307.234
34
1989
22
h°

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: GY. RÓZSA

TOMUS XXXIV * FASCICULI 1–2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1989

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
GYÖRGY RÓZSA

Comité de Rédaction:
N. ARADI, B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS, E. MAROSI,
J. VÉGH, A. ZÁDOR

Acta Historiae Artium paraît en français, anglais, allemand, italien et russe et publie des travaux dans le domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.
Acta Historiae Artium est publié sous forme de fascicules qui forment un volume par an et est édité par

AKADÉMIAI KIADÓ
Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie
H-1117 Budapest, Prielle K. u. 19—35.

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

Abonnement:
s'adresser à l' Entreprise de Commerce Extérieur «KULTURA» H-1389 Budapest 62.
P.O. Box 149 ou chez les représentants à l'étranger

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

7. 234

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

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

REDIGIT
GY. RÓZSA

TOMUS XXXIV

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1989

INDEX

Gyöngyi Török: In memoriam Iolanthae Balogh (†12. Október 1988) 3
B. Bacsó: Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte (Die Rehabilitierung der ästetischen Erfahrung am Beispiel des Bildes) 17
Á. Timár: The Young Lukács and the Fine Arts 29
Ibolya Gerelyes: Turkish Nephrite Objects at the Hungarian National Museum 41
Dalia Haitovsky: Csontváry's Picture of Jerusalem — A New Look 49
Bibliographie der Werke von Klára Garas 71
V. Tátrai: In breve su cinque quadri italiani 77
E. Ullmann: Lucas Cranach d. Ä., Die Verlobung der heiligen Katharina von Alexandria 81
Zsuzsa Urbach: Ein unbekanntes Bild des Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Budapest 87
J. Liebmann: „Die Sieben Schmerzen Mariae" — ein wenig bekanntes Bild im Puschkin-Museum, Moskau 95
M. Mojzer: Vier Italienische spätrenaissance-frühbarock Gemälde in der Ungarischen Nationalgalerie 99
Éva Nyerges: Sobre una nueva adquisición española del Museo de Bellas Artes 103
Ágnes Szigethi: Un dipinto sconosciuto di Antiveduto Gramatica e altri dati sulla sua opera 107
P. Rosenberg: Un dessin et un tableau français au Musée de Budapest 111
Ildikó Ember: Ein aufgefundenes Gemälde von Georg Flegel in Budapest 115
Gy. Rózsa: Das geplante Epitaph von Péter Pázmány 121
Gisela Cenner-Wilhelmb: Die Wandlungen der thematischen und der ikonographischen Tradition in den ungarischen historischen Porträtfolgen 125
Hana Seifertová: Zwei Stilleben von Gottfried Libalt in der Nationalgalerie zu Prag 133
H. Lorenz: Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein 137
Maria Pötzl-Malikova: Georg Raphael Donner oder Antonio Corradini? 145
F. Matsche: Eine unerkannte Ölskizze Paul Trogers für das Chorkuppelfresko in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten 151
Annamária Gosztola: Das Bild des Georg Christoph Grooth in Museum der Bildenden Künste 161
A. Szilágyi: Variations on the Baroque Approach to the Historical Past — A Thesis Illustration and a Jesuit Stage Design from the 18th century 167
Anna Petrová-Pleskotová: Ein unbekanntes Altarbild von Johann Wenzel Bergl in Holič 177
Betka Matsche-von Wicht: Neue Funde zum zeichnerischen Werk von Franz Sigrist und Johann Wenzel Bergl 183
Anna Jávor: Gemälde Tiroler Maler Johann Georg Dominikus Grasmair und Bartolomeo Poli in Ungarn 191
A. Rizzi: Giunte al catalogo di Nicola Grassi 199
P. Preiss: Anton Kerns zeichnerische Skizzen 203
Gy. Kelényi: Die Gelegenheitsbauten von Melchior Hefele 209
M. Koller: Neugefundene Gemälde von Franz Anton Maulbertsch 215
L. Slavíček: Franz Anton Maulbertsch und Joseph Winterhalder. Zur Ausschmückung des Sommerrefektoriums im Prämonstratenserkloster in Klosterbruck bei Znaim 221
K. Prijatelj: Un dipinto Austriaco della fine del settecento in Bosnia 227
R. Feuchtmüller: Kremser Schmidt in Ungarn — Notizen zur Forschungslage 231
Enikő Buzási: Ungarische Aristokratenporträts von Heinrich Friedrich Füger und Ignaz Unterberger 235
G. Galavics: Johann Martin Stock und Joseph Haydn. (Die Entdeckung der ungarländischen Zigeunermusiker im XVIII Jahrhundert) 245

RECENSIONES

J. Krüger: S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Werl/Westfalen, 1985. *(E. Marosi)* 59
M. V. Schwarz: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Worms, 1988. *(E. Marosi)* 61
H. Fillitz: Die Schatzkammer in Wien. Wien, 1986. *(Judit H. Kolba)* 64
J. Białostocki: Dürer and his Critics. Baden-Baden, 1986. *(J. Végh)* 66

91.19429 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest — Felelős vezető: Zöld Ferenc

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

GY. RÓZSA

TOMUS XXXIV

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1989

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

IN MEMORIAM IOLANTHAE BALOGH

(†12. Oktober 1988)



»Eine begeisterte, vielseitig interessierte, unermüdliche, puritanische Persönlichkeit. Sie arbeitet leise, fast unbemerkt, ihr Ziel niemals aus den Augen verlierend. Unerschöpflicher Wissensdrang treibt sie voran. Sie gibt sich nicht mit oberflächlichen Ergebnissen zufrieden: sie geht in die Tiefe. Auch das unbedeutendste Detail entgeht ihrer Aufmerksamkeit nicht, sie meidet nicht die mühsame Kleinarbeit, denn aus den kleinen Mosaiksteinchen entsteht ihre beeindruckende Komposition, in welcher geschichtliche Wahrheit und künstlerische Schönheit zu vollendeter Harmonie gelangen, neue Perspektiven und Zusammenhänge vor uns eröffnend. Auf ihrem einsamen Weg hat sie Licht in das künstlerische Leben der vergangenen Epochen gebracht. Sie hat sich nie in die Öffentlichkeit gedrängt: ihre Sache wollte sie voranbringen.« Mit diesen in der Ars Hungarica 1975 publizierten Worten hat Géza Entz Jolán Balogh anläßlich ihres 75. Geburtstages gewürdigt.

Die große Kunsthistorikerin wurde am 2. August 1900 in Budapest geboren. Über ihr Elternhaus wissen wir von ihr selbst, daß es einen großen Einfluß auf ihre spätere Entwicklung gehabt hat. Ihr Vater, ein Ingenieur, mit großen kreativen Fähigkeiten hat besonderen Wert auf die ästhetische Erziehung seiner Tochter gelegt, schon dem kleinen Mädchen stand die, auch an kunstgeschichtlichen Werken reiche Bibliothek des Vaters offen. Er hat sie ganz früh auf seine Reisen mitgenommen, »damit das Kind seine Heimat kennenlernt«.

Was ihre Schulbildung betrifft, so wurde ihr gestattet, am Unterricht einer Jungenklasse eines Budapester Gymnasiums teilzunehmen, was ihr die Möglichkeit gab, 8 Jahre lang Latein und 4 Jahre Griechisch zu lernen. Diese Ausbildung kam ihr später bei der Bearbeitung von Quellen und Dokumenten zugute. Im Jahre 1918 hat sie das Studium der Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Budapest aufgenommen, das sie 5 Jahre später durch eine mit summa cum laude bewertete Dissertation (»Entwicklung und Probleme der Architekturmalerei der italienischen Renaissance«) bei Professor Anton Hekler abschloß.

Der Furtwängler-Schüler Anton Hekler hat mit Sicherheit einen großen Einfluß auf Jolán Balogh gehabt. Mit seinen Vorlesungen über die griechische Skulptur und die Architektur der italienischen Renaissance wurde ihr Interesse schon früh auf diese beiden Kunstgattungen gelenkt. Hekler vermittelte zudem solide Kenntnisse der strengen Stilkritik, von seiner Dissertantin verlangte er außerdem eingehende Erfahrung in der Archivforschung.

Auf Vorschlag von Prof. Hekler wurde sie vom Kultusminister Kuno Klebelsberg 1924 mit einem Stipendium nach Italien geschickt, um dort in den Archiven zum Thema der ungarischen Renaissance zu forschen. Rom, Florenz, Mantua, Venedig und Mailand waren die Stationen. Mailand ist ihr besonders in Erinnerung geblieben, arbeitete sie doch dort in den später durch den Krieg vernichteten Archiven der Visconti und Sforza. Bis 1928 weilte sie hauptsächlich im Ausland, die Ergebnisse ihrer dortigen Forschungsarbeit über die kulturellen Beziehungen zwischen Milano und Ungarn wurden in diesem Jahr auf italienisch veröffentlicht.

Gleich im Anschluß an ihre Dissertation hatte die junge Kunsthistorikerin eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Budapester Museum der Bildenden Künste bekommen. Obwohl sie ihre Tätigkeit in der Graphischen Abteilung begonnen hat und im Laufe ihres langen Museumsdienstes auch andere Abteilungen geführt hat (Altungarische und Moderne Ausländische Skulpturensammlung), fühlte sie sich der Abteilung Alte Skulpturen, deren Leitung sie von 1935 bis 1967 innehatte, am meisten verbunden. Das Museum bot ihr gerade in den Anfangsjahren zwei zusätzliche Forschungsanreize, zu dieser Zeit befanden sich noch die Stichsammlung der »Historischen Bildergalerie« — die dann zum Nationalmuseum überwechselte — sowie wertvolle Dokumentationen die später dem Denkmalamt übergeben wurden, im Gebäude des Museums. Die gründliche Kenntnis des hier entdeckten Materials hat ihren Horizont der ungarischen Kunst wesentlich erweitert. Doch auch die Kunstsammlungen des Museums studierte sie mit forschendem Blick, ihrer schon in der Studienzeit entwickelten Vorliebe entsprechend vor allem die Skulpturenabteilung. Bereits in ihrem ersten Museumsjahr begründete sie in einem verblüffenden Artikel die Neuattribution der hier gezeigten Bronze »Europa auf dem Stier«. Die Studie, die die Skulptur Riccio zuschreibt, erschien 1928 im Wiener Jahrbuch und brachte ihr die Anerkennung der internationalen Fachwelt ein.

In ihrer Museumstätigkeit waren es vor allem zwei Ziele, die zu erreichen sie bemüht war. Einerseits begann sie mit der Vorbereitung eines Bestandskatalogs (der erst lange nach ihrer Pensionierung erschien), ihre andere große Aufgabe bestand darin, die ständige Ausstellung der ausländischen Skulpturen dem Wert der Sammlung entsprechend neu zu präsentieren. Die von ihr damals entwickelten Prinzipien haben bis heute Gültigkeit. Sie trennte sich von der bis dahin eher dekorativen Anordnung und hat eine Einteilung nach strengen stilistischen Kriterien angestrebt, wobei die wichtigsten Stücke deutlich hervorgehoben wurden und möglichst ihrer ursprünglichen Funktion entsprechend präsentiert wurden. Als ihre Aufgabe sah Jolán Balogh darüber hinaus auch die Vergrößerung der Sammlung an. Beim Neuerwerb von Objekten hat sie besonderen Weitblick und viel Geschick bewiesen. Zu den bedeutendsten Erwerbungen gehört eine Kollektion venezianischer Brunnen, die aus verlassenen Schloßgärten gerettet werden konnten und bis heute in der Renaissancehalle den harmonischen Mittelpunkt des Museums bilden. Bis zu ihrer Pensionierung im Jahre 1967 ist die Skulpturensammlung durch die von Jolán Balogh verantworteten Neuerwerbungen um 202 Stücke auf das Doppelte ihrer ursprünglichen Größe angewachsen.

Trotz der zweifellos hohen Auslastung durch den Museumsalltag, die sich angesichts von Kriegsgefahr und -folgen noch verstärkte, hat Jolán Balogh ihre wissenschaftliche Tätigkeit nie vernachlässigt. Unterstützt wurde sie darin in ihrer Anfangszeit vom Direktor des Museums Elek Petrovics, der neben Sammeltätigkeit und Ausstellung auch die Bearbeitung der Sammlungen seines Museums betonte. Für die Veröffentlichung der Ergebnisse dieser Studien hatte er bereits 1918 eine eigene Publikationsreihe, die Jahrbücher des Museums gegründet. Hier sind Jolán Baloghs ersten Attributionen erschienen, gemeinsam mit den Studien anderer bedeutender Kollegen aus dem In- und Ausland. Später boten das Bulletin des Museums, das anfangs von ihr selbst redigiert wurde und die Acta Historiae Artium ein Forum für ihre wissenschaftliche Arbeit.

Neben Elek Petrovics gab es im Museum noch eine weitere Persönlichkeit, die sie besonders verehrte. Mit der Leiterin der Graphischen Sammlung, Edith Hoffmann, verband sie das gemeinsame

kunsthistorische Interesse. Ihre Beziehung kennzeichnete die gegenseitige Anerkennung und Schätzung der wissenschaftlichen Arbeit der anderen. Die international anerkannten Forschungen Edith Hoffmann's auf dem Gebiet der Buchmalerei (Corvinen) haben auf die eigenen späteren Renaissance-Studien Einfluß gehabt. Nicht nur in ihrer wissenschaftlichen Haltung hat sie das Andenken der früh verstorbenen ausgezeichneten Kunsthistorikerin bewahrt, sondern sie hat sich nach ihrem Tode bemüht ihre Tätigkeit systematisch bekannt zu machen, unter anderem auch mit einer Gedenkausstellung.

Jolán Balogh's Arbeit im Museum war nur die eine Seite ihrer Tätigkeit, darüber hinaus hat sie sich jahrzehntelang um die Erforschung der ungarischen Renaissance bemüht. Durch das Auffinden bis dahin unbekannter Objekte und die Klärung ihrer Hintergründe und Zusammenhänge gelang es ihr, Licht in einen bis dahin im Dunkeln belassenen Zeitabschnitt zu bringen und an seine Stelle das Bild einer geschlossenen und über Ungarn hinaus bedeutenden Epoche zu setzen. Im Mittelpunkt ihres Interesses stand die Person des Königs Matthias Corvinus und sein Mäzenatentum: »Anima regis regna nobilitat et obscurat« — so ist es auf einer Medaille des Königs zu lesen. In welch ungewöhnlicher Breite die Erforschung der Matthias-Zeit angelegt war, zeigt die anerkennende Würdigung dieser Arbeit durch den deutschen Freund und Kollegen Theodor Müller. »In fundamentalen Untersuchungen hat Jolán Balogh die zahlreichen erhaltenen Werke der Architektur, der Skulptur, der Malerei, der Buchkunst, der Goldschmiedekunst und der Textilkunst aufgespürt, ebenso die literarischen Parallelen. Sie hat die historischen Voraussetzungen dieser eigentümlich faszinierenden Blüte der Künste eindringlich dargestellt.« Das Zitat bezieht sich auf ihr unter dem Titel »Die Anfänge der Renaissance in Ungarn« 1975 in Graz erschienenes Buch, das die Synthese und Zusammenfassung ihrer Forschungen zur ungarischen Frührenaissance bildet. Es stützt sich auf zwei schon 1966 auf ungarisch erschienene Bände, die Quellen- bzw. Bildmaterial enthalten, die bis heute allerdings nicht auf deutsch erhältlich sind. Der ungarische Textband zu Abbildungen und Quellen erschien erst 1985. Seitdem liegen die vollständige Ergebnisse der bereits im Jahre 1943 für Druck vorbereiteten und seitdem wesentlich erweiterten Forschungen zumindest auf ungarisch vor. Auf den über 1700 Seiten dieses monumentalen Werkes wird das Beweis geführt, daß mit dem Erscheinen der Renaissance in diesem Land Ungarn unerwartet an die Spitze der fortschrittlichen Kunstentwicklung in Mitteleuropa gelangt. Ihre Anregungen empfing die ungarische Renaissance aus den großen Kunstzentren Italiens, vor allem aus Florenz, doch hielt sie eine ihrer eigenen Gesinnung entsprechende Richtung auch weiter ein.

Die Auseinandersetzung mit der ungarischen Renaissance hatte Jolán Balogh schon früh zu der Erkenntnis gebracht, daß diese Epoche sich nicht auf die Regierungszeit Matthias Corvinus und die damals entstandenen Kunstwerke beschränken läßt. Bereits 1934 hat sie in ihrer bis heute grundlegenden Monographie über die Bildhauer Martinus und Georgius de Colosvar auf Vorstufen dieser Kunstrichtung hingewiesen. Mit besonderem Interesse hat sie außerdem die weitere Entwicklung der Renaissance nach dem Tode Matthias Corvinus betrachtet und durch sorgfältige Materialsammlung und Bestimmung bewiesen, daß auch das 16. und 17. Jahrhundert Wertvolles im Stile der Spätrenaissance hervorgebracht hat. Über eines der hervorragendsten Denkmäler dieser Epoche, die 1506—1507 erbaute Bakócz Kapelle von Esztergom, hat sie im Jahre 1955 ihre Habilitationsschrift verfaßt, die noch im gleichen Jahr als Monographie erschien und 1956 auf italienisch in der Acta Historiae Artium veröffentlicht wurde. Doch der vom Hofe Matthias Corvinus ausgehende Weg war auch in Esztergom noch nicht zu Ende. Auf langen und in der damaligen Zeit mühsamen Reisen suchte sie in den Dörfen und Städten Siebenbürgens nach noch unbekannten und versteckten Kunstdenkmäler. Mit Hilfe des hier entdeckten Materials konnte sie ihre These von der Existenz einer selbständigen »Siebenbürgischen Renaissance« belegen. Unter diesem Titel erschien bereits 1943 eine Monographie. In dieser hat sie das Material vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis 1541 nicht nur unter stilkritischen Aspekten bearbeitet, sondern auch aus einem kulturgeschichtlichen Blickwinkel, der die Geschichte der damaligen Besitzerfamilien ebenfalls berücksichtigte. Zum letzteren hat sie anregende Impulse von Lajos Kelemen, dem großen Historiker und Archivar Siebenbürgens bekommen. Auf ihren Reisen durch Siebenbürgen wurde sie von ihrer jüngeren Schwester, Ilona Balogh, ebenfalls Kunsthistorikerin, begleitet. Ihr allzu früher Tod (1947) war nicht nur für Jolán Balogh, sondern auch für

die ungarische Kunstgeschichte ein großer Verlust. Ilona Balogh's grundlegende Monographie über die ungarischen Holzkirchen und -Glockentürme, die die damals 23jährige Kunsthistorikerin im Jahre 1935 (französisch erschienen 1941) veröffentlichte, weist auf eine Forscherin von großem Talent hin. Bei der Erforschung der siebenbürgischen Renaissance ist für Jolán Balogh die Entdeckung des historischen Prozesses ihrer Verbreitung besonders wichtig gewesen. Sie hat den Weg nachgezeichnet, auf dem sich dieser Stil vom königlichen Hof, zunächst durch verwandschaftliche Beziehungen, in Hochadel und -Klerus auf deren Landsitzen verbreitet hat, von hier hat der Kleinadel Anregungen bekommen und auf den kleinen, dezentralen Adelsitzen umgesetzt. Ein Beispiel für diese Art der Verbreitung ist das von Jolán Balogh entdeckte, von Iohannes Fiorentinus verfertigte Renaissance-Portal aus Rotmarmor in dem kleinen Dorf Menyő, das mit Sicherheit ein „Import« aus der Bakócz-Werkstatt in Esztergom ist. Auf diese Weise kam auch die ländliche Bevölkerung in direkten Kontakt mit den Stilformen der Renaissance, die sie zum Teil schöpferisch für ihre Zwecke nutzte und weiterentwickelte. So sind Elemente der Renaissance bis in die Volkskunst eingesickert. Die Kunstdenkmäler Siebenbürgens haben sie bis zu ihrem Tode gefangengenommen. Auch ihre letzten Veröffentlichungen sind diesem Thema gewidmet. In einer 1982 erschienenen zweibändigen Publikation über die Burg von Várad (Varadinum) greift sie ein schon einmal bearbeitete Thema in erweiterter Form erneut auf. Ihr letztes Buch erscheint 1985. Es enthält die Sammlung ihrer zwischen 1974 und 1980 in der Ars Hungarica veröffentlichten Aufsätze über die Steinmetzwerkstätten von Klausenburg (Kolozsvár, Cluj-Napoca) im 16. Jahrhundert, die für die gesamte siebenbürgische Kunst von überragender Bedeutung waren. Wieder gelingt es ihr, bisher unveröffentlichtes Material in einer ungewöhnlichen Gegenüberstellung von Dokumenten und der Beschreibung von Fragmenten vorzustellen. So bleibt sie auch in ihrem letzten Werk ihrem Prinzip treu, das Schöne, das Ästhetische in der Kunst darzustellen und gleichzeitig dem Betrachter die zum Verständnis notwendigen historischen Hintergrundinformationen an die Hand zu geben und damit das Gesamtbild einer Epoche zu vermitteln. Ihr Stil ist dabei immer objektiv — die Leidenschaft mit der sie ihr Forschungsobjekt betrachtet, bleibt trotzdem spürbar. Diese ungewöhnliche Leidenschaft für die Kunstgeschichte hat ein Leben lang angehalten, obwohl sie kaum durch äußere Anerkennung genährt worden ist. Der 1969 verliehene Herder-Preis ist eine der wenigen Ausnahmen.

Die ungarische Kunstgeschichte verdankt Jolán Balogh sehr viel. Sie hat eine ganze Epoche durch die vollständige Aufarbeitung ihrer Entwicklung neu entstehen lassen. Zu noch größerem Dank verpflichtet uns aber vielleicht die aus ihren Werken strahlende Liebe zur Kunst, die gewissenhafte Forscherhaltung, die Leben und Lebenswerk Jolán Baloghs bestimmte und Zeitgenossen wie zukünftigen Generationen als ermutigendes Beispiel dienen kann.

Gyöngyi Török

BIBLIOGRAPHIE JOLÁN BALOGH

(chronologisch geordnet)

1923.

Az architektúra-festészet fejlődése és problémái az olasz renaissance-ban (Entwicklung und Probleme der Architekturmalerei in der italienischen Renaissance). Diss. Phil., Univ. Budapest 1923, 264 S. (Ungedruckt).

1924.

A hercegprímások építkezései Esztergomban (Die Bautätigkeit der Fürstbischöfe in Esztergom). In: Napkelet, 2, Budapest 1924, S. 303—304.

1925.

Mantegna magyar vonatkozású portréi (Die Ungarn darstellenden Porträts Mantegna's). In: Századok, 59, Budapest 1925. S. 234—263., 9 Taf.

1926.

Mantegna magyar vonatkozású portréi (Pótlások és javítások) (Die Ungarn darstellenden Porträts Mantegna's. (Ergänzungen und Korrekturen). In: Századok, 60, Budapest 1926. S. 889—893.

Andrea Scolari váradi püspök mecénási tevékenysége (Andrea Scolari, Bischof von Várad als Mäzen). In: Archaeologiai Értesítő, 40, Budapest 1923—1926. S. 173—188, 326—327., 3 Abb. (Deutscher Auszug).

Néhány adat Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez a renaissance-korban (Einige Angaben zur Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Florenz und Ungarn in der Renaissance). In: Archaeologiai Értesítő, 40, Budapest 1923—1926, S. 189—209, 328—331., 1 Abb. (Deutscher Auszug).

Die ungarische Kunstgeschichtsschreibung nach dem Weltkriege. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4, Wien 1926, S. 196—199.

1927.

Ritratti ungheresi dipinti dal Mantegna. Estratto italiano dell'articolo pubblicato nel periodico »Századok« nell'anno 1925. Budapest 1927. S. 1—4, 9 Taf.

Magyar címeres ereklyetartó az apuliai Bariban. — Reliquiar mit ungarischen Wappen in Bari. In: Henszlmann-Lapok, 3, Budapest 1927. 4 S., 1 Abb.

A madocsai apát „a királyi könyvek miniátora". — Der Abt von Madocsa, der Miniator der königlichen Bücher. In: Henszlmann-Lapok, 5, Budapest 1927. 4 S.

Nanni Unghero. In: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 4, Budapest 1924—26. Budapest 1927. S. 91—115., 6 Abb., S. 223—224 (Deutscher Auszug).

1928.

Adatok Milánó és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. — Contributi alla Storia delle relazioni d'arte e di cultura tra Milano e l'Ungheria. Budapest 1928. 88 S., 20 Taf.

Europa auf dem Stier. Bronze Gruppe im Museum der bildenden Künste zu Budapest. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 5, Wien 1928, S. 209—218., 6 Abb.

Europa auf dem Stier . . . Sonderdruck aus dem Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 5, Wien 1928. Augsburg 1928.

1929.

A magyarországi Szent György ábrázolások forrásai. (Die Quellen der ungarischen St. Georgsdarstellungen) In: Archaeologiai Értesítő 43, Budapest 1929. S. 134—155., 156—159. (Deutscher Auszug), 20 Abb.

Újabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. (Neue Beiträge zur Geschichte der kulturellen Beziehungen zwischen Florenz und Ungarn). In: Archaeologiai Értesítő 43., Budapest 1929. S. 273—280. (Deutscher Auszug), 1 Abb.

Jacopo Sansovino műhelyéből való szobor a Szépművészeti Múzeumban. (Statuette aus der Werkstatt Sansovinos im Museum der Bildenden Künste zu Budapest). In: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 5, Budapest 1927—28. Budapest 1929. S. 79—88., 223—224. (Deutscher Auszug), 17 Abb.

1930.

L'Arte Italiana in Ungheria. In: „Le vie d'Italia", 36, 1930 Firenze S. 661—673., 16 Abb.

Tiziano Aspetti két ismeretlen műve. (Zwei unbekannte Werke von Tiziano Aspetti). In: Archaeologiai Értesítő 44, Budapest 1930, S. 170—176., 177—178 (Deutscher Auszug), 7 Abb.

Rezension: Ybl, E, Toscana szobrászata a quattrocentóban. (Toskanische Skulptur im Quattrocento). Budapest 1930. In: Archaeologiai Értesítő, 44, Budapest 1930, S. 262—265.

Rezension: Bibliotheca Corvina. Fraknói, V.—Fógel, J.—Gulyás, P.—Hoffmann, E.: Bibliotheca Corvina, Budapest 1927. In: Magyar Művészet 6, Budapest 1930, S. 176—180.

1931.

Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményében. I. (Studien in der Skulpturensammlung des Museums der Bildenden Künste I.) In: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 6, Budapest 1929—1930. Budapest 1931. S. 5—51. S. 254—256. (Deutscher Auszug), 55 Abb.

1932.

Olasz falfestmények Gyulafehérvárt. (Italienische Fresken in Gyulafehérvár). In: Erdélyi Múzeum, 37, Kolozsvár 1932, S. 328—331.

Olasz falfestmények Gyulafehérvárt (Italienische Fresken in Gyulafehérvár). Erdélyi Tudományos Füzetek Nr. 51. Cluj-Kolozsvár. 1932. 8 S.

1933.

Uno sconosciuto scultore italiano presso il Re Mattia Corvino. In: Rivista d'Arte, 15, Firenze 1933. S. 273—297., 10 Abb.

Erdélyi szépségek. Bethlenszentmiklós műemlékei (Die Schönheiten Siebenbürgens, Die Kunstdenkmäler von Bethlenszentmiklós). In: Pásztortűz, 19, Cluj-Kolozsvár 1933, S. 301, 355.

A renaissance építészet Magyarországon I. (Renaissance Architektur in Ungarn I.). In: Magyar Művészet, 9, Budapest 1933, S. 12—26., 18 Abb.

A renaissance építészet Magyarországon II. (Renaissance Architektur in Ungarn II.). In: Magyar Művészet, 9, Budapest 1933, S. 328—350., 23 Abb.

1934.

A renaissance építészet és szobrászat Erdélyben (Die Renaissance Architektur und Skulptur in Siebenbürgen). In: Magyar Művészet, 10, Budapest 1934, S. 129—158., 45 Abb.

Die Renaissance-Architektur und Skulptur in Siebenbürgen. In: Forum, 4. Bratislava-Preßburg 1934. S. 297—299., 11 Abb.

Márton és György kolozsvári szobrászok. (Martinus und Georgius, Bildhauer von Kolozsvár (Klausenburg). In: Erdélyi Múzeum, 39, Kolozsvár 1934. S. 108—136, 273—340.; 40. 1935. S. 185. (Korrekturen), 38 Abb.

Márton és György kolozsvári szobrászok. (Martinus und Georgius, Bildhauer von Kolozsvár (Klausenburg). Erdélyi Tudományos Füzetek. Nr. 71. Cluj-Kolozsvár 1934, 106 S., 38 Abb. Rezensiert von A. Pigler. In: Századok 1935, S. 457—460.

Rezenzion: E. Schaffran: Mattia Corvino re dell' Ungheria ed i suoi rapporti col rinascimento italiano. Rivista d'Arte 1932. S. 445—462. In: L'Arte, Roma—Torino 1934, S. 179.

Rezension: E. Schaffran: König Matthias Corvinus und die italienische Renaissance. Pantheon 1933, S. 252—253. In: L'Arte, Roma—Torino 1934. S. 179—180.

Agostino di Duccio egy ismeretlen Madonnája. — Eine unbekannte Madonna Agostino di Duccios. In: Petrovics Elek Emlékkönyv Budapest 1934. S. 71—75., 188—203 (Deutscher Auszug), 9 Abb.

1935.

Buda és Pest a renaissance korában. (Buda und Pest zur Zeit der Renaissance). In: Magyar Női Szemle 1, Pécs 1935, Nr. 7—8. S. 153—163., 5 Abb.

Kolozsvár műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Kolozsvár/Klausenburg). Budapest 1935, 50 S. 133 Abb. Rezensiert von E. Hoffmann. In: Magyar Női Szemle, 2. Pécs 1936, S. 72—73.

Sipos Dávid néhány ismeretlen műve (Einige unbekannte Werke von David Sipos). In: Pásztortűz, 21, Cluj-Kolozsvár 1935, S. 481—482., 5 Abb.

Rezension: E. Schaffran: Mattia Corvino re dell' Ungheria ed i suoi rapporti col rinascimento italiano. Rivista d'Arte, 1933. S. 191—201. In: L'Arte, Roma—Torino 1935, S. 157—158.

Rezension: Csabai I.: Az erdélyi renaissance művészet (Die Kunst der Renaissance in Siebenbürgen). Budapest 1934. In: Magyar Művészet, 11, Budapest 1935, S. 31—32.

1936.

Márton és György kolozsvári szobrászok (Martinus und Georgius, Bildhauer von Kolozsvár/Klausenburg). In: Magyar Női Szemle, 2, Pécs 1936, Nr. 3. S. 46—54.

Die alten Bildwerke des Ungarischen Museums der Bildenden Künste. In: Magyar Női Szemle, 2, Pécs 1936, Nr. 7. S. 197—206., 4 Abb.

Martin et Georges, sculpteurs de Kolozsvár. In: Nouvelle Revue de Hongrie, Budapest 1936. S. 254—259.

1937.

Magyar mecénások Transzilvániában (Ungarische Mäzene in Transylvanien). In: Hitel, Cluj-Kolozsvár 1937, S. 123—132.

Die alten Bildwerke des Ungarischen Museums der Bildenden Künste. In: Forum, 7, Bratislava-Preßburg 1937. S. 91—92.

1938.

I monumenti del Rinascimento della chiesa parrocchiale di Pest. In: Rivista d'Arte, 20, Firenze 1938, S. 64—77., 14 Abb.

A késő-gótikus és a renaissance kor művészete (Die Kunst der Spätgotik und der Renaissance).

In: Magyar Művelődéstörténet. Bd. II. Hsg. S. Domanovszky, Budapest 1939, S. 509—584., 69 Abb.

1940.

Mátyás király ikonográfiája (Die Ikonographie des Königs Matthias Corvinus). In: Mátyás király Emlékkönyv, Bd. I. Hsg. I. Lukinich, Budapest 1940, S. 437—548.

A késő-renaissance és a kora-barokk művészete (Die Kunst der Spätrenaissance und des Frühbarock). In: Magyar Művelődéstörténet. Bd. III. Hsg.: S. Domanovszky, Budapest 1940, S. 513—570. 58 Abb.

Kolozsvár műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Klausenburg. In: Magyar Női Szemle, 6, Pécs 1940, Nr. 8—9. S. 162—167., 6 Abb.

Erdély hazatérő műemlékei (Die heimgekehrten Kunstdenkmäler Siebenbürgens). In: Pásztortűz, 26, Kolozsvár 1940, S. 506—514.

Tanulmányok a Szépművészeti Múzeum Régi Szoborgyűjteményében. II. — Studien in der alten Skulpturensammlung des Museums der Bildenden Künste II. In: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei — Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste, 9, 1937—1939. Budapest 1940. S. 7—44 (ungarisch) S. 45—75 (Deutsch), 147 Abb.

1941.

Ungarische Kunstdenkmäler im heimgekehrten Siebenbürgen. In: Ungarn, Budapest—Leipzig 1941, S. 347—359., 13 Abb.

Az aranyosmedgyesi várkastély (Das Schloß zu Aranyosmedgyes). In: Erdély, 38, Kolozsvár 1941 Nr. 2. S. 22—23., 1 Abb.

1942.

Kolozsvár régi lakói (Die Alten Bewohner Klausenburgs). In: Hitel, 7, Kolozsvár 1942. Nr. 8. S. 475—482.

Rezension: Palotay Gertrud: Oszmán-török elemek a magyar hímzésben. Budapest 1940. (Osmanisch-türkische Elemente in der ungarischen Stickerei). In: Századok, 76, Budapest 1942, S. 362—363.

Kolozsvár műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Klausenburg). In: Szépművészet, 3, Budapest 1942, S. 102—105.

Kolozsvár műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Klausenburg). In: Művészeti Hetek. Kolozsvár 1942. 9. Mai—6. Juni. Budapest 1942, S. 46—55.

1943.

Csíkszentimrei oltárszárnyak (Die Altarflügel von Csíkszentimre). In: Erdélyi Tudósító, 22. Kolozsvár 1943, S. 39—41., 8 Abb.

Az erdélyi renaissance. I. 1460—1541 (Die Renaissance in Siebenbürgen I. 1460—1541). Hsg. von Erdélyi Tudományos Intézet Kolozsvár, 1943. 412 S., 281 Abb., S. 366—386 (Italienischer Auszug: Il Rinascimento in Transilvania).

1944.

Rezension: Entz, G.: Szolnok-Doboka megye középkori művészeti emlékei (Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Komitats Szolnok-Doboka). Kolozsvár 1943., Entz, G.: A középkori székely művészet kérdései (Die Fragen der Szekler Kunst des Mittelalters). Kolozsvár 1943. In: Századok, 78, Budapest 1944. S. 325—326.

Kunstgeschichte — Randbemerkungen zum rumänischen Sammelwerk „Siebenbürgen". (Siebenbürgen Bd. I—II. Bukarest, 1943. Red. E. Lukinich) Hsg.: Institut für rumänische Geschichte in Bukarest). In: Archivum Europae Centro-Orientalis, 9—10, Budapest 1943—1944, S. 476—487., und Ostmitteleuropäische Bibliothek. Nr. 53. Budapest 1944. S. 66—67., 5 Abb.

Pákei Lajos rajzai Kolozsvár építészeti emlékeiről (Die Zeichnungen Lajos Pákei's über die Architekturdenkmäler in Klausenburg). In: Erdélyi Múzeum, 49, Kolozsvár 1944, S. 293—303., 31 Abb.

Pákei Lajos rajzai Kolozsvár építészeti emlékeiről. (Die Zeichnungen Lajos Pákei's über die Architekturdenkmäler in Klausenburg). Kolozsvár, 1944, 16 S., 31 Abb. (Erdélyi Tudományos füzetek, Nr. 186.)

1946.

Rezension: Bíró, J.: Erdély művészete (Die Kunst Siebenbürgens). Budapest 1941., Bíró, J.: Erdélyi kastélyok (Siebenbürgische Schlösser)

Budapest 1943. In: Századok, 79—80, Budapest 1945—1946, S. 243—245.

1947.

La Madone d'André Báthory. — Báthory András Madonnája. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 1, Budapest 1947, S. 8—14. 28—30., 7 Abb.

Vég-Várad vára (Die Burg von Vég-Várad). Kolozsvár, 1947, 36 S., 4 Abb.

1948.

Titien et Marie de Hongrie. — Tizian és Mária királyné. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 2, Budapest, 1948, S. 19—22, 55—57.

Valentin Vári—Vári Bálint (Nekrolog) In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 2, Budapest 1948, S. 41—42, 66—67.

Helene Balogh—dr. Balogh Ilonka (Nekrolog) In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 2, Budapest 1948, S. 42—43, 67—69.

dr. Hoffmann Edith emlékkiállítás. (Gedenkausstellung Edith Hoffmann (Országos Szépművészeti Múzeum — Musée Hongrois des Beaux-Arts. Budapest, 1948. A Grafikai Osztály LXXXII. kiállítása. (82. Ausstellung der Graphischen Abteilung des Museums der Bildenden Künste).

Magister Albertus pictor Florentinus. In: Anuario 1947, Istituto Ungherese di Storia dell'Arte. Firenze 1948, S. 74—80.

Tárház és bibliotheca a budai királyi várban (Tresor et Bibliotheca dans le Palais Royal de Buda). In: Antiquitas Hungarica, 2, Budapest 1948. S. 205—208. (Französischer Auszug).

1949.

Mátyás-kori, illetve későközépkori hagyományok továbbélése műveltségünkben (La survivance de quelques traditions de l'époque du roi Matthias c'est-à-dire de la fin du moyen âge dans la civilisation hongroise). In: Ethnographia-Népélet, 59, Budapest 1948, S. 13—28. (Französischer Auszug).

Un relief allemand de la renaissance tardive. — Német dombormű a késő renaissance korból. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Az O.M. Szépművészeti Múzeum Közleményei. No. 3, Budapest 1949, S. 23—24, 45—46.

1950.

Die Ausgrabungen in Visegrád. In: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, 4, Wien 1950, S. 41—50.

1951.

Középkori faszobraink stíluseredetéről (Über die Stilherkunft der ungarischen mittelalterlichen Holzskulpturen). In: A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei. Serie 3. Bd. II. Nr. 1. Budapest 1951. S. 41—52., 45 Abb.

1952.

A magyar renaissance építészet (Die ungarische Renaissancearchitektur). Budapest 1952. Vorlesungsskript für Mérnöki Továbbképző Intézet (M. 37)

A Szépművészeti Múzeum Régi Külföldi Szoborgyűjteményének lapidáriuma (Das Lapidarium der Alten Ausländischen Skulpturensammlung des Museums der Bildenden Künste). In: Múzeumi Híradó, Budapest 1952. Nr. 6. S. 50—51.

A budai királyi várpalota rekonstruálása a történeti források alapján (Die Rekonstruktion des Budauer Königspalastes auf Grund historischer Quellen). In: Művészettörténeti Értesítő, 1, Budapest 1952, S. 29—40., 8 Abb.

1953.

A magyar renaissance építészet (Die ungarische Renaissancearchitektur). In: Mérnöki Továbbképző Kiadványok. — Építőművészet kérdései. Budapest 1953. S. 5—57., 50 Abb.

Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux-Arts. III. In: Acta Historiae Artium, 1, Budapest 1953. S. 71—114. 65 Abb.

Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai (Die Beziehungen Tino di Camaino's zu Ungarn). In: Művészettörténeti Értesítő, 2, Budapest 1953, S. 107—110., 8 Abb.

1954.

La collection des sculptures anciennes. — Régi külföldi Szoborgyűjtemény. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Az O. Szépművészeti Múzeum Közleményei, 4, Budapest 1954, S. 58—62., 98—100.

A Magyarországi négysarokbástyás várkastélyok (Die ungarischen Burgschlösser mit vier Basteitürmen). In: Művészettörténeti Értesítő, 3, Budapest 1954, S. 247—253. 11 Abb.

1955.

Az esztergomi Bakócz kápolna (Die Bakócz Kapelle in Esztergom). Budapest, 1955. 140 S., 170 Abb.

Az esztergomi Bakócz kápolna (Die Bakócz Kapelle in Esztergom). Doktori értekezés tézisei. (Thesen der Habilitationsschrift). Budapest 1955. S. 1—6.

Sur des statues de l'époque Arpadienne. 1. Tête de pierre retirée du Danube. — Árpádkori szobrokról. 1. Kőfej a Dunából. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az O. Szépművészeti Múzeum Közleményei, 7, Budapest 1955, S. 18—27., 77—82.

Kandidátusi vita Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei c. dolgozatáról. Balogh Jolán opponensi véleménye (Gutachten Jolán Balogh's zur Kandidatursschrift von Dénes Radocsay: Tafelbilder des mittelalterlichen Ungarns). In: Művészettörténeti Értesítő, 4, Budapest 1955, S. 261—263.

1956.

Vita Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz kápolna c. doktori értekezéséről. Balogh Jolán válasza az opponensi véleményekre (Wissenschaftliche Diskussion der Habilitationsschrift Jolán Balogh's: Die Bakócz Kapelle in Esztergom. Die Antwort Jolán Balogh's auf die Meinung der Kritiker). In: Művészettörténeti Értesítő, 4, Budapest 1956, S. 65—67, 68.

La Capella Bakócz di Esztergom. In: Acta Historiae Artium, 3, Budapest 1956, 198 S. 174 Abb.

Vayer Lajos: A művészettörténet módszerének főbb kérdései. Balogh Jolán hozzászólása (Die Hauptfragen der kunstgeschichtlichen Methode. Erwiderung zu den Thesen Lajos Vayer's). In: A MTA Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei, 8, Budapest 1956. S. 82.

A „Korarenaissance" és a „Későrenaissance" című fejezetek (Frührenaissance und Spätrenaissance). In: A magyarországi művészet története (Die ungarische Kunstgeschichte) Hsg. Fülep, L. Bd. I. Dercsényi, D. Budapest 1956. S. 249—326., 81 Abb.

Mátyás király ismeretlen miniatúra-arcképe (Ein unbekanntes Miniaturbildnis des Königs Matthias Corvinus). In: Művészettörténeti Értesítő, 5, Budapest 1956, S. 132—134., 5 Abb.

Sur des statues de l'époque Arpadienne. 2. La Lunette de Szentkirály. — Árpádkori szobrokról. 2. A szentkirályi lunetta. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei, 8, Budapest 1956, S. 20—32., 97—103., 11 Abb.

A Régi Szoborosztály (Die Abteilung Alter Skulpturen). In: A Szépművészeti Múzeum 1906—1956 (Museum der Bildenden Künste Budapest 1906—1956). Hsg.: B. Bacher und G. E. Pogány. Budapest 1956. S. 113—130., 24 Abb.

A Régi Szoborosztály kiállítása. Vezető (Die Ausstellung der Abteilung Alter Skulpturen. Ein Führer). Budapest 1956. 26 S., 33 Abb.

1957.

L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale I. In: Acta Historiae Artium, 4, Budapest 1957. S. 231—253.

Vita Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház c. monográfiájáról. Balogh Jolán opponensi véleménye (Gutachten Jolán Balogh's zur Kandidaturschrift von Géza Entz: Die Kathedrale von Gyulafehérvár). In: Művészettörténeti Értesítő, 6, Budapest 1957. S. 223—225.

Kolozsvári láda 1776-ból (Eine Truhe aus Klausenburg aus dem Jahre 1776). In: Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Kolozsvár 1957. S. 1—23., 6 Abb., und 5 Zeichn.

1958.

Emeric B. Papp—Papp B. Imre (Nekrolog) In: Bulletin du Musée Nat. Hongrois des Beaux-Arts. — Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei, 12, Budapest 1958. S. 76. 128.

Rezension: Vayer Lajos: A rajzművészet mesterei (Die Meister der Zeichenkunst). Budapest 1957. In: Művészettörténeti Értesítő, 7, Budapest 1958, S. 299—300.

1959.

L'origine du style des sculptures en bois de la Hongrie médiévale. II. In: Acta Historiae Artium, 6, Budapest 1959, S. 21—31., 13 Abb.

Rezension: L. Vayer: Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest. Budapest 1956. In: Acta Historiae Artium, 6, Budapest 1959, S. 239—240.

Johannes Duknovich de Tragurio. Prijatelj monográfiája. In: Művészettörténeti Értesítő, 8, Budapest 1959, S. 259—268. 15 Abb.

Ercole de Roberti a Buda. In: Acta Historiae Artium, 6, Budapest 1959, S. 277—281. 4 Abb.

Botticelli-Zeichnungen für Stickereien. In: Acta Historiae Artium, 6, Budapest 1959, S. 299—308., 15 Abb.

L'art français et la sculpture de la Hongrie médiévale. In: Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art Paris 8—13 septembre. 1958. Paris 1959, S. 33—35., 2 Abb.

1960.

Az alistáli Mária-szobor (Die Madonnenfigur von Alistál). In: Művészettörténeti Értesítő, 9, Budapest 1960, S. 106—112, 9 Abb.

Ioannes Duknovich de Tragurio. In: Acta Historiae Artium, 7, Budapest 1960, S. 51—78., 48 Abb.

Une statuette de Vierge gothique espagnole. — Gótikus Madonna szobrocska Spanyolországból. In: Bulletin du Musée Nat. Hongrois des Beaux-Arts. — A Magyar Nemzeti Múzeum Szépművészeti Múzeum Közleményei 18, Budapest 1961, S. 31—38, 118—120.

A „Kora-renaissance" és a „Késő-renaissance" című fejezetek (Frührenaissance und Spätrenaissance). In: A magyarországi művészet története. (Die ungarische Kunstgeschichte). Hsg.: L. Fülep, Bd. 1. Hsg.: D. Dercsényi II. Ausgabe, Budapest 1961, S. 265—370., 110 Abb.

A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályának állandó kiállítása (Die ständige Ausstellung der Abteilung Alter Skulpturen im Museum der Bildenden Künste). In: Művészet, 2, Budapest, 1961, Nr. 11. (Nov.) S. 39—41.

1962.

Un capolavoro sconosciuto del Verrocchio (Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti. IV.) In: Acta Historiae Artium, 8, Budapest 1962, S. 55—98., 53 Abb.

Renaissance oltár Sopronban (Ein Renaissancealtar in Sopron). In: Soproni Szemle, 16, Sopron 1962, S. 144—146., 4 Abb.

Une gravure sur bois allemande du XVe siècle. — Német fametszet a XV. századból. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum Közleményei, 21, Budapest 1962, S. 45—54., 129—131.

Exposition permanente du Département des Sculptures Anciennes. I. partie. Ecoles Italiennes. A Régi Szoborosztály állandó kiállítása. I. rész. Olasz iskolák. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 21, Budapest 1962, S. 95—97., 152—154.

1963.

Italian Sculptures in Budapest. In: The New Hungarian Quarterly, 4, Budapest Nr. 9, 1963, S. 143—149., 8 Abb.

Une tête de Saint Jean gothique d'origine anglaise. — Gótikus Szent János fej Angliából. In: Bulletin du Musée des Beaux-Arts — A Szépművészeti Múzeum Közleményei —, 22, Budapest 1963, S. 33—39., 143—145., 11 Abb.

1964.

A „Kora-renaissance" és a „Késő-renaissance" (Frührenaissance und Spätrenaissance). In: A magyarországi művészet története (Die ungarische Kunstgeschichte). Hsg.: L. Fülep, Bd. 2. Hsg.: D. Dercsényi III. Ausgabe, Budapest 1964. S. 265—370. 110 Abb.

A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályának állandó kiállítása. II. rész. Északi iskolák (Die ständige Ausstellung der Abteilung Alter Skulpturen im Museum der Bildenden Künste. Nördliche Schulen). In: Művészet. 5, Budapest Nr. 8, 1964. (Aug.) S. 36—37, 2 Abb.

Un bas-relief en bronze de l'atelier de Hans Reichle. — Bronz-dombormű Hans Reichle műhelyéből. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 24, Budapest 1964, S. 79—84, 138—139., 6 Abb.

Vierges gothiques françaises. — Francia gótikus Madonnaszobrok. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeun Közleményei 25, Budapest 1964. S. 29—49., 139—145., 25 Abb.

A soproni Szent György templom középkori szobrai. (Die mittelalterliche Skulpturen der Georgskirche in Sopron). In: Soproni Szemle, 18, Sopron 1964, S. 203—217.

A vázsonyi kerub-fejes töredék (Fragment mit Cherubköpfchen aus Vázsony). In: A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei, 2, Veszprém 1964. S. 225—230., 5 Abb.

1965.

Studi sulla Collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest V. In: Acta Historiae Artium, 11 Budapest 1965. S. 3—67., 91 Abb. L'exposition permanente du Département des Sculptures Anciennes. IIe partie. École du Nord. — Régi Szoborosztály állandó kiállítása. II. rész. Északi iskolák. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — A Szépművészeti Múzeum Közleményei, 26, Budapest 1965, S. 81—87, 136—138., 6 Abb.

Szépművészeti Múzeum. (Általános vezető). — A Régi Külföldi Szobrászat kiállítása (Museum der Bildenden Künste. Allgemeiner Führer. Die Ausstellung der Alten ausländischen Skulpturen). Budapest 1965, S. 21—22, 65—75., 10 Abb. (Deutsche, französische, englische Ausgabe: Budapest 1966.).

Bethlen, Miklós. In: Művészeti Lexikon. Bd. I. Hsg.: A. Zádor, I. Genthon. Budapest 1965. S. 230.

Budai miniátorműhely (Miniatorwerkstatt zu Buda). In: Művészeti Lexikon, Bd. I. Hsg.: A, Zádor, I. Genthon. Budapest 1965. S. 324.

Corvina. In: Művészeti Lexikon. Bd. I. Hsg.: A, Zádor, I. Genthon. Budapest 1965. S. 437—439.

1966.

Wealthy patrons of the Hungarian Renaissance. In: The New Hungarian Quarterly, 7, Nr. 21, Budapest 1966, S. 195—201.

Famennyezet festett dísszel (Bemalte Holzdecken). In: Művészeti Lexikon, Bd. II. Hsg.: A. Zádor, I. Genthon. Budapest 1966, S. 18—19.

Fogaras. In: Művészeti Lexikon, Bd. II. Hsg.: A. Zádor, I. Genthon. Budapest 1966, S. 95.

Kolozsvári kőfaragó iskola (Die Steinmetzschule von Kolozsvár). In: Művészeti Lexikon, Bd. II. Hsg.: A. Zádor, I. Genthon. Budapest 1966. S. 669—670.

A művészet Mátyás király udvarában. I. kötet. Adattár. (Die Kunst am Hofe Matthias Corvinus. I. Bd. Quellen) II. kötet. Képek. (II. Bd. Abbildungen). Budapest 1966, 512 S., 703 Abb.

Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest. VI. In: Acta Historiae Artium, 12, Budapest 1966. S. 201—346., 169 Abb.

A Régi Szoborosztály állandó kiállítása. Szépművészeti Múzeum. Katalógus. — Die ständige Ausstellung der Abteilung für Alte Skulptur im Museum der Bildenden Künste. Katalog. Budapest, 1966, 38 S.

A nagytétényi Bútormúzeum új kiállítása (Die neue Ausstellung des Möbelmuseums in Nagytétény). In: Művészet, 7, Budapest Nr. 12, (Dec.) 1966. S. 43—44., 1 Abb.

Statues gothiques allemandes. — Német gótikus szobrok. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — A Szépművészeti Múzeum Közleményei. 29, Budapest 1966, S. 25—68., 99—113., 52 Abb.

Due bronzetti di Alessandro Algardi. In: Arte in Europa, scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan. Milano, 1966. Bd. I. S. 699—701.

1967.

A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályának állandó kiállítása. III. rész. Barokk szobrok (Die ständige Ausstellung der Abteilung Alter Skulpturen im Museum der Bildenden Künste. III. Barockskulpturen). In: Művészet, 8, Budapest 1967, Nr. 4. (April) S. 33—34.

I mecenati ungheresi del primo rinascimento. In: Acta Historiae Artium 13, Budapest 1967, S. 205—212.

Magyar renaissance építészet (Die ungarische Renaissancearchitektur). In: Művészeti Lexikon, Bd. III. Hsg.: A. Zádor und I. Genthon, Budapest 1967. S. 153—157.

Magyar renaissance szobrászat (Die ungarische Renaissanceskulptur). In: Művészeti Lexikon, Bd. III. Hsg.: A. Zádor—I. Genthon, Budapest 1967 S. 174—178.

Magyar renaissance festészet (Die ungarische Renaissancemalerei). In: Művészeti Lexikon, Bd. III. Hsg.: A. Zádor—I. Genthon, Budapest 1967. S. 186—187.

Petrovics Elek (E. Petrovics, Generaldirektor des Museums, Würdigung). In: Művészettörténeti Értesítő, 16, Budapest 1967. S. 132—138.

A népművészeti és a történeti stílusok (Die Volkskunst und die historischen Stile). In: Néprajzi Értesítő, 49, Budapest 1967. S. 73—165., 130 Abb.

A népművészet és a történeti stílusok (Die Volkskunst und die historischen Stile. A Néprajzi Múzeum Füzetei. Nr. 24. Budapest 1967.

1968.

Rezension: Anne Coffin Hanson: Jacopo della Quercia's Fonte Gaia. Oxford, 1965. In: Acta Historiae Artium, 14, Budapest 1968. S. 110—111.

Sipos Dávid. In: Művészeti Lexikon, Bd. 4. Hsg.: A. Zádor—I. Genthon, Budapest, 1967. S. 285.

Mátyás király soproni arcképe (Das Bildnis von Matthias Corvinus im Ödenburger Museum). In: Soproni Szemle, 22, Sopron 1968, S. 151—155. (Deutscher Auszug).

L'exposition permanente du Département des sculptures anciennes du Musée des Beaux-Arts. III. Les sculptures baroques. A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborosztályának Állandó Kiállítása. III. rész. Barokk szobrok. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 31, Budapest 1968. S. 79—82., 133—134., 2 Abb.

1969.

Studi nella collezione di sculture del Museo di Belle Arti in Budapest. VII. In: Acta Historiae Artium, 15, Budapest 1969. S. 77—138., 82 Abb.

1970.

A „Kora-renaissance" és a „Késő-renaissance". (Frührenaissance und Spätrenaissance). In: A Magyarországi Művészet Története (Die ungarische Kunstgeschichte). IV. Ausgabe, Budapest 1970. Bd. I. Hsg.: L. Fülep, D. Dercsényi, A. Zádor. S. 189—254. II. Bd. S. 255—398.

Die ungarische Mäzene der Frührenaissance. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 5, 1970, S. 23—31, 18 Abb.

1971.

Influssi veneziani nell'arte della Transilvania. In: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi. Venezia 1971. S. 188—196., 12 Abb.

Rezension: Margrit Lisner: Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana. München 1970. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin 1961, S. 300—303.

1972.

Mattia Corvino ed il primo rinascimento ungherese. In: Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Budapest 1969. Budapest 1972. Bd. I. S. 611—621, Bd. II. Taf. 188—189., 6 Abb.

1973.

A „Kora-renaissance" és a „Késő-renaissance". (Frührenaissance und Spätrenaissance). In: A magyarországi művészet története. (Die ungarische Kunstgeschichte), Hsg.: A. Zádor, D. Dercsényi). 5. Ausgabe. Budapest 1973. Bd. I. S. 191—256. Bd. II. Abb. 255—398.

1974.

Italienische Pläne und ungarische Bauten der Spätrenaissance. In: Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae, 77, Budapest 1974. S. 13—93.

Késő-renaissance kőfaragó műhelyek. I. Közlemény. Az előzmények. (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance I. Die Präliminarien). (Deutscher Auszug). In: Ars Hungarica, Budapest 1974. Nr. 1. S. 27—58., 34 Abb.

Késő-renaissance kőfaragó műhelyek. II. Közlemény. Kolozsvári műhelyek. (Első folytatás). (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance II. Die Werkstätten von Klausenburg 1. Teil). In: Ars Hungarica, Budapest 1974, Nr. 2. S. 249—380., 97 Abb.

1975.

Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV—XVIII. Jahrhundert. I. Textband II. Tafelband. Budapest 1975. 308 S., 499 Abb.

Rezension: B. Nagy, Margit: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiek látták (Burgen,

Schlösser, Herrenhäuser, wie sie die Alten gesehen haben). Bukarest 1973. In: Honismereti Híradó, 1975. Nr. 3. S. 51—53.

Olasz tervrajzok és hazai késő renaissance épületeink (Italienische Pläne und die ungarische Architektur der Spätrenaissance). In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Hsg.: G. Galavics, Budapest 1975, S. 55—135.

Késő renaissance kőfaragó műhelyek. III. Közlemény. A kolozsvári műhelyek XVI. század (II. rész) (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance III. Die Werkstätten von Klausenburg.) 16. Jh. 2. Teil). In: Ars Hungarica, 1975. Budapest Nr. 1. S. 41—56.

Késő renaissance kőfaragó műhelyek IV. Közlemény. A kolozsvári műhelyek XVI. század (III. rész). (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance IV. Die Werkstätten von Klausenburg. 16. Jh. 3. Teil). In: Ars Hungarica 1975. Budapest Nr. 2. S. 211—276., 25 Zeichn., 52 Abb.

Janus Pannonius képmásai (Die Porträts von Janus Pannonius). In: Janus Pannonius. Hsg.: V. Kovács Sándor. Budapest 1975. S. 83—92.

Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1975. (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. Hsg.: von H. G. Franz Bd. IV.), 454 S., 193 Abb. und 4 Taf. Rezensiert von Gy. Török. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 32, Wien 1978, S. 179–181.

1976.

Késő renaissance kőfaragó műhelyek. V. Közlemény. A kolozsvári műhelyek XVI. század (IV. rész) (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance V. Die Werkstätten von Klausenburg 16. Jh. 4. Teil) In: Ars Hungarica, 1976, Budapest, Nr. 2. S. 39—64., 22 Zeichn.

Fioravante in Ungheria. Atti del Convegno Aristotile Fioravante a Mosca. In: Arte Lombarda, Milano 1976, S. 225—227.

1979.

Questions de la peinture murale de la Renaissance tardive en Transylvanie. — A késő renaissance falfestészet kérdései Erdélyben. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. — A Szépművészeti Múzeum Közleményei, 53, Budapest 1979, S. 105—114, 281—285, Abb. 75—80.

Késő reneissance kőfaragó műhelyek. VI. Közl. A kolozsvári műhelyek XVI. század (V. rész) (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance. VI. Die Werkstätten von Klausenburg. 16. Jh. 5. Teil). In: Ars Hungarica, Budapest 1979. Nr. 2. S. 175—208, 59 Abb.

Rezension: Kelemen, Lajos: Művészettörténeti tanulmányok (Kunstgeschichtliche Studien) Bukarest 1977. 292 S. 139 Abb. In: Honismeret, Budapest 1979, S. 54—56.

1980.

A Márványmadonnák mestere. Mátyás király szobrásza (Der Meister der Marmormadonnen. Der Bildhauer des Königs Matthias Corvinus). In: Építés-Építészettudomány 12, Budapest 1980. S. 77—86., 10 Abb.

Késő renaissance kőfaragóműhelyek. VII. Közl. A kolozsvári műhelyek XVI. század (VI. rész) (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance VII. Die Werkstätten von Kolozsvár. 16. Jh. 6. Teil). In: Ars Hungarica Budapest, 1980, Nr. 1. S. 25—101., 1 Abb., 9 Zeichn.

Késő renaissance kőfaragóműhelyek VIII. Közl. A kolozsvári műhelyek XVI. század (VII. rész) (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance VIII. Die Werkstätten von Kolozsvár/Klausenburg. 16. Jh. 7. Teil.) In: Ars Hungarica, Budapest 1980, Nr. 2. S. 217—280.

1981.

Az Anjou-kor kérdéseiről (Über die Fragen der Anjou-Zeit) In: Művészettörténeti Értesítő, 30, Budapest, Nr. 2. S. 144—147. (Deutscher Auszug), 6 Abb.

1982.

Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541. Katalog der Ausstellung in Schallaburg. Wien, 1982.

Studien: Die Bildnisse des Königs Matthias (S. 6—16);

Die ungarischen Mäzene der Renaissance (S. 73—80.);

Die Kunst der Renaissance in Ungarn (S. 81—107.);

Einführende Studien: Der Burgpalast in Buda, Baugeschichte (S. 275—277).

Giovanni Dalmata (S. 370—371).

Meister der Marmormadonnen (S. 385—386).
Tabernakel (S. 653—654).
Die architektonische Bedeutung der Bakócz Kapelle (S. 664.).
Werkstatt und Einfluß der Bakócz Kapelle (S. 671—672).
Grabmäler (S. 676—678.).
Kat. Nr.: 3, 7, 8/b, 10, 15, 16, 32, 53, 61, 62, 66, 68, 70, 71, 74/b, 78—83, 86—90, 92, 103, 112/a-b-c-d, 116, 117, 122, 128, 129/c, 130, 158, 170, 172/c, 179, 263, 264/a—c, 265, 265/a, 289, 322, 326—328, 353—355, 388, 451, 592, 628, 631, 642, 648, 651, 652, 654, 655, 774/b, 775, 777, 793, 794, 795, 796, 798, 800—808, 826, 828, 829, 835—840, 842—845, 853.

Varadinum- Várad vára (Die Burg von Várad). Bd. I—II. (Cahiers d'Histoire de l'Art 13/1—2, Hsg.: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport). Budapest 1982. Bd. I. 110 S., 194 Abb. (Deutscher Auszug); Bd. II. 396 S. 13 Zeichn.

1983.

Giulio Clovio Magyarországon — A schallaburgi-budavári reneszánsz kiállítás (1982—1983) tanulságairól. Giulio Clovio in Ungarn. Einige Erkenntnisse aus der Ausstellung Schallaburg-Budapest (1982—1983). In: Művészettörténeti Értesítő, 32, Nr. 3., Budapest 1983, S. 129—142., 19 Abb. (Italienischer Auszug: Giulio Clovio in Ungheria. Conclusioni sulla mostra rinescimentale a Schallaburg e nel Castello di Buda.) Rezensiert von M. Šercer. In: Peristil, 24, Nr. 29., Zagreb 1986, S. 173—174.

1984.

Középkori építészetünk kérdéseiről: 1. Magyarszékely templomvárak; 2. Az erdélyi vajdavára (Über die Fragen der einheimischen Architektur im Mittelalter I. Ungarisch-Szeklerische Kirchenburgen. II. Die Burg des Woiwoden von Transsylvanien). In: Művészettörténeti Értesítő, 33. Nr. 1—2, Budapest 1984, S. 46—50. (Deutscher Auszug).

1985.

Mátyás király és a művészet (Matthias Corvinus und die Kunst). Budapest 1985. 476 S., 109 Abb.

Kolozsvári kőfaragó műhelyek XVI. század. (Steinmetzwerkstätten von Klausenburg. Das 16. Jh.) Budapest 1985. (Hsg. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport) 442 S. 288 Abb. (Deutscher Auszug).

1986.

Velencei hatások Erdély művészetében. (Venezianische Einflüsse in der Kunst Siebenbürgens) In: Ars Hungarica, Budapest 1986, Nr. 1. S. 81—96.

Bisher unveröffentlicht:

A régi magyar művészet kérdéseiről. XIII—XVII. század. Művészettörténeti tanulmányok 1923—1987. (Über die Fragen der alten ungarischen Kunst. 13—17. Jh. Kunstgeschichtliche Studien Jolán Balogh's 1923—1987. (Darunter auch neue Aufsätze). In Vorbereitung bei Corvina Verlag Budapest.

Erdély művészete 1541—1630 (Die Kunst Siebenbürgens 1541—1630). In: A magyarországi művészet története Bd. 3. Hsg.: G. Entz. In Vorbereitung bei Akademieverlag Budapest.

KUNSTBETRACHTUNG UND KUNSTGESCHICHTE

Die Rehabilitierung der ästhetischen Erfahrung am Beispiel des Bildes*

von

B. Bacsó

»... in dem Maße, in dem die Wirklichkeit weg von der ‚Erfahrung' hin zur ‚Erwartung' tendiert, bewegt sich — gegenläufig: kompensatorisch — das Ästhetische weg von der ‚Erwartung' hin zur ‚Erfahrung' ...«

(O. Marquard)

Wenn Konrad Fiedler in seiner grundlegenden Studie »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit« sagt, daß "die Kunst allmählich in Unwahrheit verfallen ist", weist er mit seiner Aussage bzw. mit seinem diese Aussage ermöglichenden seismographischen Gefühl auf das Grundproblem der Kunst der ganzen folgenden »unkünstlerischen Epoche« hin (das Werk ist 1881 erschienen). Gleichzeitig erhebt sich die Frage, was Kunst eigentlich ist, was wir ein Kunstwerk nennen, nennen können, worin die Wahrheit der Kunst besteht und was den Lebenssinn der Kunst ausmacht. Diese Zeit hat schon Kenntnis von dem, woran wir uns in so erschreckender Weise gewöhnt haben: vom Epigonismus und als dessen Gegenstück von der Zerstörung der Form und von der Suche nach der Legitimierungsgrundlage, die man im Immer-Anderen zu finden meint. Es wird zum Grundcharakter der modernen Kunst, daß sie sich als »verfallende« — weil sie ihrer Legitimität fortwährend verlustig geht — in dieser »Unwahrheit« aufhält, daß also die Selbstevidenz ihrer Wahrheit ein für alle Mal aufgehört hat. Aus dem Existenz-Charakter der Kunst folgt, daß sie ebenso Teil der Unwahrheit wie der Wahrheit ist. Die moderne Kunst wird, was ihr Dasein betrifft, überlastet weil in ihrem fortwährenden aktuell-Sein der »Emanzipation der Kunst aus der Bevormundung durch eine fremde Autorität« die Kunst »sich selbst zu einer Macht in einer Welt gemacht hat«,[1] in einer Welt, die ihr so alles überläßt, was sie früher selbst war: nämlich eine gegenständliche abbildbare Wirklichkeit und die Position, die dieser Wirklichkeit gegenüber perspektivisch eindeutig eingenommen werden kann, von der aus gesehen die Wirklichkeit zum Bild wird. Die Versetzung der Wirklichkeit in das Noch-nie-Gewesene, ihre Überbestimmtheit von der Zukunft her, zwingt die »machtausübende« Kunst jetzt bereits sozusagen als ihre eigene Gefangene die Produktion der Wirklichkeit, auf sich zu nehmen.[2]

Die Mündigkeit der modernen Kunsttheorie und -geschichte beginnt damit, daß sie der Tatsache Rechnung trägt: Lebenssinn der Kunst ist nicht die bloße Aufzeigung des auf der Welt Vorhandenen im Kunstwerk, dem wir aufgrund des Entsprechungsverhältnisses die Welt der fertig gegeben Werte zuordnen. Sein Lebenssinn ist gerade, daß wir das Erscheinende, als auf dem Bild Gezeigte, die von vornherein, aber nicht thematisch gegebene Räumlichkeit[3] des Daseins als sinnvolle Form einer in dem Bild thematisierten Welt erfahren können. Die so Bedeutung gewonnene Welt als Kunst-Welt erschließt uns die Erfahrung »der« Welt nicht im deiktischen Verhältnis des »jenes dort« in einer Art reiner Anwesenheit, sondern als *eine* Welt der Bedeutsamkeit des auf dem Bild Erscheinenden »dieses da«, und diese Bedeutsamkeit nur in Bezug auf die mit ihm zusammen Erscheinenden zustande gekommen ist. Erst dann können wir mit Fiedler sagen, daß die Kunst »eine der Erkenntnis dienende Sprache« ist,[4] denn in der Erfahrung der Kunstwerke reicht diese Sprache, eingewoben in die rehabilitierte sinnliche Erkenntnis zurück bis in die Verstandesschichten jenseits der Sprache, bereitet den Boden für die Aussage des Unausgesagten vor. Die Rehabilitierung der cognitio sensitiva ist in der gesamten Kunsttheorie, vor allem aber in der Theorie der bildenden Kunst zur drückenden Notwendigkeit geworden.

»Das moderne Kunstwerk steht im Zeichen der Vereinigung des Eigentlichen mit dem Ephemeren.«

(J. Habermas)

Max Raphaels[5] erster Band »Von Monet zu Picasso« kann als gleichzeitige theoretische Reflexion über die Wendung der Malkunst vom Impressionismus und Postimpressionismus in die Richtung des Kubismus und Expressionismus in dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ge-

lesen werden, die von neuen Zeit- und Kunstempfinden durchdrungen ist. Dieses Empfinden nährt sich bereits aus der Erkenntnis, durch die zum Bewußtsein gebracht wird, daß der Impressionismus als Weltanschauung und Formwille mit der Darstellung der in die Atmosphäre gelösten Welt gerade den Gedanken der Welt als Perspektive zum äußersten geführt hat. Wie schon bei Fiedler trägt auch diese Reflexion die Merkmale des neu gedeuteten Kantianismus und erhält andererseits einen entscheidenden Impuls von der Lebensphilosophie, von Bergson und Simmel, deren Vorträge Raphael in Paris bzw. in Berlin hörte.

Die sensualistisch-intuitionistische Lebensphilosophie fühlt sich zur Deutung der zeitgenössischen Kunst hingezogen, denn ihre gemeinsame Grundlage ist ja das moderne Leben in seiner zwiespältigen bzw. der Einheit verlustig gegangenen Form. Das sich nach verborgenen Gesetzen und offenbaren Vorschriften organisierende moderne Leben und der künstlerische Formwille als Komplex offenbarer Gesetze und verborgener Intentionen organisiert sich aus dem Leben, ist aber diesem Leben entgegengerichtet. Das ist die grundlegende Tatsache des philosophischen und kunsttheoretischen Denkens dieser Zeit. Es genügt dazu Simmels 1902 geschriebenes Essay über die Bildhauerkunst Rodins aufzuschlagen, in dem der als der paradigmatische Künstler seiner Zeit geltende Rodin, *der* Künstler, im Werk und durch das Werk imstande ist, dem individuellen Dasein die Kraft des Gesetzes zu verleihen, indem er dem Naturalismus, der den durch die Natur gezwungenen Eindruck zum Werk erhebt, entgegenwirkt, ebenso wie dem Konventionalismus, der die sich in der historisch-gesellschaftlichen Anerkanntheit entleerende Schablone zum Formprinzip erhebt. Die als Sieg des Geistes aufgefaßte Kunst ist schon jetzt eine Kunst, ». . . in der das eigengesetzliche, uns im letzten Grunde unverständliche Sein der Dinge den inneren Bewegungen der Seele völlig nachgiebig geworden ist. Aber dieser Sieg muß in jedem Werk von Neuem und von innen her gewonnen werden, und darum verfehlt aller Konventionalismus, der dem Stoff eine traditionelle Schablone von außen aufprägt, so völlig den Sinn der Kunst.«[6]

Während die moderne Kunst — um mit Baudelaire zu sprechen — im Kraftfeld des Flüchtig-zufälligen und des Ewig-unveränderten nach der Fundierung des Kunstwerkes sucht, glaubt sie im Künstler, im schöpferischen Menschen und seinem Werk den Antagonisten des seine Substanz verlorenen Lebens zu entdecken. So wird mit Simmels schönem Ausdruck das Werk »inselhaft« und es ist das Kunstwerk »unter allem Menschenwerk die geschlossenste Einheit, die sich selbst genügendste Totalität . . .«[7] Die in der Suche in Erscheinung tretende Physiognomie des Modernen tut einen Schritt in der Richtung, das Zufällige hinter sich zu lassen und das unverändert-Ewige zu erreichen, denn der moderne Naturalismus des 19. Jahrhunderts ist, wenn man die genaue Beobachtung Fiedlers zur Grundlage nimmt, mit dem Programm der »Inventarisierung der Welt« und der »Neutralisierung der künstlerischen Individualität« aufgetreten. So glaubte er die Wirklichkeit seiner Zeit gewissermaßen in allen ihren Elementen zu erfassen, und das Werk schuf er durch Heiligung des Zufalls. Die gedanklich-künstlerischen Versuche der Jahrhundertwende treten bereits im Zeichen der Suche nach »ausdrucksstarken, abstrakten Formwerten«[8] auf, und obwohl es offenbar ist, daß der Versuch radikal auf verschiedene Weise gemacht wird, ist das letzte Ziel, daß vom Kunstwerk her gesehen die Form als in sich selbst geschlossene, die Dissonanz der tatsächlichen Wirklichkeit hinter sich lassende Einheit in Erscheinung trete. Der Gedanke von der Welthaftigkeit der Form, die sich zugleich aus den Dissonanzen der tatsächlichen Wirklichkeit befreit hat, kehrt in den kunsttheoretischen Schriften der Zeit immer wieder. Von der Rezeption her gesehen aber kann — mit Simmel gesprochen — »das Leben eben nur durch das Leben verstanden werden . . .«,[9] respektive wies die geschlossene Form auf den Betrachter, die Befreiung muß als das Leben vollendender Formgesichtspunkt zum Gesichtspunkt des Betrachters werden, der so den Schöpfungsprozeß gewissermaßen in sich selbst nachvollzieht.[10]

Nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris, wo er mit Matisse und Picasso Bekanntschaft machte und die Malkunst Cézannes, Gauguins und van Goghs studierte, gibt Raphael 1913 in München sein Buch heraus. Im wesentlichen berühren seine Fragen die vorstehend skizzierten Probleme. Der Umriß der Ästhetik und Entwicklung der modernen Kunst beginnt mit der nachstehenden Frage: »Wie wird Kunst, welches ist der Sinn ihres Werdens?« Wie bei Fiedler, Hildebrand, Simmel oder gerade Lukács, der ebenfalls ein Schüler Simmels ist, führt seine Theorie die Frage der Kunst, das Problem der Schöpfung, in die Richtung der Frage des Lebens, oder man könnte auch sagen: die als

Schöpfung aufgefaßte Kunstform erhält ihre Legitimation auf das Leben bezogen. Ganz genau gesagt, erscheint diese Bezogenheit auf das Leben als Korrektion des Lebens, als Verneinung des Bestehenden, woher der die Theorie schwer belastende Gedanke der Utopie stammt, d.h. der Wille zu einer anderen und besseren Welt, und andererseits eine in der Wertung der Werke in Erscheinung tretende Normativität, die Suche nach einer Art idealer Formverwirklichung. So wird der mit den Augen Cézannes gesehene Poussin ausgesprochen-unausgesprochenerweise zum geheimen Helden dieser malkunsthistorischen Fundierung, zu ihrem beispielgebenden Maler. Wir wollen gleich hinzufügen, daß dies in der Kunstauffassung der Zeit durchaus nicht fremd oder außerordentlich ist, denn das klassische Ideal Cézannes ist ja das der Natur folgende, aufs Neue gemalte Poussin's Werk, und das Losungswort der Kubisten »zurück zu Poussin« ist auch kein Zufall, denn mit seiner Malkunst ». . . ist er, im Herzen der modernen Kunst ein Vertreter der — oft indirekten und getrübten — Sorge des Grübelns und der Strukturiertheit, denn nur mit ihrer Hilfe kann die Malkunst etwas anderes und mehr sein, als Sich-selbst-zur-Schau-stellen, Bravour: sorgfältige Herstellung eines Gegenstandes.«[11]

Wie umreißt nun Raphael, sich Poussin »vor Augen haltend« Existenz und Exegese der modernen malerischen Form. Raphael weist die imitative, in die Zustandhaftigkeit flüchtende, auf unreflektiertem Daseinsfühlen beruhende impressionistische Formschöpfung radikal zurück, doch ist ihm auch die Form fremd, die als Projektion des Innenlebens der übersteigerten Persönlichkeit gedeutet wird, ebenso wie der Gedanke der Apriorität der Form. Gerade vom letzteren Gesichtspunkt kritisiert er die Kunstauffassung Hildebrands — denn nach Raphael „. . . hat für mich die Form eine a posteriorische Stellung und es gibt eine Mannigfaltigkeit von Formen«[12] —, da auf diese Weise die das Wesen der Kunst ausmachende Formbildung nicht verwirklicht wird.[13] Raphael wendet sich an die die Materie von ihrer reinen Zufälligkeit befreiende, durch den schöpferischen Trieb Verwirklichung findende absolute Formbildung, mit der der schöpferische Künstler mit den dematerialisierten Mitteln der endlichen Form nach der Erfassung des Absoluten strebt. Das so geschaffene Werk, das eine »sein sollende« Welt in sich schließt, ist in der Sphäre der reinen Gültigkeit das utopistische Wunschbild des Aufnichts-Angewiesenseins und der Vollendung. Über das Zeitgefühl der eschatologischen Weltverneinung hinausgehend offenbart sich hier das Zurückgreifen auf den Triebbegriff in Schillers: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* Vierzehnter Brief: ». . . der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben. Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren«, oder allgemeiner auf die Kunstauffassung des klassischen deutschen Idealismus: »Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick (Augenblick des vollen Daseins) darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.«[14] Auf keinen Fall ist jedoch von der Wiederbelebung eines veralteten Kunstbegriffs die Rede, etwa als Schein einer Art harmonisch-schöner Kunstwelt, sondern es handelt sich vielmehr um die Frage, wie unter den Bedingungen des modernen Lebens die Kunst noch einen Sinn, die Form noch Gültigkeit haben kann. In Wirklichkeit ist die auf die Herausforderung der Modernität gegebene moderne Antwort, die die im wesentlichen erkennen läßt, daß ». . . die Verbindung (der Kunst) zur Realität unterbrochen ist«[15], und als Ergebnis davon die Anerkennung des absoluten Seins des Werkes, des Bildes, die einzige Legitimationsmöglichkeit der Kunst ist. Aber die in der bildenden Kunst in Erscheinung tretenden Stigmata der modernen Krise, die zum Problem werdende bzw. aufhörende Raumwirkung der Bildfläche, die Veraltung der traditionellen Form der Komposition, die rein dekorative Anordnung, oder das Überhandnehmen des aus der Deformierung der Form gewonnenen Ausdrucks usw. stellen das Postulat der Formbildung, der dem Werke entspringenden Notwendigkeit der Gestaltung (Wille zur Notwendigkeit!) in den Mittelpunkt der Deutung moderner Kunst[16]. Wenn vorstehend gesagt wurde, daß der Theorie Raphaels die Suche nach der idealen Formverwirklichung nicht fremd sei, läßt sich das jetzt auch so formulieren, daß der Impressionismus jenseits seines »beschreibenden« Charakters und diesseits seiner auf rein subjektiver Willkür beruhenden Abstraktion, also zwischen den Extremen der reinen Objektivität und des reinen Bewußtseins die Gesetzmäßigkeit der Bewußtseinskonstitution des Objektes der Formbildung zum Maßstab setzt. Diese Konstitution beruht — nach einem dem neoklassizistischen Wilhelm von Scholz entliehenen Begriff — auf dem sich selbst setzenden Kon-

flikt[17], der eine immanente Wesentlichkeitskomponente der Formbildung ist, die dann infolge ihres antithetischen Aufbaus ein Unterpfand der letzten Opposition und der äußersten notwendigen Einheit ist.

Dem Gedankengang Raphaels zufolge ist somit die Formbildung nicht die rein formhafte Projektion des durch nichts bestimmten Schöpfungstriebes, sondern die maximale Freilegung der inneren Wesens-Möglichkeiten des Objektes von der Funktion des Bewußtseins her. Daher empfinden wir die gegen Raphael wegen der angeblich übertriebenen Verallgemeinerung des Schöpfungstriebes gerichtete Kritik R. Hamanns als ungerechtfertigt: »Es wäre nicht schwer zu zeigen, daß von dieser allgemeinen Formulierung des schöpferischen Triebes auch nicht ein einziger Weg zum Kunstwerk hinzuführen vermag und daß wissenschaftliche und technische Produktion, ja jedes menschliche Verhalten, besonders wenn man wie Raphael auch in der einfachsten Wahrnehmung schon ‚Erzeugung' sieht, darin enthalten ist.«[18] Die Frage ist vielmehr die, ob der Kunstbegriff Raphaels, die gegenseitige Durchdringung von Subjekt und Objekt, von Endlich und Unendlich, von Teil und Ganzem in der Formkonstitution, also die als Form-Ganzes verwirklichte Identifikation von Bewußtsein und Gegenständlichkeit geeignet ist, die moderne Kunst, vor allem die Malerei zu erklären, denn gerade die moderne Malerei führt uns am paradigmatischesten vor Augen, daß die Form der Malerei kein abgeschlossenes Sinn-Ganzes ist, das der Betrachter nachträglich, lediglich auf umgekehrtem Wege erlebt.[19] Im Gegensatz zur reinen Sinnkonstruktion der Identität verwendet die ästhetische Erfahrung keine Einschränkungen, rekurriert nicht auf eine von vornherein gegebene, symbolisch-»sprachliche« Bedeutung, sondern läßt die struktiven Elemente der Kunstform gleichsam durch die Kraft des Sehens aufeinanderprallen. Die durch die Wahrnehmung gewonnenen Daten öffnen uns auf diese Weise ein unendliches Reflexionspotential. Der Sinn des Werkes ist allein die sich durch das Betrachten offenbarende Bedeutsamkeit. Eine Tatsache, die durch die moderne Malerei ertappt werden kann, ist die Emanzipation des Sehens, der Umstand, daß das Gesehene auch anders gesehen werden kann, weil sich nämlich das Gesehene als etwas Vorverstandenes mit dem von ihm gewonnenen semantischen Horizont zusammen bei der neuen Ein-Sicht, einer alternativen Sinnvariante öffnet. Die Kunst hat die existentielle Krise nicht dadurch hinter sich gelassen, daß sie die in der Formbildung »Lösung« findende Totalität der vorhandenen Dissonanzen mit dem Real-existierenden radikal konfrontiert, sondern indem sie den Weg zu einer Erfahrung erschließt, in der die bei der Betrachtung des Kunstwerkes gewonnene Betrachtungsganzheit als sprachlich noch nicht Besessenes in der Richtung des sprachlich beherrschten Sinn-Ganzen der Welt als einer irgendwie vorverstandenen Welt korrektiv erweiternd auftritt. In der Relation der Auslegung von Schöpfungen der bildenden Kunst ist die Emanzipation des Sehens untrennbar von dem, was wir *Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* nennen.[20]

Damit stellen wir keinesfalls die Behauptung auf, daß der Versuch Raphaels verfehlt ist, sondern wir betrachten ihn nur als zeitspezifische Antwort auf die in der Malerei zutage tretende Herausforderung der Modernität. Es ist unbestreitbar, daß er sein Werk mit beispielhafter Konsequenz, mit einer seltenen Sensibilität für alle Erscheinungen ausgearbeitet hat. Es genügt, wenn hier auf sein frühes Erkennen der Bedeutung Picassos hingewiesen wird. Ähnlich bewertet auch H. Tietze die Leistung Raphaels: »Nur unter konsequentem Festhalten des der Kunst ausschließlich Eigenen und bei seinem völligen Verarbeiten zu gedanklicher Einheit kann auch moderne Kunst literarisch tiefer erfaßt und erklärt werden. Am nächsten scheint mir diesem Ideal, das sich von subjektivem Lyrismus und von der Betätigung an den Außenseiten der Kunst gleich fern hält, das gedankenreiche Buch von Raphael zu kommen, obwohl es gleichfalls von solchen Fehlern nicht ganz frei ist; vielleicht sind diese überhaupt über die Schwächen der Autoren hinaus Schatten, die im Stoffe liegen.«[21] Ausschließliche Eigenheit der Kunst, letztes Wesen der malerischen Formgebung — darauf weist Hamann bei der Erklärung von Raphaels Buch hin — ist das Versprechen einer kompensatorischen-ersehnten neuen Welt, deren Unterpfand der nach Notwendigkeit strebende Wille ist, und die der Herrschaft der das tätige Leben bildenden Mächte, die partielle Erfüllung zulassen, zum Trotz geschaffen wurde. Gerade diese gegen die Beschränktheiten-Antinomien des praktischen Lebens gerichtete Kritik bzw. der das Bestehende leugnende praxisorientierte Standpunkt und die menschliche Vollkommenheit und Freiheit fordernde, kompromißlose Haltung machen das Lebenswerk Raphaels auf der

geistigen Linken mit der Theorienschöpfung von Lukács, Korsch, Bloch und der zur Frankfurter Schule gehörenden Denker verwandt.[22] Es gäbe jedoch heute wohl kaum eine Renaissance der theoretischen Leistung Raphaels, wenn er nur der Kunstideologe einer tragödienschwangeren, das Menschliche inmitten extremster Widersprüche abtötenden Epoche wäre. In dieser Richtung liegende Bemerkungen lesen wir als Zeitreflexion eines Menschen, der seine Anständigkeit durch alle Zeit hindurch bewahrt hat, dessen Souveränität, dessen das rein Menschliche gegen die Mächtigen »zu den Waffen rufende« Haltung ein ewiges Beispiel ist, und seine Kunstauslegung würde keinen heute zu neuem Leben erwachenden Gesichtpunkt vertreten; das ist nichts anderes als die allgemeine Kunsttheorie, und innerhalb dieser die Neuauslegung der Kunstgeschichte von der ästhetischen Erfahrung her. Man kann das auch so formulieren, daß der die beiden Pole von Raphaels Kunsttheorie bildende ästhetische Utopismusgedanke — das Werk als in sich genügende geschlossene vollkommene Welt — und das aus der Strukturanalyse des Werkes herausgeschälte Sinn-Feld von seinen Schriften der zwanziger Jahre an in der Richtung der Dominanz des letzteren eine Änderung erfährt, denn »... es gibt zwei unüberschreitbare Grenzen für jeden Künstler: daß er niemals das Unendliche, Absolute, die universale Totalität fassen und daß er das, was er geben will, niemals direkt und unmittelbar berichten, sondern nur indirekt durch einen geschaffenen, neuen Kunstkörper darstellen kann.«[23]

»Kunstgeschichte ist heute wiederum auf weite Strekken hin Kulturgeschichte, und ist als Kunstgeschichte auf bloße Stilkritik zurückgeworfen, statt sich dem Thema der künstlerischen Bedeutungs- und Gehaltserforschung zu widmen.«

(K. Badt)

Als Heinrich Wölfflin die Bitte Raphaels, seine Dissertation (Von Monet zu Picasso) ihm widmen zu dürfen, abschlägt, äußert sich darin nicht nur dessen Zurückhaltung den modernen Erscheinungen gegenüber, sondern auch der Gegensatz zwischen der auf die Stilgeschichte orientierten Kunstgeschichte und der den Weg zur ästhetisch-sinnlichen Wahrnehmung suchenden Kunstbetrachtung. Diese veränderte Betrachtungsweise ist mit der Grunderfahrung der modernen Kunst untrennbar verbunden, wonach der Bildsinn nicht etwa eine Entität hinter der unmittelbaren, erscheinungsmäßigen Darstellung ist, sondern eine im Zuge der *sehenden* Aneignung der Organisierung des rein sinnlichen Elementes aus dem Bezogensein der Elemente aufeinander und auf den Betrachter ins Leben gerufene »Lesung« oder besser eine auf das Werk bezogene sinngewinnende Betrachtung. Bestandteile dieser Auffassungsweise erscheinen bei Fiedler. Die Fiedlersche Bild-Hermeneutik (Boehm) rechnet mit dem grundlegend existentiellen Erlebnis der Modernität bzw. sie baut es in ihre Theorie ein: »Zweifellos kann der gesamte geistige Zustand ... keine größere Umwandlung erfahren, als diejenige, welche sich durch die Zerstörung der realen Gewißheit der gegebenen Wirklichkeit vollzieht. Die Stellung des Menschen innerhalb der Welt erscheint damit gänzlich verändert. Seine anscheinend passive Rolle hat sich in Wahrheit als eine aktive enthüllt ... An die Stelle des Seins tritt so ein beständiges Werden; in jedem Augenblicke stehen wir dem Nichts gegenüber, und in jedem Augenblick erzeugt sich das, was wir als seiend, als wirklich bezeichnen dürfen.«[24] Obwohl Fiedler endgültig annimmt »Die Kunstwerke sind an und für sich ein toter Besitz ...«[25], so deutet er doch, vom Kant'schen metaphysischen Dualismus ausgehend, die Kunst als Erkennen, sozusagen als reine Präsenz des *im Kunstwerk* Erscheinenden. »Indem sie (die Kunst) uns emporführt zu dem Grade der Vergegenwärtigung des Seins, welcher sich in ihr verwirklicht, befreit sie unseren Geist unwillkürlich von allen den bedingenden Rücksichten, unter denen sich uns das Bild des Lebens darstellt, und erzeugt in uns eine Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewißheit des Seins.«[26]

Das Verstehen des Gemäldes aber ist nicht die Betrachtung einer innerhalb der Rahmen Form-Ganzes auftretenden zeitlos-reinen Gegenständlichkeit — die Betrachtung ist ihrem Wesen nach *zeitlich* — sondern gerade die Verschiebung, Neustrukturierung der bedingten Gesichtspunkte des vom Leben gemachten Bildes als einer Art vorläufigen Wissens bei der Betrachtung des Werkes. Nicht von der Bereinigung irgendeines ursprünglichen Seins des Gegenstandes ist die Rede, die der Betrachter nur akzeptieren muß, sondern nach dem Augenblick der Konfrontierung mit dem Nichts, nach dem Zustand der Suspensiertheit beziehen wir das Erscheinende inmitten der im-

mer wieder bedingten Gesichtspunkte in die lebendige Betrachtung ein. Im Kraftfeld bestimmter historischer Zusammenhänge tritt nicht einfach der Künstler auf, nicht das Kunstwerk ist der Reflex der historischen Situation, sondern während der Betrachtung des Kunstwerkes selbst offenbart sich unsere geschichtliche Existenz. Der Schöpfungsprozeß als Tendenz der »Entbegrifflichung der Welt« zieht uns in eine Welt hinein, wo das Gezeigte »die Enthabitualisierung des Sehens« auslöst[27], was heißt, daß wir das Gezeigte als von vornherein irgendwie Gesehenes imstande sein werden auch anders zu sehen, denn es kann nicht das Ziel der Kunst (der Malkunst) sein, uns bis zur Essentialität des reinen Sehens zu führen, uns aus unserer zeitlichen und geschichtlichen Existenz gleichsam herauszureißen, sondern dieses Ziel muß gerade sein, uns bei der Betrachtung des Gezeigten — wir sind ja bei dessen Betrachtung nicht so, wie vorher — zutiefst in unsere geschichtlich-zeitliche Existenz einzubeziehen. Das Gezeigte ist »in der Pause des Daseins« (H. Jantzen) gegenwärtig, um uns dann mit umso elementarerer Kraft in unseren Kampf um das Verstehen des Seins einzubeziehen.

Die Erneuerung, »Verlebendigung« der Kunstgeschichte ist untrennbar mit der Erkenntnis verbunden, daß wir die Kunstwerke nicht mehr an abstrahierten Stilidealen messen können, an von den Kunstwerken absehenden, von vornherein festgesetzten Wertideen, sondern ». . . den Geist zu begreifen, der sich, so und nicht anders, in den künstlerischen Formen ausspricht, scheint für die Gegenwart die wahrhafte Verlebendigung der Kunstgeschichte zu sein.«[28]

Als eine solche Verlebendigung der Kunstgeschichte betrachten wir die Schöpfungsperiode Raphaels von den zwanziger Jahren an, deren ausgereiftestes Werk den Titel »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« trägt. Dem überlieferten Selbstverständnis der Kunstgeschichte entfremdet, darunter ist vor allem die auf Stilgeschichte und Ikonologie beruhende Kunstgeschichte zu verstehen, setzt er sich die Fundierung der Kunstgeschichte durch empirische Kunstwissenschaft zum Ziel: »Eine solche Kunstwissenschaft ist insofern empirisch, als sie von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Kunstwerken ausgeht, insofern logisch als sie eine Theorie des künstlerischen Schaffens voraussetzt, die von Ort und Zeit der Entstehung der Kunstwerke unabhängig ist.«[29] Die Kunstwissenschaft, die sich die direkte Analyse des einzelnen Kunstwerkes zur Aufgabe macht, beruht also auf der Erkenntnis, daß die moderne Kunst, die die Merkmale der Entsubstanzialisierung der Kunst, der Krise des Kunstbegriffs trägt, unabtrennbar ist vom bedeutungskonstitutierenden Prozeß des aktiven Sehens, was sich auch auf die Betrachtung der in Tradition stehenden Kunstwerke auswirkt. Gerade als Geschaffenes ist das Kunstwerk nicht innerhalb der geschlossenen Koordinaten von Ort und Zeit historisch, sondern es offenbart seine wahre Geschichtlichkeit gerade unabhängig davon. Das Ästhetische bewegt sich von der Erwartung in die Richtung der Erfahrung! ». . . der vom Kunstwerk ausgelöste Umschwung vom Geschaffenen zum Schaffen erstreckt sich weit über dessen Betrachtung hinaus und erzeugt allmählich einen allgemeinen Zweifel an dem Gegebenheitscharakter der Welt. Warum ist die bestehende Welt so?«[30]

In dieser Epoche hört die Dominanz des Utopismus-Gedankens auf und überläßt ihren Platz der theoriegestaltenden Tendenz eines der Betrachtung des Kunstwerkes entspringenden bedeutunggebenden Prozesses. Der Wandel ist auffallend, wenn man beobachtet, daß im Gegensatz zum »Monet-Buch« hier die Konstitution der neuen Welt die aus der bis zu den Wurzeln, dem Ursprung der Dinge und des Ich vordringenden Betrachtung gewonnene Welthaftigkeit ist. Diese Betrachtung ist keine Nachkonstruktion des Schöpfungsprozesses, sondern gerade »die Erhöhung der Gestaltungskräfte des Betrachters«.[31] Mit der Enthabitualisierung des Sehens beginnt die aktive Dekontextualisierung des Irgendwie-als-irgendetwas-bereits-Gesehenen, und das Relationssystem das den bisherigen Sinnhorizont bildete zerfällt bzw. wandelt sich entscheidend, andererseits öffnet sich ein Weg, die uns umgebenden Welt mit Hilfe der uns diese Möglichkeiten erschließenden Erfahrung neu zu situieren, mit einem Wort: die in der Betrachtung des Kunstwerkes zustande kommende Erfahrung wird bedeutungsvoll.

Der Wandel in der Betrachtungsweise machte es unerläßlich, die das Kunstwerk konstitutierenden Begriffe als Begriffe darzulegen, die gleichsam die Daseinsbedingungen des Kunstwerks, des Gemäldes beschreiben. Das Wesen des Schöpfungsprozesses liegt in der gewählten Methode, durch die der Künstler »die Form als konstitutiertes Sein« erreicht.[32] Es ist also nicht mehr davon die Rede und entscheidet also nicht über den Erfolg, ob die Abbildung einer von vornherein gegebenen objek-

tiven thematischen Wirklichkeit gelungen ist oder nicht, sondern es entscheidet allein der Umstand, in welchem Maße die gewählte Methode, der gewählte Gesichtspunkt des Kunstwerkes imstande war, des als Thema dienende Material zu durchdringen und in dieser Durchdringung von etwaigen materiellen Voraussetzungen zu befreien.

Es muß erwähnt werden, daß die Anwendung der Kunstbetrachtung auf die bildende Kunst auch in dem zuerst 1893 publizierten Buch von A. Hildebrand zugegen ist: Hier weist er auf eine der imitativen Gestaltung entgegengesetzte, architektonische Gestaltung hin, auf den Unterschied zwischen Daseinsform und Wirkungsform[33], auf die Formvorstellung, der aus Wahrnehmungen entsteht, die von einem bestimmten Gesichtspunkt aus verarbeitet werden, auf die grundlegende Abweichung des aktiven und passiven Sehens in Bezug auf die Formverwirklichung. Gerade bei der Analyse von Hildebrands Auffassung summiert Fiedler die Frage der Wirkung wie folgt: »So wird *die Daseinsform, indem sie uns als Wirkung entgegentritt, zur Ausdrucksform.*«[34] Es ist hier vom Autonomie-Anspruch der Schöpfung der bildenden Kunst die Rede und davon, daß sie alles auf dem Bilde Erscheinende angeblich seinshaft Vorgegebene der sinntragenden Form bringt, mit der sie in der sichtbaren Struktur des Bildfeldes da ist, doch ist dieses Da-sein niemals bloßer Schein, sondern »existiert« gerade dadurch, daß es in dem vom Schöpfer intonierten Komplex des Bildfeldes *so und so* erscheint, also zur Ausdrucksform wird. Eine solche Deutung des Bildes grenzt sich von der Auffassung ab, das im Bildfeld Erscheinende als rein sinnliche Darstellung irgendeines geistig-symbolischen Inhalts anzusehen, und in der theoretischen Reflexion tritt die Einstellung des Gemäldes als Selbst-Ausdruck, Selbst-Bedeutung und Selbst-Thematisation in den Vordergrund.[35] Die Analysen Raphaels können als praktischer Versuch in dieser Richtung gelten.

Hierzu hat sich ein Neudenken des Bildbegriffes als unbedingt notwendig erwiesen. Das Bild als Feld wird zur Grundlage des Raphaelschen Bildbegriffs. »Es genügt die Einsicht, daß jede Festlegungsart nach einer Methode erfolgt, und diese hängt mit der Methode der Auswahl und Fixierung aufs engste zusammen, welche die jeweilige Notwendigkeit des Bildfeldes aus der Willkür des Sehfeldes formt und zugleich einen ganz bestimmten Ausdruckswert nach sich zieht. Das Blickfeld trägt also ein Bedeutungsbild bereits in sich, weil es nur auf Grund eines bestimmten ästhetischen Gefühls entstanden ist . . .«[36] Die in das Sehfeld eingefangene wahrgenommene Welt und ihre athematisch-habitualisierte Gegenwärtigkeit, ist eine Voraussetzung, wie die Alltagssprache für das literarische Werk. Durch die gewählte Methode wird die Intention des Schöpfers, das an und für sich bedeutungsindifferente Vorhandensein der wahrgenommenen Welt in die thematisch gemachte Existenz des Bildfeldes umgewendet, das heißt, die Tag für Tag wahrgenommene, unauffällige Wahrnehmungswelt dient hier als Grundlage einer bestimmten Sinnkonstruktion, d.h. »Gesichtspunkten«. Gibt das Bedeutungsbild eine sinnhafte Totalität in einer sinnlichen Einzelheit . . . so hat das sich konstituierende Bild die Aufgabe, das Ganze des Sinnes zu einem sinnlichen Ganzen zu entwickeln, indem es die Bedeutung in den Werkstoff aufgehen läßt und an und aus diesem ein neues Wahrnehmungsbild höherer Art entwickelt. Dieser Prozeß der Konstituierung enthält folgende Momente: die Erstellung der Einzelform, des Motivs, der Werkgestalt und der Beziehung der Einzelformen. Die Konstituierung der Einzelform hat eine materielle und räumliche Seite. Die erste hat es mit dem Rohstoff, die zweite mit der Modellierung und Modulierung zu tun.«[37] Das Bild gerät so nicht mit der bloßen Wahrnehmung und auch nicht mit der Direktheit des sinnlichen Sehens in Beziehung, und deshalb betont Raphael, daß die Geschichte der Kunst nicht mit der Geschichte des Sehens zusammenfällt.

Einzelne Analysen des Werkes »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« sind Musterstücke der schöpfungstheoretisch fundierten Kunstgeschichte, von denen ein jedes ein wesentliches Problem berührt. Er stellt mit ihr seine Methode bei der Analyse der einzelnen Bilder gewissermaßen auf die Probe: so behandelt die Cézanne-Analyse die Frage von Kunstwerk und Modell, die der natürlichen Vorlage, er spricht von der auf Farbenäquivalenzen aufbauenden Bild-Sprache, und vom Problem des Modells, das die Voraussetzung für die »Abbildung« der objektiven Welt und für die Bild-Konstitution ist. Beim Bilde von Degas erkennt Raphael, daß die Linie die Möglichkeitsbedingung der Bildgrammatik ausmacht, und beobachtet die charakteristische formgestaltende Eigenheit der Serie, daß nämlich Degas — da er »die sinnlich wahrnehmbare Welt als formlos sah« —, sich vom sinnlich unmittelbaren entfernt, und versucht, die Welt als sinnliche Saturation von der Abstraktion aus zurückgehend zu

reproduzieren. ». . . Raphael versteht das Bild einmal mehr nicht als malerische Repräsentation eines so und so gegebenen Sachverhaltes, z. B. eines szenischen Ereignisses (eine Frau verläßt ihr Bad), sondern als ‚Realisation', d. h. als systematische Kontextualisierung von *Elementen*, die erst im Beieinander und in Hinsicht auf ihren Zusammenhang ihre Sinnfülle offenbaren.«[38] In der Giotto-Studie beweist er — obwohl Raphael es nicht als paradigmatisch ansieht —, daß mit der vollen Entfaltung des Lebenswerkes, auch die Gestaltung der Welt vollkommener wird, da die Konkretisierung der Form gerade durch die Vertiefung der planimetrischen Komposition einen weiteren Raum der semantischen Struktur zuläßt. Der Rembrandt-Versuch nähert sich einem heute von neuem lebendig werdenden Problem: die entschieden voneinander abweichende semantische Strukturiertheit von literarischer Narration und Bildlichkeit. Die Guernica-Analyse kann als eine Art Provokation unserer allgemeinen Kunstauffassung gelten, doch ist die Tatsache unbestreitbar, daß Raphael auch hier die methodische Rekonstruktion der Formkonstitution durchführte und den Zwiespalt zwischen Form und Inhalt feststellte. Er ist frei von Vorurteilen, denn er hält ja Picasso für den bedeutendsten modernen Maler, und die Beschäftigung mit seiner Kunst veranlaßt Raphael zu immer neuen Analysen. Trotzdem liegt — vielleicht als Zugeständnis an unsere herauskristallisierte allgemeine Auffassung — etwas Wahrheit in der Aussage: ». . . die Inkohärenz dieses Bildes (Picasso's Guernica), kann auch verstanden werden als eine für die Moderne bildspezifische und ihrerseits sinnstiftende Organisation von Einheit.«[39] Trotz der negativen Stellungnahme ist die Analyse Raphaels tiefschürfend, doch schrecken wir vielleicht nicht so sehr vor einem allegorisierenden, Schockwirkung anwendenden, aus einer Art Formeneklektik und aus den verschiedensten Traditionen eine Form organisierenden Kunstwerk zurück, denn in einem gewissen Sinne ist uns das Fehlen simultaner Wahrnehmung zur Grunderfahrung geworden. Zugleich aber können wir die kritische Bemerkung von A. Neumeyer, wonach die vom Sichtbaren ausgehende, rein induktive Methode Raphaels mit der Gefahr verbunden ist, daß sie das Kunstwerk im vollen Bewußtsein auflöst, was seiner Meinung nach bei der Analyse der Rahmen der Giotto-Fresken am meisten ins Auge fällt.[40] Wir müssen darin eher die konsequente Anwendung der Methode Raphaels sehen, mit der er kein einziges Element außer acht läßt; erwähnt sei, daß die Idee des Proportionsnetzes bereits im »Monet-Buch« auftaucht. Die Methode Raphaels ist wirklich beschreibend-phänomenologisch, steckt sich aber keineswegs die Identifizierung der thematisch-inhaltlichen Grundlagen des Kunstwerkes als reine Selbstgegebenheit zum Ziel, weil Raphael weiß, daß die Formkonstitution uns das Werk »als die Welt der Werte, die sich ihrer eigenen Relativität bewußt sind«, vorstellt und daß mit der das »gerade-so-Sein der Dinge« verneinenden ästhetischen Einstellung sich die Auflösung der bloßen inhaltschöpfenden Gegenstand Referenz nicht vereinbaren läßt, weil das Bild seine phänomenale Bildlichkeit gerade dadurch gewinnt, daß es das übliche Identifikationsniveau der thematisch-inhaltlichen, lebensweltlichen Gegenständlichkeit übertrifft und nach Identität der Bildlichkeit strebt. Das ist eine Vollkommenheit, ein Ganzes, das ». . . in Totalpräsenz gegeben und als das sinnfällige Bezugssystem in jedem Einzelnen kopräsent . . .«[41] ist. Die phänomenale Bildlichkeit erschöpft sich eben nicht in dem, was eigenständige Intentionalität der Wahrnehmung aufdeckt, das heißt, das Erscheinende wird nicht einfach wiedererkannt-selbstidentisch, sondern erfordert ebenso das »sehende Sehen« (Imdahl) des das Wesen der Bildlichkeit ausmachenden Bezugsystems und der inneren Verweisungsganzheit, die die semantische Struktur des Bildes bildet.

Raphael entfaltet seine Analysen nach dem Erkennen des in der Bildlichkeit des Bildes verborgenen Autonomie-Anspruchs, indem er die identifizierende und sinnerfüllende Absicht des Sehens zusammenspielen läßt, denn sein Gesichtspunkt ist ja immer das invariable-semantische Potential der planimetrischen Komposition.[42] Diese planimetrische Komposition ». . . geht, insofern sie bildbezogen ist, nicht von der vorgegebenen Außenwelt, sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt. Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung und nicht unter der Norm außenweltlicher Vorgegebenheiten, stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen . . . eine invariable formale Ganzheitsstruktur, welche ein entsprechend formales, *sehendes*, nämlich auf jene selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen gerichtetes Sehen bedingt.«[43] Das Sehen, a priori Voraussetzung für das Verstehen des Bildes, ist kein reines Sehen, denn »das Sehen hängt vom Wissen

ab« (Gombrich), somit gibt es kein reines sinnliches Sehen, sondern nur eine dispositionelle und früher bereits in einen bestimmten Sinnesbezug eingebettete — wenn auch nicht unbedingt explicite gemachte — auf der Grundlage von Erinnerung und Erwartung organisierende Wahrnehmung. Das Sehen ist mit dieser von vornherein gegebenen Wissensreserve untrennbar verbunden, die gerade durch ihre primäre dispositionelle-nicht-sprachliche Determiniertheit sehr stark bestimmt ist und dadurch das Was und Wie wir es sehen, das Gesehene in sich selbst einbezieht. Das Erscheinende sehen wir, wenn wir das Wie des Erscheinens nicht allein als unsere vorherige Erwartung — die wir nach der Analogie des bereits und so Gesehenen mobilisieren — bestätigendes sinnliches Objekt, sondern als die gemeinsame Welt des mit ihm zusammen Erscheinenden zu betrachten imstande sind, worin wir keine *verstandesmäßig von vornherein* festgesetzte Erfahrung haben. »Dieses (das Realisationsbild) scheint sich im höchsten Maße dem Wahrnehmungsbild wieder anzunähern, indem es die wesentlichsten seiner Elemente: Stofflichkeit, Körper, Raum aufnimmt, um die Gesetze des Werdens in ein Dasein und Sosein zu konkretisieren.«[44] Das Realisationsbild erschließt sich in seiner seinsartigen Erscheinung des komplexen Bestehens der so und so geformten Welt der Bewegung von Antizipation und Korrektion, der Hermeneutik des nicht-sprachlichen Ausdrucks. »Ein Verständnis der Sinne in ihrer Besonderung kann nur möglich sein, wenn an die Stelle einer zu abstrakt, zu intellektualistisch, zu uniform gefaßten Lehre vom Geist eine differenziertere und zugleich umfassendere tritt . . . Mit der Überbetonung der begrifflichen Komponente wird die anschaulich materiale ihrer Eigenart beraubt . . .«[45]

> »Die großen Maler sind Menschen, von denen ein gewisses Sehen der Dinge herrührt, das nach ihnen zum Sehen aller Menschen wurde, oder es werden wird.«
> (H. Bergson)

Die kunstgeschichtlichen Arbeiten von Max Raphael, die mit der vom Werk selbst ausgehenden Kunstanschauung untrennbar verbunden sind, können gerade die Geltendmachung des Anschaulich-Materialen als grundlegende, theoretische Versuche der modernen »Bild-Schrift«, der Autonomie der Malerei angesehen werden. Die materiale Konstitution des Kunstwerkes vor Augen haltend, wird uns gerade zum Bewußtsein gebracht, daß das Bild dem Gezeigten zu einem sinnhaften Seinszuwachs (Gadamer) verhilft. Das Wesentliche ist nicht die Wiedergewinnung irgendeines apriorisch materiellen Substrates, als ob das Bild die Abbildung von etwas von vornherein Existierendem wäre, sondern die Erkenntnis, daß aus demselben Stoff die verschiedensten Stoffe der Gestaltung geschaffen werden können[46], daß das Bild nicht Wirklichkeit, sondern Verwirklichung ist, die den erwähnten Seinszuwachs nicht dem wiedererkennenden Sehen zeigt. Mit dem sehenden Sehen erfassen wir die verwirklicht-anschaulich werdende Kunstwelt[47], wenden uns dem So-Sein des Kunstwerkes, das heißt dem zwischen konkreten Formprinzipien sich organisierenden interpretatorischen Wie des Materiellen zu und konfrontieren den aus dem gegenseitigen Bezogensein der in ihm Erscheinenden gewonnenen, möglichen Erfahrungshorizont mit den primären nicht-sprachlich sensitiven Schemata unserer Selbsterfahrung.

Ein wichtiges Werk seiner letzten schöpferischen Periode ist die später unter dem Titel »Die Farbe Schwarz« erschienene Sammlung, in der er die abweichende Bedeutungsfunktion der Farbe innerhalb des Bildes von der Seite eines einzigen Bildelements, der Farbe und innerhalb dieser einer einzigen Farbe (der schwarzen) her untersucht und am Beispiel der traditionellen Porträtmalerei beweist. Er beweist, daß die individuelle Behandlung der als Stoff des Kunstwerkes dienenden Farbe ihre Bild-Bedeutung erhält, indem sie zum Stoff der Formgebung wird; und er beweist auch, wie wenig selbst im Falle der traditionellen Malerei der Gedanke der Apriorität der Mittel selbst im Rückblick von der auch als »Befreiungsprozeß der Farbe« (Dittmann) erklärbaren modernen Malerei bestehen kann. Einen ähnlichen Gedanken formuliert L. Dittmann am Beispiel der Landschaftsmalerei: »Wie wenig selbstverständig das ist, (daß nämlich die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auch die Struktur unseres räumlichen In-der-Welt-Seins darstellt — B. B.) zeigt ein Blick auf Landschaften des 19. Jahrhunderts. Impressionistische Landschaften sind nicht bestimmt vom Widerspiel einer unendlichen Sphäre. Die beiden Sphären erscheinen vielmehr in einer *farbigen Einheit* zusammengefaßt. Himmel und Erde sind aus demselben farbigen Stoff, haben diesselbe Schwere, dieselbe Dichte. Das bedeutet Entschwerung der Erde, Verdichtung des Himmels.«[48] Raphael schält also schon gute 30 Jahre früher aus der sinnlich-unmittelbaren »Lesung«, aus der Analyse der Farbe — gewissermaßen aus

der Komplexität von Sehen, Beschreibung und Auslegung — die Bedeutungsstruktur des Bildes heraus. So analysiert er z. B. das Selbstbildnis Rembrandts aus dem Jahre 1660 und weist auf zwei Faktoren der Behandlung der Farbe hin: »Zweitens ist die schwingende, immaterielle Materie feucht und schwer gemacht und schließt ein sehr beträchtliches Trägheitsmoment in sich, das die Schwingungsweite als ganze begrenzt, das heißt, um hell-dunkle und dunkel-helle Mitteltöne sammelt, und das die Teilschwingungen unendlich klein werden läßt . . . Und viertens schließlich wird das Licht stellenweise so weitgehend von der feuchten Materie aufgesogen, daß diese zu einer Dunkelheit tendiert, in der das nunmehr von innen wieder nach außen drängende Licht nur noch scheinbar als ein gewissermaßen *inneres Licht*, als eines der Seele der Person oder des Raums, das die Dunkelheit durchdringen möchte.«[49] Raphael stellt auch in diesem seinem Buche die Anwendbarkeit der empirisch-phänomenalen Methode unter Beweis.

Die Kunstgeschichte muß den Weg ihrer Erneuerung in der Richtung des Erkennens und der Anerkennung des Selbst-seins des Bildes suchen und dazu kann das Lebenswerk Raphaels als wichtiger Beitrag gelten. Die Richtigkeit seiner Wegsuche bestätigend, bewegt sich die Kunstgeschichte unserer Zeit in dieser Richtung, und es genügt hier der Hinweis auf die Namen Gombrich, Dittmann, Badt, Imdahl, Boehm, Podro, Growe.

Gewisse Kunstgeschichten können sich an der Ermittlung des letzten Sinnes der Schöpfungen der bildenden Kunst versuchen, doch wird das alles zu Nichts, sobald wir die existenz-erschließende Eigenart des Kunstwerkes erkennen und seine Tendenz, den Gegebenheitscharakter der Welt in Frage zu stellen, berücksichtigen. Die hermeneutische Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter ist eine Tatsache, die nicht aufgehoben werden kann. Die geschichtliche Welt, die wir selbst sind, mit unseren Erfahrungen, Erwartungen und mit unserem wertbewahrenden Gedächtnis macht in der hermeneutischen Situation der Betrachtung des Bildes einen Wertverlust, eine Wertverstärkung und ein Wertwachstum durch. Unsere geschichtliche Welt erleben wir in unserer Bezogenheit auf das Kunstwerk als gegen die Vergangenheit rekonstruktiv geöffneten und gegen die Zukunft sich projektiv erschließenden Gegenwartshorizont, der die Legitimität unserer Werte leugnet, bzw. zu ihrer erneuten Legitimierung auffordert. Im Gegensatz zum vermeintlich letzten Sinn gewinnt die Kunst ihren Lebenssinn darin, daß sie sich der ästhetischen Erfahrung fortlaufend erschließen kann, was heißt, daß die gerade erreichte Einheit immer »instabil« ist und »von der Anschauung her immer revisionsfähig«.[50] Die moderne Malerei zeigt diese Lage vielleicht noch viel eindeutiger, als jede andere Kunstgattung, weil »der erzielte Effekt jedesmal ist, daß das Bild immerzu ‚neu' aussieht, daß es nicht als eine Existenz ein für allemal, sondern als eine immerdar aufs neue sich hervorbringende erfahren wird, als permanente Erneuerung des Identischen also.«[51]

Die Kunstgeschichte kann sich der erneuten Deutung des Ästhetischen von der Erfahrung, von der cognitio sensitiva her nicht entziehen, die Rehabilitation der Anschauung und die Bewahrung ihrer Werte sind untrennbar von einander. Der Kunsthistoriker ist — wie Białostocki sagt — ein Hüter, der für kommende Epochen und Generationen Kunstwerke erhält, damit jene mit ihrem Urteil die Gewissenhaftigkeit seiner Wahl bestätigen. Max Raphael war ein gewissenhafter Kunsthistoriker!

ANMERKUNGEN

*Manuskript erhalten im Jahre 1986.

[1] Vgl. *Fiedler* — Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit in Schriften zur Kunst I—II. W. Fink V. München 1971. G. Boehm I. S. 158.

[2] »Denn nichts anderes ist die Kunst, als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.« *Fiedler* zit. W. S. 180.

[3] Vgl. *M. Heidegger* — Sein und Zeit 24. Paragraph M. Niemeyer V. Tübingen 1967.

[4] *Fiedler* — Aphorismen (36.) zit. Ausg. II. S. 33.

[5] Max Raphael wurde am 27. August 1889 zu Schönlanke (ehemalig Westpreußen) geboren. Nach dem frühen Tode der Mutter lebt die Familie um die Jahrhundertwende bereits in Berlin. Seine Universitätsstudien betreibt R. im München und in Berlin, wo Simmel die ausgezeichneten Fähigkeiten seines Schülers bald erkennt. Seine kunsthistorischen Studien vertieft er auf Reisen in Italien, in Holland und am Rhein. Eine enge Freundschaft verbindet ihn mit Max Pechstein, später gewinnt er durch den Stein-Kahnweiler Kreis Beziehung zu den bedeutenden Künstlern der Zeit (Rodin, Matisse, Picasso). In Paris besucht er die Vorträge von Bergson und É. Mâle. Als Reflexion und Zusammenfassung dieser Zeit wird noch in Paris 1912 das Buch »Von Monet zu Picasso« fertiggestellt. (Über das schließlich 1913 erschienene Buch äußert sich W. Hofmann in seiner chronologischen Übersicht über die moderne Kunst und ihre Theorie als wichtige Publikation des Jahres, vgl. Hofmann Zeichen und Gestalt Fischer V. 1957. S. 145, und in seinem 1916 zuerst erschienenen Buche reiht H. Bahr dieses Buch von Raphael unter die Arbeiten, ohne die sein eigenes Werk nicht hätte zustande kommen können vgl. H. Bahr — Expressionismus 1920 Delphin V. S. 147.) Zwischen 1915—17 dient er in der Armee und lebt nach seiner Desertion in der Schweiz. Auch hier tritt er mit bedeutenden Künstlern in Verbindung (Haller, de Fiori, R. v. Tscharner, Wiegele). Nach zahlreichen kleineren Artikeln für Zeitschriften schreibt er sein Buch »Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst« Delphin V. 1921. In diesem Werke sind der Schöpfungstrieb, der sich selbst setzende Konflikt, die bildliche Phantasie als

eigenartige Weltanschauung, der grundlegende Gedanke von Modell und Formkonstitution wieder zugegen, in seinen Analysen geht er hauptsächlich auf die Arbeiten der vorstehend aufgezählten Künstler ein. Seit 1920 lebt er in Berlin, sein Interesse wendet sich den positiven Wissenschaften und dem Marxismus zu. »Die Naturwissenschaft ist ein Umweg, ein Mittel zum Zweck« schreibt er is seinen Erinnerungen. Seit 1925 unterrichtet er als Dozent an der Berliner Volkshochschule (seine Themen sind: Aristoteles, Meister Eckehard und die Mystik, die Logik Husserls, die Wertethik Schelers, die Geschichte des dialektischen Denkens, Rembrandt, Degas, Corot und die Analyse ihrer Malkunst usw.) In der fruchtbaren schöpferischen Periode zwischen 1928—32 erscheinen von ihm auch wichtige Arbeiten wie die Analyse des dorischen Tempels in Paestum, Schriften über den Prosastil Valérys, über die pyrrhonische Skepsis, über die Kunsttheorie des dialektischen Materialismus (letztere erschien später unter dem Titel »Marx«). Er muß Deutschland verlassen und lebt seit dem 1. Dezember 1932 wieder in sehr schlechten Verhältnissen in Paris. Sein Programm ist die Schöpfung der theoretischen Grundlagen der empirischen Kunstwissenschaft, parallel dazu konkrete Werkanalyse. (Damals schrieb er seine baukunsttheoretischen Schriften über die Projekte von A. Lurçat und vom »Palast der Sowjets". 1933 erscheint »Proudhon, Marx, Picasso, Trois études sur la sociologie de l'art« in französischer Sprache. Diese Picasso-Studie ist der Text seines Vortrags im Züricher Kunsthaus. Wie der vorstehend genannte Band erscheint im Verlag Excelsior auch »Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik«, den er vor seinem Tode noch umarbeitet, mit Randbemerkungen versieht. Der neue Titel lautet »Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage«. Eine Frucht dieser Jahre ist auch eine bis heute unveröffentlichte Arbeit »Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich«. Synthese und ausgereiftestes Werk dieser Epoche ist das erst 1975 erscheinende Werk »Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft«. Am 19. Oktober 1940 wird er in das Sammellager von Gurs, später von Les Mille interniert. Im Juni 1941 flüchtet er in die USA. Hier beginnt er, sich mit praehistorischer Kunst zu befassen, weil er der Meinung ist, daß die Geschichte der Kunst nur ausgearbeitet werden kann, wenn die die Gegenwart vorbereitende volle geschichtliche Entwicklung darin den ihr gebührenden Platz erhält. So wird die Höhlenmalerei oder die ägyptische neolithische Töpferkunst zum Gegenstand seiner Analyse. Die gleichzeitig durchgeführten Bildanalysen wollte er noch selbst publizieren, doch geschah das erst 1968, mit einem schönen Vorwort seines Freundes H. Read in der Serie Bollingen, unter dem Titel »The Demands of Art«. Über die Analyse von Gemälden hinaus plante er noch Bücher über Bildhauerei, Architektur und über die Wertung von Kunstwerken (»Wie will ein Kunstwerk gewertet sein?«). Die europäische emigrierte Linke (Adorno, Horkheimer) nimmt ihn nicht auf, und obwohl ihn zu dieser Zeit bereits Schüler umgeben und er mit bedeutenden zeitgenössischen Künstlern in Verbindung steht (er erkennte als einer der ersten die Bedeutung Dubuffets) verfällt er seiner psychasthenischen Krankheit immer mehr. »Der schöpferische Mensch ist viel kämpferischer gesinnt, als daß er Soldat sein könnte. Viel stärker als andere Menschen fühlt er die Disharmonien, die die Welt zerstücken, denn er selbst ist nichts anderes, als die menschliche Verkörperung dieser Kontraste und Dissonanzen.« — schrieb er schon 1915 in sein Kriegstagebuch. Am 14. Juli 1952 nahm er sich das Leben.

[6] *G. Simmel* — Rodins Plastik und die Geistesrichtung der Gegenwart in Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Hg. H. Böhringer, K. Gründer Klostermann V. Fr. a. M. 1976 235 p. Diese Schrift gerade zur Zeit des zweiten Pariser Aufenthalts Raphaels, 1912, in französischer Sprache erschienen.

[7] *Simmel* — A pénz filozófiája. (Die Philosophie des Geldes) in. Vál. társadalomelméleti tanulmányok Gondolat 1973 152. p.

[8] Vgl. *W. Worringer* — Künstlerische Zukunftsfragen in. Kunst und Künstler 1916 Febr. Heft 5 260 p.

[9] *Simmel* — Vom Wesen des historischen Verstehens S. Mittler u. S. V. Berlin 1918 29. p.

[10] Vgl. *Simmel* — Rodins Plastik . . . zit Ausg. 237. p.

[11] *A. Chastel* — Poussin és az utókor (Poussin und die Nachwelt) in. Fabulák, formák, figurák Gondolat 1984 353. p.

[12] *M. Raphael* — Von Monet zu Picasso Delphin V. München 1913 41. p.

[13] Vgl. ebda 17. p.

[14] *F. W. J. Schelling* — Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807) in. Schriften 1804—12 Hg. S. Dietzsch Union V. Berlin 1982. 106. p.

[15] Vgl. *Raphael* — Von Monet zu Picasso zit. Ausg. 16. p.

[16] Vgl. ebda Die Nachfolger Cézannes, Teil des Picasso-Kapitels 114. p.

[17] Hier weisen wir lediglich darauf hin, welch wichtige Rolle in der Kunstphilosophie von Lukács, die der Raphaels in vieler Hinsicht ähnlich ist, die Dissonanz spielt, die auch die konkrete Grundlage des Kunstwerkes bildet und in der der Übergang von der erlebten zur utopischen Wirklichkeit bereits vorausgesetzt ist. Vgl. *Lukács* — A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika (Heidelberger Philosophie der Kunst und Heidelberger Ästhetik) Magvető 1975. 170—171. p., und noch beachtenswerter ist mit Rücksicht auf den gemeinsamen Simmelschen Einfluß die 1913 verfaßte Schrift „Előadás a festészetről" (Vortrag über die Malerei) in. Ifjúkori Művek Magvető 1977.

[18] *R. Hamann* — Zur neuesten deutschen Kunst in: Die Hilfe 2. Nov. 1916. Nr. 44 (4. Teil Theorie und Theoretiker) — trotz kritischer Bemerkungen stellt Hamann fest: »Das Durchdachteste, Geistvollste und mit logischer Konsequenz durchgeführte Buch über die neue Kunst ist das von Max Raphael, ‚Von Monet zu Picasso'«.

[19] Vgl. *Raphael* — Von Monet zu Picasso zit. Ausg. 50. p. eine so nachkonstruktive Auffassung des Verstehens ist für die geisteswissenschaftlichen Arbeiten der Epoche charakteristisch (Dilthey, Simmel).

[20] Vgl. *H. Plessner*, — Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks in: Das Problem der Sprache Hg. H.-G. Gadamer Fink. V. 1967. 555—566. p. und H. P. — Anthropologie der Sinne (1970) in. Ges. Schriften III. Hg. O. Marquard Suhrkamp V. 1980. 351. p.

[21] *H. Tietze* — Die Literatur über die jüngste Kunst (1917) in: Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und Kunstgeschichte Krystall V. Wien 1925. 91. p.

[22] Den in der marxistischen Tradition eingenommenen Platz seines Lebenswerkes analysiert *H.-D. Sander* — Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie Kyklos/Mohr V. Tübingen 1970. 193—216. p.

[23] *M. Raphael* — Über einige Grenzen der Malerei in: Deutsche Kunst und Dekoration Dez. 1915 208. p. — Als Beispiel für eine solche Sinnaufdeckende Strukturanalyse sei unter den frühen Schriften das Pechstein Essay erwähnt — in: Das Kunstblatt 2. Jg. Heft 6. 1918., gekürzte Fassung in: Über die Schönheit häßlicher Bilder Hg. W. Tenzler 1984. V. Der Morgen Berlin 293. p.

[24] *K. Fiedler* — Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887) zit. Ausg. I. 212. p. und 233. p.

[25] Ebda 307. p.

[26] Ebda 365. p.

[27] Zu den Begriffen »Entbegrifflichung der Welt« und »Enthabitualisierung des Sehens« siehe *Max Imdahl* — Kunstgeschichtliche Bemerkungen in. *H. R. Jauss* — Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung Konstanzer Uni. Reden 59. 1972. 52. p. und 66. p.

[28] *H. Tietze* — Verlebendigung der Kunstgeschichte zit. Bd. 53. p.

[29] *M. Raphael* — Der dorische Tempel. Dargestellt am Poseidon Tempel zu Paestum. B. Filser V. Augsburg 1930. 70. p. (Raphael unternimmt in diesem Buche den Versuch der Neudeutung des »Gedankens des Griechentums«, der Analyse der Beziehung zwischen Mythos und Kunst, sowie der komplexen Analyse der Formenwelt eines Kunstwerkes und der Weltanschauung, die sie ins Leben gerufen hat.)

[30] *M. Raphael* — Prologomena zu einer marxistischen Kunsttheorie (Über ästhetische Gefühle) in: Arbeiter, Kunst und Künstler Fischer V. Fr. a. M. 1975. 255. p. — die in diesen Band gesammelten Schriften können als ästhetisch-soziologische Fundierung der kunstgeschichtlichen Auffassung Raphaels angesehen werden, die meisten sind in den dreißiger Jahren entstanden. Den Band stellte er 1943 in seiner endgültigen Form zusammen.

[31] Vgl. *Raphael* — Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Die Studie »Kampf um das Kunstverständnis« ist auf deutsch unveröffentlicht. (Ms.)

[32] Vgl. *Raphael* — Grundbegriffe der Kunstbetrachtung (1941) in: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Hg. K. Binder Qumran Verlag Frankfurt/Paris 1984. 332. p.

[33] »Wo kein optisches Bild, gibt es auch keine Wirkungsform . . .« (131. p.) »Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der anderen Seite und steht deshalb der abstrahierten vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine *Wirkungsform* gegenüber.« (16—17. p.) — *A. Hildebrand* — Das Problem der Form in der bildenden Kunst Heitz V. Strassburg 1913[3].

[34] *Fiedler* — Studien über Hildebrands Problem der Form zit. Ausg. II. 529. p.

[35] Ohne uns hier auf die Besprechung der Bedeutung oder gerade der Mängel der ikonologischen Kunstgeschichte einlassen zu wollen, sei darauf hingewiesen, daß die gegen ihn vorgebrachten kritischen Bemerkungen gerade die Darlegung des gemalten Werkes als Selbstthematisation und die Vernachlässigung der sinnkonstituierenden Rolle der ästhetischen Wahrnehmung bemängeln. — »Nun lehrt die moderne Wahrnehmungspsychologie, daß es schon im alltäglichen Leben ein Sehen ganz ohne Wissen, gewissermaßen ganz unschuldige Augen, nicht gibt; daß der *Sinn des Gesehenen keine nachträgliche*, von einem höheren Bereich der menschlichen Psyche gelieferte Zutat ist, sondern im primären Eindruck in spontaner Erlebniseinheit enthalten vorgestellt werden muß.« — *O. Pächt* — Kritik der Ikonologie in: Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie Hg. *E. Kämmerling* DuMont V. 1979. 364. p.

[36] *M. Raphael* — Monographie eines Bildes: Corot »Römische Landschaft« in. Arbeiter, Kunst und Künstler zit. Ausg. 56. p.

[37] Ebda. 60. p.

[38] *B. Growe* — Anschauung und Schaffensprozeß in. Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? zit. Aus. 376. p.

[39] Ebd. 386. p.

[40] *A. Neumeyer* — M. Raphael: The Demands of Art (unter diesem Titel erschien »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« im Jahre 1968) in: Pantheon Int. Z. für Kunst Jg. XXVIII. Heft 1, 1970 Jan.—Febr. 81. p.

[41] *M. Imdahl* — Kontingenz-Komposition-Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto. in: Neue Hefte f. Philosophie 18—19. Aufl. R. Bubner et a. Vandenhoeck/Ruprecht V. Göttingen 1980 167. p.

[42] »Vermöge seiner planimetrisch geregelten Komposition ist das Bild eine vom Künstler erschaffene, in seiner Ganzheitlichkeit invariable und notwendige, das heißt alles auf alles und alles aufs Ganze beziehende Simultanstruktur.« ebd. 166—167. p.

[43] Ebd. 174. p.

[44] *Raphael* — Monographie eines Bildes . . . zit. Ausg. 73. p.

[45] *H. Plessner* — Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes in. Ges. Schriften III. zit. Ausg. 275. p.

[46] Vgl. *Raphael* — Grundbegriffe der Kunstbetrachtung zit. Ausg. 313. p.

[47] »Der Wille, daß der Empfänger selbst erst die ganze Wirklichkeit der Form in sich selbst herstellt und aus sich selbst immer wieder erneuert, ist ein wesentlicher Bestandteil der Formbildung selbst.« Ebd. 331. p.

[48] *L. Dittmann* — Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus Hg. W. Hager, N. Knoppe Prestel V. München 1977. 97. p.

[49] *Raphael* — Die Farbe Schwarz Qumran V. 1984 Hg. K. Binder 69—70. p.

[50] Zur derartigen Deutung der ästhetischen Erfahrung vgl. *R. Bubner* — Zur Analyse ästhetischer Erfahrung in Kolloquium Kunst und Philosophie I. Ästhetische Erfahrung UTB 1105 Hg. W. Oelmüller 1981. 260—261. p.

[51] *M. Imdahl* — Zu Delaunays historischer Stellung in. Robert Delaunay — Licht und Farbe DuMont V. 1967. 84. p:

THE YOUNG LUKÁCS AND THE FINE ARTS

by

Á. TÍMÁR

György Lukács is known to the public mainly as the author of important and enduring works in the field of aesthetics and literary history. Indeed, this view is not entirely groundless, since his vast *œuvre* contains only a very small number of articles, studies, or even parts of studies dealing with forms of art outside the domain of literature. The number of writings that he devoted to the fine arts is also small. That fact alone, however, cannot determine the value of his work concerning this topic, and it does not justify the view, widespread among students of art, that Lukács's knowledge of the field and its literature was insufficient, or his tastes dated and conservative. The attitude to art and the role of art in his work were hardly as simple as that.

Lukács began his career as a theatre critic, but his very first impressionistic reviews already demonstrate an interest in the fine arts. Having finished his studies in secondary school, he made a tour of Western Europe, from where he sent home a report entitled "Berlin júliusban" (Berlin in July).[1] The article, which deals with the Berliner theatre season, includes a detailed account of an art exhibition. His description and judgements show that he was well informed and had firm views. His use of the most important contemporary terms such as "secession" *(Art Nouveau)*, naturalism, or symbolism, was correct, and the artists that he mentioned by name — Uhde, Klinger, Liebermann, Munch, and, among the Hungarians, Kernstok — are still highly regarded. It can thus be supposed that he was already interested in art while in secondary school, and it is known for certain that, he attended lectures on art history during his university studies. His knowledge became integrated into his works, and he often drew comparisons with art in his theatre reviews, as well as in his subsequent literary studies. Here, for example, is how he characterized Oscar Wilde's Salome: "Wilde's art is reminiscent of Klinger's sophisticated naturally coloured sculptures, of his *Salome*, *Amphitrite* and *Asenieff*. This similarity is more than a figure of speech; Wilde's play aims at the same thing as does Klinger's sculpture or, indeed, as do the greatest artists since Wagner: a total art."[2] The names of Böcklin, Ludwig von Hofmann, Hans von Marées, the Pre-Raphaelites, Daumier or Manet also keep cropping up in contexts of this kind. In a dialogue, he used works of art to make the environment and the general atmosphere palpable. "There is the same inorganic quality on the walls. Family pictures and Japanese woodcuts, reproductions of modern pictures and old ones fashionable today, Whistler, Velázquez, Vermeer, etc. A reproduction of a fresco by Giotto above the desk."[3]

An abundance of comparisons taken from art is also found in one of the most important books of youth, *Evolution of the Modern Drama*: "Passing from Naturalism towards Impressionism, Schlaf becomes increasingly immersed in pathological problems. Moving in the opposite direction, the Polish writer Stanislaw Przybyszewski ends at the same place. When he was staying in Berlin at the beginning of the nineties, the latter was set against Hauptmann the Naturalist by the new generation much in the same way as the Norwegian painter Munch was welcomed at the same time by the young painters as a new Messiah, as opposed to Liebermann, who also a Naturalist."[4] But he did not only sense the changeover from naturalism to symbolism. The phase delay between the evolution of German and French art was equally clear to him. "Maeterlinck is more consistent than Wagner. (. . .) At this point Maeterlinck goes further, and he expresses man only in his relationship to the infinite, and only as something relative. He leaves out of him and removes from around him everything that is intermediate, everything through which he is usually manifested. But his knowledge of art was also greater than that of

Wagner. He came after Manet and Impressionism, whereas Wagner never got beyond Thoma or at best Böcklin."[5] Lukács also used the fine arts to illustrate kinships in genre following from the shaping of the same experience. On examining the potentials of the grotesque and of comedy, he wrote: "The grotesque is always a union of that which is seen in precise detail with the ornamental or the decorative; one might say that it is the expression of the decorative value of ordinary, trivial, and ugly things. Or more exactly, it is the becoming ornamental of the ugly quality of ugly things, rather than the discovery of the beauty hidden in things that are trivial or ugly in themselves. (Meunier or Millet may be the best examples for this. (. . .) Such a depiction of reality was the only possibility of lending a form to a specifically modern life. (. . .) This is the only way in which the non-believing, all-doubting, nihilistic attitude, the awareness of the relativity of everything, may receive a fully adequate and fully artistic form (. . .) This was the only artistic form befitting the anarchical, nihilistic world view, which, however, had great potential. It offered the possibility of dissolving everything in purely comical effects by turning banality and ugliness into something decorative and monumental. The threat of tragicomedy would of course still be present, but it is conceivable that it might be overcome, even though such attempts have rarely been successful. It is conceivable that a total 'immersion' in the grotesque and the comical could receive a completely pure artistic form, and so is the birth of a contemporary comedy style of this kind which would measure up to those modern works of fine art which follow a similar trend (like the works of Toulouse-Lautrec, Beardsley and some of the members of the Simplicissimus group, not to speak of earlier artists like Degas or even more Daumier and Guys)."[6] We might add that Cézanne's name crops up already in the drama book as a turning point ending a certain line of evolution: "Hofmannsthal's picturesqueness becomes enriched, and it changes; he completes, in short, the road leading from Böcklin to Cézanne."[7]

Parallels taken from the fine arts can also be found in his subsequent works devoted entirely to philosophy or philosophic history. His characterization of Simmel from 1918 is a typical example: "He is the genuine philosopher of Impressionism. It is not as if he had done nothing more than give a conceptual form to the things expressed by the Impressionistic development of music, fine arts, and poetry. His achievement is far greater than a mere description of the Impressionistic world view on a conceptual plane; it is a philosophical expression of the *Weltgefühl* out of which the greatest works of this trend were born, an expression of the essence of the era that we have just left behind, which is as unmistakable and original — and of course as problematical, too — as it is in the works of Monet or Rodin, Richard Strauss or Rilke (. . .) From this point of view, Simmel's historical place may be summed up as follows: he was the Monet of philosophy who has not yet been followed by a single Cézanne."[8]

Lukács's views on the fine arts must have been considerably influenced by his way of life and his personal contacts. His family appreciated and supported the most progressive Hungarian art trends of the times, and the works of Károly Ferenczy, as well as those of the members of the artists belonging to the Group of Eight, could be found in their home. Lukács visited many museums and exhibitions during his travels and study tours abroad, and became familiar with the most important works of both older and contemporary art. His closest friends also included a number of artists. He met Lajos Gulácsy in connection with the theatre performances of the Thalia Company (1904—1908), developed closer contacts with Dezső Czigány, Károly Kernstok and Anna Lesznai in the 1910s, and later, during his stay in Italy, also with Márk Vedres. Then, in the period of the Vasárnapi kör (Sunday Circle, 1915—1919), he made friends with Béni Ferenczy and József Nemes Lampérth as well.[9] Those closest to him — including the love of his youth, Irma Seidler, and his best friend, Leo Popper — were also involved in the fine arts, and both were graduates of the Nagybánya artists' colony. While in the circle of the Thalia, he also came to be on friendly terms with Lajos Fülep, the most outstanding art critic of the period. The two also met again several times in Italy, and together founded and edited *A Szellem* (The Spirit), the highest-quality review of philosophy and art theory of the times (1911). They renewed their relationship during the activity of the Sunday Circle, when their group was joined by several young art historians including Frederick Antal, Arnold Hauser, Johannes Wilde and Charles de Tolnay, all of whom later achieved a high international reputation while in exile following the fall of the Hungarian Council Republic in 1919.[10]

Of all these personal relationships, Lukács's friendship with Leo Popper played a decisive role. Several references and remarks by Lukács, both contemporary and dating from his last years, indicate how extraordinarily important he himself considered this friendship to be, and how highly he appreciated Popper's critical talent and the latter's ability "unerringly and subtly to sense the qualities of any particular work."[11] Their friendship originated in childhood and lasted until Popper's untimely, tragic death in 1911. Their voluminous correspondence, which, fortunately, has survived,[12] yields a great number of valuable facts concerning the details of their relationship. It includes references to their shared experiences involving art, their joint travels, their readings, and their exhanges concerning the intensive discussions and conversations that they had during the times they spent together. Their correspondence also reveals the unselfish, always helpful attention with which Popper followed his friend's intellectual development and the unfolding of his scientific career. Lukács regularly sent his articles and studies, the major ones still in manuscript, to Popper to read. He appreciated his opinion to a great degree, and nearly always accepted his critical comments and suggestions for changes.

Popper's role in and influence on the evolution of Lukács's knowledge of the fine arts must be regarded as especially important. For Popper, according to the evidence of his letters and surviving articles, was mainly interested in the problems of the fine arts. His involvement in the field was both theoretical and practical. He drew, sculptured and painted, and his ideals were Cézanne and Maillol, but his illness and early death prevented his talents from unfolding. Little is known of his creative attempts, as only a part of his studies has survived, and it is quite certain that he never finished the major theoretical works that he had planned. A few drafts and fragments are the only evidence that he actually set out to realize the intentions indicated in his letters. Even so, his *œuvre*, however modest in size, is exceptionally rich in profound thoughts and fruitful theoretical ideas. It was, for instance, in one of Popper's dialogues analysing works of fine art that the opposition of closed and open works of art was raised for the first time;[13] the same idea was developed further by Lukács in his essay *Beszélgetés Laurence Sterne-ről* (A Conversation on Laurence Sterne).[14] As early as 1909, Popper informed Lukács in a letter that he was going to "write an article on Brueghel and the problem of material."[15] Out of this plan grew Popper's study *Peter Brueghel der Ältere*,[16] published at the end of 1910. In it he proved a deep-lying art-philosophical kinship between the paintings of Cézanne and Brueghel. It was also here that one of the cardinal categories of his art theory, the concept of *Allteig* was explained in detail for the first time. The idea had a decisive influence on the evolution of Lukács's system of aesthetics and art philosophy. This is how he himself put it in a letter written in October 1909: "And your requirement concerning a 'single material' made me conscious of the real nature of what I had only felt as 'organic quality' and 'unity'."[17] Furthermore, in a letter dated December 1910, the philosophical generalization of the *Allteig*-concept was already contemplated as the possible basis for an art philosophy. Lukács quoted Plotinos at length, and contained: "I believe you can see what this is: Brueghel's *Allteig* as metaphysics (. . .) The deepest desire is that the world should be homogeneous as it is (that is why artists like Brueghel or Cézanne believe themselves to be 'naturalists') (. . .) the main problem is, how the diverse, the qualitatively different and the incommensurable can be seen, felt and experienced as homogeneous. (. . .) The decisive importance of your theory as far as I am concerned lies in the fact that it spelt out concretely and definitely something that I have always felt, that an entirely new activity of art is involved. On this road we may get to the form yet. (. . .) I know that this road is mine. But I also know that, without you, (the *Allteig* is merely a crystallization of many things) maybe I would not have seen it for a long time. This is why I feel that in a way I was destined to meet you. And this is the point where — don't laugh at me, please — I feel that I am your pupil."[18] Lukács also quoted the section concerning the *Allteig* from Popper's essay in his *Heidelberg Aesthetics*, explaining its function as follows: "Als Prinzip der Gestaltung der einzelnen Dinge bedeutet dies die gemeinsame Schwere der Dinge, die Schwere des Werks, des Materials der Form, das simultan zum Ausdruck der Verschiedenheit wie der Einheit der Dinge wird."[19]

The category of carpet-like texture as one of the ultimate, ideal forms of visual composition was also raised in Popper's study on Brueghel. "The painter who cannot tolerate any kind of emptiness, who finds the sight of many people more beautiful

than that of a few, who uses themes only as pretext to lend a form to his colourful, densely textured fantasy visions, is no longer a 'genre painter' for us; he is a creator of animated ornaments who arranged nature according to the beat of his own blood until it became nature itself that wrote signs for him. He sought for the idea of nature only to arrive at the idea of the carpet in the end. For ultimately he gave us the absolute delight of the carpet. His characters cannot only live and cry out but also fall silent and halt in their tracks, and even the most unfriendly ones among them are able to freeze in an incredibly charming way, and to become, as it were, flowers in the wonderful carpet of a 'Bearing of the Cross'."[20] Popper's article on *Volkskunst und Formbeseelung*[21] was also devoted almost entirely to the problem of carpet-likeness. Lukács used the same category in his *Lecture on Painting*.[22] In the *Heidelberg Aesthetics*, he wrote: "Wenn ein Wort auch nach den verschiedenen rhythmischen, klanglichen etc. Werten seiner Silben in verschiedene Relationen eingeordert ist, so ist es doch etwas notwendig Letztes und Unaufhebbares. Geradeso steht es mit einem materiell geschlossenen Element (Mensch, Tier, etc.) in dem Bilde, ja selbst mit den ganz zur Abstraktheit stilisierten, ihre Bestimmtheit nur leise andeutenden Zeichen im Teppich. (. . .) Wenn es dem Relationssystem auch gelungen ist, alles Gegebene in Notwendigkeit zu verwandeln, sind dessen Qualitäten dicht intakt geblieben, und die unbedingte Verknüpfbarkeit von Allem mit Allem und ihre Realisation in der Schrankenlosigkeit des herrschenden Gesetzmäßigkeitssystem wird, ohne die eigene große Rationalität zu verlieren, tief und geheimnisvoll: unaussprechbare Gesetze scheinen hier zu walten (. . .) Und die Beziehungen der zu Zeichen gewordenen Dinge zueinander erhalten die gleiche, klare und helle, und doch unaussprechbare Gesetzmäßigkeit: (. . .) wenn in der Flächenkomposition des Bildes die Bewegungen der Menschen mit den Bäumen, den Bergen und den Wolken rätselvolle, aber selbstverständliche Ornamente bilden, so ist es gleich geheimnisvoll, wie Dinge in solchen Systemen ihre Antwort erhalten können und wie diese Systeme sich aus den Dingen aufzubauen vermögen. Das ist die Tiefe und die Schönheit des Teppichs, die Leo Poppers Essay über Volkskunst vollendet formuliert."[23]

Popper's so-called "theory of misunderstanding" also exerted a great influence on Lukács. This theory has not survived in any fully-developed and expounded form,[24] and it seems certain that it was never written down, even though it is frequently mentioned in the correspondence between Popper and Lukács. In a letter, Popper wrote that he was to hold a lecture on "misunderstanding", while Lukács, for his part, urged him several times to write it at last in the form of a dialogue or a study, which he would then help to publish in a review or journal.[25] It is also quite certain, however, that it was not merely an idea for the title of a planned study. Lukács's remarks and references leave no doubt that the theory actually existed. He probably knew it well because Popper was pleased to discuss it with him at length and in detail during their conversations, thoroughly explaining his arguments and favorite examples. One of Lukács's major methodological studies, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (Notes on the Theory of Literary History) was published when Popper was still alive. In that study Lukács wrote: "For literary history, however, influence is a fact that exists as fully and completely as it does in sociology, but there is a possibility of differentiating between various effects, of classifying and evaluating them (. . .) The main distinction to be made is between adequate and inadequate effects. (This problem and the others to which it is related were first called to my notice by my friend Leo Popper in our conversations, and by his hitherto unpublished studies. He has termed the inadequate influence "misunderstanding", and since I use the term and its meaning in the same sense as he does, I feel obliged to acknowledge his priority.)"[26]

Not long afterwards, in his homage to Popper at the latter's death, Lukács detailed the "theory of misunderstanding", which he obviously regarded as the most important achievement in his friend's *œuvre:* "Die Form ist *der* Gedanke Leo Poppers. (. . .) Die Form ist das Bindende und das Bannende, das Lösende und das Erlösende seiner Welt. Die Kluft zwischen Leben und Werk, zwischen Welt und Form, zwischen Schaffendem, Gestaltung, Gestalt und Aufnehmer hat noch nie jemand so weit aufgerissen, wie er. Die grauenvolle Inadäquatheit des Lebens, wo alles von blinden Kräften getrieben und von verfälschenden Fiktionen aufgefangen wird, war die Voraussetzung dieser Formenwelt, das notwendige, irreparable Mißverständnis jeder Äußerung, ihre Wiege und ihr Weg: die trennende Einheit von Sein und

Form. Aus der Verfälschung jeder Materie durch jedes Ausdrucksmittel entsteht die Form; aus unserer Armut und Beschränkung wird die Erlösung geboren. (. . .) sie, die Grundlosigkeit selbst, der große Zufall, bricht von der eigenen, unerfahrbaren, metaphysischen Wucht getrieben, ins Leben hinein, schiebt sich zwischen Willen und Werk, verfälscht die Absicht und verwandelt die Tat, auf daß alles klug oder unbewußt falsch Gewollte der Menschen scheitere und aus dieser Niederlage ihres Willens das Wahre entspringe."[27]

The "theory of misunderstanding" also received emphatic treatment in the *Heidelberg Aesthetics:* "Es zeigt sich (. . .) daß der Werkgedanke die Heterogeneität der auf das Werk zielenden Intentionen zur notwendigen Voraussetzung hat: das Mißverständnis. Erst wenn dieses Mißverständnis als die allein mögliche unmittelbare Mitteilungsform erkannt ist, wird es möglich, das Dasein des Werkes in ungetrübter Weise zu verstehen (. . .) Es ist Leo Poppers große Tat gewesen, daß er diese Grundtatsache der Kunst klar erkannt hat, (. . .) Aber sein hellseherischer Blick hat dieses Eigenleben des Werks klar erkannt und ebenso klar die notwendige Verbindung der beiden inadäquaten Verhalten, des Schöpfers und des Receptiven, zu dem Werk. In dieser Anschauung können alle Einseitigkeiten überwunden werden (. . .)"[28]

Finally, it was probably also due to Popper's direct influence that Lukács recognized the extraordinary significance of Cézanne's art. An important element of Popper's work was the establishment of the "contrast between Impressionism and Tectonism". This idea was most thoroughly explained in his study, *Die Bildhauerei, Rodin und Maillol,*[29] but a certain remark in his study on Brueghel also shows that he attributed to Cézanne an anti-Impressionistic position similar to that of Maillol. (As a matter of fact, he had also planned to devote a separate study to Cézanne, another one that he never managed to accomplish.)

Some of Lukács's views on Cézanne have already been quoted, as well as the comparison and parallels in which Cézanne's name was synonymous with opposition to Impressionism. The excerpt below also testifies to Lukács's recognition of this great change in attitude and to his profound understanding of what Cézanne had done (the essay from which it is quoted marks out the place of Charles-Louis Philippe in contemporary French literature). "For the atmospheric quality does not divest things of the rigidness of their outlines in order to let them disintegrate into the inessentiality of fleeting moods, into an incorporeal indeterminability, but rather, to give them something new, a kind of shining hardness, a levitating weight. Atmosphere is a principle for model-making; this was understood by Cézanne and his disciples when the general intoxication with impressionist painting had passed, and it seems that in poetry, too, it is going to be France's mission to recreate the old form with the help of these new means of expression."[30]

Popper's and Lukács's admiration for Cézanne, the recognition of the great change that he had brought about, and the drawing of its theoretical consequences were not, however, a unique phenomenon in contemporary Hungarian intellectual life. The evolution of the views of their aforementioned friends and other members of their generation shows similar tendencies. But this change of approach in the sphere of theory also had some highly remarkable antecedents and parallels in the evolution of creative artists in Hungary, especially in the area of painting.

The decisive point in the history of modern Hungarian painting was the foundation of the Nagybánya Artists' Colony in 1896. Turning against historicism and the obsolescence of academic art, the colony's members tried to develop the means of a more up-to-date artistic expression, largely by following French models. At first they drew lessons from the art of Courbet and the Barbizon artists, but they also learned a great deal from the so-called "subtle naturalism", especially from the work of the painter Bastien-Lepage. Later on, the application of the technical innovations and compositional principles of Impressionism could also be found among several members of the group. Nevertheless, it took a long time for the art of Nagybánya to gain acceptance in Hungary, and its recognition was a result of lengthy critical and art-political battles. In these battles the Nagybánya artists were not only supported by the most progressive art critics, but also by the writers, poets and critics who were concentrating their efforts on the creation of a modern urban literary and theatrical culture, figures otherwise associated with a variety of schools and trends ranging from naturalism to symbolism and *art nouveau.* During the last decade of this century, however, the artists of the Nagybánya group passed the peak of their evolution, and their achievements began to show signs of growing exhaustion and rigidifica-

tion as it slipped into what was just another kind of academicism.

Another artist playing a major role in the development of Hungarian art at the turn of the century was József Rippl-Rónai. During his long stay in France (1887—1900), he developed direct links with the most up-to-date artistic trends of the time. He met Aristide Maillol and Edouard Vuillard around 1890, and made friends with Toulouse-Lautrec and Gauguin in 1894. He visited Cézanne in 1895, and exhibited his works along with the best of the generation of Post-Impressionists. His return to Hungary and his subsequent, highly influential exhibition in Budapest in 1906 were another major stage in the history of modern Hungarian painting. "Rippl was the only artist to pump fresh, lively blood into Hungarian painting, and at home he was everything rolled into one", the art critic Lajos Fülep wrote a few years later (1910). "He was the Cézanne and Gauguin of Hungarian painting rolled into one, as well as the representative of what could called Impressionism in the best sense, even its Vuillard, Bonnard etc. He was, single-handedly, the only reaction to the Academy and to Nagybánya."[31]

1906 was also the year of other extremely significant events. It was the year when Endre Ady's book, *Új versek* (New Poems), was published, a major document which, owing to its reverberations in the literary world, and its revolutionizing influence, deservedly became a symbolic turning-point, marking a new era in Hungarian literature. Also in 1906, Bartók and Kodály published their collection, *Hungarian Folk Songs*. It was the first indication of a change of epoch, heralding the birth of the new Hungarian music. Things began to move faster in painting, as well. During the summer of that year, the young artists at Nagybánya began to become familiar with the most recent innovations in art, thanks to the help of their comrades, who had in the meantime visited Paris. (Those young artists included Leo Popper and Irma Seidler.) And in the autumn of the same year, the Hungarian painters Czóbel, Márffy and Berény exhibited their works in Paris at the *Salon d'Automne* in the company of Cézanne and Matisse. In 1907, works by Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Denis and Matisse were also shown in Budapest. Catching up with the new trends soon had its organizational consequences, as well. An effort was made in 1908 to rally together the most diverse trends of the new art, from the Nagybánya artists through Rippl-Rónai to the youngest artists, forming a single association. This union of artists was, however, still-born, unable to bridge the gap between such fundamental differences in attitudes and views. The first radical separation within the camp of modern fine art had already come about in 1909, with the foundation of the group of The Eight.[32] The leader and organizer of the group was Károly Kernstok who, having already begun his career in the 1890s, had himself traversed the entire road from the Munich academic school through Naturalism and Impressionism to the newest trends. He gathered together the young artists, who, influenced by their experiences in Paris and by the art of Cézanne, Gauguin and even Matisse, had wanted to break completely with their forerunners and masters, as well as with the whole Nagybánya school. At the end of 1909, the group of The Eight staged its first exhibition which it followed with a second in 1911, and a third in 1912.

Among the consequences of these developments was a parallel evolution in art criticism. Lajos Fülep played a decisive role in the development of the radical criticism of Impressionism. Although at the beginning of his career, in 1905—1906, he was still an enthusiastic supporter of the efforts of the Nagybánya artists, he nevertheless recognized the epoch-making significance of the work of Cézanne and Gauguin as early as the autumn of 1906. "Two crystal-clear sources of a primeval force and health radiate their immense wealth over this year's *Salon d'Automne*. They are Cézanne and Gauguin," he wrote, full of enthusiasm. "In comparison to them everything seems artificial, banal and forced."[33] Fülep was one of the first art critics — and not only in Hungary — to recognize fully the absolute greatness of Cézanne. In his view, Cézanne played a major role as "a direct forerunner of the start toward a new development, a reaction against the Impressionists."[34] And in his eulogy of the artist, he ranked Cézanne, "yesterday's greatest living artist of the world", with the most eminent figures of the history of European painting, according him a status equal to that of Giotto, Michelangelo and Rembrandt.[35] Lukács, too, saw Cézanne's historical place and standing in similar terms. When characterizing Popper's concept of form in 1911 he wrote: "This is classicism in the sense that Giotto, Brueghel, and Cézanne are classics."[36] In another article, also written in 1911, he remarked: "Today there is only French art;

anyone who does not want to learn directly from Giotto or the Greeks can go only to Cézanne's school."[37]

Fülep broadened his appreciation of Cézanne into a more general criticism of Impressionism in his theoretical study *Új művészi stílus* (A New Style in Art) published in 1908. "The form of artistic expression of the paintings of the recent past, Impressionism — or any kind of Naturalism, for that matter — can no longer meet our requirements today." "The Naturalism of the moderns is a Naturalism that has a different vision every minute, a Naturalism for its own sake, and not for the sake of style, remaining within the frames of the style just as the old ones did. Impressionism has already gone as far as it is possible to go in this direction; to go on — at least now — is impossible. Indeed, Impressionism today is something closed, finished, from which all roads lead elsewhere." Analysing the work of the great pathfinders of the period, Gauguin, Maillol, Mallarmé, and Gordon Craig, Fülep drew the conclusion: "After complete disintegration we are once again yearning for the great and absolute validity of art."[38]

These references and sketchy outlines of the artistic developments of the times were necessary to show the environment in which *Az utak elváltak* (The Roads Have Parted), Lukács's most important work on the fine arts, was born, and to make its weight and historical role more apparent. This study, published in 1910 in *Nyugat* (West), the most influential Hungarian literary review of the times, was directly connected with the new movements among the country's painters. At the same time, it represented an integral part of the continuation of the intellectual process outlined above, namely the shift in the views of art criticism and theory.

The first exhibition of The Eight, which opened on December 30, 1909, was chosen as the topic of a debate in the Galilei Circle, the most progressive intellectual group of the times, in January, 1910. The opening address by Károly Kernstok, the leader of the painters, summed up the group's programme under the title *A kutató művészet* (Art in Search). Lukács gave the next lecture, which, written down and edited in the form of a compact theoretical study, was subsequently published in *Nyugat*. The excerpts already quoted from various studies by Lukács showed clearly enough that he was interested in art and well informed about it. His analogies and parallels taken from the fine arts were right on target, and he recognized the decisive nature of the change brought about by Cézanne. In this study, however, he did much more. He became personally involved in the events of one of the major turning-points in the history of modern Hungarian art as an active participant in the process, the interpreter and ideologue of the movement. The very title of the study, "The Roads Have Parted", slogan-like, effective, and to the point as it was, already indicated the substance of the art process in question, the radical character of the evolution taking place in the life of Hungarian art. The study itself begins by declaring that "these pictures manifest clearly and unambiguously for the first time that the roads have parted."[39] Then it refers to Kernstok's address: "Kernstok has told us what this is all about. It means that the pictures painted by him and his friends (and the poetic works created by some poets, as well as certain philosophic writings) are attempting to express the essence of things. The essence of things ! These simple, unpolemical words indicate the substance of the great debate, the point where the roads part."[40]

Lukács, of course, did not see the coup accomplished by The Eight simply as an immanent development of art history, a change of style, or an innovation in painting techniques. He analysed the world view behind the form, the things that these artists rebelled against and surpassed. He characterized the earlier, Impressionist world view as follows: "For the whole world view in which we were brought up, the art from which we received our first great impressions, did not know things, and denied that anything may have an essence. (. . .) it did not believe in the permanence of anything. (. . .) Mood was all, and everything existed only for a moment (. . .) And there was nothing to bring order to the rushing, undivided flow of moments (. . .) Because there were no things, only the ceaseless flow of moods, and between moods there is not, and cannot be, any difference in value."[41] The painters' changing outlook was, for Lukács, a sign of the untenability of the Impressionist world view. "Everything was reduced to a question of approach, everything was just one's view, a personal matter (. . .) In such a world anything could be reconciled with anything else, and there was nothing which might have excluded something else."[42] The need for change was also spelled out. "Today we once again desire an order among things (. . .) We are yearning for perma-

nences, for the measurability of our actions, and for the unambiguity and controllability of our statements. We want all our things to have a meaning and a consequence, that they might exclude something. We want evaluations. Distinctions. Contemplations."[43]

Obviously, these findings, while totally valid for the changes taking place in the field of painting, also indicate more than that. They indicate the need for a universal world view which was to help Lukács himself to step beyond his essayistic period in the direction of science, philosophy and metaphysics. His experiences with the fine arts helped him to become aware of his own desire for "a philosophy in the classical sense."

Nor was it purely accidental that the study became centred on the concept of form, "because form is unambiguous and exclusive of other forms; because form is the principle of evaluation, distinction and the creation of order (. . .) The new art is architectonic in the old, true sense. Its colours, words and lines are only expressions of the essence of things, their order and harmony, weights and balances (. . .) The new art is the art of the creation of complete things, of going the full road, of immersion in things."[44] Let us contrast these thoughts with an earlier essay by Lukács, the one on Gauguin, written in 1907, when the artist had an exhibition in Budapest. In this piece of writing, the fine arts were more or less a pretext for Lukács to talk about the problem that took up most of his interest at the time: "Every artist is searching for his own Tahiti, and so far Gauguin is the only one to have found it (. . .) Gauguin is the answer to a very general question (. . .) that question is the relationship of today's artist to life . . ."[45] It is evident that what Lukács saw in Gauguin was not the problem of form, or of painting. Instead, he was seeking possible solutions to the tragic conflict between art and life. The young Lukács was most intrigued by the problems of lifestyle, the way of life. These problems can be followed throughout his early works. This was already recognized by Popper in August, 1908, when he wrote in a letter: "for whatever the title of what you have written, it always deals with one and the same thing, with the great effort to find a place, with the hesitation, escape, and search for a shelter, to and fro between life and art."[46] It was also Popper who recognized the other tendency, the ability to understand forms, in Lukács's writings. In his review of the book *The Soul and the Forms* he made a sharp distinction between two possible types of critics. One type of critic "understands the language of forms that is beyond man (. . .) The other type, whom we have called the critic of contents, looks for life in its multitude of shapes. He looks for human destinies, people's relationship to fate, to each other and to themselves, the voice and lyrical flame of this relationship . . ." Although at the time he still ranked Lukács among the latter, ("György Lukács's writings are not really critical review but discourses on life"), he nevertheless admitted that "this path, the path of his development, moves from the criticism of life towards the criticism of form (. . .) György Lukács's writings (. . .) will sooner or later be criticism of form, and then they will penetrate the secrets of works of art more deeply than any other critical writings . . ."[47]

Although Popper's prophecy never quite came true, there is no doubt that the two tendencies that he described had always run parallel in Lukács's early works — ever since the paper on *The Form of the Drama* written in 1906 — rather than appearing as successive stages of some kind of evolution. For Lukács never became a "critic of form" in a narrow sense. The "form-critical" approach, however, is manifest in many of his important works, and it also lends special significance to the study, *The Roads Have Parted*. It enabled Lukács to recognize the fundamental role of The Eight. Such was the character of their art that its essence could not have been grasped from the side of "life-criticism". The themes used by the painters of the group, the material of life that they portrayed, had nothing to do with any kind of literariness, genre-type painting, naturalistic tendentiousness, or "paintings of poverty". There was nothing narrative in them, no historical event, dramatic scene or special psychological situation. Only an analysis of the form and the world view behind it could lead Lukács to the recognition of the revolutionary significance of the innovations seemingly involving only the composition and the technique of painting, to really see the value, as a gesture, of this long-awaited act of art policy. "These pictures mean battle (. . .) This art, one of order, must destroy all anarchy of sensations and moods. The mere emergence and existence of this art is a declaration of war. A declaration of war on all kinds of Impressionism, sensation and mood, on all disorder and denial of values, on every world view and art that starts with, and finishes, with the word

I."[48] Moreover, this radical opposition to extreme individualism also demonstrated the possibility of stepping out of the sphere of art, of an evolution in the direction of social criticism and political action. "And the very belief that there must be something palpably permanent in the turmoil of moments, the conviction that there are things and that they do have an essence, already precludes Impressionism and all its manifestations. Because, if that is so, then there must also be aims toward which it is worth-while and even necessary to move, and the direction of the roads is no longer a matter of indifference."[49] Thus there is nothing strange in the fact that the road of the generation taking part in this change in art and world view led straight to the revolutions 1918 and 1919. Those who had previously fought for a new art also became active participants in the struggle for social and political change.[50]

All this makes it clear that *The Roads Have Parted* is a major document of the intellectual evolution of the early 20th century. It called attention to an artistic act of crucial importance, made its readers aware of decisive shift in world view that this act involved, revealing its roots, and the possibilities it implied. The birth of this piece of writing can only be explained by a fortunate coincidence of subjective and objective conditions. Lukács, mainly with the help of his friends, became familiar with the most up-to-date developments in modern art, and recognized the essence of the turning-point hallmarked by the names of Cézanne, Gauguin and Maillol. He knew the achievements of Hungarian painting, the work of the Nagybánya Group, of Rippl-Rónai and The Eight. His family supported these efforts as collectors, thus providing him with an intimate and personal knowledge of the works of art concerned. His friends and acquaintances included graduates of Nagybánya as well as members of The Eight. These experiences and influences found an outlet in the study written on the first exhibition of The Eight. But the coincidence of the external development of art and Lukács's inner evolution was no less fortunate. This was the time of the first radical, organizational break in Hungarian painting, the first act of dissidence, of secession. It was at the same time that Lukács had reached the point where he recognized and made others aware of the necessity of overcoming the Impressionist world view, and spelled out the need for the creation of an art and a philosophy resting on solid ground, on order and genuine values. But the meeting of all these factors was also fortunate because neither the previous nor the subsequent development of the fine arts in Hungary made a shift with which Lukács could identify so completely, which would have suited his own inner demands as much, or which could have been explored to the same depths.

No other writing connected to a topical event in the fine arts can be found in the early period of Lukács's activity, the period lasting up to 1918. Some of his scattered remarks indicate that his relationship to the fine arts did not undergo any essential change in the 1910s. The decisive character of his admiration for Cézanne did not fade; his contacts with the members of The Eight remained uninterrupted, and the number of those among his friends who devoted themselves to fine arts — the critics, artists and art historians — continued to increase. But he no longer followed the subsequent developments of both world and Hungarian art, the efforts and trends after the work of Cézanne or The Eight. His interest turned increasingly toward art philosophy. Already in a letter at the end of 1910 he wrote: "Now 'science' is coming. Slowly. And maybe, to make up for the loss of lyricism, a genuine metaphysics will come."[51] In a later reminiscence, he said of this turning-point: "My meeting with Bloch (1910) brought me to the recognition that a philosophy in the classical sense may still be possible even today. Under the influence of this experience, I spent the winter of 1911 and 1912 in Florence, so that I could reflect undisturbed on my aesthetics as the first part of my philosophy."[52]

While working on the creation of a philosophical system, however, he continued to think about the theoretical problems of the fine arts. The draft of a lecture on painting and its text based on shorthand notes of the actual lecture have survived among his papers. This lecture is unique in the entire *œuvre* of Lukács. Neither before nor after did he investigate the problems of painting as a medium of art as concretely and in the same detail. He had already become aware of the need for approaching the problem of the medium, or genre, from a philosophical angle earlier: "Besides that, I would like to write an article (a strictly scientific one) on genre as a metaphysical *a priori*, i. e. that we cannot draw conclusions about the genre from the work (this is only the path of our learning); but rather the genre comes before the work, and it exists and is valid — even if there were not a

single writing in the world that would really befit it," — he wrote in a letter in October 1910.[53] His *Lecture on Painting* may be regarded as the realization of this program, demonstrated through the medium of painting rather than literature.

In his lecture he characterizes the task at hand, from the concrete standpoint of painting, as follows: "I wonder if painting itself is an aesthetic complex that cannot be analysed further, that is, a form to which only a unified logic of form may be applied, or if there exist, within painting, different categories, different groups of form, all of which have their own structure? The old aesthetics used to classify painting mostly by its subject, thus saying something entirely inadequate."[54] Lukács started out from the hypothesis that "when facing the task of endowing the world with a form" the artist who has reached the state of "pure visuality" may choose between three types of "attitude" or "sensation". These are the mood, the soul and the spirit. It is to these three "potential attitudes" that the three genre categories — still life, portrait and landscape (now no longer taken in the sense of objects) — correspond. In the course of Lukács's detailed explanation they are completed with the fourth genre, "the great composition". He sums up his investigation as follows: "the still life, the portrait, the landscape, and the heroic composition are in fact all things in themselves, a priori categories, and their a priori nature consists in the fact that it is only in them that the painting's objectivity expressed in each of these stages can find its own a priori concept, its fully adequate expression."[55] Another remarkable feature of the lecture is that, while Lukács picked his examples from the classics of painting, i. e. up to Cézanne, his notes on the literature of the subject refer to the most current works on art theory, especially to those of Fiedler, Hildebrand, and Riegl. This, too, points to an art philosophy in the making. For in the *Heidelberg Aesthetics*, the use of the achievements and lessons of the literature of art theory is more than apparent. Besides the representatives of classical German philosophy, Lukács referred most frequently to authors on art history and the theory of the fine arts, above all to Fiedler, although Hildebrand, Riegl, Popper, Burckhardt, Wickhoff, Worringer and Wölfflin are also frenquently mentioned. Therefore, although the text includes few concrete analyses of works of fine art, this book, since it is so thoroughly grounded in art history and art theory, is an important document contributing to our understanding of Lukács's relationship to the fine arts.

To sum up, then, it may be said that the fine arts played an extremely important role in the first great period of Lukács's career. There is ample evidence to prove his interest in it and his knowledge of its literature. He was well informed about the most modern trends in art in Hungary and in the world at the time. His recognition of the turning-point represented by the work of Cézanne had a major influence on the evolution of his world view. In developing his own art philosophy and system of categories, he received considerable inspiration from art historians and from art theorists. In 1910 he himself became actively involved in the events going on in the arts. His study, *The Roads Have Parted* registered one of the decisive turning-points in the history of Hungarian art, the appearance of The Eight on the scene, explaining the importance of this radical break with the past and revealing its intellectual and ideological components. The investigation of why this fruitful interaction stopped after the revolutions of 1918—1919, why his interest in the fine arts began to wane, why in *Die Eigenart des Ästhetischen* that major work of his late years, he still used practically the same fine art examples as in his youth, and why his view of art did not change or develop in the nearly half a century inbetween — all this would fall outside the scope of the present study.

NOTES

[1] *Lukács, György*, Ifjúkori művek (Early Works). Budapest 1977. pp. 15—19. (henceforward IM).

[2] IM p. 41.

[3] IM p. 352.

[4] *Lukács, György*, A modern dráma fejlődésének története (The History of the Development of Modern Drama). Budapest 1978. pp. 429—430.

[5] Ibid., p. 454.

[6] Ibid., pp. 509—510.

[7] Ibid., p. 485.

[8] IM pp. 747—748.

[9] On the artists mentioned, see *Szabadi, Judit*, The Life and Art of Lajos Gulácsy, Acta Historiae Artium, 16, no. 3—4, (1970), pp. 293—315. *Horváth, Béla*, Károly Kernstok, Acta Historiae Artium, 13, no. 4, (1967), pp. 353—387. *Szabadi, Judit*, Anna Lesznai's painting, New Hungarian Quarterly, 17, no 62, (1976), pp. 187—189. *Genthon, István*, Béni Ferenczy, Acta Historiae Artium, 5, no. 1—2, (1959), pp. 163—214. *Genthon, István*, Béni Ferenczy, New Hungarian Quarterly, 1, no. 1, (1960), pp. 147—157. *Kontha, Sándor*, Béni Ferenczy, Acta Historiae Artium, 25, no. 3—4, (1979), pp. 253—280. *Szij, Béla*, Robert Berény, Acta Historiae Artium, 12, (1966), no. 1—2, pp. 155—202. *Szabó, Júlia*, József Nemes Lampérth (1891—1924), New Hungarian Quarterly, 27, no. 98, (1985), pp. 178—180. *Mezei, Ottó*, József Nemes Lampérths unbekannte Berliner Bilder und deren Platz in seinem Lebenswerk, Acta Historiae Artium, 21, no. 1—2, (1975), 151—165.

[10] On the members of the Sunday Circle see *Hauser, Arnold*, Der Budapester Sonntagskreis, in: Im Gespräch mit Georg Lukács, München 1978. *Pór, Peter*, Lukács und sein Sonntagskreis, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 53—54, (1984), pp. 108—146. *Karádi, Éva—Vezér, Erzsébet*, A vasárnapi kör, Budapest 1980. Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis, Herausgegeben von *Éva Karádi* und *Erzsébet Vezér*, Frankfurt am Main 1985. *Wessely, Anna*, Antal and Lukács. The Marxist Approach to the History of Art, New Hungarian Quarterly, 20, no. 73, (1979), pp. 114—125. *Nyiri, Kristóf*, Arnold Hauser on his Life and Times (Interview), New Hungarian Quarterly, 21, no. 80, (1980), pp. 92—98, no. 81, (1981), pp. 150—160. *Timár, Árpád*, Charles de Tolnay's Links with Hungary, New Hungarian Quarterly, 22, no. 83, (1981), pp. 133—138. *Timár, Árpád*, Lajos Fülep (1885—1970), New Hungarian Quarterly, 26, no. 98, (1985), pp. 165—172. *Gluck, Mary*, Georg Lukács and his Generation 1900—1918, Cambridge, Massachusetts and London, 1985.

[11] IM p. 708.

[12] After Popper died, Lukács's letters to him were returned, and he kept them along with the letters that Popper had written to him. Together with the other letters of his youth, he deposited them in 1917 in the safe of a Heidelberg bank from where, as is well known, they came to light only after Lukács himself had died. A major part of this correspondence was published by *Éva Fekete* and *Éva Karádi* in the volume Lukács György levelezése (1902—1917) (György Lukács's Correspondence 1902—1917), Budapest 1981. In German: Georg Lukács: Briefwechsel 1902—1917, Budapest 1982. In English: Georg Lukács Selected Correspondence 1902—1920, ed. *Judith Marcus* and *Zoltán Tar*, Corvina [Budapest] 1986. On the Popper's essays see: de *Tolnay*, Charles, de, Leo Popper und die Kunstgeschichte, Acta Historiae Artium, 17, no. 1—2, (1971), pp. 3—4. *Bonyhai, Gábor*, Anfänge einer nichtdivinatorischen Verstehenstheorie bei *Leo Popper* und dem jungen Lukács, Neohelicon, XI, no. 1, (1984), 63—79. *Despoix, Philippe*, Leo Popper. Ein Portrait Die Tageszeitung (Berlin), 28. 7. 1987. *Despoix, Philippe—Müller, Lothar*, Bericht über das Symposion Berlin—Budapest—Wien. Kreuzwege der Moderne um 1900, Kritische Berichte, 1987, no. 3—4, pp. 53—61.

[13] *Popper, Leo*, Dialog über Kunst, in: Schwere und Abstraktion. Versuche, Berlin 1987, pp. 7—14.

[14] IM pp. 352—384.

[15] Lukács György levelezése, p. 119. (henceforward Levelezés). Georg Lukács Selected Correspondence 1902—1920, p. 75. (henceforward Selected Correspondence).

[16] *Popper, Leo*, Peter Brueghel der Ältere, Kunst und Künstler, 1910, pp. 599—606, reprinted: Acta Historiae Artium, 17, no. 1—2, (1971), pp. 7—10, and *Popper*, Schwere und Abstraktion, pp. 35—43.

[17] Levelezés, p. 158. Selected Correspondence, p. 100.

[18] Levelezés, pp. 300—302, Selected Correspondence, pp. 135—138.

[19] *Lukács, Georg*, Heidelberger Philosophie der Kunst, Darmstadt 1974, p. 131.

[20] *Popper, Leo*, Peter Brueghel der Ältere, Schwere und Abstraktion, pp. 42.

[21] *Popper, Leo*, Volkskunst und Formbeseelung, Die Fackel, 2. June 1911, pp. 37—39, Schwere und Abstraktion, pp. 20—22.

[22] IM pp. 807—829. In German: Über die Kategorie der Malerei, Acta Historiae Artium, 21, no. 1—2, (1975), pp. 1—8.

[23] *Lukács*, Heidelberger Philosophie der Kunst, pp. 99—100.

[24] Popper's surviving writings contain but a handful of references to the "theory of misunderstanding". The study on Brueghel makes mention of the difference between the artist's intention and the result, and the study on folk art refers to a "particularly deep misunderstanding" in the process of reception. His review on Lukács's book (Soul and Form) also includes the sentence "the critic will recognize the will of the artist; but the other intention, that of the form (which is a wild and autonomous intention) will obliterate and falsify the first, the creative intention". Popper's papers also include a fragment consisting of a few sentences and bearing the title The Theory of Misunderstanding. See Schwere und Abstraktion, p. 77.

[25] Levelezés, pp. 168, 175, 252, 254, 256, 311, 350.

[26] IM pp. 402—403.

[27] IM pp. 560—561. In German: Leo Popper. Ein Nachruf, Pester Lloyd, no. 289, 18. 12. 1911, pp. 5—6. Reissued: Acta Historiae Artium, 17, no. 1—2. (1971), p. 5.

[28] *Lukács*, Heidelberger Philosophie der Kunst, pp. 40—41.

[29] *Popper, Leo*, Die Bildhauerei, Rodin und Maillol, Die Fackel, 29. April 1911, pp. 33—41. Reissued: Acta Historiae Artium, 17, no. 1—2, (1971), pp. 10—15, Schwere und Abstraktion, pp. 63—71.

[30] IM pp. 469—470.

[31] *Fülep, Lajos*, A művészet forradalmától a nagy forradalomig (From the Revolution in Art to the Great Revolution), Budapest 1974, vol. 1, p. 214. On the Art of Rippl-Rónai see *Szabadi, Judit*, József Rippl-Rónai et l'art nouveau, Acta Historiae Artium, 26, no. 3—4, (1980), pp. 285—316.

[32] On The Eight, see *Passuth, Krisztina*, Les "Huit". Le premier group hongrois de tendence constructive analyse par genres de leur peinture, Acta Historiae Artium, 8, no. 3—4, (1962), pp. 229—318. *Passuth, Krisztina*, A Nyolcak festészete (The Paintings of The Eight), Budapest 1967. The Hungarian Avantgarde. The Eight and the Activists, London 1980, Hayward Gallery.

[33] *Fülep, Lajos*, Écrits sur Cézanne, Acta Historiae Artium, 20, no. 1—2, (1974), p. 107.

[34] Ibid, p. 107.

[35] Ibid, p. 110.

[36] IM p. 561.

[37] IM p. 562.

[38] *Fülep, A Művészet forradalmától* . . . vol. I, pp. 502, 495, 515.

[39] IM p. 280.

[40] IM p. 381.

[41] IM p. 281.

[42] IM p. 282.

[43] IM p. 284.

[44] IM pp. 283—285.

[45] IM pp. 111—115.

[46] Levelezés, p. 74.

[47] *Popper, Leo*, Die Erkenntnis und die Erlösung, Schwere und Abstraktion, pp. 43—47.

[48] IM pp. 280, 286.

[49] IM p. 284.

[50] *Körner, Éva*, Künstler der Ungarischen Räterepublik, Acta Historiae Artium, 5, no. 1—2, (1959), pp. 169—191.

[51] Levelezés, p. 260. Selected Correspondence, 130.

[52] *Lukács, György*, Curriculum vitae, Budapest 1982, p. 389.

[53] Levelezés, p. 255.

[54] IM pp. 807—808. In German: Über die Kategorie der Malerei, Acta Historiae Artium, 21, no. 1—2, (1975), pp. 1—8.

[55] IM pp. 812—819.

TURKISH NEPHRITE OBJECTS AT THE HUNGARIAN NATIONAL MUSEUM

by

IBOLYA GERELYES

The present study wishes to concentrate on a small but highly characteristic group of relics from the rich material of Turkish jewelry kept at the Medieval Department and at the Armory of the Hungarian National Museum, namely, the objects set with nephrite. The four objects of this kind — two glaives, one dagger and a man's belt — were obtained by the Museum at different times and in different ways. As the detailed analysis below will reveal, the age and the standard of artistic-technical execution of these pieces are not quite the same, yet, basically, they belong to the same group, representing a specific branch in Turkish goldsmith art, one that has not been subject to any in-depth investigation so far. This fact justifies the publication of this study on the Turkish nephrite jewelry of the Hungarian National Museum.

Nephrite or jade carving had no long tradition in the craft of the Osmanli Turk goldsmiths. This craft began to spread in the Empire only after 1514. Sultan Selim I (1512—1520), following his victory over the Persian Shah at Chaldiran, returned not only with a great deal of booty, but also with a number of highly skilled craftsmen and artisans taken captive at Tebriz, bringing them to Istanbul to make the arts and crafts of the city richer and more colorful.[1] The treasury of the Persian rulers obtained by the Turks — which contained a fair number of objects carved of nephrite or jade — as well as the works of the Turkish craftsmen settled in Istanbul probably prompted the Turkish rulers to set up a jade-carving workshop in the capital. Under the rule of Suleiman I (1520—1566) this workshop had already began the production of small jade and nephrite facets encrusted with gems to be used for ornamenting arms.[2] The influence of the Persian goldsmiths on the objects made at this time is strongly perceptible, that is, at around the middle and the second half of the sixteenth century.[3] So much so that, for a long time, research made no distinction between objects made in the Persian and in the Osmanli Turk workshops.[4] However, despite the very strong Persian influence, the Turkish jade and nephrite carving has certain characteristics according to which objects created in the Turkish workshop can be distinguished relatively easily. The collection of the Topkapi Palace Museum keeps a fair number of goldsmith's works decorated with nephrite or jade facets that were verifiably made in the Istanbul workshop in the second half of the sixteenth and in the seventeenth centuries.[5] It is characteristic of the Turkish workshops, for instance, that they always encrust the gems set in nephrite into a — usually flower-shaped — gold setting, and the set gems are then connected with fine gold fibers worked in the shape of ornamental foliage.[6] The objects made in Istanbul in the second half of the sixteenth century show that the gems, their gold settings and the collecting gold fibers rise almost relief-like out of the surface of the stone.[7] In works made later the inset ornaments of the nephrite were embedded more deeply and the ornamental motifs were somewhat simplified.[8]

It was at the end of the seventeenth century that the greatest number of Turkish objects, primarily arms, saddles, harnesses and tents, were obtained by European collections. This was the so-called "Turkish-booty", taken by the victors to a large extent in 1683, at the time of the siege of Vienna, and then at the re-occupation of Buda in 1686 and in the course of the wars against the Turks after that.[9]

The examination of the pieces reveals a fair number of objects ornamented with jade or nephrite facets. By way of example mention could be made of the Turkish saddles and harnesses of the National Museum of Cracow,[10] or the Turkish saddle exhibited in Ingolstadt today which, according to the tradition, was obtained by the Prince-Elector Maximilian Emmanuel of Bavaria at the time of the retaking of Belgrade in 1688.[11]



Fig. 1. The Esterházy-glaive of the Hungarian National Museum

In the course of the sixteenth and seventeenth centuries a large number of Turkish weapons reached Hungary, primarily, they reached the collections of the Hungarian nobility, as presents, purchased or as booty. There are endless lists of glaives, daggers, saddles, harnesses from "the Porte" in the wills and inventories of the estates of the lords.[12] For instance, a great number of Turkish objects is listed in the inventory of the Fraknó treasury of the Esterházy family made between 1721 and 1725, after the death of Mihály, the son of Pál Esterházy. In all probability, the objects mentioned must have been obtained by the family during the life of Pál Esterházy, Palatine of Hungary, as in the earlier inventory of 1645, made after the death of Palatine Miklós Esterházy, the number of Turkish objects listed was still very small — only a few carpets, a case, a ring and a banner point were among the items on the list.[13] Pál Esterházy — later to become Palatine of Hungary — had already taken part in the wars against the Turks in the 1660's and was later present at the liberation of Vienna from Turkish rule in 1683 and also at the re-taking of Buda in 1688. The objects in his collection can justifiably be regarded as part of the European Turkish booty.

The inventory of the Fraknó treasury of the Esterházy family is particularly interesting for us as it contains the descriptions of a surprisingly large number of nephrite-ornamented Turkish objects. Most of these objects were weapons or saddles. By way of example the materials of the cabinets No. 71, 72, 73 and 74 should be mentioned where the items listed include 5 "Turkish saddles from the Porte set with nephrite" as well as two glaives and two sabres ornamented in a similar fashion.[14]

Special mention should be made of item 17 of the cabinets No. 71—72 among the weapons "set with nephrite." It is "a truly fair gold-plated Turkish Silver-gilt Shield encrusted with nephrites and turquoise".[15]

Many Turkish objects amongst the rich material of the collections of the Hungarian nobility and thus also of the Fraknó treasury, were put on show at the 1896 Exhibition commemorating the thousand year anniversary of the establishment of the Hungarian State. Some of these objects have disappeared or were destroyed during the almost 100 years since then, or else they are not to be found in Hungary anymore. For this reason I have made use of the descriptions of the 1896 Exhibition and of the catalogne pictures in the analysis of the objects still extant today.

I found two Turkish weapons encrusted with nephrites originating from the Fraknó treasury in the material of the 1896 Exhibition that show important parallels with the objects retained in the collection of the Hungarian National Museum.

The first is a shield which is most probably identical with the piece referred to in the inventory quoted above.[16] From its 1896 description can be recognized the ornamentation of the nephrite-set Turkish belt of the National Museum to be analyzed below. "Of the six whole rosettes" decorating the shield, "three contain a closed crescent-shaped nephrite, and three of the rosettes were set with turquoise surrounded with emeralds and rubies. The spaces of the rosettes were filled with turquoise lamellae and with nephrites. The nephrites are ornamented with inserted leaf and circular lines encrusted with small emeralds and rubies".[17] The shield was ornamented with a total of 52 nephrite facets, six of which were of a closed crescent shape, the others were square or reversed "S" shaped.

An ornament of glaive of exceptional beauty also came from the Fraknó collection. According to its contemporary description "the sheath was covered with gilded silver, ornamented with engraved Persian-style flowers on its front and with similar, but rosette-shaped ornaments on the back, with turquoises and larger square-shaped nephrites in partitioned settings fixed on it. The nephrites were of two kinds, nine of them larger and six smaller, all of a regular square shape, and all decorated with small rubies and turquoises in symmetric, gold-filled settings . . . The hilt was slightly curved, bent downwards at the edges, representing a stylized dragon-head."[18] With respect to both its form and the ornamentation of its sheath and hilt, this glaive belongs to the same group as the Zrínyi or Esterházy glaive of the Hungarian National Museum to be discussed below.

Nephrite-ornamented Turkish weapons could be found in the collections of other Hungarian aristocrats as well, not only in the treasury of the Esterházy family.

At the 1896 Exhibition Géza Andrássy exhibited two ornamental maces. One was a pennate mace, originally with seven nephrite wings. The wings were ornamented with engravings filled with gold, inlaid with turquoises set into gold mounts.[19]

From the point of view of the present study the other mace exhibited by Andrássy is of greater interest as it belongs to the same group as the glaive mentioned above by virtue of the technique of its workmanship. This is how it was described: "the head and the handle are both coated in gilded silver, ornamented with carvings of Persian-style flowers and with densely inlaid turquoises in partitioned settings. In the middle of the top, flattened part of the head there is one larger, while at its edges, six smaller circular shaped nephrites encrusted with rubies in flower shape mounts well as six larger conical turquoises in partitioned settings. On the sides of the head, there are four nephrites set amid small turquoises."[20]

A harness ornamented with gilded silver rosettes consisting of bridle, tail-case and breast plate exhibited by András Bethlen is also worthy of mention amongs the objects of the Exhibition. The rosettes contained turquoises and "nephrite facets inlaid with small rubies in partitioned settings".[21]

Today the collection of the Hungarian National Museum has four Turkish objects ornamented with nephrites.



Fig. 2. The Esterházy-glaive of the Hungarian National Museum (detail)

The glaive to be mentioned in the first place also belonged to the Esterházy family, but it is not identical with the Fraknó glaive described above. The weapon was donated to the Hungarian National Museum by Count János Esterházy in 1840.[22] The hilt and the sheath of the glaive are covered with a gilded silver plate, ornamented with engraved flowers and palmette-leaves (See Pictures 1—2). The hilt, the cross-bar ending in a dragon-head and the covering of the sheath are all decorated with high-set turquoises raised out of a background of engraved ornamentation, with nine smaller nephrites and, at the ends of the sheath, with one larger jade facet each. Embedded in the nephrite facets there are small turquoises in small, flower-shaped mounts connected with leaf-shaped gold fibers. Intermittently, tiny rubies and garnets were set beside the turquoises in the jade facets. In some places the gold fiber or the turquoise is missing: here the deeply carved grooves can be well observed.

Another outstanding piece of the collection of the Hungarian National Museum, the so-called Zrínyi-glaive is very near to the Esterházy glaive with respect to both its shape and the technique of its workmanship. Tradition has it that it used to belong to the poet and war lord Zrínyi.[23] The hilt and the sheath of the glaive are covered with a carved, gilded silver plate ornamented with flowers and palmette-leaves identical with that of the Esterházy-glaive and, as is the case with the

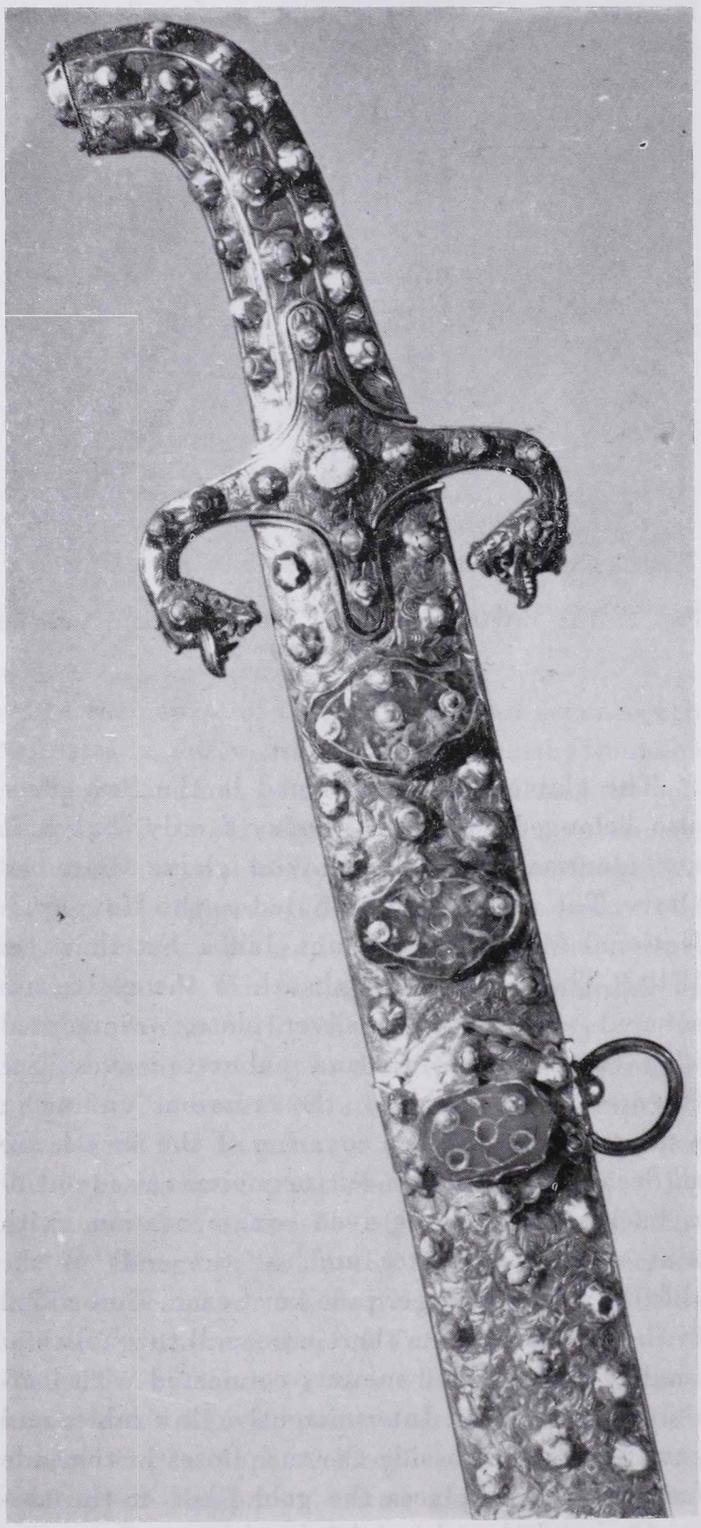


Fig. 3. The Zrínyi-glaive of the Hungarian National Museum (detail)

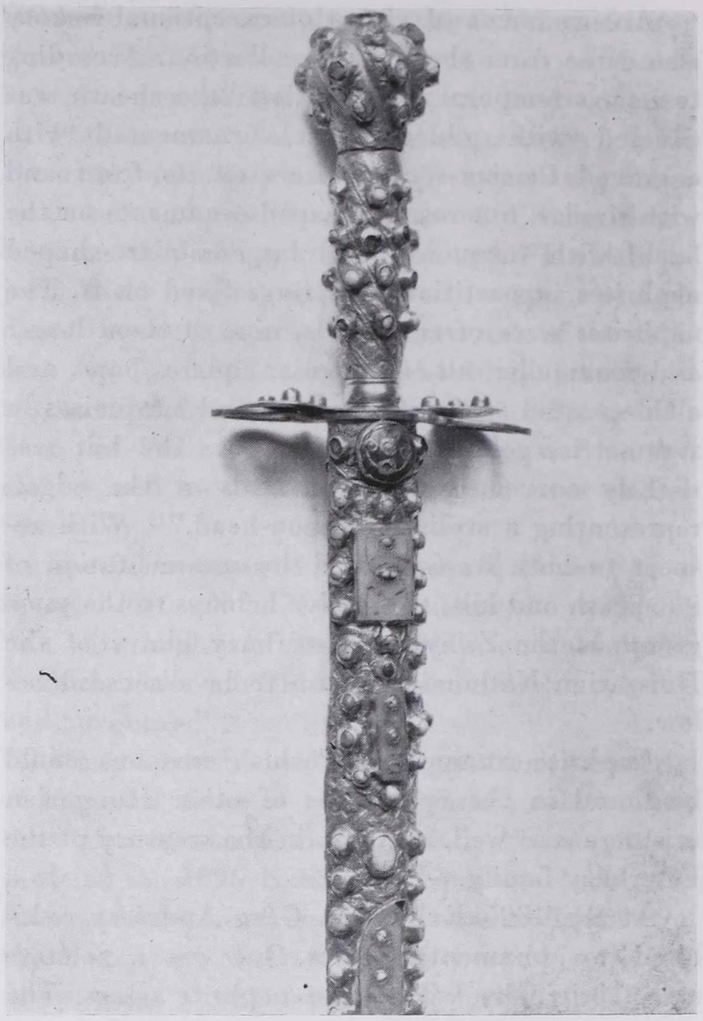


Fig. 4. Dagger encrusted with nephrites from the collection of the Hungarian National Museum (detail)

Esterházy-glaive, the plate is also decorated with turquoises standing out of the engraved background. The front side of the sheath shows, beside the turquoises, nine nephrites encrusted with turquoise and gold fibers (Picture 3). The shape, size and embedded ornamentation of the nephrites are identical with the similar gems of the Esterházy-glaive.

By way of summary it can be stated that the characteristic similarities observed on the two existing glaives of the Hungarian National Museum and on the Esterházy-glaive of Fraknó presented at the 1896 Exhibition raise the possibility that these objects were made in the same workshop and at nearly the same time. The characteristic similarities are: the cross-bars of all three glaives end in similarly shaped dragon-heads, and the hilts and sheaths of all three weapons are covered with engraved gilded silver plates employing the same ornamental motives, decorated with turquoises, nephrite and jade facets that stand out from the carved background.

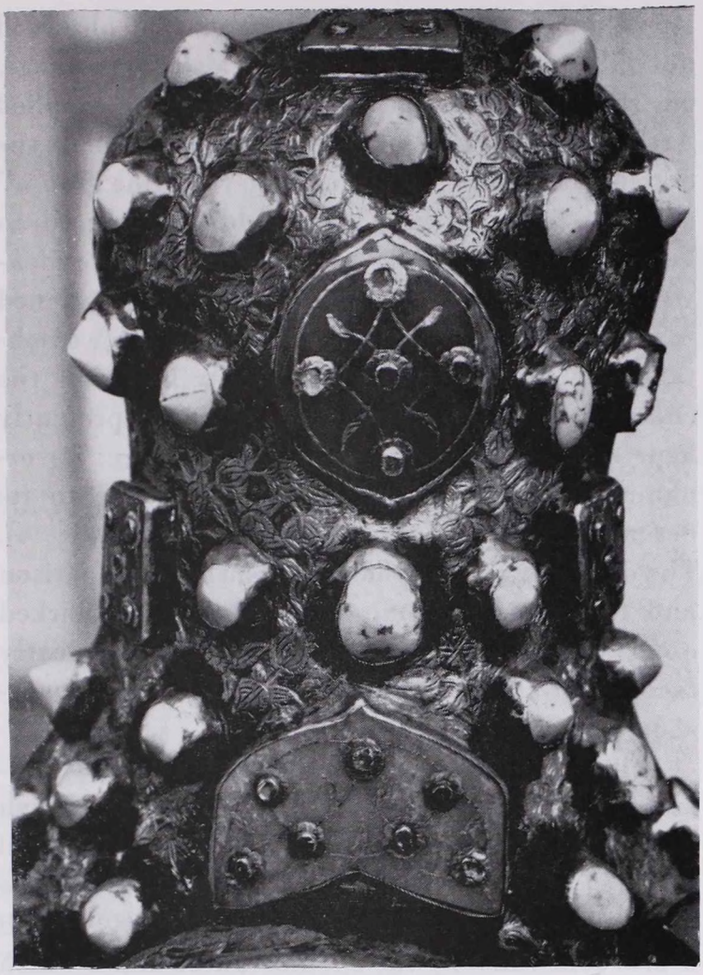


Fig. 5. Detail of the Turkish saddle set with nephrites of the Budapest Museum of Applied Arts: front pommel

Analyzing the analogies of these objects, I found two glaives similar to the Hungarian ones in other European collections. One of them, that is today kept at the Wawel in Cracow, used to belong to Jan Sobieski. Just as in the case of the Esterházy family, Sobieski obtained the glaive as part of the booty of the wars against the *Osmanli* Turks at the end of the seventeenth century. On the hilt, cross-bar and sheath of the glaive there are circular, oval and rectangular jade facets that are decorated almandines surrounded with gold fibers, embedded in a way similar to that of the Hungarian pieces.[24] The Turkish glaive of the Historical Museum of Dresden can be of help in the dating of these glaives, which corresponds in style to the ones analyzed above. This glaive, together with a mace which is also set with nephrites, was presented by Ferdinand II (1619—1637) to Prince-Elector Johann Georg I of Saxony in 1620.[25] Among the Hungarian pieces, the two Esterházy glaives must have been obtained by the family in the second half or towards the end of the seventeenth century. The Zrínyi-glaive, however, must have been made before the middle of the seventeenth century seeing that its assumed original owner, Miklós Zrínyi, died in 1664. Analysing all the glaives listed together on the basis of their finely elaborated, engraved sheath coverings and of the advanced ornamentation of their nephrite and jade facets, these pieces should be dated to the end of the sixteenth, beginning of the seventeenth centuries. This dating is also confirmed by the date 1620 of the Dresden group.

The third nephrite ornamented weapon of the Hungarian National Museum, a dagger, must have been made somewhat later than the glaives, but certainly in the very same workshop (Picture 4). This dagger was obtained by the Museum as one of a number of objects of art returned from Vienna in 1934, so it is not possible to link it to any historical personality.[26] Its hilt and sheath are covered by a gilded silver plate engraved with flowers and palmette leaves the same as in the case of the glaives. The highly set turquoises and the small and differently shaped nephrites set with gold fibers and turquoises stand out from the background on this piece as well. The ornamentation of the dagger's nephrite facets is somewhat simplified in comparison to those of the Esterházy-glaive, and its workmanship also seems to be cruder.

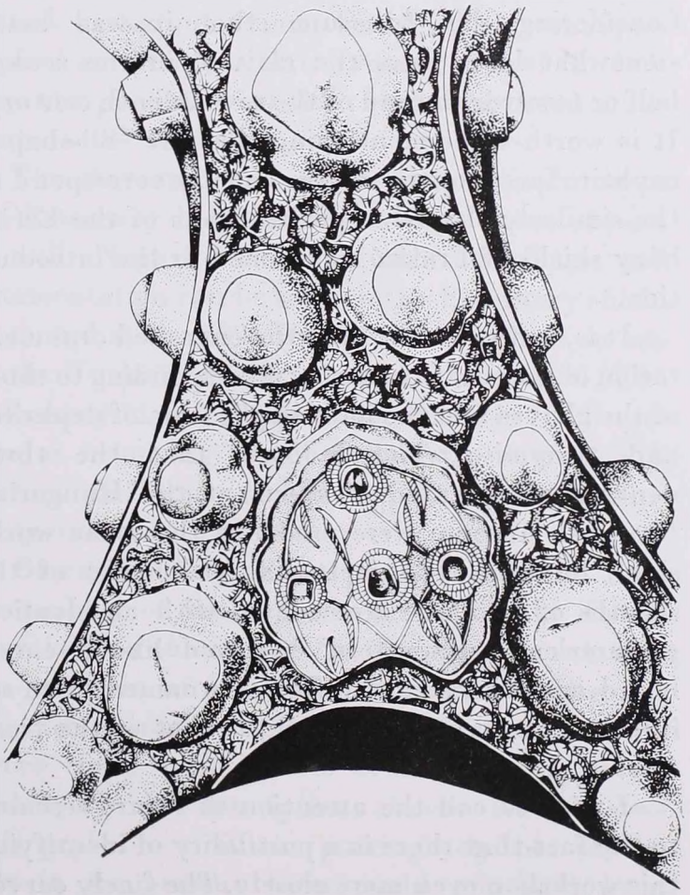


Fig. 6. Detail of the Turkish saddle set with nephrites of the National Museum of Cracow: front pommel

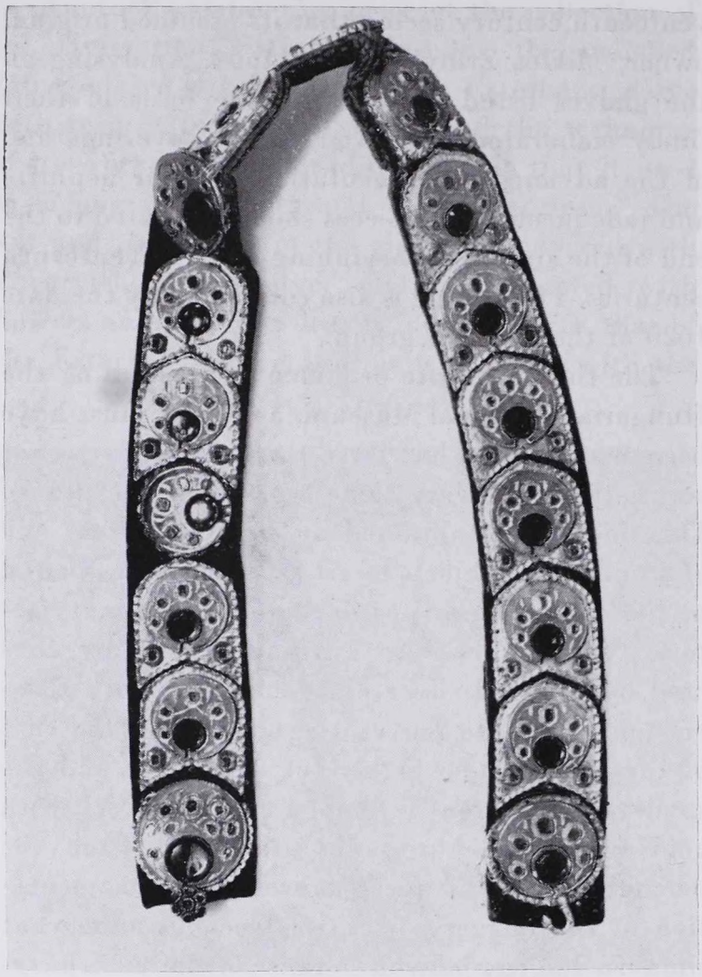


Fig. 7. The Esterházy-belt of the Hungarian National Museum

Considering this I assume that it was made somewhat later than the glaives, in the second half or towards the end of the seventeenth century. It is worth-while mentioning that the "S"-shaped nephrite facets of the dagger exactly correspond to the similarly shaped nephrite facets of the Esterházy shield of Fraknó mentioned in the introduction.

It is, however, not only the engraved ornamentation of the sheath covering corresponding to those of the glaives and the joint application of nephrites and turquoise which indicate that the three nephrite-ornamented weapons of the Hungarian National Museum were made in the same workshop, but also the fact that the backs of the sheaths of all three are covered with an identical geometrical grid-pattern engraved like a chessboard and with a carved flower ornamentation set in cartouches, corresponding to that of the front side.

I wish to call the attention of future research to the fact that there is a possibility of identifying this workshop even more closely. The finely carved background and the joint application of nephrite and jade facets set with gold fibers and gems that stand out from the background can be observed not only on glaives and maces but also, for instance, on saddles. The Budapest Museum of Applied Arts keeps a hall-marked Turkish saddle, the craftmanship of which belongs to the same group.[27] (Picture 5). Originally, the saddle also used to belong to Palatine Pál Esterházy. It can be identified on the inventory of 1721—1725 mentioned in the introduction, which means that it was obtained as part of the Turkish war booty of the end of the seventeenth century. A saddle presently kept in Cracow can also be grouped here: its ornamentation is the same and, according to its description, this is also hall-marked[28] (Picture 6). The decoding of these hall-marks, their comparison and the accurate comparison of the hall-marked objects with the others will, it is hoped, greatly facilitate the identification of this assumed workshop and of its masters.

There is one more nephrite-ornamented Turkish object kept in the collection of the Hungarian National Museum, an ornamental man's belt. All that is known of its origins is that this piece also used to belong to the Esterházy family, which is also confirmed by the circumstances under which the Museum obtained it.[29] There is an item in the frequently mentioned inventory of the Fraknó treasury of the family which might be the same as the belt kept at the Museum. According to its description, this was a "truly fair Turkish belt made of 17 rosettes set with golden stones".[30]

The belt consists of 17 pieces subsequently sawn onto a rather worn green velvet ribbon (Picture 7). Of the 17 pieces, 13 are of the same size and shape. One side of these mountings was ogivally shaped, while the other side was ma de in an obtuse angle able to receive the ogive. The b ase of the individual pieces is a pressed gold plate, the spaces of which are filled with a mass to strengthen the plate. The surface of the top gold plate is covered in a finely engraved ornamental foliage. The setting stands out from the top gold plate, into which a crescent shaped, light colored nephrite is fitted. Rubies and garnets sitting in a flower-shaped mount are embedded in the nephrites. These gems are surrounded by indented gold fibers shaped like leafy branches. The crescent shaped nephrites enclose doublet stones of fairly large diameter, made of mountain crystal on the top and a green stone below it. On each of the stems of the mountings, there are two emeralds. Two out of place round-shaped mountings are also

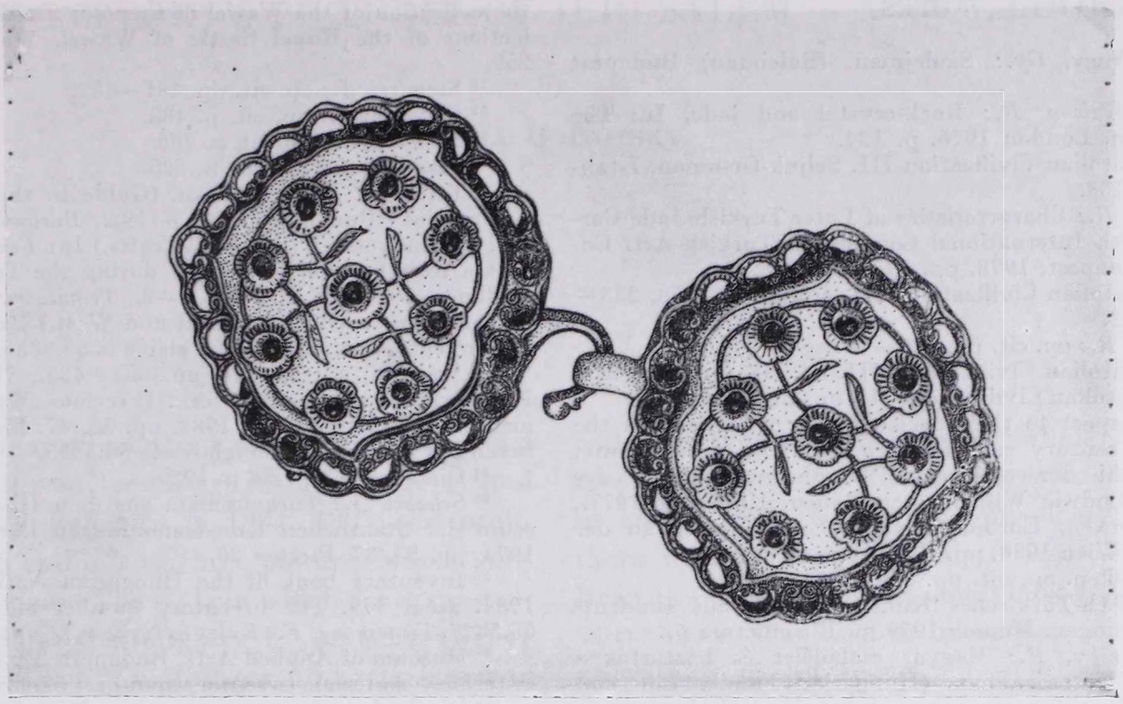


Fig. 8. Jade Belt Buckle of the Topkapi Palace Museum

fitted in between the 13 identical ones. The examination of the backs of these two mountings revealed that they used to be parts of a pair of buckles and they must have been set in their present places to substitute for lost mountings. The pair of buckles consisting of two pieces was also not part of a set, as indicated by the differences in size and style. There is no indication as to the time of the setting together of the belt. It is also possible that it was like this when it was obtained by the Esterházy family, and later only the ribbon was changed for the present velvet one.

In the search for analogies to the Esterházy belt, I could not find an identical piece in the material published. The collection of the Topkapi Palace Museum however, keeps a pair of buckles very similar to this belt, even though it is not a full belt. The buckles that can be dated to the beginning or first half of the seventeenth century are made of dark green jade set in a filigree-work silver frame, into which — deeper than in the case of the earlier pieces — rubies were embedded in gold mounts shaped like flowers with six petals.[31] (Picture 8)

A mirror made in an Istanbul workshop in the second quarter of the seventeenth century is very different with respect to its function, yet it is perhaps the earliest parallel to the belt kept in the Hungarian National Museum.[32] The jade facets in oval, carnation and tulip shapes encrusted with rubies and emeralds stand out from the engraved gold background of the mirror. The technique of the worksmanship of the latter, the joint application of rubies and emeralds, the similarly finely carved background and the identical techniques applied at the edges of the mirror and of the belt raise the possibility of the two having been made in the same workshop.

The characteristic crescent-shaped nephrites of the Esterházy belt are known from other objects as well. Nephrite facets of identical shape and ornamentation can be seen on the Esterházy shield presented at the 1896 Exhibition as well as on one of the Turkish shields kept at the Wawel. The two nearly identical shields are dated in the literature as belonging to the end of the seventeenth century and are regarded as part of the Turkish booty taken at Vienna.[33]

Based on these direct parallels I would date the making of the nephrite facets of the Esterházy belt to the end of the seventeenth century. The question of when the belt was actually put together, however, still awaits an answer, as its pieces could belong to 3 even 4 sets, as is revealed by the description above. Nevertheless it is probable that the putting together of the belt in its present form could not have been done before the beginning of the eighteenth century.

NOTES

[1] *Káldy-Nagy, Gy.:* Szulejman. (Suleiman) Budapest 1974. p. 34.

[2] *Pinder-Wilson, R.:* Rock-crystal and jade. In: The Arts of Islam. London 1976. p. 124.

[3] The Anatolian Civilization III. Seljuk/Ottoman. Istanbul 1983. p. 158.

[4] *Skelton, R.:* Characteristics of Later Turkish Jade Carving. In: Fifth International Congress of Turkish Art. Ed. *Fehér, G.* Budapest, 1978. pp. 795—796.

[5] The Anatolian Civilizations III. op. cit. pp. 158, 235—236, 260—262.

[6] *Skelton, R.:* op. cit. pp. 796—797.

[7] The Anatolian Civilizations III. op. cit. pp. 235—236.

[8] The Anatolian Civilizations III. op. cit. p. 261.

[9] With respect to the Turkish booty of the end of the seventeenth century see: *Petrasch, E.:* Die Türkenbeute. Eine Auswahl der türkischen Tropheansammlung des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden. Karlsruhe 1977., and: Die Türken, Europa und die Entscheidung an der Donau 1683. Wien 1983. pp. 172—180.

[10] Die Türken. op. cit. pp. 209—210.

[11] Osmanisch-Türkisches Kunsthandwerk aus suddeutschen Sammlungen. Munich 1979. p. 125. Picture 6.

[12] *Radvánszky, B.:* Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. (Hungarian Family Life and Households in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.) Budapest 1879—1986. pp. 140, 177, 180.

[13] *Thaly, K.:* Esterházy Miklós nádor kincstára 1645. (The Treasury of Palatine Miklós Esterházy, 1645.) In: Történelmi Tár 1883. pp. 755—767.

[14] *Katona, I.:* A fraknói kincstár 1725-ös leltára. (The 1725 Inventory of the Fraknó Treasury.) In: Művészettörténeti Értesítő 29/1980, No. 2. pp. 142, 144.

[15] *Katona, I.:* o. cit. op. 144.

[16] Probably the object is still at Fraknó, it is not in the Esterházy collection of the Budapest Museum of Applied Arts.

[17] *Szendrei, J.:* Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon. (Relics of Hungarian Military History at the National Millennium Exhibition.) Budapest 1896. pp. 691—692. A virtually identical shield is kept in the collection of the Wawel of Cracow: *Szablowski, J.:* Collections of the Royal Castle of Wawel. Warsaw 1975. p. 259.

[18] *Szendrei, J.:* op. cit. pp. 481—482.

[19] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 482.

[20] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 706.

[21] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 686.

[22] Kalauz a Régiségtárban. (Guide to the Collection of Antiquities.) Budapest, 1912. p. 192., *Bárányné, Oberschall, M.:* Iparművesség (Industrial Crafts.) In: *Fekete, L.:* Budapest a törökkorban. (Budapest during the Turkish Times.) Budapest 1944. CXX. Table 1—2., *Temesváry, F.:* Kelet és Nyugat között. (Between East and West.) Budapest. p. 70. The inventory number of the glaive is 55.3336.

[23] *Szendrei, J.:* op. cit. pp. 484—485., *Temesváry, F.:* Fegyverkincsek, díszfegyverek. (Precious Weapons, Ornamental Arms.) Budapest, 1982. pp. 26, 47. Picture III. The inventory number of the glaive is 55.3335.

[24] Die Türken. op. cit. p. 192.

[25] *Schobel, J.:* Türkenschatz aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Leipzig 1974. pp. 33, 37. Picture 20.

[26] Inventory book of the Hungarian National Museum 1934. Item 379. The inventory number of the dagger is 55.3327. *Temesváry, F.:* Kelet és Nyugat között. op. cit. p. 61.

[27] Museum of Applied Arts, Budapest. Textile collection: Esterházy material. Inventory number: 52.2858.

[28] Die Türken. Inventory number: XIV. 527. ab.

[29] The inventory number of the Esterházy belt: Ö/1.85.7. The belt, together with other goldsmith's works, jewels and medals was hidden during World War II by Pál Esterházy's bailiff. The treasure was found in the spring of 1946 and were obtained by the Hungarian National Museum in March, 1947. I discuss the history, origins and parallels that can be found of the object in detail in my study about to be printed: Folia Archaeologica XXXIX (1988). "Oszmantörök férfiöv az Esterházy gyűjteményből". (Osmanli Turk Man's Belt from the Esterházy-Collection). pp. 227—240.

[30] *Katona, I.:* op. cit. p. 145.

[31] The Anatolian Civilizations III. op. cit. p. 261.

[32] *Akurgal, E.—Mango, C.—Ettinghausen, R.:* Les trésors de Turquie. Genève 1966. pp. 211, 213.

[33] Cf. Note No. 17.

CSONTVÁRY'S PICTURES OF JERUSALEM — A NEW LOOK

by

DALIA HAITOVSKY

The Hungarian painter Csontváry has a special fascination for an Israeli art historian. He visited Turkish ruled Palestine in 1904, 1905 and probably in 1908 and left us three pictures whose subject is Jerusalem.[1] The style in which those masterpieces are painted prefigures by at least twenty years developments in the art of Eretz-Israel of the 1920s. This phenomenon is even more puzzling due to the fact that Csontváry is hardly known in Israeli artist circles today and we have no evidence that the situation was different in the 1920s.[2]

In this paper we aim to try to answer the question of a similar style without direct influence, by looking again at Csontváry's pictures done in Palestine and especially at *The Entrance of The Wailing Wall in Jerusalem.*

The mere fact that a European artist visited Palestine at the beginning of this century should not pose a problem in itself. In the 19th century scores of artists came to the East visiting Egypt, Turkey, Syria, Palestine, and the Lebanon for various reasons, so much so that they are known today by the common name of the Orientalists.[3] This influx of visiting artists started in France when painters followed the Napoleonic military campaigns to the Near East, other European artists followed suit, recording the various colonial aspirations and conquests of the different world powers. Beside French artists, the famous one being Delacroix, the East lured English, Italian, German, and Russian painters. While the French artists specialized in Algiers and North Africa, the English came to the Near East. Palestine being the Holy Land had an added appeal for those artistic movements such as the Pre-Raphaelites who believed in religious rejuvenation of Christianity. Although Orientalism was basically a 19th century phenomenon, it lasted longer and we find its echoes in painters like Matisse, Kokoschka and Ensor, who painted oriental subjects.[4] The 19th century believed generally in realism and called for veracity in painting which made it almost obligatory for those interested in the East to spend some time there physically, although there were always armchair Orientalists as well. Bearing this in mind, one could look at Csontváry's visit to the Near East as being part of the general migrations of European fellow artists, especially those with a religious bend, when he talked about spending the Nativity Night in Bethlehem and depicting biblical subjects in their actual settings.[5] In this regard, the painter closest to Csontváry among the Orientalists is William Holman Hunt who shared with him the interest in the question of *plein air* painting.[6] But of course there is a difference between those two in their background. Csontváry did not come from an ordered academic training as did Holman Hunt, and their religious backgrounds were also not the same. Therefore, he does not paint with meticulous realism as Holman Hunt, and does not follow necessarily the accepted Christian symbols in his pictures, but rather invents an iconography of his own. Moreower, the East came last in Csontváry's wanderings, after restlessly visiting the artistic centers of Europe, or as he tells us in his own words "I Tivadar Kosztka had a regular profession and was living in comfort and plenty when I accepted the invitation of the invisible Spirit — I travelled extensively for many years all over Europe, Asia and Africa that I might find the prophesied truth and transformed it into painting".[7]

Also, there was yet another reason for Csontváry's visit to the East. Németh shows that he believed the forefathers of the Hungarian nation started their voyage toward Europe from there, and he was searching for his roots in order to establish a Hungarian national style of painting.[8] As it turned out, Csontváry was so taken by his tour of the area that he came back to it and apparently the place answered all his expectations. The



Plate 1. Csontváry, *At The Entrance To The Wailing Wall In Jerusalem* (Csontváry Museum, Pécs)

strong blinding light of Cairo made him telegraph the famous "plein air erfunden" and in Jerusalem and Nazareth he painted the two masterpieces of his œuvre that can be called historical painting in the Renaissance sense of this word, *At the Entrance of the Wailing Wall and Mary's Well in Nazareth*. Our own interest in Csontváry's Jerusalem pictures is double, we want to examine them as historical records and see whether they have an additional significance besides that of a cityscape or religious site.

The Historical Subject

If we compare *The Entrance of the Wailing Wall* in Jerusalem (Csontváry Múzeum, Pécs, plate 1) to any of the scores of pictures of the same place done in the 19th century, such as Porter's engraving *Jews Lamenting at the Wailing Wall* (plate 2) or even a later masterpiece by Csontváry's contemporary E. M. Lilien's *The Wailing Wall* (plate 3), we will see that before Csontváry the Wailing Wall was depicted mainly for its capacity of a lamentation place for the Jews. Not so with Csontváry. He adds another dimension, an enormous liveliness to the subject. The wall is for him not only a relic or a sacred ruin, but rather a living place, an oriental bazaar, a tourist attraction that allures a varied crowd. This multitude of people streams bustling through a small entrance on the upper right hand side,[9] pushing each other, some dressed in fashionable European clothes and wearing the obligatory veiled cork hats against the heat, some have pilgrim's for hats on; both kinds and others looking curiously toward the attraction of the place, the praying old Jews near the Wall. The tourists mix with the local population, recognized by their oriental dress, most of which are not praying but going about their daily business. The natives are again a mixed bag, some are oriental Jews, some European, prominent among them is the dandy *Quavas* recognized from photographs of the period (plate 4) who is enframed by the door holding an elaborate silver tipped walking stick and wearing his hat at a rakish angle.[10] Conspicuous also are the various types of alms collecting people, both male and female. The



Plate 2. Porter, J., *Jews Lamenting At The Wailing Wall*, Engraving, from J. Porter, *Jerusalem, Bethany and Bethlehem* (London, 1887) p. 36. Taken from a photograph by Bonfils

beggars who were prevalent in Jerusalem and especially at the Wailing Wall are placed mainly at the foreground, among them is the doubled up old lady bent on her walking stick, an isolated *repoussoir* figure whose begging becomes the focal point of the whole composition. Sixty seven life size heads Csontváry indicates painting, all from life. The fact that such an international crowd could be found in Jerusalem at the time is attested by different accounts of travellers who comment on the pilgrims flocking to Jerusalem in the 19th century, imparting to the city a very colorful character.[11] This crowd is to our mind the subject of the painting. The figures composing it are bigger and more massive than the praying Jews. Moreover, even among this praying group there are many crouching at the top left hand side of the composition that are not really praying at all. They beg or just sit facing us as if to catch the painter's eye and get into the picture. The artist conveys marvellously the congested ambience of the Wailing Wall square that was narrow and could not contain its visitors especially on Holy Days and Friday afternoons.[12] The picture's composition stresses an aspect of a hidden candid camera and if we compare it with a postcard of the site from the twenties (plate 5) and see it in reverse we realize that Csontváry probably based his composition on such a postcard or engraving.[13] Actually the picture's composition is surface oriented, it spreads like a fan with the figure of the *Quavas* being its base and from there the people streaming diagonally to different spots on the picture surface, the artist compositional ideas relate more to the painting surface pattern then its depth. From the history of art point of view *The Wailing Wall* composition has an affinity to Trecento's representations of *Christ's Entry into Jerusalem* especially to Duccio's masterpiece from the back of his maestà (Opera del Duomo, Siena, plate 6). There is a similar handling of the crowd coming out of the city gate, also the placing of the various groups of people within the picture's space is close. The beggar in the *Wailing Wall* seen from the back might be a mirror image of the figure spreading the red cloth in the front of Jesus. Moreover, Csontváry chose to use the Trecento perspective with a too tipped floor and unclear "wrong" proportions between

the foreground and background figures in the pictures space.

There are two other organizing principles in the composition. The figures' gestures that carry the action[14] and a system of color relation that on the one hand enhances the gestural rhythm, and on the other hand helps to turn the picture's surface into a flat multicolored embroidered oriental design. The orient is thus felt not only in the types shown but also in the color scheme. The artist uses the natural data of the place and turns them into an aesthetic material; the chipped stone wall is made into a rhythm line pattern, the twisted tree bough echoes the group of praying people below it, the pavement stones, the lined faces of the figures, the eyes boldly delineated, all are abstracted and used decoratively. Németh found that this composition is constructed according to the Golden Rule.[15] That, and the keen observation with which Csontváry accents the typical in each figure turning some into caricatures is highly sophisticated. He deliberately lengthens the beards of the old Jews, emphasizes the mustache and the glowing eyes of the *Quavas*, catching his vanity, enhances the whiteness of the alms giving lady's face to match her head-dress and hint at her pious nature, shows the old profiled beggar counting greedily her few farthings, and the villager on the right hand corner grinning sheepishly.



Plate 4. Lilien E. M., *The American Quavas*, American Colony Postcard, Jerusalem, 1905



Plate 3. Lilien E. M., *The Wailing Wall*, Engraving from *Die Bibel* (Berlin, 1908)

The *Wailing Wall* is also an interesting historical document. Although not a realistic picture, it was full of true details. We know that the Wall was covered with people's names in order to ensure the acceptance of their prayers by the Almighty, also nails were stuck into the stones to benefit the inhabitants from long and established life in Jerusalem.[16] The names and nails are shown in Csontváry's picture. Even the bough on the left hand side is based on vegetation growing adjacent to the Wall.[17] But all those are used to convey the universal message of the painting as well. We agree with Németh that the painting is a "world picture" showing people from all races and nationalities congregating at the Wailing Wall, but we tend to see the picture's message in a more positive and optimistic light.[18] As mentioned above, the painting's subject is the crowd and not the crying Jews. The crowd covers physically most of the picture's space and is not relegated to the background as are the lamenting Jews. Also the



Plate 5. Lilien E. M., *The Wailing Wall*, Postcard, Jerusalem, 1920

picture's colors are basically gay, different yellows, shades of red, light blue, cremes, the somber browns and blacks are overhelmed by lighter colours.

But mostly, the key to this picture's meaning might be the tree branch green and growing out of the ruins that is a well-known symbol of rejuvenation. It could be the Biblical stem of Jesse, but not necessarily. It leads our eye to the name *Nissim Ezra*. That could be just a proper personal name, but it is possible to read it in its Hebrew meaning as *Nissim* — miracle, and *Ezra* — help, the help the miracle that will grace those who come to the Wall. This symbolic meaning is reiterated again by the use of the second name *Siman Tov Hasopher* that could be understood as identifying the bearded man wearing a red Turkish fez beneath it, but might be read by its meaning as *Siman-Tov* — a good omen or luck, *Hasopher* — the scribe, or the good omen that the Scribe-God will bring.[19] The help, miracle, good omen could be the reestablishing of the Wailing Wall to its former glory as an important center for people all nations to turn to. And this might be the lesson that Csontváry learned from the great past in his first monumental historical painting.

At the Entrance to the Wailing Wall in Jerusalem is a great genre painting depicting the different types of people existing in Jerusalem at the beginning of this century. Even so Csontváry's notion of the Wall is innovative, it is for him not a ruined site like *Baalbeck* (Csontváry Múzeum, Pécs) where the majestic relics dwarf the human beings. But there are enough signs that hint at the possibility of understanding the picture on a more elevated level as a prophecy for the future, a good omen from which will come miraculous help for humanity.

Csontváry and the Painting of Eretz-Israel in the Twenties

There are parallel phenomena to Csontváry's style in the mainstream of the budding painting in Eretz-Israel. Reuven Rubin's *The Old City* (Cummings Collection, New York, plate 7) is a case



Plate 6. Rubin, Reuven, *The Old City* (Cumming's Collection, New York)



Plate 7. Csontváry, *View Of The Dead Sea From Temple Square In Jerusalem* (Csontváry Museum, Pécs)

in point. The so-called naive way of describing, the picturesque houses, the use of natural components decoratively and abstractly, all give the painting the dream-like atmosphere. Rubin's painting even more than Csontváry's *View of the Dead Sea from Temple Square in Jerusalem* (Csontváry Museum, Pécs, plate 8) resembles children's work, and like the latter he reduces the size and importance of the human figures in the landscape turning them into another aesthetic element. In Rubin's picture there is also a constant conflict between the surface and the third dimension and he rounds up the corners of houses in order to adapt them to the circular rhythm of the adjacent hills. When Rubin paints people as in the *Dancers of Meron* (Rubin Museum, plate 9) he plays with the human figure much like Csontváry does. His people are extremely tall, their bodies substanceless, they are actually floating heads embraced in a dance and creating a human garland; the women in the right corner form a petal of an exotic flower in their combined shape. *The Wailing Wall* figures are less stretched out but are also not three dimensional and in them as well there is an exagger-



Plate 8. Rubin, Reuven, *Dancers of Meron* (Rubin Museum, Tel-Aviv)



Plate 9. Csontváry, *Mary's Well In Nazareth* (Csontváry Museum, Pécs)



Plate 10. Summit Of The Hill Of Evil Counsel, Engraving from C, Wilson, *Picturesque Palestine*, p. 110

ation in the size of eyes, heads, faces and hands. The dancers and the Wall elders are more of a symbol then recognized persons. This arbitrary delineation of human beings is especially obvious in Csontváry's *Mary's Well in Nazareth* (Csontváry Museum, Pécs, plate 10). Here as in *The Dancers of Meron* there is a hierarchy of size. Maria is bigger not only because she sits closer to the viewer but rather due to her being the Virgin, closer to us and coming from our space are the tiny figures of worshippers holding the symbolic lily. The distortion of the human figure turning it into an inanimate object is seen in the women carrying water jugs whose shape is vase-like as that of the petal-like women in *The Dancers of Meron.* Not only humans are metamorphosed, the camel, goat and ass are mere decorative shapes as is the goat in *The Dancers of Meron.* In both pictures the horizon is high and the few scattered houses are like cubes. Both artists use forms and space similarly; Csontváry uses the arch above the well, mountain and trees as does Rubin but the overall compositions do not open a window to reality but rather spread oriental carpets. Even the use of iconography in both pictures is analogous. In Csontváry we find Christian iconography disguised. In a seemingly innocent scene of water fetching from a local well there also the white lily carrying figures, a huge Virgin-like figure holds in her lap a young child, some domestic animals that come to the well are an ass and a camel that belong to Nativity and Adoration of the Magi scenes. One is reminded of the local legend connecting the Well with the angel appearing to Maria once near it. Also the water so necessary for life in an arid area could allude to the Christian dogma as the source of Eternal life. Németh gives another layer of meaning, Jungian in origin.[20] But this is by no

means a religious picture in the regular sense. By same token, Rubin's *Dancers of Meron* makes use of Jewish iconography connected with the city of Meron where the mystic cult of Cabbalah originated from and where every year rituals during the festival of Lag Baomer and Rabbi Shimon Bar Yochai are celebrated by dancing. Both pictures could not be understood without a knowledge of the relevant iconographies and in that regard the artists are not primitive or naive. Moreover, both artists were compared wrongly with Henri Rousseau, the French Primitivist and it does not matter whether either of them saw Rousseau's works in Paris.[21] Furthermore, Csontváry in *Mary's Well* uses again the Golden Rule, adheres to the classical dictum of isocephaly, circumscribes the main group with an arch and keeps a balance between the verticals and horizontals, all traits of classicism and remind us of masterpieces such as Poussin's *Holy Family in Egypt* (Leningrad, Hermitage).

The question of the stylistic resemblance between Csontváry and the trend of artists working in Palestine in the 1920s is intriguing indeed. In the case of Rubin one could point to some affinity in their artistic education, both artists did not go through the regular course of an art academy, their artistic schooling was haphazard and rudimentary. Hence both supplemented it by visiting museums in the great European art centers.[22] They also shared a romantic attitude toward the East and the Holy Land, in Rubin's case it originated in his religious home in Rumania. Csontváry came to the East to find the true simple man, one unspoiled by Western civilisation. He was fascinated by the Samaritans which he saw as the genuine Jews after studying their ways on Mount Grissim.[23] The tendency toward primitivism and a conscious stylized naiveté in both artists could be understood, in my opinion, as a direct environmental influence. The oriental ambience they found true and authentic was much more primitive than the places they came from. The Arab farmers seem to Csontváry as people who live directly close to nature, the women fetching water from the well seem to be there unchanged for a millennium. Or as Rubin's contemporary Nahum Gutman says in his memoir: "We wanted to uncover the roots of the Orient from which the Bible grew . . . We saw in the Arabs the realization of the Bible. The walls of Jerusalem were examples of primitive woodcuts and the Yemenites near their tin-huts looked tall like Giotto's figure near their palaces".[24] Not only does Csontváry relate to the Beduins and Samaritans similarly, he also treats space in a mode close to Duccio and depicts the houses of Jerusalem and Nazareth like primitive woodcuts. The inner vision of Csontváry and Israeli artists of the 1920s rearranged reality and turned it into a legend, changing its harshness into a decoration. Like him, they discovered the blinding local light reacting to it either as blobs of pure color or in lyrical shimmering paints. All of them looked to the East for roots in order to establish a national style and the results were surprisingly similar. They prefer abandoning the dictums of academic painting and return to representing reality in a mode prevalent before the establishment of naturalism in art, i.e. in the method of Pre-Renaissance painting. The outcome is not a primitive style that is due to lack of knowing how to do better, but rather a conscious primitivism that to the mind of our artists realized the typical milieu of Palestine at the beginning of the century.

The repudiation of academic painting emanated also from the new movements in European art at the end of the 19th century, which those artists were aware of. They knew Impressionism and in their attitude to subject matter in painting there were traces of German Romanticism and to form parallels in the Post Impressionism of Gauguin, Van Gogh and Chagall.

The interesting fact is that Csontváry and the Bezalel group artists developed a style divergent from that of the mainstream in European art where formal questions concerning the definition of the term painting rather than its contents prevailed.

But above and beyond all said, Csontváry was the first artist to paint Palestine in a modern style, a painter who came to unravel the great past and left behind him the masterpiece of the *Entrance to the Wailing Wall in Jerusalem*, a picture depicting the present that is still significant for the future.

NOTES

[1] A different version of this paper was presented at the Conference on Jewish Art, Jerusalem, April, 1987. I extend thanks to Professor Meir Pener for translating excerpts from Csontváry's writings. For highlights on Csontváry's life and selected bibliography see Csontváry Múzeum, Budapest, 1984.

[2] This fact struck the writer while becoming acquainted with Csontváry's paintings on a private visit to Hungary in February 1987.

[3] For literature on Orientalism in art see: *Jullian, P.*,

The Orientalist, European Painters of Eastern Scenes (Oxford, 1972); *D. Rosenthal*, Orientalism (Rochester, 1982).

[4] For a brief and informative summary of the vast literature on the painters of the Holy Land see: *E. Cohen*, "The Pilgrim Artists," Ariel 23 (1961), pp. 46—52.

[5] *L. Németh*, Csontváry, Budapest, 1964.

[6] On William Holman Hunt's visit to the Holy Land see his autobiography, *W. Hunt*, Preraphaelitism and the Preraphelite Brotherhood (New York, 1967), Vol. 1, pp. 397—502; Vol. 2, pp. 1—51.

[7] Csontváry as quoted in *Németh*, Csontváry, p. 167.

[8] *Németh*, Csontváry, p. 92.

[9] When compared with contemporary photographs of the site one realizes Csontváry's picture is a mirror image of the Wailing Wall.

[10] Németh identified the *Quavas* falsely as a Hungarian hussar, Csontváry, p. 92. The colorful figure of the Quavas still precedes religious processions in Jerusalem to this day.

[11] *J. Hanauer*, Walks About Jerusalem, London, 1890. For a bibliography of pilgrims and travellers accounts of the Holy Land see: *N. Schur*, Jerusalem In Pilqrims' Accounts, Thematic Bibliography, Jerusalem, 1980.

[12] The limits of the square before the Wailing Wall was fixed during the 16th century by the Ottoman sultan Sulleiman and fashioned by his architect Sinaan. He gave the Jews of Spain and Portugal a segment 22×3 meters in front of the Western Wall to pray at; see: *M. Ben Dov* et al., HaCotel, Tel Aviv, 1987, p. 166 (Hebrew). For the congestion at the area on holy days see: *C. Wilson*, Jerusalem The Holy City (London, 1888.) p. 41 reprinted from *C. Wilson*, Picturesque Palestine, Sinai and Egypt, London, 1880, vol. 1

[13] It was common practice for painters and engravers from the second part of the 19th century to rework photographs taken at a holy site into engravings that were fashionable at the time. See *Y. Ben-Arie*, The Rediscovery of the Holy Land in the Nineteenth Century, Jerusalem, 1970, p. 18. This does not exclude the fact that Csontváry visited the Wailing Wall and sketched it, the use of a postcard being only to aid his memory or for compositional reasons. There is an even closer affinity between Csontváry's The Solitary Cedar and an engraving in *C. Wilson*'s book, Jerusalem, p. 110, called Summit of the Hill of Evil Counsel (plate II).

[14] *Németh*, Csontváry, p. 93.

[15] *Németh*, Csontváry, N. 55, p. 237.

[16] *Z. Vilnay*, Legends of Eretz Israel, Jerusalem, 1949, p. 45 (Hebrew). Legends of Palestine, Philadelphia, 1932, pp. 59—73.

[17] On the vegetation growing from the stones of the Wailing Wall see *Bar Dov et al.*, HaCotel, p. 237.

[18] *Németh, Csontváry*, p. 91—93.

[19] God, according to the Jewish tradition, is the Scribe who decides each year on the Day of Atonement who will be written in the book of the living and who will die. Csontváry could have heard this legend during his stay in Jerusalem from the local people. At any rate, of all the names written on the Wall, it seems to us not to have been by chance that he chose names with such positive connotations.

[20] *Németh, Csontváry*, p. 174—213.

[21] See for example. *E. Ybl:* Csontváry, Budapest, 1958,. p. 16; *L. Sosset*, "Csontváry, Le Douanier Rousseau Du Danube," Les Beaux Arts (Dec. 7, 1962); *M. G.* "Der Maler Csontváry 1853—1919," Du (March, 1974), pp. 1—33. For Rubin's comparison with Rousseau see *Y. Zalmona*, "The Orient in Israeli Art of 1920'2," The Twenties in Israeli Art (Tel Aviv, 1982), p. 32.

[22] On the education of Rubin see the artist's autobiography, *R. Rubin*, Reuven (Givataim, 1984), pp. 17—95.

[23] *Németh*, Csontváry, p. 92, 236, N. 30.

[24] Nachum Gutman (1898, Russia — 1978, Tel Aviv) a contempary of Rubin (1893, Rumania — 1974, Tel-Aviv) is close to him in style. He was educated in Bezalel school in Jerusalem, later studied in Vienna and Berlin. The quotations are from *A. Ben-Ezer*, Nahum Gutman (Givataim, 1984), pp. 26—27; 38 (Hebrew).

RECENSIONES

JÜRGEN KRÜGER: S. LORENZO MAGGIORE IN NEAPEL. EINE FRANZISKANERKIRCHE ZWISCHEN ORDENSIDEAL UND HERRSCHAFTSARCHITEKTUR. STUDIEN UND MATERIALIEN ZUR BAUKUNST DER ERSTEN ANJOU-ZEIT

Franziskanische Forschungen, Heft 31. Dietrich-Coelde-Verlag, Werl/Westfalen 1985. 263 SS, 184 Abb. auf 59 Taf., 1 Falttafel

Die 1983 entstandene Würzburger Dissertation ist anhand des Beispiels der Baugeschichte des Baukomplexes von S. Lorenzo Maggiore in Neapel der Beantwortung der Frage gewidmet, inwieweit das neapolitanische Herrscherhaus der Anjou »die Kunst beeinflußte bzw. französische Kunst importierte«. Wie der Verfasser richtig feststellt, erfuhr die Neapolitaner Franziskanerkirche erst in jüngerer Zeit, von Hans Sedlmayr (1949 bzw. 1950), Renate Wagner-Rieger (1956, 1958 und 1961) und ihnen folgend allein von Robert Branner (1965) eine Deutung als ein Paradigma des Exports französischer Kathedralbaukunst bzw. des *Court Style* der Zeit Königs Ludwig IX. von Frankreich. Wie der Verf. glücklich nachzuweisen vermochte, wurzelt diese politische Auslegung des Baues und seiner Geschichte zusammen mit seiner Zuschreibung an königliche Stifter und seiner Datierung in einer auf das späte 16. Jh. zurückgehenden Tradition der Guidenliteratur, in der zuerst die Stifternamen Karl I. und II. bzw. die Erklärungen über ihre Absichten vorkommen.

Vorerst muß bemerkt werden, daß der allzu vage formulierten Zielsetzung der Klärung der französischen Wurzel neapolitanischer Hofkunst erst breiter angelegte Studien entsprechen könnten, die außer der Baukunst noch Skulptur Malerei und besonders Goldschmiedekunst zu berücksichtigen hätten (es sei allein an die selbst in ihrer stilistischen Orientierung höchst aussagekräftige Reihe der königlichen Siegel Karls I. und II. erinnert), sich mit weiteren Vermittlungswegen auseinandersetzen müßten und vor allem einer noch breiteren Quellenbasis bedürften. Die Einschränkung der Untersuchungen auf den paradigmatischen Fall von S. Lorenzo und ihre sowohl systematische als folgerichtige Durchführung erscheint daher ebenso lobenswert wie der Verzicht auf jede allgemeingültigen Schlüsse. Die Haltung des Verf. solchen Verallgemeinerungen bzw. nicht genügend begründeten Hypothesen gegenüber scheint eher eine leise Kritik zu kennzeichnen.

Das Buch ist eine solide Baumonographie, die hinsichtlich der Baugeschichte der Klosterkirche dank der größtenteils abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten künftig nur durch wenige Erkenntnisse bereichert werden kann (die Richtung der Möglichkeiten geben z. B. rezente Freskenfunde bzw. die Freilegung verbauter Partien des Außenbaues an), während der Forschungsstand des Konventsgebäude vorerst nur Vermutungen zuläßt. Die Untersuchung wird in vier Hauptteilen durchgeführt, wobei Teil I. dem frühchristlichen Vorgängerbau und der Lage der Baustätte im Gefüge der spätantiken und der mittelalterlichen Stadtanlage gewidmet ist. Teil II. behandelt die bis heute bestehende Franziskanerkirche, wobei zuerst die Geschichte der Niederlassungen der Bettelorden in Neapel und die Geschichte des Konvents von S. Lorenzo zusammengefaßt werden. Hier werden auch spätere Veränderungen als Voraussetzungen für die Beschreibung des Kirchenbaues des 13. Jh. im Überblick angezeigt. Es folgt eine Baubeschreibung der Kirche des 13. Jh. mit besonderer Hinsicht auf das Bausystem bzw. auf eine Überprüfung der Restaurierungen hinsichtlich ihres Zeugniswerts. Abweichungen und Baunähte, die die Grundlagen der Bauchronologie bilden, werden sorgfältig notiert.

Daraus wird im Hauptteil III. eine Bauchronologie entwickelt, wobei fünf Bauphasen unterschieden werden konnten: eine erste Phase, die am eindeutigsten am Chor vor Augen tritt und auch die Öffnungen der 4 östlichen Kapellen des Langhauses (»Langhausarkaden« werden sie ziemlich folgerichtig genannt) bestimmt, dann eine Phase der Veränderung der Langhauswand durch Verwendung antiker Spolien (Säulen und Kapitelle wohl aus dem Vorgängerbau). Dem sind zwei sukzessive Phasen der allmählichen Verlängerung des Langhauses gefolgt, während die letzte Bauphase sich an der nachträglichen Hinzufügung des leicht korbbögigen Triumphbogens bzw. der Ausbildung der endgültigen Höhenverhältnisse im Vorchor, Querschiff und Langhaus erkennen läßt. Diese Perioden fügen sich letzten Endes in den Rahmen von zwei Baukonzepten ein, wobei die ersten beiden als eine Verquickung des Kathedralchors und kapellenerweiterten Langhauses mit der italienischen Querhausbasilika gekennzeichnet werden, während die drei späteren der Verwirklichung eines Kapellensaalkonzepts im Langhaus gedient haben. Für eine absolute Chronologie des Baues werden Anhaltspünkte in den Schriftquellen, in der Ausstattung und durch Stilvergleiche gesucht (es fällt dabei auf, daß vom Stil eigentlich nur in diesem instrumentalen Sinne die Rede ist). Während die Fertigstellung der Konventsgebäude aufgrund einer günstigeren Quellenlage um 1300 nahegelegt werden konnte, erhält man erst für die vorletzte der fünf Bauphasen und somit für die Fertigstellung des Langhauses einen ziemlich zuverlässigen Ansatz durch eine Erweiterung des Baugrunds im Jahr 1324. Für die Umgangskapellen ergibt sich durch Beisetzungen ab 1306 bzw. durch die Heranziehung der von F. Bologna vorgeschlagenen Datierung der Wandmalereien der Barrese-Kapelle ein *terminus ante quem* 1295—1300, da sich diese Fresken an einer Wand befinden, die bereits dem zweiten Baukonzept zugerechnet wird. Die stilistischen Untersuchungen ergeben an sich eine weniger eindeutige Datierung. Allein im Fall der Fenstermaßwerke des Kapitelsaals fällt ein konkreter Hinweis auf die 1266/67 datierte Loggia des Bischofspalastes von Viterbo. Aus dem ziemlich weitgespannten Geflecht der auf Einzelformen gerichteten, daher stark typologisierenden Vergleiche deuten besonders Hinweise auf lokale Parallelen wie auf die Kirche S. Eligio und den Dom von Neapel einen Schwerpunkt um 1280 an. Hinsichtlich des Typs des Chorgrundrisses wird auf St-Louis in Poissy (ab 1297) als eine etwas jüngere Parallele hingewiesen.

So wird die angenommene Rolle Königs Karls I. beim Bau von S. Lorenzo von der Hand gewiesen, und der Bau samt seiner gegen 1295 angesetzten Planänderung in die Zeit Karls II. datiert (Verf. scheint dabei doch wesentlich dem Quellenmaterial zu folgen, in dem Aufzeichnungen über Zuweisungen für den Kirchenbau zwischen 1284—1324 erhalten blieben). Im Teil IV. werden daher eingebürgerte Thesen über S. Lorenzo der Reihe nach widerlegt. Indem Verf. nur eine Förderung des Baues, jedoch keine Gründung von Seite des Herrscherhauses annimmt, weist er sowohl die politische Deutung des Baues aus den Absichten Karls I., als auch die als Königs- oder Grabeskirche ab. Er schreibt Karl II. eine besonders durch seinen persönlichen Magdalenenkult und seine aragonesische Gefangenschaft motivierte Neigung zum Dominikanerorden und erst seinen Söhnen eine Bevorzugung der Franziskaner zu. In der Ordensbaukunst der Franziskaner, insbesondere durch den Hinweis auf die Kirchenbauten der Studienorte Padua, Bologna und

Paris, wird das »Kräftefeld« angegeben, das der Deutung von S. Lorenzo zugrunde gelegt werden kann.

Den Absichten des Verf. entsprechend, wurde im Anhang eine reichhaltige und klar gegliederte Quellensammlung veröffentlicht, die für die Nachprüfung der Rolle des Anjouhofes und der Beurteilung der Rolle der Bettelordensbautätigkeit die Grundlage bildet. Diese Auszüge ergänzen auf eine überaus vernünftige (und wegen der schweren Zugänglichkeit bzw. des Verlustes des Materials der Registri Angioini auch nützliche) Weise die sorgfältige baugeschichtliche Dokumentation, die durch Baubeschreibung und Abbildungen geboten wird.

Es bleiben noch einige Bemerkungen hinsichtlich einiger Feststellungen der Monographie, besonders angesichts der stilistischen Einordnung des Baues. Im »Beziehungsgeflecht« von S. Lorenzo, das der Bestimmung ihrer Stilelemente dient, werden zuerst Kapitelltypen besprochen. Die am Bau vorherrschenden Knospenkapitelle werden mit denen am Zisterzienserbau von Ourscamp verglichen. Es ist keine leichte Aufgabe, verschiedenartige Varianten des Knospenkelchkapitells miteinander zu vergleichen, es fehlen jedoch jede konkreten Entsprechungen zwischen dem (Abb. 159) abgebildeten Beispiel aus Ourscamp mit stark betontem Kelchrand und scharfzackigen, gerillten Blättern und den völlig anders gearteten Beispielen aus dem Chorumgang von S. Lorenzo. Bei den durch Vollblättern bedeckten Beispielen (Abb. 108. f.) fällt die unterschiedliche Knospenbildung auf, während andere, deren Kern von aufrechtstehenden, kleinteilig gegliederten Blättern bedeckt ist, nicht einmal die Erwähnung des Reduktionsprinzips zulassen. Es handelt sich klar um einen Typ, der etwa auf die Ornamentik der Sainte-Chapelle von Paris (s. Jalabert, D.: La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France, Paris 1965, Pl. 67.A) oder auf die des Kathedralchors von Rouen (ebenda Pl. 72.D) zurückgehen mag. Andere Kapitelle mit ebenfalls für die *deuxième flore gothique* charakteristischen naturalisierenden Blattbüscheln (Abb. 79) mögen etwa auf den Typ zurückgehen, den ein Beispiel aus dem Langhaus von Vermenton (Jalabert, Pl. 76.D) veranschaulichen mag. All diese Beispiele mögen natürlich allein entfernte Prototypen gewisser Stilstufen bezeichnen, während konkrete künstlerische Zusammenhänge und Werkstattbeziehungen (diese Frage wird im Buch nicht einmal gestellt) einer konkreten Untersuchung bedürfen. Somit können wohl zeitlich nähere und stilistisch anders geartete Vorstufen für die Bauornamentik von S. Lorenzo aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. genannt werden. Für die Bedeutung dieser Bauornamentik naturalisierenden Charakters ist die Tatsache überaus wichtig, daß Kelchkapitelle mit Stehblättern über den Triumphbogenpfeilern zusammen mit antiken Spolien verwendet wurden (Abb. 90. ff). Statt der Bezeichnung »Reduktion« wäre also »Klassizisieren« wohl eher berechtigt.

Die Beobachtungen über die liturgische Funktion der Piscinen können auch nicht über ihren zisterziensischen Ursprung überzeugen. Die anläßlich des Sakristeiportals (Abb. 102) auf einen Atem genannten Portale von Fossanova (Abb. 140) und S. Maria della Vittoria (Abb. 145. f.) haben nichts Gemeinsames. Das in Scurcola erhaltene Portal weist jedoch eine Nähe zur Ornamentik von S. Lorenzo auf und vertritt mit der eingeschriebenen Dreipaßgliederung seines Bogenfeldes eine charakteristische Gliederungsweise der höfischen Hochgotik des 13. Jh. Die scharf in Spitzbögen eingeschriebenen Dreipässe der Piscinen von S. Lorenzo (Abb. 80, 84, 110, 113) scheinen wohl auf Vorstufen in der Ste-Chapelle oder von der Marienkapelle von St-Germain-des-Prés in Paris (s. Branner, R.: St Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965, Abb. 66, 79 — eine Piscina von Notre-Dame, ebenda, Abb. 76) zurückzugehen.

Somit lassen sich die zisterziensischen Züge der Gliederung von S. Lorenzo bezweifeln, und als Quelle des Stils die höfische Stilvariante der Hochgotik angeben, die als französischer Stil *par excellence* für das späte 13. Jh. gilt. Die vom Verf. wohl mit Recht von der Seite des Stifters angezweifelte Frage der Königskirche entsteht also wieder hinsichtlich des Stils, und in dieser stilistischen Beziehung kann das Maßgebende der Planung auch erblickt werden. Weniger als die vom Verf. mit Recht hervorgehobene genaue Übereinstimmung mit der Lösung des Chorumgangs von St-Louis in Poissy fallen im Chorgrundriß und in der Weiterführung der Kapellenreihen zu beiden Seiten des Langhauses Gemeinsamkeiten mit der Hochgotik der Ile-de-France und mit ihren Ausstrahlungen besonders im Süden Frankreichs in die Wage. Die Vorbildlichkeit dieses Typs von Narbonne und Rodez für die Planung des Matthias von Arras in Prag ist eine allgemein bekannte Tatsache fürstlicher Repräsentation durch einen — übrigens fast anachronistisch verspäteten — Anschluß an den französischen Hofstil des 13. Jh. In anderen Fällen des spätprzemyslidischen Böhmens (Zisterzienserkirche zu Sedletz), in Ungarn (ausgegrabene Reste des Kathedralchors des 14. Jh. in Eger, aufgrund einer zeitgenössischen Beschreibung rekonstruierbare Choranlage in Großwardein) und Polen (Gnesen) zeugen anders geartete Grundrißlösungen von einem allgemeinen Anschluß an französische Vorbilder und vom hohen Repräsentationswert des Kathedralchors. Bereits im Falle nachbernhardinischer Kathedralchöre des 12. Jh. (etwa Clairvaux II. oder Pontigny III., aber auch Cîteaux II.) muß die Frage entstehen, wieweit in ihnen Repräsentationsabsichten und Hang zur Reduktion die Wage halten. Höchst fraglich muß dagegen erscheinen, ob etwa für Royaumont oder Altenberg im 13. Jh. außer allgemeinen liturgischen Bestimmungen der Ordensgewohnheiten mit einer Rolle der Observanz zu rechnen ist.

Eine ähnlich vage und allgemeine Ähnlichkeit verbindet diejenigen Franziskanerbauten von Paris, Bologna und Padua miteinander, die der Verf. ausschlaggebend für die Wahl des Bautyps von S. Lorenzo hält.

Es fällt übrigens auf, daß der Verf. allein Profilbildung, Baudetails und Anlage betrachtet, wobei er auf eine Analyse des Aufrisses völlig verzichtet. Erst in dieser Hinsicht ließ sich der Reduktionscharakter des Chores von S. Lorenzo mit seiner Zweigeschossigkeit, der Geschlossenheit der Wand oberhalb der Arkaden und der großzügigen Vereinfachung der Profilierung der Stützen richtig beurteilen. Das Ausbleiben der Untersuchung des Aufrisses läßt die Frage nach dem Ursprung der ziemlich einzigartigen Höhenstaffelung des Vorchors, der Einfügung von Rundfenstern in der Stirnwand oberhalb des Triumphbogens des Chorhauptes und in der Ostwand des Querschiffes unbeantwortet. Diese Lösung, die Hand in Hand mit einer eigenartigen Lichtführung geht, und laut Periodisierung des Verf. der letzten Bauphase zugeschrieben werden kann, scheint zisterziensischen Ursprungs (S. Maria in Falleri, SS. Vincenzo e Anastasio in Rom, S. Martino al Cimino) und wohl auch lokaler Prägung zu sein. Durch diesen Eingriff in die vermutlich geplante Baugestalt der Kirche entstand nicht nur eine spezifische Raumbeleuchtung, sondern eine Häufung versschiedener Bogenformen (gedrückter Spitzbogen als Rahmungsform des Chorpolygons, Spitzbogen als Trimphbogen des Chors — in Übereinstimmung mit den Eingangsbögen des Chorumgangs bzw. korbbögiger Triumphbogen des Langhauses) auch, die als ein eigenartiges Diaphragmensystem klare optische Vorbedingungen für den Raumeindruck des Chores schafft. Der Chor wird dadurch vom Raumkontinuum der Kirche optisch abgesondert, was bei Bettelordenskirchen mit saalartigem Langhaus und mit Kapellenchor häufig der Fall ist. Das Entscheidende liegt wohl darin, ob ursprünglich ein Kathedralraum oder ein Saal mit abgesetztem Raumfragment geplant wurde. Leider kann diese Frage, die durch die Hypothese der dreischiffigen Erstplanung des Langhauses von R. Wagner-Rieger gestellt wurde, anhand positiver Beweise nicht beantwortet werden. Wenn es von vornherein einen Plan des Kapellensaals gab, ist die Tragweite des Planwechsels allerdings weit geringer, als es Verf. annimmt.

Die gründliche Monographie ist daher eine überaus nützliche Zusammenfassung des Baubefundes und der Quellenlage über S. Lorenzo, während die eigentliche kunstgeschichtliche Stelle des Baues weiterhin einer Klärung harrt. Es seien noch am Rande geringfügige, jedoch für den ungarischen Leser ärgerliche Pünkte (s. Register) angemerkt: Die italienische Namensform Alba Reale für Székesfehérvár (deutsch Stuhlweißenburg, lat. Alba Regia) war nie benützt, während Lipova (heute in Rumänien) in den Quellen des Mittelalters folgerichtig Lippa heißt.

E. M.

MICHAEL VIKTOR SCHWARZ: HÖFISCHE SKULPTUR IM 14. JAHRHUNDERT. ENTWICKLUNGSPHASEN UND VERMITTLUNGSWEGE IN VORFELD DES WEICHEN STILS

Manuskripte zur Kunstwissenschaft Bd. 6, Wernersche Verlagsgesellschaft Worms 1988. 2 Bde 655 S., 180 Abb.

Die höchst anspruchsvolle Mainzer Dissertation geht vom überaus berechtigten Anspruch einer Revision unseren Gesamtbildes von der Skulptur des 14. Jahrhunderts aus. Die wesentlichsten Anregungen erhielt der Verfasser dazu von den großangelegten Ausstellungsunternehmen der späten siebziger und der frühen achtziger Jahre. Die am häufigsten angeführten, diejenige von 1978 in Köln (Stichworte: »Parler«, »Schöner Stil«, »Luxemburger«; chronologische Anhaltspünkte: 1350—1400, die bereits aus Gründen der oft strittigen Datierungen kaum wirklich respektiert werden konnten) und diejenige von 1981 in Paris (Stichworte: *fastes du gothique* bzw. *Charles V*; chronologisch: 14. Jh., mit der Figur des *sage roi* im Mittelpunkt) deuteten bereits durch ihre Titelwahl eine Ratlosigkeit hinsichtlich der Beurteilung künstlerischer Phänomene des 14. Jahrhunderts an. Es entstand eine verwirrende Fülle von Kenntnissen über die Skulptur der genannten Epoche, die vor allem Leitsätze wie denjenigen über die Parlerzeit, der in der deutschsprachigen kunsthistorischen Literatur eingebürgert war, fragwürdig erscheinen lassen.

Der Verfasser stellt die Wertlosigkeit der bisher verwendeten Entwicklungstheorien (Pinder, Hamann, Paatz, Kutal) fest, doch verzichtet er keineswegs auf einen roten Faden, der die Orientierung in der als wesentlich chaotisch empfundenen Fülle der Phänomene ermöglicht, und erhebt einen Anspruch auf ein neues Modell der Entwicklung. Von der Natur dieses Modells zeugt der Vergleich vom »Pumpencharakter« des Königshofes in Paris (S. 9) wohl am besten. Es scheint, daß Bilder der ausstrahlenden Zentren, der biographisch faßbaren, ihre Zeit und ihre Nachfolge prägenden Persönlichkeiten bzw. der »Gefälle« einer eher mechanischen Vorstellung etwa eines künstlichen Herzens gewichen sind. Der Rezensent ist geneigt, diese wohl nicht bewußte Metapherwahl des Verf. als eine eher skeptische Äußerung hinsichtlich des Erkenntniswerts von Arbeitshypothesen zu deuten, die bereits das zum Ausgangspunkt gewählte Zitat von F. W. Fischer (». . . eine Theorie mit begrenztem Erklärungswert allemal der Theorielosigkeit vorzuziehen sei«) nahelegt. Dem Wissenschaftler soll die völlige assoziative Freiheit zuerkannt werden, die Besprechung soll sich jedoch auf die kritische Sichtung des Beitrags zu den Kenntnissen über die in Frage stehende Periode beschränken.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet eine Definition des Terminus »höfisch«, die gleicherweise der Begründung des Titels bzw. der Umgrenzung der bearbeiteten Phänomene dient. Der Begriff »Hofkunst« wird unter zweifachem Aspekt, vom Standpunkt der politischen und der Sozialgeschichte bzw. stilgeschichtlich betrachtet. Dem ersteren entspricht die Verknüpfung der Erscheinungen der Hofkunst mit der herrscherlichen Repräsentation in »verhältnismäßig straff organisierten zentralisierten Staaten« (S. 25) —eine Feststellung, die an sich richtig ist, Man vermißt jedoch eine Konkretisierung des Begriffs der Hofgesellschaft und somit eines der Hauptmerkmale der Zentralisierungsprozesse des mittelalterlichen Staates, die Entwicklung des Ständewesens. Erst eine Einsicht der kollektiven Repräsentation des Hofes, dessen Angehörige für den Herrscher stellvertretend auftreten konnten, läßt scheinbare Widersprüche lösen, wie die Feststellung: »auch von Höflingen in Auftrag gegebene Kunstwerke waren auch indirekt, der Repräsentation des Herrschers dienlich« (S. 27). So würden Beispiele wie die Skulpturenprogramme der La Grange-Kapelle in Amiens (und des La Grange-Grabmals in Avignon) bzw. des Tour Maubergeon in Poitiers weniger als Sonderfälle erscheinen, und Verhältnisse der »deutschen Misere« (etwa: Kaiser- und- Kurfürsten-Zyklen, Hansasaal in Köln u. a.) weniger strikt eine parallele Betrachtung ausschließen. Gerade die Tatsache, daß die deutschen Kurfürsten prinzipiell Hofämter bekleidet haben (dem trägt Verf. allein im Fall Wiens, angesichts der fingierten Hoftiteln Rudolfs IV. S. 295 Rechnung), macht auf eine ständige geistige bzw. ideologische Komponente des Hofkunst-Begriffs aufmerksam. So gesehen erscheint der Kreis der behandelten Zentren auffallend eng.

Daß es sich im Buch um höfische Skulptur allein handelt, kann natürlich die Beschränkung der ins Auge gefaßten Erscheinungen einigermaßen rechtfertigen. Fraglich muß es jedoch bleiben, ob sich eine Geschichte der Hofkunst nur auf die sog. monumentale Skulptur reduzieren läßt. Das Verfahren des Verf. ist in dieser Hinsicht recht widerspruchsvoll: in Paris fehlen z. B. jede Hinweise auf die Kleinkunst (Siegel, Elfenbeinskulptur). Während im Falle der Silbermadonna von Jeanne d'Evreux aus dem Jahre 1339 von den Emails des Sockels (die durch Hinweise auf Parallelerscheinungen der Emailkunst und der Buchmalerei, die im Pariser Katalog von 1981 mehrfach geboten wurden, eine breiter angelegte Darstellung der künstlerischen Tendenzen gestattet hätten) keine Rede ist, werden Pariser Goldemailplastiken um 1400 erwähnt. Im Falle des rudolfinischen »Manierismus« in Wien kommt der Verf. ohne Einbeziehung der Kleinkunst nicht aus, und in dieser Hinsicht entsteht gerade eine optische Verzerrung, als wenn ähnliche Beziehungen sonst nicht vorkämen. Die ganze Hierarchie der Künste im Dienste der höfischen Repräsentation kommt dadurch ins Schwanken, wobei den zufälligen Erhaltungszustand der Denkmäler zuviel Kredit gewährt wird. Die höchst veränderliche Optik des Verf. ist schuld daran, daß während gerade waghalsige Rekonstruktionen etwa in Paris und Prag (Grabmal Kaisers Karl IV. und selbst seine Zuschreibung) unternommen werden, ihn die Gegebenheit des Erhaltungszustandes in Osteuropa zur Feststellung verleitet: »Es entstanden in circa zwei Jahrzehnten um und nach 1400 mehr Madonnen als in den hundert Jahren zuvor« (S. 520). — Die daraus gezogenen weitgehenden Schlüsse müssen dadurch entfallen, daß frühere Marienbilder gerade um 1400 massenhaft durch neue ersetzt wurden, die ihrerseits ihre Erhaltung anderen Bildern gegenüber dem kultischen Wert zu verdanken haben, die sie in der Folgezeit kaum eingebüßt hatten. Dieser kultisch bedingten Überlieferung ist z. T. zuzuschreiben, daß die Geschichte der gotischen Skulptur mit einigem Recht als Madonnologie bezeichnet werden könnte. Der Verf. ist doch eben daran bemüht, solche platte Verallgemeinerungen zu korrigieren!

Wenn man nach der Gültigkeit des Schwerpunkts der Übersicht, Paris, fragt, fällt vorerst eine Entscheidung in der Auswahl des Modells auf, die einerseits durch die Vernachläßigung anderer Kunstzweige außer großformatiger Steinskulptur, andererseits durch Ausklammerung solcher Zentren, wie etwa Neapel, Mailand oder Avignon bedingt erscheint.

Ähnlich verhält es sich mit dem anderen historischen Faktor, dem Hofkünstler. Verf. scheint höfische Ehrentitel wie *miles*, *valet de chambre* oder *sergeant d'armes* so ernst zu nehmen, um davon ausgehend sogar auf ihre »beamtete« Stellung zu schließen. In der Tat wäre richtiger gewesen, etwa dem Fingerzeig der Steinmetzordnungen des 15. Jh. zu folgen, wo Taglohn und Geding als Grundformen der Belohnung einander gegenüberstehen. Allein eine sozialökonomische Untersuchung der Aufträge und der Belohnung hätte zu einer konkreten Klärung der sozialen Stellung der Künstler geführt. Eine solche Klärung hätte wohl eine Rolle der Verträge der freien Unternehmer ebenso unterstrichen wie die Berücksichtigung der in Paris bereits bei Étienne Boileau belegten Bezeichnung des Zunftvorstands, *maître de roi*. So muß der zwischen »klerikaler« Kathedralbaukunst und der Kunstübung an den Königshöfen angenommene Gegensatz (S. 46) auch als fragwürdig erscheinen.

Diese Frage berührt eine andere, diejenige der Intentionalität und der Bewußtheit der Kunstbestrebungen und -tendenzen. Der Verfasser scheint damit, daß er eine Kunstpolitik voraussetzt, eher eine neuzeitliche Haltung anachronistisch zurückzuprojizieren, was u. a. die Beurteilung der Leistungen an den Höfen des Ostens bedingt. Wenn etwa diesen zugeschrieben wird, »Schwächephasen der französi-

schen Zivilisation zu nutzen und Künstler abzuwerben oder »Kunstspionage« treiben zu lassen« (S. 42), sind letzten Endes durch moderne stilkritische Verfahren gewonnene Schlußfolgerungen umgekehrt und anstelle von konkreten Feststellungen, die höchst fällige Quellenuntersuchungen zu erbringen imstande wären, als historische Tatsachen vorgetragen. So erscheint auch die Behauptung, daß man im Osten »die Blüte der westlichen Kunst selbständig zu parallelisieren« bestrebt gewesen sei, als eine leere Formel und eine falsche Vorbedingung der Modellkonstruktion zugleich. »Parallelisieren« meint hier eher »Paralysieren«, den aktiven Anteil des europäischen Ostens im Prozeß der Gotikrezeption abzusprechen, was weder für die Tradition z. B. Schlesiens, des Přemyslidischen Böhmens noch für die Ungarns der Arpaden zutrifft.

Nachdem wir manche willkürlich postulierte Elemente in der Auffassung des Begriffs der Hofkunst festgestellt haben, bleibt noch der andere, der stilistische Aspekt zu untersuchen. Es genügt vorläufig, die Wurzel der stilistischen Termini nachzuweisen, da ihr Erkenntniswert sich vor allem im Rahmen der geschichtlichen Darstellung beweisen kann. In der Konstituierung des Begriffs der höfischen Hochgotik scheint vor allem der Brannersche Begriff des *Court Style* prägend gewirkt zu haben, während ihre Alternativen bis in den weichen Stil hin in soziologisierenden Tendenzen wurzeln, die letzten Endes bereits in Pinders »Bürgerzeit« vorausgenommen wurden.

Der Ablauf der stilistischen Entwicklung wird an dem Modellfall Paris dargestellt. Eingehend wird eine Ableitung der als »höfische Hochgotik« benannten Stilerscheinung gegeben, die als zeitbedingte Stilstufe und von Zeit zu Zeit wieder auftauchendes, auch konstantes Stilideal aufgefaßt wird. Sie wird als eine Klassik, die das Kontrapost und das »kontrapunktische« Verhältnis von Leib und Draperie (also die Prinzipien eines immerwährenden klassischen Stilideals der Skulptur im Sinne Winckelmannscher Normen) kennzeichnen, auf die Überlieferung Pariser Hochgotik der Mitte des 13. Jhr. zurückgeführt. Eine realistische, auf das Häßliche ausgerichtete Gegenbewegung im zweiten Viertel des 14. Jh. als Hofkunst Philipps VI. vertritt der durch den Notname Haymont-Meister benannte Künstler. Weitere parallele Tendenzen werden den Einflüssen der als Alternativen aufgefaßten Regionalstilen zugeschrieben, wobei maasländische Einflüsse in zwei entscheidenden Momenten, durch Jean Pépin de Huy und durch den als einen Naturalisten charakterisierten Jean de Liège die Pariser Hofkunst bestimmen, während der Hennegau durch den »Idealisten« André Beauneveu zum Worte kam. Die Hauptpersonen der Darstellung, wurden um 1330 geboren: Jean de Liège, Beauneveu, der ebenfalls zu dieser Generation gehörende Peter Parler und wohlbemerkt König Karl V. von Frankreich, dessen Zeit als eine des Pluralismus dargestellt wird, in der außer der Richtungen von Jean de Liège und Beauneveu eine Fortsetzung der »höfischen Hochgotik« und eine manieristische Tendenz auch nachgewiesen werden. Als eine wesentlich auf Stilgebilde der vorangehenden Epochen zuückgreifende und durch eklektische Vermengung verschiedenartiger Stilmerkmale gekennzeichnete Abschlußphase wird die Spätzeit des 14. Jh. vorgestellt, die stilistisch mit dem weichen Stil, geschichtlich mit einer Krisezeit der Monarchie und sozial mit der Epoche des Hervortretens des Bürgertums gleichgesetzt wird.

Während das Rückgrat der Geschichte die so dargestellte Pariser Entwicklung bildet, knüpfen sich vier andere Zentren mit mehr oder weniger Kontinuierlichkeit an diese Geschichte als Abnehmer ihrer Ergebnisse an. Vor allem Köln weist dabei mit der angenommenen Kontinuierlichkeit seiner bildhauerischen Produktion eine Parallelerscheinung zu Paris auf. Hier werden die Skulptur des Domchors und des Chorgestühls mit einer der heute üblichen gegenüber erheblich späteren Datierung (um 1322) als Exponente der höfischen Hochgotik gekennzeichnet. Die lothringische Gruppe erfährt ebenso wieder eine Spätdatierung wie die Skulptur der Hochaltarmensa, die vom lothringischen Kreis unabhängig und pariserisch geprägt dargestellt wird. Durch die Parallele zwischen Hochaltarskulpturen und den Grabfiguren des Egidius von Lüttich wird hier die Epoche Erzbischofs Wilhelm von Gennep als eine derjenigen Königs Karl V. von Frankreich ebenbürtige Epoche gekennzeichnet. Während die Kölner Produktion des siebten Jahrzehnts des 14. Jh. (Skulpturen des Südturms bzw. Engelbert von Mark- und Gottfried von Amsberg-Gräber) als wesentlich maasländisch geprägt aufgefaßt wird, und Verf. im Hintergrund der Friesentormadonna sogar eine verschollene maasländische Figur vermutet, nimmt er im Petersportaltympanon die Arbeit eines aus Prag stammenden und im Kreis des Jean de Liège geschulten Bildhauers (»Disputmeister«) an, dessen Gleichsetzung mit Heinrich (IV.) Parler angezweifelt wird.

Die Geschichte der von Paris ausgehenden Künstlerwanderungen setzt sich in Wien fort, wo nebst der Stifterfiguren der ehemaligen Dominikanerinnenkirche von Tulln das ebenfalls verlorengegangene Grabmal der Blanche de France, die sitzende Muttergottes von Klosterneuburg und die Dienstbotenmadonna in St. Stefan als Vertreter der höfischen Hochgotik genannt werden. Die sog. »Herzogenwerkstatt« teilt Verf. in zwei Gruppen: manieristische Herzogsfiguren des Rudolfsgrabes, von Herzogenkapellen und Südturm, deren Stil von einer Vermittlung durch die Kleinkünste abgeleitet wird, und die Skulptur der Fürstenportale, die einem Exil-Franzosen zugeschrieben werden, der Einflüsse des Haymont-Meisters empfangen haben soll.

Der weitere Weg dieses Meisters wird nach Prag verfolgt, wo ihm diejenige Wenzelstatue zugeschrieben wird, die der Verf. als eine Stiftung der Baumeisterfamilie betrachtet, Diesem Meister schreibt er außerdem die verschollenen Statuen der Südportalvorhalle zu. Eine große Wendung in der Geschichte der Prager Bildhauerkunst wird Peter Parler zugeschrieben, dessen tonangebende stilistische Wurzel in Kölner Werken lothringischer Prägung bzw. im Stil des Egidius von Lüttich erblickt werden. Hier fällt es auf, daß der Oberrhein und Schwaben ihre früher angenommene führende Rolle völlig eingebüßt haben. Das gilt sowohl für das Übergehen etwa von Straßburg und Freiburg angesichts der Kölner Domskulptur als auch für die Fragwürdigkeit der Rolle der Gmünder Parlerskulptur. Es fragt sich, ob eine Charakteristik der höfischen Hofgotik ohne die bekannte Tatsache, daß sie als *opus francigenum* doch zuerst für Schwaben belegt wird, überhaupt möglich ist. Allein in der Ausführung der Königstumben von St. Veit nimmt der Verf. eine persönliche Beteiligung Peters Parler an, während andere große bildhauerische Unternehmungen (Domtriforien, Brükkenturm) zwar unter seiner Führung und seinem Einfluß, jedoch von anderen ausgeführt wurden. Als einer der wichtigsten unter diesen Mitarbeitern wird der Disputmeister ausgewiesen, dem drei Bischofsgrabmäler (Očko von Wlaschim, Ernst von Pardubitz, Preczlaw von Pogarell) und dasjenige Karls IV. selbst zugeschrieben werden. Als ein »Enkelschüler« Beauneveus wird weiterhin der Meister der Radečbüste gekennzeichnet, dem außerdem die Madonna vom altstädtischen Rathaus, diejenige der Wiener Eligiuskapelle und die Maria lactans aus Mariazell zugeschrieben werden.

Somit erreicht der geschichtliche Überblick die Zeit, die in Frankreich als Entstehungszeit des weichen Stils angenommen wurde. Der Verf. sieht jedoch keine Fäden, die die Produktion der Prager Skulptur des späten 14. Jh. mit der des weichen Stils verknüpft hätten. Im Gegensatz zu Frankreich nimmt er für den Osten verschiedene Wurzel des weichen Stils an, indem der weiche Stil des Ostens an einem Fürstenhof entstand und in der Folgezeit seine »Bildhauer überwiegend einen patrizischen und bürgerlichen Kundenkreis bedienten, die sich aus ihrer Bindung an die traditionellen Auftraggeber — Kirche, Hof und Kommune — also emanzipiert hatten.« (S. 493). In dieser neuartigen Vorgeschichte des weichen Stils kommt daher der Beurteilung der sigismundinischen Hofskulptur eine Schlüsselrolle zu. Sie wird in einem gesonderten Kapitel behandelt und wir haben auch diesen Abschnitt ausführlicher zu besprechen.

Doch vorerst einige summarische Bemerkungen zu den vorangehenden Abschnitten. Den Ausgangspunkt bilden manche sehr feine und geglückte Analysen, wie etwa die der Rekonstruktion der Hofskulptur zur Zeit Philipps IV. aufgrund der Denkmäler in Mainneville, Corbie und Écouis. Auch die Analyse der Œuvre der Bildhauer Jean de Liège und Beauneveu — meist im Anschluß an Zuschreibungen von Gerhard Schmidt — bildet eine solide Basis für weitere

Auseinandersetzungen. Der stilistische Befund am Kölner Petersportal erfuhr besonders durch die Hervorhebung der Rolle des sog. Disputmeisters eine wesentliche Klärung, und die Annahme der kölnisch-lothringischen Komponente für die Kunst Peters Parler erscheint ebenfalls als eine bestimmt weiterführende Hypothese. Zu den positiven Erträgen des Buchs zählt weiterhin die scharfsinnige Trennung der Stilkomponenten umfangreicher Zyklen, wie z. B. der Amienser Beau pilier, die Triforiums- und Brückenturmzyklen von Prag, wohl auch die Bauskulptur an St. Stefan von Wien. All dies läßt sich auf eine folgerichtige Verwendung solider Stilkritik zurückführen.

Was in dieser Rekonstruktion geschichtlicher Zusammenhänge befremdend wirkt, hängt mit Intentionen zusammen, die eine zu erwartende Objektivität der stilkritischen Untersuchung einschränken. Vor allem eine Auswahl wirkt in dieser Richtung: die Selektion in Paris derjenigen Kunstwerke und Künstler, die für den Hofstil in die Frage kommen (vgl. etwa die wesentlich breiter angelegte Zusammenstellung im Pariser Katalog von 1981), dann die Auswahl der in die Bearbeitung hineingezogenen Regionalstile und Zentren: das Modell wird auf diese Weise sowohl von einem Anthologiecharakter als auch von einer hermetischen Ausschließlichkeit gekennzeichnet. Dieselbe künstliche Beschränkung fällt in der Anwendung des Begriffsapparats auf: die Analysen sind auf höchst vereinfachte Formel mit wenigen gegensätzlichen Kriterien gebracht, die dann zu zugespitzten Kontrasten zwischen künstlerischen Qualitäten führen. Solche Kontraste wie etwa Klassik und Manierismus, Idealismus, Naturalismus, Realitätsdrang werden auf philosophische Begriffe und Strömungen bezogen. Diesem Verfahren entsprechen forcierte Zuschreibungen, etwa im Falle der Aachener Reliquienbüste Karls des Großen, wo sich der Verf. allein auf typenbedingte Züge und auf eine Möglichkeit, berufen kann (S. 110). M. E. ist die Zusammenstellung der Œuvre des Wenzelsmeisters oder des Disputmeisters, zwei Schlüsselmomente des ganzen Modells, auch auf eine ähnliche Weise entstanden. Zwei Momente verdienen dabei eine Beachtung: 1. die Umkehrung früherer Beobachtungen über tatsächliche künstlerische Beziehungen — im Falle des Wenzelsmeisters wurde z. B. einfach Heinrich (IV.) Parler umgetauft, wobei die von Gerhard Schmidt aufgeworfene Frage der Sternberger Madonna ausgeklammert wurde: 2. eine ungemein rege Künstlerwanderung, wobei die rastlose Bewegung der Individuen eigentlich alles Dynamische innerhalb des hermetisch isolierten und statischen Modells auf sich nehmen muß. Unsere Einwände betreffen also vor allem das Modell und die Modellbildung überhaupt, die für Entscheidungen in Fragen empirischer Natur — und stilkritische Probleme sind *par excellence* so geartet — nicht geeignet sind. Die Fragwürdigkeit dieses Modells ist um so größer, als es allein für das 14. Jh. gilt: der weiche Stil ist klar als Abschluß oder absteigende Entwicklungslinie aufgefaßt, wobei nach weiterführenden Elementen nicht mehr gefragt wird. Deshalb kommt z. B. der Hakendovermeister zu kurz (s. die Kritik der Ansichten Didiers S. 547, Anm. 439), und allein aufgrund der Vernachlässigung der in die Zukunft weisenden Qualitäten der — übrigens nicht erwähnten — Madonna von Marcoussis kann Jean de Cambrai nur für einen unselbständigen »Vollstrecker« Beauneveus gehalten werden (S. 202).

Damit sind bereits Pünkte berührt, die z. T. unseren Meinungsunterschied dem Verf. gegenüber hinsichtlich der Beurteilung der sigismundinischen Bauskulptur in Buda betreffen. Im Anschluß auf den Statuenfund von 1974 in Buda (vgl. AHA T. XXII. Fasc. 3—4, 1976) möchte er das *missing link* zwischen französischer höfischer Skulptur des 14. Jh. und dem weichen Stil des Ostens in den sigismundinischen Statuenfragmenten aus dem Königsschloß Buda erblicken und von ihnen praktisch alle anderen Schöpfungen des schönen Stils (als unmittelbaren Nachfolger sind die Thorner Schöne Madonna und die Statuen aus Großlobming genannt) ableiten. Dem entspricht eine Datierung in das Jahr 1396, im Zusammenhang mit den Vorbereitungen des Kreuzzugsunternehmens, das zur Katastrophe bei Nikopolis geführt hat. Die Statuen sind zwischen zwei Werkstätten verteilt: das sog. »Apostelatelier« lokalisiert der Verf. in der Beauneveu-Nachfolge, während er das »Rittermeister«-Atelier mit dem am Tour Maubergeon von Poitiers tätigen Umkreis des Guy Dammartin in Verbindung setzt. Verf. hat unsere Kenntnisse über die stilistischen Voraussetzungen des Statuenzyklus von Buda wesentlich bereichert. M. E. trifft z. B. der Hinweis auf die Apostelfolge von Bernay hinsichtlich des Stils des »Apostelateliers« ebenso zu, wie die Heranführung der Draperiefiguren und insbesondere der Figurenkonsolen von Poitiers als Parallelen für das »Ritteratelier«. Die Kernfrage steckt darin (und nicht nur für den Fall Buda allein), ob all diese Parallelen als allgemeine künstlerische Voraussetzungen oder als unmittelbare Vorstufen aufgefaßt werden. Der Rez. muß auf diesem Punkt sein persönliches Interesse bekennen, da seine eigene Thesen umgekehrt wurden, was übrigens anderen Autoren auch häufig passierte.

Vor allem können wir mit der Frühdatierung der Statuen nicht übereinstimmen. Es ist einfach falsch zu behaupten, daß vor der Schlacht bei Nikopolis hätte »Sigismund in Ungarn fester im Sattel gesessen als jemals später« (S. 452). Um diese Zeit wurden die Verhandlungen über die Heirat Sigismunds statt ihm vom Landesrat geführt, und es heißt in einem Bericht von Mantuaner Botschaftern, daß Sigismund nicht Herr seiner Entscheidungen sei. 1397 kam es dagegen zu ernsthaften Maßnahmen, um seine Königsmacht den Magnaten des Landes gegenüber durchzusetzen, und erst nach 1403 gelang es Sigismund, alle Widerstände zu brechen, seine Regierung durch eine *Liga* der ungarischen Magnaten zu unterstützen (die dem 1408 gegründeten Drachenorden die Grundlage bildete) und so freie Hand für außenpolitische Aktivität zu gewinnen. So ist das Gegenteil dessen wahr, was Verf. von einer landweiten und verheerenden Revolte von 1397 annimmt, und anläßlich der Veröffentlichung der Hypothesen von E. Szakál über die bewußte und symbolbeladene Verstümmelung wurden diesbezügliche Annahmen auch von der Hand gewiesen (s. E. Szakál: A budavári gótikus szoborlelet sérüléseinek és eltemetésének jelképrendszere (Symbolsystem der Beschädigungen und Vergrabung des gotischen Skulpturenfundes in der Burg Buda), mit Diskussionsbeiträgen von G. Entz, E. Marosi und S. Tóth, in: Budapest Régiségei XXVI 1984 S. 289 ff) Diese Theorie, die ihrerseits durch die hinsichtlich der Auslegung hussitischer Bilderfeindlichkeit vom Verf. mit Recht kritisierten Warnke—Bredekamp'schen Bildersturmthesen inspiriert wurde, kam für den Vorschlag der Frühdatierung trotzdem willkommen. Historisch gesehen, waren für ein ähnliches Unternehmen die vom Verf. gestellten Vorbedingungen (feste Zentralmacht des Königs) vor 1403 nicht gegeben. Der Prachtentfaltung und der Repräsentationsabsichten scheint die 1410 erfolgte römische Königswahl Sigismunds wohl doch einen Anlaß gegeben zu haben, und dabei können Eindrücke während der langen Abwesenheit Sigismunds im Westen zwischen 1412—1419 anregend gewirkt haben. In dieser Hinsicht läßt die angeführte Stelle aus den Denkwürdigkeiten des Eberhard Windecke auch eine andere Auslegung als beim Verf. (S. 451) zu: Es handelt sich nicht um die Erwähnung seiner Bauten in ihrem Zustand von 1419 sondern in Zusammenhang mit diesem Jahr um die Beschreibung seiner baulichen Unternehmen in Buda, d. h. um seine Bautätigkeit nach seiner Rückkehr nach Ungarn. Dem entspricht die erste zweifelsfreie Erwähnung der »großen Stube« des Sigismundspalastes 1424, sowie die Klage des Winand von Steeg über die »riesigen Kosten und den ungeheueren Aufwand, den der König beim Neubau des Schlosses getrieben habe« — ebenfalls 1419 in seinem *Adamas colluctantium aquilarum* (vgl. A. Schmidt—K. Heimpel: Winand von Steeg (1371—1453), ein mittelrheinischer Gelehrter und Künstler und die Bilderhandschrift über Zollfreiheit des Bacharacher Pfarrweins auf dem Rhein aus dem Jahr 1426. (Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse, Abhandlungen N. F. 81, München 1977. S. 18). Auf eine ähnliche Weise ist das unweit von der reichsten Fundstelle der Statuen gefundene Helmzier kein Attribut der Luxemburger, sondern das der Böhmenkönige, das Sigismund erst seit 1420 benützen konnte (vgl. die heraldischen Bemerkungen von I. Holl, in: Archaeológiai Értesítő 1984. S. 110, Anm. 4).

Wie der Verf. sind wir von den äußeren Momenten der Datierung ausgegangen, jedoch das Ausschlaggebende ist

u. E. die stilistische Stellung der sigismundinischen Skulpturen. Der Verf. scheint Argumente außer Acht gelassen zu haben, die auf eine Nachfolge der Statuen in Ungarn im zweiten Viertel des 15. Jh. eindeutig hinweisen: es gibt Werkstattbeziehungen des 1434 kurz vor dem Abschluß befindlichen Schloßbaues von Preßburg zu Buda, wo die Arbeiten wohl eben zugunsten der um Mitte des dritten Jahrzehnts des 15. Jh. nach Preßburg verlegten königlichen Residenz eingestellt wurden. Die Skulpturenfragmente in Kremnitz hängen wohl auch mit dem stark wienerisch geprägten und stilistich auf das erste Viertel des 15. Jh. datierbaren Bau der Katharinenkirche zusammen, und eine wohl lokale, eine Art harten Stil verkündende Variante des Statuenzyklus von Buda scheint sich im Schaffen des in Buda tätigen »Meisters der Stiborgrabmäler« in den dreißiger Jahren fortzusetzen. (S. nun den Katalog der Ausstellung Művészet Zsigmond király korában 1387—1437 (Die Kunst in der Zeit König Sigismunds von Ungarn 1387—1437), Budapest 1987 — deutsche Zusammenfassung Bd. II. S. 491 ff — wo der Standpunkt ungarischer Forscher zusammenfassend dargestellt wird. Eine bereits 1982 geschriebene ausführlichere Monographie des Statuenfundes von L. Zolnay und dem Rez. erschien 1989. Eine im Rahmen der Sigismundsausstellung von 1987 abgehalteneKonferenz bot übrigens eine Gelegenheit zu Diskussionen mit dem Verf. vor einer Auswahl der wichtigsten Stücke von Buda. — Für die Zeit vgl. noch Magyarországi művészet 1300—1470 körül (Die Kunst in Ungarn um 1300—1470, hrsg. E. Marosi), Budapest 1987).

Das sind die wichtigsten Gründe gewesen, die uns 1976 dazu bewogen haben, die Statuen des Budaer Fundes nicht in das späte 14. Jh. datieren, als die stilistischen Voraussetzungen dazu im Westen gerade entstanden waren, sondern wir haben mit einer Vermittlung durch das östliche Mitteleuropa (Werkstatt der Großlobminger Statuen) bzw. den Niederrhein (etwa Beauneveu-Nachfolge bzw. Brabanter Stileigenschaften beim Saarwerdenmeister und an den Aachener Chorstatuen) gerechnet. M. E. erfuhr diese Auffassung durch die neuen Forschungen von Lothar Schultes über die bisher nicht geklärte dunkle Phase der Ausbildung des schönen Stils in Wien im wesentlichsten ihre Bestätigung (Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIX (1986, S. 1 ff). Schultes hatte ebenso wie der Verf. die Beobachtungen von K. Ginhart zum Ausgangspunkt, hat jedoch einen völlig verschiedenen Weg eingeschlagen. Dementsprechend können wir dem Erklärungsversuch des Verf. hinsichtlich der gleichsam dank einem *deus ex machina* erfolgten Entstehung des weichen Stils in Buda keineswegs zustimmen.

Im Rande seien noch abschließend einige fragwürdige Feststellungen zur ungarischen Kunstgeschichte besprochen. Durch die Zurechnung zum Kreis des »Wenzelsmeisters« erfuhr die Prager Georgsstaue keine neue Beleuchtung, sondern es blieb außer den vagen Hinweisen auf Paris bei der Beurteilung, deren Hauptelemente bereits Pinder erarbeitete. Die zuerst von Kutal erfundene Modellhypothese erklärt nichts, und die Beurteilung der Einzelformen, die eigentliche Aufgabe der Stilkritik, mußte versagen. So blieb Verf. natürlich auf »kunstvolles Kreisen um eine Mitte« angewiesen, was nicht nur motivisch, sondern sogar auch methodologisch gelten kann. Denn den richtigen realen Weg würde erst die überaus fällige Untersuchung der italienischen Beziehungen (Orvieto) eröffnen, die Jolán Balogh bereits 1934 vorgeschlagen hat. Weitere Korrigenda: die Königin Clémence de Hongrie hatte außer ihrem (aus Neapel ererbten) Titel nichts mit Ungarn zu tun (S. 446). Ebenso erscheint es übertrieben, die wenig qualitätsvollen und außerdem stark verwitterten Fragmente des Südportals der Liebfrauenkirche von Buda auf die Pariser Skulptur der Zeit Philipps IV. zurückführen zu wollen. Die Ikonographie des Marientodes im Portaltympanon wurde allerdings mit guten Gründen mit böhmischen Darstellungen in Zusammenhang gebracht (Gy. Török: Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä, in: AHA XIX (1973) S. 151 ff). Was Vermutungen über die Ikonographie der Bischofsstatuen in Buda betrifft, würde selbst der hl. Gerhard eine Rarität darstellen, von einem Kult Pilgrims von Passau in Ungarn gibt es aber keine Spuren. Die Slawenaposteln Cyrill und Method sind ja in der modernen Slowakei denkbar, kaum aber im mittelalterlichen Ungarn. Die für die angebliche ungarische Abstammung der schönen Madonnen zusammengestellte Reihe von hohen Kronen (S. 488) kann keineswegs ernst genommen werden und noch weniger für beweiskräftig gelten.

E. Marosi

H. FILLITZ: DIE SCHATZKAMMER IN WIEN. SYMBOLE DES ABENDLÄNDISCHEN KAISERTUMS

(Wien, 1986. Residenz Verlag. 207. s., 63 Farb, 85 schwarz-weiß Fotos)

Seit langem hat die Fachwelt ebenso wie die interessierten Laien auf die Neuordnung und Modernisierung des ältesten Museums der Stadt Wien gewartet, das eine Umgestaltung schon bitter nötig gehabt hatte. Diese gewaltige Arbeit wurde 1988 beendet und die Schatzkammer mit ihren wundervollen Schätzen dem Publikum wieder zugänglich gemacht. Nun stehen wir dem vormals so zusammengedrängten Material in freierer und lockerer Anordnung auf moderne Vitrinen verteilt, unter zeitgemäßen museologischen Umständen wieder gegenüber.

Diese prachtvolle Ausstellung bedurfte natürlich eines neuen, den Ansprüchen von heute genügenden, auch die neuesten Forschungsergebnisse enthaltenden, fachgemäßen Führers. Dieser Aufgabe unterzog sich der Direktor des Kunsthistorischen Museums, Hermann Fillitz, der beste Kenner dieser beispiellosen Sammlung. Fillitz beschäftigte sich in erster Linie auf der frühen bzw. mittelalterlichen Kunstgewerbe, vor allem mit der Goldschmiedekunst. Zu diesem Thema veranstaltete er zahlreiche Ausstellungen und hat im Lauf seiner wissenschaftlichen Tätigkeit eingehend mit nahezu alle Gegenstände der Schatzkammer behandelt. Daher ist dieser Führer — das dürfen wir vorwegnehmen — kein einfacher Ausstellungskatalog, sondern viel mehr als ein solcher; er erfüllt höhere Ansprüche und wir können durch ihn auch die neuesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse von Herrn Professor Fillitz kennenlernen.

Des 207 Seiten umfassende großformatige Buch behandelt in 10 Kapiteln die Geschichte der Schatzkammer, die Sammlungskomplexe bzw. die einzelnen Gegenstände. 63 Farb- und 85 Schwarzweißfotografien ergänzen die Ausführungen.

Außerordentlich interessant ist das einleitende Kapitel: zur Geschichte der Schatzkammer die kaiserlichen Juwelen, die sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hatten, waren zunächst mit sonstigem kunstgewerblichem (Goldschmiedearbeiten, Bronzegegenstände, mittelalterliche Steinmetzarbeiten bzw. Elfenbeinstücke) und naturwissenschaftlichem Material zusammen ausgestellt und sind erst nach 1871 abgesondert worden. Auf diese Weise verblieben die Krönungsinsignien, die persönlichen Schmuckstücke, Andenken und Orden des kaiserlichen Hauses in der Schatzkammer. Ähnlich wie in anderen europäischen Schatzkammern stehen auch hier Vitrinen aus vergangenen Jahrhunderten, zum Teil sind es Glaskästen aus der Zeit Maria Theresiae, mit den Buchstaben MT verziert, die unter den modernen Vitrinen Platz gefunden haben.

Vom ungarischen Standpunkt ist eine Verordnung vom Jahre 1564 von besonderem Interesse, wonach alle aufgefundenen wertvollen Kleinodien »von den Fürsten Österreichs in Obhut genommen werden sollen«. Im Laufe der ungarischen Geschichte gelangten in der Folge der berühmte Schatz von Nagyszentmiklós und Stücke aus dem Groß-

wardeiner Grabe Sigismund und auch verschiedene andere Schätze nach und nach in die Wiener Schatzkammer.

Bezüglich der dort aufbewahrten Objekte herrschte lange Zeit hindurch die Meinung, daß sie berufen seien, das Mäzenentum der Habsburger in Kunst und Wissenschaft zu illustrieren, nicht aber Gegenstände wissenschaftlicher Forschung zu sein. Dieser Gesichtspunkt bestimmte auch den Charakter der Ausstellungen. Ebenso sollte die geplante Einheitlichkeit der Museumsbauten, die von der Hofburg ausgehende, von Museen umsäumte Straße, mit dem Gebäude des Kunsthistorischen Museums an ihrem Ende die Aufmerksamkeit auf die repräsentative Tätigkeit der Habsburger lenken und sie hervorheben. Vor 1918 betonte in den Ausstellungen die gesonderte Vorstellung eines an die Person eines bestimmten Herrschers anknüpfenden Schmuckstückes oder einer solchen Garnitur die dynastischen Gesichtspunkte. Den Abschluß bildete dann die kleine Kasten die mit den Schlüsseln der Särge der Habsburger, als memento mori auf die Vergänglichkeit weltlicher Macht hinweisend.

Fillitz analysiert in außerordentlich interessanter Weise die bedeutungsvolle Beziehung der Habsburgischen Dynastie zum Imperium Romanum, die das ganze Mittelalter hindurch und bis 1806 dauerte. Die Reichsinsignien waren seit jeher Sinnbilder der Einheit, lebendige Symbole der größten und langlebigsten Dynastie Europas. Es war kein Zufall, daß die Schatzkammer nach 1871 neu geordnet wurde — also nach dem Austritt Österreichs aus dem Deutschen Bund — wodurch auch die Sammlung den wichtigen politischen Schritt zum Ausdruck brachte, der in der altehrwürdigen Geschichte des österreichischen Kaisertums begründet war. Ebensowenig geschah es zufällig, daß Napoleon sich mit der Krone Karls des Großen krönen ließ. Er wollte damit ebenfalls die Rechtskontinuität zum Ausdruck bringen. Die Reichsinsignien symbolisierten ja in ganz Europa einen althergebrachten Vorgang. Nach 1804 wurden die Insignien zum Staatssymbol, denn es gab keine Krönungen mehr. 1914 ersuchte Wilhelm II. noch einmal um die Überlassung der Insignien anläßlich der Hundertjahrfeier der Vereinigung des Rheinlandes mit Preußen, doch lehnte Franz Josef ihre Herausgabe ab. 1938 wurden die Insignien nach Nürnberg geschafft (dieser Stadt war von Sigismund das Recht verliehen worden, die Reichsinsignien aufzubewahren) und hier wurden sie mit den drei Aachener Stücken zusammenkommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie an Wien zurückgegeben, wo sie seit 1954 wieder zu sehen sind.

1918 verschwanden einige Stücke aus dem Bestand der Schatzkammer und wurden später in Mailand als lombardische Königsinsignien ausgestellt.

Bei der Neugestaltung in den Jahren 1952 bis 1954 waren die Gesichtspunkte des Reiches maßgebend, und in diesem Sinne wurden auch aus anderen Museen diesbezügliche Objekte in die Schatzkammer gebracht. Die Anordnung war vom Kaisergedanken, vom Geist der Tradition des Heiligen Römischen Reiches und des österreichischen Kaisertums durchdrungen. Auch an die napoleonische Kaisersidee erinnernde Objekte fanden hier Platz. So ist die Schatzkammer das einzige Museum der Welt, das die lange Epoche von der Zeit Karls des Großen an bis zum Zusammenbruch der Monarchie in ihrer Kontinuität aufzeigt.

Der Band behandelt im weiteren Geschichte und Form der Insignien. In diesem Kapitel können wir die neuesten Forschungsergebnisse des Autors kennenlernen. Er teilt Ausführungen über die Interpretierung, die Wichtigkeit und Bedeutung der bildlichen Darstellungen mit. Wie in jedem Falle verbindet er auch hier die Geschichte der Darstellungen mit den Andenken der Antike, und stellt über das erneute Erscheinen von Thronszenen mit Lorbeerzweigen, Helmen und Lanzen im Mittelalter, Untersuchungen an. Wir werden mit dem aktiven mittelalterlichen Weiterleben höfischer byzantinischer Sitten mit besonderer Rücksicht auf das Interregnum des 13. Jahrhunderts bekannt gemacht als der Verbleib der Reichsinsignien (der Krone und der großen Reliquien) eine erhöhte Bedeutung hatte. Dieser Gedanke tritt auch beim Studium der Geschichte der Insignien Ungarns in Erscheinung, wo der Aufbewahrungsort und die Bewachung der Krone jeweils die wichtigste Sorge der herrschenden Fraktion war. Darauf deutet auch die Darstellung der Krone auf der Grabplatte des Gründers der Dynastie, Rudolfs von Habsburg in Speyer hin, wo die Reichskrone zum ersten Male erscheint.

Der Autor erläutert den langen Entwicklungsgang, in dessen Verlauf die Insignien ihre heutige Form erhielten. So enthält die Renaissancekrone Rudolfs II. die Elemente von drei verschiedenen Kopfbedeckungen: des Lorbeerkranzes der römischen Kaiser, den an den Kaiserhelm gemahnenden, in den Nacken hinabreichenden Hochbügel, sowie das byzantinische Kamelaukion (das auch in der Bischofsmitra erhalten geblieben ist). Aus diesen Elementen setzt sich das prachtvolle, mit großen Mengen von Edelsteinen und Perlen verzierte Schmuckstück zusammen. Außerordentlich interessant ist aber die Erläuterung der Elemente der Krone des Heiligen Römischen Reiches: Fillitz sieht auf der Krone die Verkörperung des theologischen Programms des Kaisertums. Die 12 vorn angebrachten Edelsteine würden die 12 Aposteln, die hinten angebrachten 12 Steine die 12 Stämme Israels bedeuten, dazwischen der Pantokrator sowie die Bildnisse der Könige Salomon und David, die so auf einer einzigen Goldschmiedearbeit die endlos langen Entfernungen der Zeit miteinander verbinden. Es ist vielleicht wegen der auf die ungarische Krone bezüglichen vielfachen Theorien, daß mir diese Personifizierung der Steine eine sehr erzwungene zu sein scheint, natürlich ohne am Reichsprogramm oder an der Betonung der Eigenschaft des Kaisers als oberster Priester und oberster Feldherr zu zweifeln. Die Darstellung des Pantokrator scheint ausgesprochen byzantinische Tradition zu sein, wie ja sein Emaillebildnis auch auf der ungarischen Krone erscheint.

Mit weiteren Überlieferungen werden die Darstellungen auf dem Krönungsmantel in Zusammenhang gebracht: die Löwen reichen bis auf den Herrscher von Persepolis zurück, und diese Bilder werden über die römischen Imperatoren bis zum Krönungsmantel geführt.

Interessant ist im weiteren Verlauf die Aufteilung der Insignien nach ihren Rollen. Sie zeigen den Herrscher erstens als Feldherrn und zweitens als Herrscher göttlicher Herkunft. In die erste Gruppe gehören das Schwert, der Schwertgurt, die Lanze und die Sporen. Die Rolle der Lanze ist zweifache: sie ist Waffe und Abzeichen Christi zugleich, da auch der römische Herrscher immer mit Lanze und Schild dargestellt wurde. Aus dem an der Schulter zusammengefaßten Soldatengewand wurde das liturgische Kleidungsstück, das Pluviale und daraus der Mantel. Schwert, Reichsapfel und Szepter sind die primären Herrschersymbole und zu diesen gehören auch die Gewänder. Die Farbe der Kleidungsstücke wird mit den byzantinischen kaiserlichen Gewändern in Zusammenhang gebracht, der Purpur ist ausschließlich dem Kaiser vorbehalten.

Der Autor stellt zwischen dem mit kleinen Glöckchen verzierten Gürtel und dem Aaron des alten Testaments eine Verbindung her, wodurch er den Kaiser, in dessen Gestalt der herrschende Oberpriester und der von Gott erwählte Feldherr vereint sind, wieder mit der längst verflossenen Vergangenheit verknüpft. Er geht auch auf die Rolle Aachens ein, die das Weiterleben des großkarolingischen Gedankens bezeugte, in dem die von Karl gegründete Stadt das ganze Mittelalter hindurch bis zum Aufhören des Römischen Reiches Schauplatz der Krönungen war. Vom 14. Jahrhundert an änderte sich der Sinn der Insignien: von da an wurden in ihnen bewußt Teile des karolingischen Erbes, die Reliquien des als heilig verehrten Herrschers gesehen. Hier erwähnt Fillitz als Parallele, daß in dieser Zeit auch in den umliegenden Ländern die Krone mit der Person eines heiligen Königs in Verbindung gebracht wurde, so zum Beispiel die ungarische Krone mit der Gestalt des heiligen Stefan. Wir wissen aber, daß es bei uns viel früher dazu gekommen ist, denn in den zur Verfügung stehenden wenigen Urkunden ist sie schon seit Beginn des 13. Jahrhunderts als die Krone des hl. Stefan erwähnt.

Die Möglichkeit einer weiteren ungarischen Parallele bietet die Geschichte der Reichsinsignien im Mittelalter. Neben den persönlichen Kronen der Könige und Kaiser spielte die Reichskrone eine ähnliche Rolle, wie die ungarische Krone, die von den Herrscherrn ebenfalls nur anläßlich der Krönungen getragen wurden, wobei es hin und wieder eine Ausnahme gab. Natürlich blieben auch einige Herrscherkronen aus späterer Zeit erhalten (von Rudolf II., Franz I. usw.)

Interessant ist auch die Geschichte der Aufbewahrungsorte der Insignien: Sigismund verlieh der Stadt Nürnberg 1424 das Recht, diese aufzubewahren. Unabhängig davon befanden sich die Krönungsinsignien in abwechslungsreicher Zusammenstellung oft an anderen Orten. Lange Zeit wurden Krone und Insignien an ungewissen Orten, in kleinen Kapellen und in Klöstern verwahrt, weshalb (!) die1871 gegründete Schatzkammer für die Aufbewahrung der bereits abgesonderten Insignien von Bedeutung war. Auch deshalb ist die Schatzkammer in ihrem heutigen Zustande von großer Wichtigkeit, denn hier sind die Insignien in ihrer endgültigen Anordnung zu sehen, und zwar die wirklich bei der Krönung verwendeten Stücke, als authentische Zeugen lebendiger Geschichte.

Im Katalog folgen sodann die farbigen Abbildungen, deren besonders großes Verdienst es ist, daß sie auch Details zeigen, die bei der Betrachtung der Ausstellung niemals aus der Nähe und so genau gesehen werden können. Besonders die Goldschmiedearbeiten, die Details der Krone sind sehr plastisch. Weniger gelungen sind die Aufnahmen der Textilien, die auf aufeinanderfolgenden Blättern nicht den gleichen Ton und nicht die wirklichen, lebhaften und warmen Farben bringen.

Die 40 letzten Seiten des Bandes sind dem eigentlichen Katalog gewidmet. Neben den vielleicht allzu kleinen Schwarz-weißbildchen steht eine eingehende Beschreibung, Bewertung und meist ist auch moderne Fachliteratur angegeben. Eine Ausnahme bilden Objekte, die etwas mit Ungarn zu tun haben. In erster Linie ist das sogenannte Schwert Karls des Großen, wo in der Literatur keine Arbeit eines ungarischen Fachmannes (Zoltán Tóth, Nándor Fettich sowie die diesbezüglichen Arbeiten von István Dienes fehlen) angeführt wird, aus denen klar hervorgeht, daß das Schwert als Insignie der ungarischen Fürstenwürde hergestellt worden war.

Am Ende des Buches werden die Habsburger als Kaiser und Könige des Heiligen Römischen Reiches behandelt und mit der Hilfe zeitgenössischer Porträts in verschiedenen Ornaten gezeigt. Zum Schluß hat der Leser bzw. der Ausstellungsbesucher Gelegenheit die Insignien der österreichischen Erzherzoge kennenzulernen. Hier wird das zu den Schätzen des Ordens vom Goldenen Vließ gezählte Schwurkreuz zusammen mit den Meßornaten und Ketten des Ordens gezeigt. Unter den napoleonischen Andenken ist die letzte unter den vermischten Reliquien die Bocskai-Krone, wo mir wieder Literaturangaben fehlen: z. B. die Arbeiten von O. Kurz (1969) und J. Petropoulos (1982), die allerdings die Entstehung in Venedig aufwerfen?!

Mit dem der Eröffnung der neuen Schatzkammer angepaßten, ja dieser noch zuvorkommenden Erscheinung des Katalogs, mit der so vielseitigen Behandlung der Insignien, mit der Zusammenfassung ihrer ideellen und formellen Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte, mit dem neuartigen und reichhaltigen Aufzeigen der Krönungsinsignien, die mit zahlreichen wichtigen Momenten der Geschichte einer der größten europäischen Herrscherfamilien verbunden sind, hat Professor H. Fillitz außerordentlich Bedeutendes geleistet.

Judit H. Kolba

JAN BIAŁOSTOCKI: DÜRER AND HIS CRITICS

(Saecula Spiritualia 7)

Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1986

Das Buch beginnt mit der Erwähnung eines scherzhaft gemeinten, aber sehr wahren Satzes, den Wilhelm Waetzold in seiner Monographie vom Jahre 1935 niederschrieb, die das Leben des Meisters zum ersten Male vor einem sehr reichen intellektuellen und gesellschaftlichen Hintergrund vorstellte: »Over the simple grave stone of the artist in the Nürnberg St. John cemetery scholarship had piled up an immense pyramide of books, pamphlets and articles« (Dürer und seine Zeit, Wien 1935, 9.) Diese Pyramide ist seither nur noch gewachsen, denn die zum Jubiläumsjahr 1971 herausgegebene monumentale Dürer-Bibliographie zählt mehr als 10 000 Posten und das Jubiläum selbst hat eine neue Flut von Publikationen ausgelöst. Von diesen zählt das hier zu behandelnde Buch in den »Bibliographical addenda« auf Seite 449—451 genau 56 Posten auf, und das ist bei weitem nicht alles. Günther Bräutigam und Matthias Mende haben eine 399 Posten beinhaltende Liste über die mit dem Dürer-Jubiläum zusammenhängenden Veranstaltungen zusammengestellt. Jeder Anspruch auf Vollständigkeit wäre ohnehin nur naive Illusion. (Malen mit Dürer. Literatur und Ereignisse im Umkreis des Dürer-Jahres 1971. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg LXI. 1974, 204—282).

Die Reihe dieser Publikationen wird durch das Buch von Professor Białostocki bereichert, eine bemerkenswerte Schöpfung, die von den umfangreicheren Arbeiten, die sich Dürer bisher widmeten, stark abweicht. Obwohl es sich um ein zusammenfassendes Werk handelt, ist es doch keine neue Monographie und auch keine Sammlung von Studien in diesem Thema. Der Autor schreibt dazu in der Einleitung: »for the specialists probably no new materials will be revealed.« (Auf alle Fälle ist jede ernste Systematisierung der Kenntnisse über einen so viel erforschten Künstler als ein ernstes Verdienst anzusehen und Białostocki ist hier mit der von ihm gewohnten Akribie vorgegangen. Bezüglich einer ganzen Zahl von Dürerproblemen gibt er über den gegenwärtigen Stand der Forschung einen sehr guten, stellenweise geradezu restlosen Überblick. Obwohl er meist die eigenen Worte der einzelnen Autoren zitiert, oder zumindest ihre Gedankengänge in gedrängter Form mitteilt, bleibt die Auswahl unbedingt seine eigene und persönliche Arbeit und — wir dürfen es ruhig sagen — sein persönliches Verdienst. Seine obenstehende Behauptung ist also nichts anderes, als Achtung verdienende Bescheidenheit.)

Dieses Buch — wir wollen es endlich aussprechen — ist die Geschichte der Dürer-Rezeption, Ideengeschichte im edelsten Sinne des Wortes, die mehr erfaßt, als jede bisherige ähnliche Bearbeitung. Das geschieht zum Teil dadurch, daß es im Gegensatz zu der im Untertitel angegebenen zeitlichen Begrenzung auch auf die nach dem Dürerjahr 1971 erschienene Literatur eingeht, wodurch es zur Zeit der geeignetste Ausgangspunkt für Dürerforschungen ist, zum anderen Teil dadurch, daß es nicht nur das deutsche Nachleben vorstellt, sondern daß sich seine Aufmerksamkeit auch auf einige andere Länder erstreckt, hauptsächlich auf Italien, England, Frankreich und die USA. (»Deutsch« ist hier natürlich weitläufig zu verstehen, auch Wölfflin und Dvořak werden hierher gezählt.) Da aber die Grenze zwischen »Rezeption« und »wissenschaftlicher Bearbeitung« ohnehin schwer zu ziehen wäre — Białostocki wäre dazu gar nicht gewillt — ist dieses Buch auch zur Geschichte der Kunstgeschichte geworden, wenigstens vom Standpunkt eines speziellen und gerade nicht partiellen Themas. Da aber Dürer im europäischen Kunstbewußtsein immer zugegen war, hat sich umfangreiches Material angehäuft, das zu referieren ist.

Die Sache wurde umso interessanter, als der Meister die Nachwelt nicht nur als Künstler, sondern auch als »Erscheinung« beschäftigt hat. Der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr erstarkende deutsche Nationalismus berief sich oft auf ihn und machte ihn gern zum Verkörperer diverser deutscher Tugenden. Eine große Rolle spielte der Umstand, daß 1871 die Vierhundertjahrfeier seiner Geburt unmittelbar in die siegestrunkene Zeit nach dem Sieg über Frankreich fiel und in der chauvinistischen Atmosphäre der gerade ausgerufenen Kaiserherrschaft ihre Verzerrung unvermeidlich war. Das Verlangen nach der Suche echt deutscher Werte war so unwiderstehlich, daß Białostocki nicht etwa aus dem Munde eines oberflächlichen

Journalisten, sondern von Gustav Waagen, dem damaligen Direktor des Berliner Museums, einen Satz wie diesen zitieren kann: »But what attracts the educated art lover most strongly in Dürer's works — apart from their qualities and in spite of their not inconsiderable faults — is the fact that they are a faithful mirror of his noble, pure, genuine, and truly German spirit«. Diese Denkweise brachte es dann bis zu den dreißiger Jahren so weit, daß über den Abdruck »Ritter, Tod und Teufel« von dem obenstehend bereits zitierten Waetzold das folgende Zitat in das Buch aufgenommen werden konnte: »In the ancestry of the German soldier the »rider« is a descendant of the giant heroes of the Nordic myth, and a forefather of the Prussian officer«. Für die Bekanntgabe der diesbezüglichen Tatsachen war es offenbar günstig, daß das Buch nicht von einem deutschen Autor geschrieben wurde, doch ist es auch wahr, daß die deutsche Mentalität von heute überwiegend frei ist von den Verzerrungen, die selbst die Person eines seit mehreren Jahrhunderten toten Künstlers nicht unberührt ließen. Im Epilog berichtet Białostocki eingehend über die 1971 stattgefundenen Gedenkfeiern und die seither erschienenen Schriften, und wir können mit Genugtuung feststellen, daß die Deutschen von heute an ganz anderen Dürer-Problemen Interesse haben.

Die gewählte Methode ist eine historische, in deren Rahmen jedoch kleinere thematische Einheiten behandelt werden. Die erste davon trägt den Titel »Alter Apelles«. Die Zeitgenossen wollten mit Hilfe dieses Topos ihre ganz außergewöhnliche Begeisterung zum Ausdruck bringen. Dann kommen angefangen von den Theoretikern des Manierismus und des Barock die italienischen Ansichten an die Reihe, der Aufschwung des Dürer-Kultus in der Aufklärung und in der Romantik, das Dürer—Rafael-Problem, die Frage der göttlichen Eingebung des Künstlers, eventuell seiner möglichen Aufnahme in die Reihe der Heiligen. Er wird dann am Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem weniger religiös aufgefaßten, allgemeinen — eher national geladenen — Vorbild. Ein eigenes Kapitel ist der Geschichte der stilkritischen Annäherung gewidmet, der romantischen Vision »Melancholie« und »Ritter«, der ebenfalls strittigen Frage der Verbindung zur Reformation, und vielleicht als Krönung des ganzen Werkes »Form and Content: Italy and the Antique«. In dem letzteren Kapitel versucht er vor allem unter Berücksichtigung der Meinung der von ihm hochgeschätzten Forscher Wölfflin, Warburg und Panofsky den auch aufeinander einwirkenden Untersuchungen der Form und der inhaltlichen Fragen auf der Spur zu folgen. (Bemerkenswert ist, daß außer den Genannten nur das Porträt des Ehepaars Tietze unter die Illustrationen des Buches aufgenommen wurde; auch im Text beruft sich der Autor mit größtem Respekt auf das Ehepaar.)

Bei der Erläuterung der Methode seines Buches schreibt Białostocki, daß er selbst nach Möglichkeit in den Hintergrund getreren sei, damit die vormaligen oder die auch heute noch lebenden Autoren, deren Äußerungen über Dürer er zum Gemeingut habe machen wollen, weitgehendst zum Wort kommen. Dadurch ist eine ungewöhnliche Textkonstruktion zustande gekommen: die von den Autoritäten stammenden Zitate sind machmal 2 bis 3 Seiten lang (aus der Dürermonographie Panofskys, oder doppelt so lang aus dem Artikel Dvořaks über die Apokalypse,) während Białostocki selbst sich nur wenig Worte erlaubt, und im allgemeinen nach ein bis zwei Absätzen das Wort wieder weitergibt. Auf diese Weise halten wir — in der kunstgeschichtlichen Literatur einzig dastehend — eine Anthologie in der Hand, die bemüht ist, die auf Dürer bezügliche Fachliteratur vorzustellen, ja sie sogar auszugsweise in einem einzigen Band mitzuteilen. Offenbar war sich Białostocki des Anthologiecharakters seines Buches bewußt und wollte wohl zwischen die aus den Werken der verschiedenen Autoren sorgfältig ausgewählten Stellen nur Verbindungstexte schreiben. Das wird durch den Umstand noch plausibler, daß die von anderen Autoren stammenden Texte lediglich durch ein Anführungszeichen hervorgehoben sind, und kein anderer typographischer Unterschied zu sehen ist. Sicherlich stellte er sich vor, daß man das Buch mit der ungewöhnlichen Struktur vom Anfang bis zum Ende lesen werde, was für Leser, die sich intensiver für Dürer interessieren, eine angenehme Beschäftigung ist. Ein schwerer Nachteil dieser Lösung ist aber, daß es äußerst schwierig ist, eine Stelle wieder aufzufinden. Das schränkt die Gültigkeit der vorstehenden Bemerkung stark ein, wonach der umsichtigen Gründlichkeit Białostockis ein geeigneter Ausgangspunkt für weitere Forschungen zu verdanken sei. Im Falle einer Neuauflage wäre die Ergänzung durch ein Namenregister unbedingt notwendig, das die Suche nach einzelnen zitierten Werken ermöglichen würde.

Schließlich noch einige Worte über die Vorgeschichte dieses so interessanten Buches. »Habent sua fata . . .«. Ursprünglich arbeitete der Verfasser daran auf Ersuchen des Verlags Penguin Books, wobei er sich dem großen Aufschwung der Forschung aus Anlaß der Fünfhundertjahrfeier unmittelbar anschloß. Das geschah in den Jahren 1973/74. Dann wurde die Frage »due to the publisher's change of mind« von der Tagesordnung genommen, bis der sich für Dürer intensiv interessierende Professor der Bamberger Universität, Dieter Wuttke, dem Buch zu seiner Wiedergeburt in der gegenwärtigen Form verhalf. Das geschah 1981/82, was eine gründliche Umarbeitung, die Berücksichtigung zahlreicher neuerer Publikationen notwendig und möglich machte, zur nicht geringen Freude der das Buch Ende der achtziger Jahre in die Hand nehmenden Leser. Als eigenartig kann die Sprache dieser Publikation bezeichnet werden. Schließlich ist es ungewöhnlich, daß ein deutscher Verlag die Arbeit eines polnischen Verfassers in englischer Sprache herausgibt. Das hatte aber seinen guten Grund, auch wenn man davon absieht, daß die Sprache des Manuskripts — infolge der Vorgeschichte — das Englische war. Die Welt stellt sich so weitgehend auf die Fachliteratur in englischer Sprache um, das breitere Leserpublikum der angelsächsischen Länder ist überwiegend nur in seiner Muttersprache zu lesen gewillt, und unter den Völkern anderer Zungen lernen zumindest die wissenschaftlichen Forscher so bereitwillig Englisch, daß auf andere Weise die Aufnahme durch ein internationales Publikum kaum erwirkt werden könnte. Die Entscheidung kann eine glückliche genannt werden, weil so wird wohl erreicht, daß der Problemkreis um Dürer nicht nur eine innerdeutsche Angelegenheit bleibt, wie es so lange der Fall war. Für Leser, die des Deutschen nicht mächtig sind, existiert bereits eine sehr gute Monographie aus der Feder Panofskys. Durch dieses in hoher Auflage erschienene Buch kann der Leser über den hervorragenden Nürnberger viel Neues erfahren. Białostocki setzt mit dieser Publikation würdig den Weg fort, den sein großes Vorbild ging.

J. Végh

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX

Gyöngyi Török: In memoriam Iolanthae Balogh (†12. Október 1988) 3

B. Bacsó: Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte (Die Rehabilitierung der ästetischen Erfahrung am Beispiel des Bildes) 17

Á. Timár: The Young Lukács and the Fine Arts 29

Ibolya Gerelyes: Turkish Nephrite Objects at the Hungarian National Museum 41

Dalia Haitovsky: Csontváry's Picture of Jerusalem — A New Look 49

RECENSIONES

J. Krüger: S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Werl/Westfalen. 1985. *(E. Marosi)* 59

M. V. Schwarz: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Worms, 1988. *(E. Marosi)* 61

H. Fillitz: Die Schatzkammer in Wien. Wien, 1986. *(Judit H. Kolba)* 64

J. Białostocki: Dürer and his Critics. Baden-Baden, 1986. *(J. Végh)* 66

307.239

22
h°

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: GY. RÓZSA

TOMUS XXXIV * FASCICULI 3–4

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1989

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
GYÖRGY RÓZSA

Comité de Rédaction:
N. ARADI, B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS, E. MAROSI,
J. VÉGH, A. ZÁDOR

Acta Historiae Artium paraît en français, anglais, allemand, italien et russe et publie des travaux dans le domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.
Acta Historiae Artium est publié sous forme de fascicules qui forment un volume par an et est édité par

AKADÉMIAI KIADÓ
Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie
H-1117 Budapest, Prielle K. u. 19—35.

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

Abonnement:
s'adresser à l' Entreprise de Commerce Extérieur «KULTURA» H-1389 Budapest 62.
P.O. Box 149 ou chez les représentants à l'étranger

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

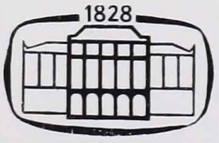
ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

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

REDIGIT
GY. RÓZSA

TOMUS XXXIV



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1989



CLARAE GARAS LXX ANNOS NATAE

BIBLIOGRAPHIE DER WERKE VON KLÁRA GARAS

Abkürzungen:

Acta = Acta Historiae Artium
Bulletin = Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts

Bücher, selbständige Veröffentlichungen

Kracker János Lukács (J. L. Kracker). Budapest 1941, 103 S. 12. Abb.

A németalföldi polgárság művészete (Die Kunst des niederländischen Bürgertums). Budapest 1947, 23 S. 20. Abb.

Régi Képtár, Rövid Vezető (Kurzführer der Galerie Alter Meister). Budapest 1950, 30 S. 16. Abb. 2. Auflage 1955.

Németalföldi művészet 15—17. század (Niederländische Kunst 15—17. Jahrhundert). Művészettörténeti Kiskönyvtár 6. Budapest 1951, 11 S.

Magyarországi festészet a XVII. században (Malerei in Ungarn im 17. Jahrhundert). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953, 206 S. 52 T.

Kupezky és kortársai (Kupezky und seine Zeitgenossen) Ausstellungskatalog. Országos Szépművészeti Múzeum, Budapest 1954, 25 S. 15. Abb.

Magyarországi festészet a XVIII. században (Malerei in Ungarn im XVIII. Jahrhundert). Akadémiai Kiadó, Budapest 1955, 368 S. 120 T.

id. Pieter Bruegel (P. Bruegel d. Ä.), 1525—1569. Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1955, 16 S. 8. Abb.

Francia festészet a forradalom korában (Französische Malerei im Zeitalter der Revolution). Budapest 1955, 20 S.

Führer durch die Galerie Alter Meister. Szépművészeti Mázeum, Budapest 1956, 38 S. 8 T.

Rembrandt és köre (Rembrandt und sein Kreis). Ausstellungskatalog. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1956.

A magyarországi művészet története. Barokk (Geschichte der Kunst in Ungarn, Barock). Kap. X—XII. Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1956, S. 327—425.

Živopis vengrii v XVIII veka. Akadémiai Kiadó, Budapest 1957, 190 S. 76 T.

Galerie Alter Meister. Meisterwerke im Museum der Bildenden Künste. Képzőművészeti Alap Kiadó. Budapest 1960, 27 S. 64 T. Französisch: Cercle d'art, Paris 1960. deutsch: Seemann Verlag, Leipzig 1960.

Franz Anton Maulbertsch 1724—1796. Akademie Verlag 1960, 334 S. 240 T. Amalthea Verlag, Wien 1960. Akademie Velag, Graz 1960.

A magyarországi művészet története. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig (Geschichte der Kunst in Ungarn. Ungarländische Kunst von der Landnahme bis zum 19. Jahrhundert). X—XII. Barocke Kapitel. Képzőművészeti Alap Kiadó. Budapest 1961. S. 371—475. 2., verbesserte Auflage.

Chardin 1699—1779. A művészet kiskönyvtára XLV. Budapest 1963, 30 S. 40 Abb.

Olasz reneszánsz portrék (Italienische Renaissance Porträts). Corvina, Budapest 1965, 22 S. 48 T. Erschien auch englisch- französisch, deutsch.

Museo de Bellas Artes de Budapest (Mitverfasser István Genthon und Marianne H. Takács). Ed. Aguilar, Madrid 1966, 348 S. 280 Ill.

Mesterművek a Régi Képtárban (Meisterwerke in der Galerie Alter Meister). Corvina, Budapest 1967, 21 S. 64 T. Erschien auch englisch, französisch, deutsch.

Kortársak a németalföldi festőművészetről (Zeitgenossen über die niederländische Malerei). Gondolat, Budapest 1967, 223 S. 8 T.

Carlo Innocenzo Carloni (Mitverfasser A. Barigozzi-Brini). Ed. Ceschina, Milano 1967, 132 S. 88 Ill. 12 T.

A velencei settecento festészete (Die Malerei des Settecento in Venedig). Corvina, Budapest 1968, 29 S. 48 T. Erschien auch englisch, französisch, deutsch und russisch.

A budai vár egykori képgyűjteménye (Die Bildersammlung des Schlosses von Buda). Szépművészeti Múzeum, Budapest 1968, 15 S.

Museo de Bellas Artes de Budapest (Mitverfasser Dénes Radocsay). Ed. Codex Editorial, Buenos-Aires—Madrid—Mexico 1969, 86 S. 107 Ill.

A magyarországi művészet története. A barokk kor művészete (Die Geschichte der Kunst in Ungarn. Die Kunst des Barockzeitalters). Corvina, Budapest 1970, 5. umgearbeitete Auflage, S. 259—312.

Barokk. Magyar művészettörténet 5 (Barock. Ungarische Kunstgeschichte 5.). Képzőművészeti Alap, Budapest 1970. 46 S.

Régi Képtár. Mesterművek a Szépművészeti Múzeumban (Galerie Alter Meister. Meisterwerke im Museum der Bildenden Künste). Corvina, Budapest 1970, 21 S. 60 T. Erschien auch englisch, tschechisch, französisch, deutsch, italienisch, russisch und polnisch.

The Budapest Gallery. Paintings in the Museum of Fine Arts. Corvina, Budapest 1972, 292 S. Erschien auch französisch, tschechisch, polnisch.

A Szépművészeti Múzeum képei. (Die Gemälde des Museums der Bildenden Künste) Corvina, Budapest 1973. 2815.

Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk. Verlag Galerie Welz, Salzburg 1974, 267 S. 48 T.

Franz Anton Maulbertsch és kora (Franz Anton Maulbertsch und seine Zeit). Ausstellungskatalog. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1974, 40 S. 48 Abb.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A Szépművészeti Múzeum (Das Museum der Bildenden Künste). Corvina, Budapest 1976, 18 S. 147 Abb. Erschien auch russich.

Deutsche und Österreichische Zeichnungen des 18, Jahrhunderts. Corvina, Budapest 1980, 30 S. 64 T, Erschien auch ungarisch.

Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest, Katalog, Salzburg 1981, 113 S. 50 Abb.

Olasz reneszánsz portrék (Italienische Renaissance-Poträts). Corvina, Budapest 1981, 3. umgearbeitete Auflage. 22 S. 48 T. Erschien auch englisch, französisch, deutsch und russisch.

Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn (Mitverfasser Miklós Mojzer, Enikő Buzási, Anna Jávor). Thorbeke Verlag, Sigmaringen 1984, S. 1—63, 127—181.

Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste). Redaktion und Einführung. Corvina, Budapest 1985.

Carlo Innocenzo Carlone. Ölskizzen. Salzburger Barockmuseum. Salzburg 1986. S. 7—20, Katalog S. 22—63.

Művész és megrendelő, közönség és kritika. Változások a 18. század második felének művészeti életében (Künstler und Besteller, Publikum und Kritik. Wandlungen im Kunstleben der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts). Akademische Antrittsrede. Budapest 1987, 41 S.

Von Leonardo bis Chagall. Die schönsten Zeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest. Budapest 1988. Katalog Nr. 56—61. 126—1375. Erschien auch französisch.

The Budapest Museum of Fine Arts. Corvina, Budapest 1987, 1988, 1989. Redaktion und Einführung. Erschien auch deutsch und russisch.

Correggio: Szoptató Madonna. Corvina Budapest 71 s.

Aufsätze

Maîtres français en Hongrie. In: Nouvelle Revue de Hongrie, 1942, 426—432.

Le Prince Rákóczi et les Beaux Arts. In: Nouvelle Revue de Hongrie, 1943, 371—378.

Tableaux provenant de la collection de l'Archiduc Leopold Guillaume au Musée des Beaux Arts. In: Bulletin, 2, 1948, 22—26, 57—60.

Magyar grafika a felvilágosodás korában (Ungarische Graphik im Zeitaltar der Aufklärung). In: Szabad Művészet III, 1949, 188–194.

Un nouveau tableau de Zurbaran au Musée des Beaux Arts. In: Bulletin, 3, 1949, 24—27, 46—47.

Pieter Bruegel 1525—1569. In: Szabad Művészet V, 1951, 259—268.

A Szépművészeti Múzeum ún. Piombo férfi arcképe (Das sogenannte Piombo-Männerporträt des Museums der Bildenden Künste). In: Akadémiai Osztályközlemények, 1951, 67—78.

A magyar történelmi festészet a XVII. században (Die ungarische historische Malerei im 17. Jahrhundert). In: Művészettörténeti Értesítő, I, 1952, 59—68.

The so-called Piombo portrait in the Museum of Fine Arts. In: Acta I, 1953, 135—149.

Une lamentation de la Galerie des Maîtres anciens. In: Bulletin 4, 1954, 32—38, 82—85.

Chardin. In: Szabad Művészet VII, 1954, 294—298.

Some Problems of Early Dutch and Flemish Painting. In: Acta I, 1954, 237—262.

A korai németalföldi festészet néhány problémája (Einige Probleme der frühen niederländischen Malerei). In: Művészettörténeti Értesítő I, 1954, 46—69.

Magyarországi festészet a XVIII. században (Malerei in Ungarn im 18. Jahrhundert). Antwort auf die Meinungen der Opponenten. In: Művészettörténeti Értesítő V, 1955, 277—282.

Ein unbekanntes Porträt der Familie Rubens auf einem Gemälde Van Dycks. In: Acta II, 1955, 189—199.

Deux tableaux de Rocco Marconi en Hongrie. In: Bulletin 7, 1955, 42—49, 88—92.

Oeuvres inconnues de Maulbertsch au Musée des Beaux Arts. In: Bulletin 8, 1956, 47—56, 111—116.

Le retable du Calvaire de Memling. In: Bulletin 9, 1956, 28—36, 96—100.

Ismeretlen Maulbertsch oltárképek Magyarországon (Unbekannte Altarbilder von Maulbertsch in Ungarn). In: Művészettörténeti Értesítő VI, 1957, 119—127.

Opponensi vélemény G. Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon c. kandidátusi értekezéséről (Opponentenmeinung über die Kandidatsdissertation von Mária G. Aggházy: Barockskulptur in Ungarn). In: Művészettörténeti Értesítő VI, 1957, 312.

Les dessins de Johann Bergl en Hongrie. In: Bulletin 12, 1958, 54—62, 117—122.

Felix Ivo Leicher. In: Bulletin 13, 1958, 87—103, 144—154.

Skizzen und Studien in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In: Acta V, 1958, 375—382.

Vázlatok és tanulmányok a XVIII. századi osztrák festészetben (Skizzen und Studien in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts). In: Művészettörténeti Értesítő VIII, 1959, 12—17.

Joseph Winterhalter 1743—1807. In: Bulletin 14, 1959, 75—90, 138—146.

Carlo Innocenzo Carlone 1686—1775. In: Bulletin 17, 1960, 71—100, 139—154.

„55 műalkotásnak megtalálták mesterét" (Für 55 Kunstwerke wurde ein Meister gefunden). In: Művészettörténeti Értesítő X, 1961, 21—30.

Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. In: Acta VII, 1961, 229—250.

F. A. Maulbertsch. Antwort auf die Opponentenmeinungen. In: Művészettörténeti Értesítő XI, 1962, 197—208.

Franz Anton Maulbertschs Wiener Akademiebilder. In: Alte und Moderne Kunst VII, 1962, Nr. 60/61. 35—37.

Ein unbekanntes Hauptwerk Sebastiano Riccis. In: Pantheon XX, 1962, 235—241.

Sebastiano Ricci egy eddig ismeretlen főműve (Ein bisher unbekanntes Hauptwerk von Sebastiano Ricci). In: Művészettörténeti Értesítő XI, 1962, 246—252.

Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts. In: Acta VIII, 1962, 261—277.

Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini à Paris. In: Bulletin 20, 1962, 75—93, 141—151.

Paul Trogers Werke in Italien. In: Alte und Moderne Kunst VIII, 1963, 23—24.

Une œuvre de jeunesse de Gabriel François Doyen à Budapest. In: Gazette des Beaux Arts XLIX, 1963, 199—204.

Quelques œuvres inconnues de Gaspare Diziani à Budapest. In: Bulletin 23, 1963, 79—96, 148—155.

A Genre Painting by Franz Anton Maulbertsch. In: The Register of the Museum of Art. The University of Kansas II. 1963, 9/10, 2—7.

Gregorio Guglielmi 1714—1773. In: Acta IX, 1963, 269—294.

Gregorio Guglielmi (1714—1773). In: Művészettörténeti Értesítő XII, 1963, 205—224.

Nachträge und Ergänzungen zum Werk Franz Anton Maulbertschs. In: Pantheon XXI, 1963, 29—36.

Werke österreichischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts in Budapest. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVIII, 1964, 5—11.

New Documents Concerning Sebastiano Ricci. In: The Burlington Magazine CVI, 1964, 130—131.

Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. I. In: Bulletin 25, 1964, 51—80, 146—160.

Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. II. In: Bulletin 27, 1965, 33—58, 90—102.

Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In : Acta XI, 1965, 275—302.

Carlo Carlones Linzer Deckengemälde. In: Alte und Moderne Kunst 1965, Nr. 80, 46.

Giorgione et Giorgionisme au XVII. siècle. III. In: Bulletin 28, 1966, 69—93, 149—159.

Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts. In: Stil und Überlieferung. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bonn 1967, Band III. 280—283.

Franz Anton Maulbertsch. In: Budapester Rundschau, 1967.

Franz Anton Maulbertsch. In: The New Hungarian Quarterly VIII, 1967, 197—202.

The Ludovisi Collection of Pictures in 1633. I—II. In: The Burlington Magazine CIX, 1967, 287—289, 339—348.

Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: Jahrbruch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIII, 1967, 39—80.

Le tableau de Tintoretto du Musée de Budapest et le cycle peint pour l'empereur Rodolphe II. In: Bulletin 30, 1967, 29—48, 93—103.

Voit Pál: Eger művészetföldrajza és a közép-európai barokk (Pál Voit: Die Kunstgeographie von Eger und der mitteleuropäischer Barock). Opponentenmeinung. In: Művészettörténeti Értesítő XVII, 1968, 146—148.

Wiedergefundene Gemälde Salvator Rosas. In: Pantheon XXVI, 1969, 42—47.

Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIV, 1969, 181—278.

La collection de tableaux du chateau Royal de Buda au XVIII. siècle. In: Bulletin 32—33. 1969, 91—121, 191—206.

Anton Kern, 1710—1747. Muzeum i Twórca. In: Studia z historii Sztuki i kultury ku czci Prof. Dr. St. Lorentza. Warszawa 1969, 65—90.

Franz Anton Maulbertsch (1724—1796). In: 1200 Jahre Langenargen. Bodensee Festschrift, 1970, 42—55.

Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II. In: Umění XVIII. 1970, 134—141.

Les œuvres de J. H. Schönfeld et de J. Heiss en Hongrie. In: Bulletin 34—35. 1970, 111—123, 216—220.

Die Bildnisse Pietro Bembos in Budapest. In: Acta XVI, 1970, 57—67.

Zu einigen Malerbildnissen der Renaissance. I. Sebastiano del Piombo. In: Acta XVI, 1970, 261—269.

Giovanni Antonio Pellegrini in Deutschland. In: Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi, Milano 1971, 285—292.

Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie XV, 1971, 7—35.

Antonio Galli Bibiena et Franz Karl Palko. In: Bulletin 37. 1971, 65—85, 119—127.

Les œuvres de Gianbettino Cignaroli et de Pietro Rotari en Hongrie. In: Bulletin 39. 1972, 77—100, 137—145.

Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Giorgione. In: Acta XVIII, 1972, 125—135.

Die italienische Malerei in Österreich und Ungarn am Anfang des 18. Jahrhunderts. In: Actes du XXII. Congrês International de l'Art. Budapest 1972 II. 201—207.

Maulbertsch als Maler 1766—1780. Franz A. Maulbertsch, Ausstellungskatalog, Wien 1974, 33—38, 98—102.

Franz Anton Maulbertsch. In: Alte und Moderne Kunst XIX. 1974, Nr. 135, 1—11.

Képmás és képlet — az ifjú Raffael és az agg Tizian (Bildnis und Formel — der junge Raffael und der alte Tizian). Akademische Antrittsrede. In: A Magyar Tudományos Akadémia Közleményei XXIII, 1974, 102—113.

Maulbertsch Magyarországon (Maulbertsch in Ungarn). In: Múzsák, Múzeumi Magazin 1974, 2, 2—4.

Problemi identifikazii portretow epochi italianskowo wosroschdenia. In: Materiali nautschnoi konferenzii problemi portreta. Moskwa 1974, 87—94.

Bildnisse der Renaissance. III. Der junge Raffael und der alte Tizian. In: Acta XXI, 1975, 53—74.

Über Meister und Vorgänger Maulbertschs. Van Roy, van Schuppen und Rottmayr. In: Bulletin 45, 1975, 21—41, 133—141.

Sebastiano Ricci nel castello di Schönbrunn. In: Atti del Congresso internazionale di Studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Venezia 1975, 105—109.

Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása. Művészvándorlás, művészeti kapcsolatok (Italienische Meister und Ausbreitung des Barocks in Ungarn. Künstlerwanderung, künstlerische Beziehungen). In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok (Renaissance und Barock in Ungarn. Kunsthistorische Studien). Red. G. Galavics. Budapest 1975, 201—229.

Magyarországi barokk művészet. Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv IV. kötete számára (Barockkunst in Ungarn. Operative Studie zum IV. Band des Handbuchs der ungarländischen Kunstgeschichte). In: Művészettörténeti Értesítő XXV, 1976, 273—280.

Migration d'artistes, relations artistiques. Les maîtres italiens et la pénétration du Baroque en Hongrie. In: Le Baroque en Hongrie. Montauban 1976, 47—56.

Das Reisejournal des Architekten Johann Michael Küchel aus dem Jahre 1737. Die Reise in Ungarn. In: Acta XXII. 1976, 133—154.

Kupezky Studien. Unbekannte Bildnisse aus Kupezkys Wiener Periode. In: Bulletin 50. 1978, 79—101, 177—187.

Giorgione e il Giorgionismo: ritratti e musica. In: Giorgione. Convegno Internazionale di Studi. Castelfranco Veneto 1978, 165—170.

Portraits de la renaissance italienne: problemes et méthodes. In: Actas del XXIII. Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1978, III. 515—517.

Appunti per Jacopo Amigoni e Jacopo Guarana. In: Arte Veneta XXXII. 1978, 383—389.

Die Freskomalerei der Epoche. In: Maria Theresia und ihre Zeit. Wien—Salzburg 1979, 295—300.

Opponentenmeinung über Pál Voits Doktordissertation: Pilgram építőmester. In: Művészettörténeti Értesítő XXVIII, 1979, 196—200.

Tableaux baroques inconnus à Budapest. In: Bulletin 53. 1979, 171—188, 321—327.

Rapporti artistici tra Ungheria e Venezia nell' epoca del barocco. In: Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco Europeo. Venezia, Firenze 1979, 127—139.

Literarische Unterlagen und die bildenden Künste in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Die österreichische Literatur. Graz 1979, 929—943.

Qualche ritratto di Tiziano. In: Tiziano e Venezia Convegno internazionale di Studi. Venezia 1980, 297—299.

Im Zeichen des Barock. In: Pannonia, 1980, VIII. 25—26.

Die Bildenden Künste in Ungarn zur Zeit Maria Theresias. In: Maria Theresia als Königin von Ungarn. Schloss Halbturn 1980, 120—124.

Unbekannte italienische Gemälde in Gotha. Probleme um Bigot und Manfredi. In: Acta XXVI. 1980, 265—283.

Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie XXIV—XXV. 1980/81, 93—131.

Opere di Gregorio Lazzarini, Marco Liberi e Pasquale Rossi a Budapest. In: Arte Veneta XXXV. 1981, 95—101.

Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. In: Zbornik za likovne umetnosti, 1981, 251—262.

Christian Seybold und das Malerbildnis in Österreich im 18. Jahrhundert. In: Bulletin 56—57. 1981, 113—137, 255—267.

Ergänzungen zur Caravaggio Forschung. In: Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata. Warszawa 1981, 397—401.

Maestri italiani e veneziani nell'Ungheria del secolo XVIII. In: Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo. Budapest 1982, 265—274.

Kunstwerke in Haydns Nachlass. In: Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt 1982, 196—197.

Die Türkenkriege und die Kunst in Ungarn vom 16. bis 18. Jahrhundert. In: Die Türken vor Wien. Salzburg 1982.

Unbekannte Werke Michelangelo Unterbergers. In: Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago. Salzburg 1983, 69—76.

A Szépművészeti Múzeum (Das Museum der Bildenden Künste). 1900—1981. In: Századok 1983, 626—638.

Rapporti dei pittori tedeschi e austriaci col Grassi e con la pittura veneziana dell'epoca. In: Nicola Grassi e il Rococò europeo. Atti del Congresso Internazionale di Studi. Udine, 1984, 116—124.

Sammlungsgeschichtliche Beiträge zu Raffael. Raffael Werke in Budapest. In: Bulletin 60—61. 1983, 41—81, 183—204.

Österreichische Barockentwürfe: Themenwahl und Ortsansprüche. In: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Braunschweig 1984, 106—112.

Musici, adultere e conversioni. La fortuna del Pordenone nel collezionismo europeo tra Sei e Settecento. In: Il Pordenone. Atti del Convegno internazionale di Studio. Pordenone 1984, 111—116.

Il collezionismo ungherese e l'arte Italiana al primo ottocento. In: Popolo, nazione a storia nella cultura Italiana e Ungherese dal 1789 al 1850. Firenze 1985, 243—252.

Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern. In: Festschrift H. G. Franz. Graz 1986, 115—124.

Barockkunst in Ungarn in ihren Beziehungen zu Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Akten des XXV. Internationalen Kunsthistorikerkongresses, Wien 7. 1985, 83—90.

Geschichte und Historismus in der Malerei in Österreich und Ungarn um 1780. In: Österreich im Europa der Aufklärung. Wien 1985, 623—636.

Franz Anton Maulbertsch. Neue Zuschreibungen und neue Probleme. In: Kunst und Kultur um den Bodensee. Festgabe für E. Hindelang, Sigmaringen 1986, 143—160.

Les beaux arts au XVIIIe siècle: état actuel de la question, le point sur les recherches. In: VIIe congrès international des Lumières. Budapest 1987, 223—240.

Two Unknown Works by James Thornhill. In: The Burlington Magazine 1976, CXXIX, 722—723.

Die Sammlung Buckingham und die kaiserliche Galerie. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1987, XL, 111—121.

Opere di Paris Bordone in Augusta. In: Paris Bordone e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Studi. Treviso 1988, 71—78.

Carlo Carlone in Deutschland. Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Ausstellung. Rheinisches Landesmuseum. Bonn 1989, 81—94.

Œuvre inconnue de Maffeo Verona à Budapest. In: Bulletin 70—71. 1989, 47—57, 155—159.

Paolo Veronese e il collezionismo nel nord del 16—17 secolo. Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venezia, 1990, 16—24.

Paolo Veronese — Copie, falsi ed imitazioni nel Settecento. In: Paolo Veronese Fortuna critica und künstlerisches Nachleben Sigmaringen, 1990, 65—71.

Der Maler und seine Laufbahn. Einige Aspekte des Kunstlebens in Ungarn im 18. Jahrhundert. In: Seminaria Niedzickie IV. Cracow, 1990.

Die Fugger und die Venezianische Kunst. In: Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums Venezia. Unter Druck.

The Dictionary of Art, London, die Schlagwörter: B. Denner, V. Fischer, Fr. A. Krauss, Mányoki, A. Maron, F. A. Maulbertsch, M. Meytens, M. F. Quadal, Ch. Seybold, Ch. Tausch, G. A. Urlaub, J. F. Weitsch. Unter Druck.

Buch- und Ausstellungsbesprechungen

A Fővárosi Képtár Zichy gyűjteménye (Die Zichy-Sammlung der Hauptstädtischer Galerie). In: Szabad Művészet V, 1951, 361—362.

Delacroix kiállítás Párizsban (Delacroix Ausstellung in Paris). In: Művészet IV, 1963, 9.

W. Reuschel: Die Sammlung Wilhelm Reuschel. In: Kunstchronik XVII. 1964, 189—192.

Pigler, A.: Katalog der Galerie Alter Meister. In: Acta XIV. 1968, 308—312.

G. F. Koch: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. In: Kunstchronik XXII. 1969, 26—30.

M. Heffels: Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. IV. Band In: Acta XVII. 1971, 137—138.

Beiträge zur Barockforschung. In: Acta XVIII. 1972, 314—317.

Franz Anton Maulbertsch und seine Zeit. Museum der Bildenden Künste, Austellung. In: Pantheon XXXII. 1974, 434.

Neue Bücher über den Barock. In: Acta XXV: 1979, 319—324.

E. Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums in Unteren Belvedere. In: Művészettörténeti Értesítő XXX, 1981, 222—224.

F. Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. In: Acta XXIX. 1983, 172—173.

Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983. In: Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 178—187.

IN BREVE SU CINQUE QUADRI ITALIANI

di

V. TÁTRAI

Negli ambienti che si occupano di storia dell'arte, continuamente si ripropone la discussione su quale posto occupa il problema dell'attribuzione nella gerarchia dei valori di questa disciplina. Qualsiasi sia il risultato delle diatribe, tutti sono concordi nel dichiarare attività basilare, per così dire compito obbligatorio del museologo la cerca dei nomi di maestri collegabili con le opere, ed è indiscutibile che per gli studiosi delle singole parti delle collezioni, i pezzi classificati come incerti o anonimi, presentano una continua sfida, per usare un'espressione oggi di moda.

Ho premesso questa specie di giustificazione perché, tutti questi quadri oltre ad essere opere di maestri italiani e ad essere conservati nei depositi della Galleria di Dipinti Antichi, sono collegati fra loro solo dal fatto che a tutt'oggi non sono stati attribuiti a un maestro definito.

Andor Pigler ha classificato nel suo catalogo[1] come opera toscana databile intorno al 1400 un San Giovanni Battista che in origine doveva appartenere ad un polittico di maggiori dimensioni (Fig. 1). Si tratta di una tavola molto danneggiata, sullo sfondo, sul mantello e sulle mani è visibile una ridipintura Tuttavia, i tratti vigorosi del volto, che ha coperto completamente la croce, originalmente tenuta, senz'ombra di dubbi, nella mano sinistra. Tuttavia, i tratti vigorosi del volto, rimasto relativamente intatto, il trattamento dei capelli e del saio lasciano chiaramente supporre una paternità di Taddeo di Bartolo, il protagonista della pittura senese intorno al 1400. Invece di un confronto minuzioso è sufficiente riferirci al Battista dell'Assunzione nella Cattedrale di Montepulciano, o al San Giovanni in figura intera della Brooks Memorial Art Gallery nel Tennessee. Accanto alle tre opere di Taddeo di Bartolo del Museo di Belle Arti finora note, il polittico pisano di San Francesco del 1395, una Madonna e un frammento di predella con San Giovanni Evangelista (queste due ultime opere sono dichiarate di scuola dall'ipercritico Symeonides[2]) possiamo aggiungere anche questa tavola che necessita di un accurato restauro.

Il quadro seguente è un documento del culto di Raffaello del Cinquecento bolognese: la Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria[3] è una delle variazioni della Madonna della Sedia di Palazzo Pitti (Fig. 2). La composizione cromatica verde mela-lilla-giallo limone-giallo rosso, l'incarnato di smalto, l'impostazione di Caterina come figura repoussoir, le lunghe dita della Madonna e della Santa, la deviazione delle proporzioni dai canoni raffaelleschi, ci dà il diritto di aggiungere alla variante l'attributo di manierista. Sembra molto verosimile un'attribuzione a Lorenzo Sabatini, che apparteneva all'entourage di Vasari anche se il quadro in questione non è proprio la sua opera più riuscita. Un'altra pittura molto affine, anch'essa una variante della Madonna della Sedia, conservata in collezione privata a Bologna, è attribuita a Sabatini da Jürgen Winkelmann[4] ed è datata tra il 1565 ed il 1568. Fra i lavori di maggior respiro dell'artista, soprattuto per quanto concerne il profilo di Santa Caterina ed il tipo del volto del Bambino si offre per un confronto la pala d'altare di Sant'Egidio a Bologna, la Sacra Famiglia con Santa Caterina, San Giorgio e un angelo.

Colgo qui l'occasione per richiamare l'attenzione dei ricercatori del manierismo bolognese su una rappresentazione di San Luca, di altissimo livello ed attribuibile al Sabatini, la quale è classificata nel catalogo del Muzej Mimara di Zagabria come opera di Raffaello.[5]

La descrizione, fornita dal Pigler[6] del ritratto del Duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere, proveniente dalla Collezione Jankovich (Fig. 3) — una copia parziale del quadro di Tiziano, dipinto nel 1537 e conservato agli Uffizi — corrisponde essenzialmente alla realtà, ma può essere ulteriormente precisata. Questa copia è in effetti un se-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Taddeo di Bartolo: San Giovanni Battista. Szépművészeti Múzeum, Budapest

condo esemplare, trovandosi il primo agli Uffizi[7] come elemento della galleria di ritratti che il pittore fiorentino Cristofano dell'Altissimo su incarico del Granduca Cosimo I de'Medici aveva dipinto tra il 1552 e il 1564 come copia della celeberrima serie di ritratti di Paolo Giovio a Como.[8] Secondo le fonti, durante il regno del Granduca Francesco I, tra il 1576 e l'87, la serie non si è arricchita, mentre, per ordine di altri committenti, era stato eseguito un gran numero di duplicati delle copie. Uno di questi può essere la copia budapestina che, se prescindiamo dal tipo di lettere usate nell'iscrizione, concorda perfettamente coll'esemplare fiorentino. Il quadro di Tiziano che serviva da modello a quest'ultimo non è del resto quello custodito oggi agli Uffizi, ma una replica autografa dí esso oggi perduta, e in origine destinata alla collezione di Paolo Giovio.[9] Comunque il ritratto qui riprodotto come lavoro di Cristofano dell'Altissimo, allievo del Bronzino, può essere elevato dalla schiera anonima delle copie da Tiziano.

Mentre questa copia può costituire una curiosità nel campo della storia della cultura, rappresenta invece considerevoli valori artistici un altra pittura, proveniente anch'essa da Firenze, un'Assunzione (Fig. 4). Al momento dell'acquisto, avvenuto nel 1967, è stata inventariata come opera bresciana del XVI secolo, attribuzione suggerita da una superficiale affinità con alcune composizioni di Moretto da Brescia.[10] Il luogo di esecuzione, invece, è piuttosto Firenze ed anche il periodo è più tardo, e cioè intorno al 1600. Il periodo cioè in cui siamo già al di là dei modi sofisticati dei pittori dello Studiolo, ma siamo ancora al di qua della ritrovata libertà pittorica del Barocco. La composizione è tipicamente posttridentina: arcaica, troppo composta, affettatamente semplice. Il disegno e la resa delle forme tornite sono inec-



Fig. 2. Lorenzo Sabatini: La Sacra Famiglia con Santa Caterina. Szépművészeti Múzeum, Budapest

cepibili alla fiorentina, ma (forse non "ma", bensì „e") la scena è caratterizzata da una sterilità emotiva e di atmosfera. Il più verosimile candidato alla paternità è il veronese Jacopo Ligozzi, impiegato nei modi più svariati presso la corte del Granduca, la cui pala d'altare del 1591, rappresentante la Deposizione dalla Croce nella Chiesa dei Cappuccini di San Gimignano, e i due quadri dipinti a Firenze intorno al 1600: la Pietà della SS. Annunziata e i Tre Arcangeli in San Giovannino, sono stati concepiti nello stesso spirito bigotto ed eseguiti allo stesso alto livello artistico. Come esempio di tipi assai simili a quelli degli apostoli che circondano il sarcofago di Maria, possiamo citare le figure secondarie nel Martirio di Santa Dorotea, presso la Chiesa di San Francesco a Pescia, ma, in mancanza di analogie completamente evidenti, per il momento ci limitiamo a porre un punto interrogativo accanto alla nostra attribuzione al Ligozzi.[11]

Nell'ultimo quadro, secondo l'ordine cronologico, vediamo Cupido seduto a terra ed appoggiato in una posizione contorta dipinta con una pratica ormai naturale nel barocco (Fig. 5). Il piccolo dipinto che originariamente appar-



Fig. 3. Cristofano dell'Altissimo: Ritratto di Francesco Maria della Rovere. Szépművészeti Múzeum, Budapest



Fig. 4. Pittore fiorentino, intorno al 1600 (Jacopo Ligozzi?): L'Assunzione. Szépművészeti Múzeum, Budapest

teneva forse ad una serie decorativa appare nell'invertario con la generica definizione di „pittore italiano del XVII secolo."[12] Si tratta di un quadro con una sola figura, cosicché il modo compositivo non offre basi per suffragare un'attribuzione, eppure io non ho dubbi nel rite-



Fig. 5. Carlo Francesco Nuvolone: Cupido. Szépművészeti Múzeum, Budapest

nere che provenga dalla bottega di Carlo Francesco Nuvolone. Il volto di Cupido appartiene inconfondibilmente al repertorio di tipi del maestro milanese, coincide, tratto per tratto, non con il volto di Gesù Bambino, ma con quello di Maria della Sacra Famiglia presso la Galleria Ambrosiana. A tutto ciò si aggiunge quel modo di modellare morbido, di pennellare leggero, di trattamento della luce che evita i contrasti, che abbiamo occasione di osservare ogni volta nelle opere di Nuvolone.[13] Prescindendo dalla drammatica Deposizione nel Sepolcro di Daniele Crespi, nella raccolta del Museo di Belle Arti non ci sono molte opere del barocco lombardo. Con questa attribuzione, qualora risultasse esatta, il numero aumenterebbe di un'unità.

NOTAS

[1] Inv. n. 51.2986. Tempera, su tavola di pioppo cm. 72×33. Dal castello Festetits di Toponár. *Pigler A.* Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, p. 705.

[2] *Symeonides, S.:* Taddeo di Bartolo. Siena 1965, pp. 186—187, 250—251.

[3] Compreso con il numero 69.38, come opera dell'Italia settentrionale della seconda metà del XVI secolo. Olio, su tavola cm. 66×51. Una di quelle 28 pitture che il Ministero della Cultura acquistò nel 1969 dalla Signora Fehér.

[4] *Winkelmann, J.:* Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna. In: Pittura bolognese del '500. Vol. 2. Bologna, 1986, pp. 602, 622.

[5] Muzej Mimara. Vodić po Zbirkama. Zagabria, 1988, p. 120.

[6] *Pigler, A.:* Op. cit. p. 701, Inv. n. 2679. Olio, su tavola di pioppo 61,5×47,6 cm.

[7] Inv. n. 111. olio, su tavola di pioppo cm. 60×45. *Micheletti, E.* voce di catalogo in: Gli Uffizi. Catalogo generale. Firenze, 1980, p. 623.

[8] *Mosco, M.:* Una «Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de'Pitti in Fiorenza», edita a Venezia nel 1577. Antichità Viva, 1980, pp. 8—9; *Meloni Trkulja, S.:* Cristofano di Papi dell'Altissimo. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 31. Roma 1985, pp. 54—57.

[9] *De Vecchi, P. L.:* Il Museo Gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri. In: Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milenese nell'età di Carlo V. Milano, 1977, pp. 89, 92.

[10] Inv. n. 67.11. Olio, tela, cm. 143×96,5.

[11] L'unico lavoro monografico su Jacopo Ligozzi: *Bacci, M.:* Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina. Proporzioni, IV, 1963, pp. 46—84.

[12] Inv. n. 66.22. Olio, tela, cm. 47,5×61,5. Acquistato da Ferenc Szávai, Budapest, 1966.

[13] Più ampiamente su Nuvolone: *Grandi, G.:* Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone. Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti. 1962—1963, pp. 69—88.

LUCAS CRANACH D. Ä., DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA VON ALEXANDRIA

von

E. Ullmann

Das Budapester Museum der Bildenden Künste, dem die Jubilarin lange Jahre als Generaldirektorin vorstand, besitzt von Lucas Cranach d. Ä. (1472—1533) eine Tafel mit der Darstellung der Verlobung der hl. Katharina von Alexandria. Das Gemälde auf Lindenholz mißt 67,5 × 47,3 cm und ist links unten auf dem Rad, dem Attribut der Katharina, mit dem Schlangenzeichen signiert. Es ist „ein stimmungsvolles Gemälde", dem die Jubilarin „wegen seines märchenhaften landschaftlichen Hintergrundes und wegen des strahlenden Kolorits besondere Aufmerksamkeit" schenkte.[1]

Das Bild zeigt vor dunkler, von links oben nach rechts unten abfallender Kullisse, über die Kinderengel schauen, die Verlobung der heiligen Katharina von Alexandrien mit dem Christkind im Beisein der Heiligen Margarethe, Dorothea und Barbara, die durch ihre Attribute — Drachen, Rosenkorb und Turm mit Kelch — ausgewiesen sind. Die mystische Verlobung ist so zu einer Darstellung der Virgo inter Virgines erweitert, der jungfräulichen Mutter mit ihrem Kinde sind die Quattuor Virgines Capitales zugesellt. Hinter der genannten dunklen Kulisse entfaltet sich eine für Cranach charakteristische bergige Voralpenlandschaft.

Ein Bild gleichen Themas, aber mit etwas veränderter Figurenkomposition und mit anders gestaltetem Bildhintergrund, ist seit langem bekannt. Es ist die wesentlich größere (119 × 83 cm), signierte und 1516 datierte Tafel der Staatlichen Kunstsammlungen Dessau Schloß Georgium, die aus dem Gotischen Haus in Wörlitz stammt. Hier ist keine trennende Dunkelzone zwischen Figurengruppe und Landschaft geschoben wie auf dem Budapester Bild, sondern die fünf Jungfrauen mit dem Kinde sitzen und stehen unmittelbar vor der stimmungsvollen bergigen Landschaft im Hintergrund. Maria sitzt hier am linken Bildrande vor einem mächtigen Baumstamme. Sie und Dorothea halten das Kind zwischen sich, das sich Katharina zuwendet und dieser den Ring an den Finger steckt. Hinter dieser Gruppe stehen Margarethe und Barbara, diese mit Weintrauben für das Kind, jene mit andächtig gefalteten Händen.

Drei in Einzelheiten ebenfalls etwas abweichende Fassungen nennen Friedländer und Rosenberg: eine „kam 1907 auf der Versteigerung Jauner von Schroffenegg in Wien vor (11. Nov., Nr. 77)". Ein zweites Bild besaß die Baronin Stummer de Tavernock in Wien, ein drittes befand sich im Besitz des Fürsten Lobkowitz auf Schloß Raudnitz.[2]

Eine weitere Tafel ist in westdeutschem Privatbesitz bekannt geworden. Das Bild mißt 40 × 26,5 cm und ist in gutem Zustand, lediglich am rechten Auge Mariens zeigt sich eine leichte Retusche. In der Mitte des Bildes sitzt vor einem mächtig aufragenden Baumstamme Maria und hält mit beiden Händen ihr Kind auf dem Schoß. Ihr Blick ist gesenkt und in sich gekehrt, er geht nicht, wie bei der Budapester Tafel, aus dem Bilde heraus, oder zu Katharina, wie bei dem Dessauer Beispiel. Links vorn kniet in kostbaren Gewändern und mit reichem Schmucke die heilige Katharina. Diese hält dem Knaben ihre Linke entgegen, auf deren Mittelfinger dieser den Verlobungsring steckt. Hinter Katharina stehend beugt sich die hlg. Margarete mit andächtig gefalteten Händen anbetend dem Kinde zu. Hinter ihr schaut aus dichtem Buschwerk ein eulenköpfiger Drache, ihr Attribut, hervor. Rechts in Vordergrund sitzt die hl. Barbara und reicht dem Kinde eine Birne. Der Turm hinter ihr, in dessen Fensternische ein Kelch mit einer Hostie steht, weist die Heilige aus. Zwischen Baum und Turm tritt die hl. Dorothea zu der Gruppe hinzu und bringt dem Christuskinde einen Korb mit roten und weißen Rosen. Katharina und Barbara sind besonders kostbar gekleidet, ihre Gewänder lassen an Cranachs Entwürfe für die Hofmode denken. Alle fünf Jungfrauen sind von kindlich-mädchenhafter Anmut. Während rechts

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Cranach: Verlobung der hl. Katharina. Budapest, Museum der Bildenden Künste

hinter Dorothea und dem Turme Barbaras nackte Felsen steil aufragen und erst knapp unter dem oberen Bildrand eine Burg aufnehmen, kann links von dem Baume in der Bildmitte über die Häupter von Katharina und Margarete hinweg der Blick frei in die Bildtiefe schweifen. Am linken Bildrand im Mittelgrund ragt wiederum eine Felsenburg aus der Landschaft auf. Bei dieser ist eine Erkerkonstruktion über Holzstreben bemerkenswert, wie sie auch auf anderen Bildern Cranachs im ersten Drittel des 16. Jahrhundert auftritt, so bei der „Madonna unter dem Apfelbaum", Leningrad, der Leipziger „Quellnymphe" und dem verschollenen, ehemals nach Dessau gehörenden „Heiligen Georg"[3]. Im Tale, zu Füßen der Burg, sind zwischen Bäumen und Büschen die Häuser einer Siedlung zu erkennen. Wie bei anderen Bildern im Umkreis der Verlobung der hl. Katharina sind



Abb. 2. Cranach: Verlobung der hl. Katharina. Dessau Staatliche Kunstsammlungen

vielfach mit Weißhöhungen Lichter aufgesetzt, die besonders bei Bäumen und Büschen den charakteristischen Eindruck von Maiwuchs erzeugen. Die Tafel in Privatbesitz stimmt in ihrer Figurenkomposition — Maria mit Kind in der Bildmitte, links und rechts davon zwei Jungfrauen, von denen die hinteren stehen — weitgehend mit der Budapester Tafel überein. Beim Dessauer Bilde sitzt Maria links im Bilde und hat die Jungfrauen rechts vor sich. Das Kleid von Katharina in Budapest und Dessau stimmt mit dem der Barbara auf der dritten Tafel weitgehend überein, die Katharina auf dieser Tafel wieder trägt fast das gleiche Gewand wie die Budapester Margarete. Das Kleid der Margarete auf der Tafel in Privatbesitz wieder gleicht dem dieser Heiligen in Dessau, das der Dorothea ähnelt dem der Heiligen auf der Budapester Tafel, allerdings hat sie über Hände und Unterarme ein weißes Tuch gelegt, so wie dies bei der Dessauer Barbara der Fall ist.

Bei genauem Vergleich aber zeigt sich, daß keines der Kleider wirklich im Detail mit einem anderen übereinstimmt, immer gibt es, wenn auch nur geringe, Abweichungen im Muster und im Schnitt. Jedes der Kleider ist aus einem besonderen Stoff mit eigenem Muster nach einmaligem



Abb. 3. Cranach: Verlobung der hl. Katharina. Deustcher Privatbesitz

Schnitt genäht. Sie alle verraten einen Meister, der genaueste Kenntnis der höfischen Damenmode besaß und sich auf Kostümentwürfe verstand; so ist es ja auch in anderen Cranach-Bildern zu beobachten. In der Gestaltung der offenen Hintergrundlandschaft steht die Tafel dem Dessauer Bilde näher, da beide nicht jene Dunkelzone haben, die das Budapester Bild kennzeichnet.

In Kolorit und in der Zeichnung, ebenso im Figurentyp gleichen sich die Tafeln, wobei die Dessauer die jüngste zu sein scheint, die beiden anderen dürften etwas früher entstanden sein. Sie stehen den beiden kleinen Altarflügeln mit der „Erziehung Mariens" (77×28 und 77×30 cm, Wörlitz, Staatl. Schlösser und Gärten) sehr nahe und diese werden um 1510/1512 datiert. Auch sind sie noch frisch in Auffassung und Ausführung, während bei der Dessauer „Verlobung Katharinens" „trotz großer Feinheit eine gewisse Ermüdung bemerkbar" ist. „Die Formen wirken wie aufgereiht. Bei Werkstattarbeiten dieser Jahre sind sie oft streumusterhaft verteilt."[4] Da die Tafel am Ende einer längeren, mehrteiligen Reihe steht, ist diese „Ermüdung" wohl verständlich.

Dagegen besitzt die Tafel in Privatbesitz die Anmut einer ersten Fassung. Die Komposition isganz logisch, ganz natürlich und einfach; die späteren Tafeln zeigen dagegen eine Neigung zu komplizierterer Anordnung der Figuren. Die Jungfrauen sind alle von dem kindlich-mädchenhaften Typ der Maria von den Tafeln der „Erziehung Mariens". Die frisch gemalte, stimmungsvolle Landschaft fügt sich auch am ehesten in die Zeit um 1512/13 ein. Die idyllische Atmosphäre ist die des ersten Wittenberger Jahrzehnts. Sie ist Ausdruck wohl jener geistig-seelischen Verfassung, in der sich Cranach dank beruflicher Erfolge, allseitiger Anerkennung und glücklichen Familienlebens befand.

Die Anregung zur Darstellung der Verlobung der hl. Katharina dürfte Lucas Cranach während seiner Reise in die Niederlande 1508 empfangen haben. Hans Memling hatte das Thema mehrfach gemalt, so auf dem Mittelbild des Johannes-Triptychons von 1479 (Brügge, Memling-Museum im Johannishospital). Eine zweite Fassung besitzt das Metropolitan Museum of Art in New York, eine dritte der Louvre in Paris. Danach begegnet diese Darstellung häufiger im Kreise der Memling-Schüler und Memling-Nachfolger. Cranachs Fassungen zeigen aber nur eine entfernte Ähnlichkeit; die Figurenanordnung der Fassung in Privatbesitz zeigt noch am ehesten eine Nachwirkung. Aber der Thronsessel Mariens bei Memling ist jetzt durch einen Baumstamm ersetzt, die Säulenarchitektur der Tafel in Brügge ist verschwunden, die Gruppe ganz in die Landschaft eingebunden. Die mädchenhaften Figuren der vier heiligen Jungfrauen könnten wiederum ihre Vorbilder auf den Tafeln des Ursulaschreins von Memling (Brügge, Memling-Museum im Johannishospital) haben.

Aber wie bei anderen Bildern jener Zeit werden die niederländischen Anregungen sehr selbständig umgesetzt und der eigenen Art anverwandelt.

Es ist bemerkenswert und auch aufschlußreich für die Arbeit Cranachs und seiner Werkstatt, daß die Bilder mit der Darstellung der „Verlebung der hl. Katharina", so verwandt sie untereinander auch sind, doch keine Kopien voneinander oder von einem gemeinsamen Urbilde sind. Sie sind Varianten zum gleichen Thema, die sich in einigen wesentlichen Punkten der Komposition, aber auch in charakteristischen Details unterscheiden. Jeder

Tafel liegt ein eigener Entwurf zugrunde, der frei das einmal vorgegebene Schema abwandelt und in der Ausführung zwar die Erfahrung der verwandten Tafeln, auch einzelne Details nutzt, ohne jedoch in Abhängigkeit von einem Vorbilde zu verfallen. Jedes Bild erscheint so als Ergebnis eines eignen, schöpferisehen Prozesses. Man darf sicher annehmen, daß es ein eigenhändiger Entwurf Cranachs selbst ist, und daß dieser auch den größten Teil eigenhändig ausführte. Erst im späten Dessauer Bild hat der Werkstattanteil zugenommen, wie Schade bereits bemerkte.[5] Nach der Mitte des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts nimmt ja insgesamt der Werkstattanteil zu, da nur so die ungewöhnlich große Zahl von Aufträgen und Nachfragen zu befriedigen war. Hier allerdings zeigt sich bereits jene Ökonomie in der künstlerischen Arbeit, die ein einmal gestaltetes Thema in verschiedenen Varianten durchspielt, bis seine Möglichkeiten ausgeschöpft sind und die Vervielfältigung durch die Werkstatt einsetzt. Im späten Schaffen wird dieser Vorgang des öfteren zu beobachten sein, da nicht nur eine wachsende Nachfrage sondern auch städtische Ämter und unterschiedliche Geschäfte viel Zeit des Meisters in Anspruch nehmen.[6]

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, Klára:* Meisterwerke der alten Malerei im Museum der bildenden Künste Budapest Leipzig 1970, S. 18.

[2] *Friedländer Max J. u. Jacob Rosenberg:* Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 44/45, Nr. 78 und 79.

[3] *Posse, Hans:* Lucas Cranach d. Ä., Wien 1943², Abb. 51.

[4] *Werner Schade* in: Deutsche Kunst der Dürerzeit, Katalog der Ausstellung zur Dürer-Ehrung 1971, Dresden 1971 S. 105.

[5] Ebenda.

[6] Vergl. dazu *Ullmann, Ernst:* Lucas Cranach d. Ä. — Bürger und Hofmaler, In: Lucas Cranach — Künstler und Gesellschaft, hrsg. v. *P. H. Feist, E., Ullmann, G. Brendler:* Wittenberg 1973, S. 59—65.

EIN UNBEKANNTES BILD DES JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSANEN IN BUDAPEST

von

ZSUZSA URBACH

„Man ruft auch an bestimmten Tagen Erasmus mit bestimmten frommen Sprüchen als einen Heiligen an und opfert ihm bestimmte Weihgeschenke aus Wachs und erwartet, demnächst ein reicher Mann zu werden."

Erasmus: Das Lob der Torheit (Kapitel 40).

Im Jahr 1985 gelangte eine kleine Erasmus-Tafel in den Besitz des Museums der Bildenden Künste in Budapest. Das Bild war seit der Nachkriegszeit als Depositum im Museum hinterlegt.[1] (Abb. 1.) Das Gemälde stammt zusammen mit anderen frühniederländischen Bildern aus der bedeutenden Privatsammlung des Juristen und Universitätsprofessors Dr. Nándor Baumgarten.[2] Zum ersten Mal wurde es 1990 im Rahmen der Sonderausstellung „Mittelalterliche Kunst der Niederlanden in ungarischen Sammlungen" in Utrecht der Öffentlichkeit vorgestellt.[3]

1984 hat Éva Somos das kleine Tafelbild im Museum der Bildenden Künste restauriert. Die dünne Eichenholztafel ist im ursprünglichen Format erhalten und nicht parkettiert. Die Originale Malkante ist auf allen Seiten erhalten. Der leicht eingedrückte Korbbogen des Abschlusses ist ursprünglich.[4] Die Farbschicht ist verhältnismäßig gut erhalten, nur im Hintergrund sind mehrere ausgedehnte Farbausbrüche zu verzeichnen. Nach der Reinigung ist unter dem stark verschmutzten und nachgedunkelten Firnis die urpsrüngliche Malschicht zum Vorschein gekommen. Helle, glänzende Farben, vornehmlich ein typisches Hellblau und viel Gelb, eine frische und kraftvolle Pinselführung, mit nadeldünnen Pinsel in kleinen Strichen und Tupfen aufgetragenes Gelb und eine außerordentlich leichte Art der Darstellung von Metall und von Textilien kennzeichnen die Malweise des Künstlers. Aufgrund des Stils, der Farben und der Malweise ist es gelungen, die Tafel Jacob Cornelisz. van Oostsanen zuzuweisen. In seinen Werken kommen der Charakter und Gesichtstypus des Dargestellten sowie die ornamentale Pseudoarchitektur vor. Die Budapester Tafel gehört natürlich nicht zu seinen Hauptwerken, zeigt aber trotzdem den Stil und die Malweise des Meisters.[5]

Jacob Cornelisz. van Oostsanen ist vermutlich 1472 in Oostsanen bei Amsterdam geboren und 1533 in Amsterdam gestorben, im gleichen Jahre wie seine beiden großen Zeitgenossen Lucas van Leyden und Cornelis Engebrechtsz. Er war Maler und Graphiker, entwarf aber auch Glasfenster. Knapp siebenundzwanzig Gemälde werden ihm zugeschrieben, mehr als zweihundert graphische Blätter sind von ihm bekannt. Er war ein wohlhabender und fruchtbarer Meister, der ein sehr große Werkstatt leitete. In der Amsterdamer Kalverstraat hatte er sogar zwei Häuser.[6] Er war der bevorzugte Maler der Amsterdamer Patrizier, arbeitete in erster Linie für kirchliche Auftraggeber. Erst gegen Ende seines Lebens kommen in seinen Werken humanistische Themen zu Geltung. Seine Kunst zeigt die Vollendung und das Weiterleben der spätgotischen Traditionen, nur in Äußerlichkeiten, wie z. B. in der Ornamentik, enthält sie Renaissance Elemente. Karel van Mander berichtet, daß Jan van Scorel sein Schüler gewesen ist.

Zur Bestimmung der Budapester Tafel fanden wir 1988 in Depot des Baseler Kunstmuseums zwei Tafeln mit heiligen Bischöfe. Es wurde bald klar, daß sie Arbeiten der gleichen Hand sind und zum gleichen Altar gehören. Der Zustand der Bilder in Basel stimmt mit dem Zustand des Budapester Bildes vor der Restaurierung überein.[7] Die Bilder sind nicht in den Katalogen der Baseler Sammlung angeführt und nirgends abgebildet. Nur Steinbart erwähnte sie kurz als sie noch in der Bachofen-Burckhardt-Sammlung in Basel waren.[8] „Die schablonenhafte Malerei und die schmutzige Färbung sprechen für eine Schularbeit"-äußerte er sich damals. Er brachte die Baseler Bilder mit dem 1511 beendeten Hieronymus-Altar des Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Zusammenhang und hielt sie für eine Werkstattarbeit aus dem Jahr 1514.

Aufgrund der Budapester Tafel, deren ursprünglicher Stil nach der Restaurierung offenbar geworden ist, können wir auch die beiden Baseler Bilder unter die Werke des Meisters einreihen (Abb. 3.). Während der heilige Erasmus frontal dargestellt ist, wanden sich die beiden Baseler

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Der heilige Erasmus. Budapest, Museum der Bildenden Künste

Bischöfe links, sie stehen in einem grasbewachsenen Vordergrund vor ähnlichen Steinmauern, und alle Figuren sind von ornamentaler Architektur umrahmt. Gleich sind die Gesichter und die etwas herausstehenden Augäpfel gemalt, ebenso die auf den Boden fallende, schematisch gemalte Draperie.

In der neuen Ausgabe von Friedländer ist ein heiliger Bischof veröffentlicht, der sich von den vorstehenden nur dadurch unterscheidet, daß um den Kopf ein Strahlennimbus gemalt und die Steinmauer etwas höher ist. Es ist ein Fragment, aber seine Anmessungen lassen darauf schließen, daß die originalen Ausmaße des ganzen Bildes mit den des Budapester Bildes und der Baseler Bilder übereinstimmen könnten.[9] Auch Steinbart konnte das Fragment und datierte es um 1517.[10] Friedländer reihte es unter die eigenhändigen Werke ein. Obwohl die Qualität des Amsterdamer Bischofs ohne Zweifel besser ist als die des Budapester und der Baseler Bilder, halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß sie zum gleichen Altar gehört haben.

Zum gleichen Altar könnte vielleicht auch eine Tafel mit der heiligen Barbara gehört haben, die sich heute in Warschau befindet (Abb. 5.). Auf diesem kleineren Fragment fehlt die Architektur, die Figurist im Raum etwas weiter nach hinten gesetzt, die Ausführung ist wesentlich schwächer, aber der Nimbus ist zum Beispiel dem des Amsterdamer Bischofs ähnlich.[11]

Die stehenden Heiligen hängen mit den Figuren eines frühen Hauptwerkes des Jacob Cornelisz. van Oostsanen, des früher in der Kirche zu Stendal befindlichen Hieronymus-Altars zusammen.[12] Für einen näheren Vergleich ist aber ein kleines und bescheidenes Predellenbild, das die Messe des heiligen Gregors darstellt, besser geeignet. Es befindet sich in einer Züricher Privatsammlung (Abb. 4.).[13] Friedländer datierte es um 1512. Da wir die Predella nicht gesehen haben, können wir sie nur nach den Motiven und dem Stil hypothetisch mit der Budapester Tafel und den Baseler Tafeln vergleichen.

Die Budapester Tafel läßt sich auch gut mit den Hintergrundszenen der seltenen Hubertuslegende in Berlin vergleichen, wo z. B. der bischöfliche Ornat ganz ähnlich gemalt ist.[14] (abb. 6.)

Stehende oder sitzende Einzelfiguren beschäftigten den Meister jedenfalls zu Beginn des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts, was auch der Holzschnitt Die Nothelfer mit Anna Selbdritt



Abb. 2. Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Der heilige Erasmus (Detail)

(B. 108 und B. 118) beweist, den Steinbart um 1511 datiert hat. Die Charakterfiguren treten also auch in seiner Graphik in Erscheinung.[15]

Die Tafeln mit den heiligen Bischöfen sind auf jeden Fall nach 1511 zu datieren; sie können in der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehntes gemalt worden sein.

Leider bietet die Ikonographie bei der Rekonstruktion des Altares keine Hilfe. Die Budapester Tafel stellt den heiligen Erasmus, den legendären Bischof von Antiochia dar, der 303 den Märtyrertod erlitt. Er trägt volle Pontifikalkleidung — die Pluviale aus italienischem Brokatsamt wird von einem riesigen Pastorale zusammengehalten — auf seinem Haupte die Mitra, in seiner Hand den Bischofsstab, in der anderen ein Buchbeutel. Sein besonderes Attribut ist die Haspel, auf der die aufgewickelten Gedärme zu sehen sind. Erasmus war der Schutzpatron der Schiffsleute, dessen Attribut die Haspel war, und erst sehr spät, im Verlauf des 14. Jahrhunderts entstand die Legende seines bizarren Märtyrertums. Nach der Legende war sein Märtyrertum „unblutig", weil ihm die Därme bei lebendigem Leib herausgezogen wurden. Die bekannteste Darstellung der Legende zeigt der von Dieric Bouts gemalte Altar in Lőwen (1458), dessen graphische Quellen bekannt sind. Die For-



Abb. 3. Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Der heilige Ulrich(?) und der heilige Blasius. Basel, Kunstmuseum

schung hat sich aber mit dem Kult des heiligen Erasmus in den Niederländen kaum beschäftigt.[16] Sein Kult war in erster Linie in Deutschland verbreitet. Er ist einer der vierzehn Nothelfer, der bei Bauchschmerzen und Geburten zur Hilfe gerufen wurde.

Die Identifizierung der beiden Bischöfe in Basel ist nicht eindeutig. Der eine von ihnen hält eine Metallschüssel mit einem Fisch merkwürdig und ungeschickt in der Hand. Er könnte der heilige Ulrich sein, aber auch seine Verehrung ist eher auf deutschem Gebiet bekannt. In der Hand des anderen Bischofs sieht man einen Eisenkamm oder Strigel: er ist gewiß der heilige Blasius, der Bischof von Sebaste, dem mit einem Wollkamm die Haut abgeschunden wurde.[17] Wegen ihres fragmentarischen Zustandes ist die ikonographische Bestimmung der Amsterdamer Tafel nicht möglich.

Eine heikle Frage bleibt noch offen. Handelt es sich etwa bei den sehr individuellen Zügen des Erasmus um eine porträthafte Darstellung?(Abb. 2.) Sein intellektueller Charakter unterscheidet sich von dem des zahnlosen Blasius und auch vom jovialeler Gesicht des Ulrich. Ein ähnliches Gesichtstypus wie der des Erasmus kommt auch auf einem anderen Werk des Meisters vor.[18]



Abb. 4. Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Die Messe des heiligen Gregor. Zürich, Privatsammlung

Die holländische Kunstgeschichtsforschung hat sich meines Wissens mit dem lokalen Kult des heiligen Erasmus nicht beschäftigt, doch ist seine Verehrung in den nördlichen Niederlanden nicht unbekannt. Das uneheliche Kind eines Rotterdamer Priesters namens Gerardus und eines Bürgermädchens wurde auf diesen Namen getauft. Er schrieb seinen Namen zuerst Herasmus, änderte ihm nach 1506 in Desiderius Roterodamus.[19] Einer der Schutzheiligen des Erasmus war also der heilige Erasmus.[20]

In den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hat Albrecht von Brandenburg (1490—1545), ein hervorragender Kirchenfürst der deutschen Renaissance, den Kult des heiligen Erasmus gefördert, nicht zuletzt als Zeichen seiner Verehrung für Erasmus von Rotterdam, was man ihm in der Zeit der Reformationskämpfe auch verübelt hat. Der heilige Erasmus war der Schutzheilige des Brandenburger Kurfüstenhauses und eine Reliquie des Heiligen wurde in Oliva bei Danzig aufbewahrt.[21]

Die ikonographische Forschung ist schon sehr früh darauf aufmerksam geworden, daß Albrecht sich nicht nur als heiliger Hieronymus sondern auch als heiliger Erasmus malen ließ. Die bekannteste ist die Tafel von Grünewald aus dem Jahr 1525 für einen Altar der Stiftskirche in Halle (München, Alte Pinakothek)[22].

Aber auch Cranach hat den Erzbischof auf dem ebenfalls für die Stiftskirche in Halle angefertigten Altar als heiligen Erasmus dargestellt.[23] Eine kleine Variante davon befindet sich heute in Berlin (Jagdschloß Grunewald , Abb. 7.).

1516 ließ Albrecht von Brandenburg die Reliquien des heiligen Erasmus von Magdeburg und dann 1518 von Oliva nach Halle bringen und machte die Kirche zum Mittelpunkt der Erasmus-Verehrung. Über den Reichtum des Hallenser Heiltums ist zum Glück eine illustrierte Quelle erhalten geblieben und so auch eine Zeichnung des zerstörten Kopfreliquienschreins des heiligen Erasmus.[24] Der Reliquienschrein wurde nach 1517 angefertigt, und alle Erasmus-Darstellungen ähneln dem etwas dicken Gesicht Albrechts.

Die merkwürdige Konkordanz, die in den Kryptoporträts des Albrecht von Brandenburg in Erscheinung tritt, ist is erster Linie eine Streitfrage der deutschen Kunstgeschichte, doch ist es interessant, daß gerade im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts der „gegenseitige Ersetzung" des heiligen Erasmus und eines humanistisch gesinnten Kirchenfürsten Mode wurde, was für die wenigen eingeweihten Betrachter eine Bedeutung hatte. Die Frage, ob auch im heiligen Erasmus des Amsterdamer Meisters ein verhülltes Porträt zu suchen ist, kann nur eine weitere Forschung beantworten.[25] Der Gesichtstypus des Erasmus des holländischen Meisters steht dem des Hallenser Reliquienschreins auffallend nahe, so daß ein hypothetischer Zusammenhang wohl begründet sein kann. Gerade Edgar Wind, der berühmte Meister der Ikonologie, hat auf die Bedeutung des Erasmus als humanistischer Heiliger hingewiesen und in Verbindung mit den allegorischen Porträts des Albrecht von Brandenburg auf die Bedeutung des „speculative risk" in der Forschung aufmerksam gemacht.[26] Mit der Veröffentlichung des Buda-



Abb. 5. Werkstatt des Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Heilige Barbara. Warschau, Muzeum Narodowe

pester Bildchens wollten wir einen kleinen Ziegel zu dem sich immer klarere entfaltenden Ensemble der holländischen Renaissance beitragen.

ANMERKUNGEN

Klára Garas war es, die mich zur Forschung der frühniederländischen Malerei auf dem von ihr bereits eingeschlagen Wege ermutigte, als ich 1966 Mitarbeiterin des Museums wurde.

[1] Inv. Nr. 85.1. Eichenholz, 54,3×22,3 cm. Geschenk von Frau Carla Korányi, geb. Baumgarten (Sao Paolo).

[2] Antal Géber über die Sammlung von Dr. Ferdinánd (Nándor) Baumgarten: Magyar gyűjtők (Ungarische Sammler), Manuskript in der Bibliothek des Museums der Bildenden Künste, ohne Seitenzahl. Baumgarten verschied 1935. Das Bild ist im Manuskript nicht erwähnt. Es wurde 1927 in der Budapester Kunsthalle nicht ausgestellt, wo zahlreiche Kunstwerke aus mehreren Budapester Privatsammlungen u. a. aus der Baumgarten Sammlung gezeigt wurden. Vgl. *Sinkó, K.* in: Válogatás magyar műgyűjteményekből (Auswahl aus ungarischen Kunstsammlungen). Budapest 1981. p. 234.

[3] Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent 1990. Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije, Nr. 24 (S. Urbach).

[4] Unter den oostsanen zugeschriebenen Bildern ist nur eine Tafel ähnlichen Formats bekannt, eine Kalvariendarstellung in Antwerpen, die weder stilistisch noch ikonographisch mit dem Budapester Bild in Zusammenhang gebracht werden kann. *Friedländer, M. J.:* Early Netherlandish Painting. Bruxelles-Leiden 1975, vol. XII. Nr. 265. datiert es nach 1526. Vgl. *Scholtens, H. J. J.:* Het Caalvarie-groep te Antwerpen, toegeschreven aan Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Oud Holland 1958, p. 233—235.

[5] Die Infrarotaufnahme zeigt eine frische Unterzeichnung bei den Händen und auf dem Gesicht. Die Position des Bischofstabes änderte der Maler zweimal, was den Schluß erlaubt, daß er keine Vorlage kopierte.

[6] Eine bis heute grundlegende Arbeit ist *Steinbart, K.:* Die Tafelgemälde des Jacob Cornelisz. von Amsterdam, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 221, Straßburg 1922. *Ders.* Nachlese im Werk des Jacob Cornelisz. von Amsterdam, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 6, 1931, p. 213—261. Die bekannten Werke des Meisters: *Friedländer*, op. cit. vol. XII, p. 53—65, Kat. 239—294. Außerdem: Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden, Amsterdam, 1958, Ausstellungskatalog, p. 94—101, 148—149 und zuletzt: Kunst voor de beeldensturm, Nordnederlandse kunst 1525—1580, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, p. 131 ff. *Van Eeghen, I. H.:* Jacob Cornelisz. en hun familierelaties. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1985. *Caroll, J. L.:* The Paintings of Jacob Cornelisz. van Oostsanen, The University of North Carolina, Chapel Hill, Ann Arbor, 1987.

[7] Basel, Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung, Nr. 1259. Holländischer Meister des 16. Jahrhunderts: Zwei Bischöfe. Eichenholz, 54,5×22,8 cm und 54,5×19,3 cm. Photo im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, „im Stil von Oostsanen". Herrn Peter Berkes, dem Hauptrestaurator des Baseler Museums danke ich für seine Hilfe.

[8] *Steinbart, K.:* op. cit. 1922. p. 65—66 und p. 159.

[9] Amsterdam, P. und N. de Boer. Eichenholz, 21×18,5 cm. *Friedländer* op. cit. Nr. 286a) plate 152. *Carroll* op. cit. p. 311.

[10] *Steinbart, K.:* Das Holzschnittwerk des Jacob Cornelisz van Amsterdam, Burg bei Magdeburg, 1937, p. 35.

[11] Warszawa, Muzeum Narodowe, Holz, 48×13,5 cm, vielleicht Fragment. Bestimmung von P. Coremans. *Białostocki, J.:* Malarstwo niderlandskie w zbiorach polskich 1450—1550 (La peinture néederlandaise dans les collections polonaises 1450—1550) Warschau, 1960, Nr. 20 und idem et



Abb. 6. Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Die Legende des heiligen Hubertus (Detail). Staatliche Museen zu Berlin (Bode Museum)

Skubiszewska M.: Malarstwo franzuskie, niderlandzkie e wloskie do 1600, Warschau, 1979, p. 134. Bild 17.

[12] Kunsthistorisches Museum, Katalog der Gemäldegalerie, Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Wien 1972, p. 20.

[13] Oben beschnitten 26×86 cm. *Friedländer:* ENP, op. cit. Nr. 281, plate 149. *Steinbart, K.* op. cit. 1931, p. 217, datierte es 1505, Friedländer 1512. Ausgestellt in Amsterdam 1958, Middeleuwse . . . op. cit. Nr. 101. *Caroll*, op. cit. p. 217, datiert es auf die Zeit um 1513. *Caroll.* op. cit. Cat. 22.

[14] Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum. 118×68 cm. Die Bestimmung der Legendenszenen stammt von Caroll. op. cit. p. 212, Kat. Nr. 21. Sie datiert die Berliner Tafel auf die Zeit um 1510—1511.

[15] *Steinbart, K.:* op. cit. 1937, p. 34—36.

[16] Über den heiligen Erasmus wird die gleiche Information in den ikonographischen Handbüchern wiederholt. *Réau, L.:* Iconographie de l'art chrétien, Paris, 1958, vol. III. 1. p. 437—440 und vol. I. 427. *Kirschbaum-Braunfels:* Lexikon der christlichen Ikonographie, vol. VI. 1974, p. 156—157. *Smits O. M. J. H. I.:* De iconografie van de nederlandsche primitieven, Amsterdam 1933, p. 212, beschäftigt sich auch nicht ausführlicher mit dem lokalen Kult dieses Heiligen. Über den Altar von Bouts zuletzt ausführhrlich Dirk Bouts en zijn tijd, Leuven, Sint Pieterskerk, 1975, Ausstellungskatalog, p. 211 ff. 217 ff.

[17] Lexikon der christlichen Ikonographie, vol. VI., 416—419.

[18] Herdringen (Westfalen), Sammlung Fürstenberg, 42× 25 cm. *Friedländer:* ENP, op. cit. Nr. 286, plate 156. Der Kopftypus ist auch mit dem auf 1523 datierten Kasseler Allerheiligenbild, mit den dortigen Bischofsdarstellungen vergleichbar.

[19] *Stupperich, R.:* Erasmus von Rotterdam und seine Welt. Berlin, 1977, p. 15 ff.

[20] Erasmus en zijn tijd. Ausstellungskatalog Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1969, Nr. 301.

[21] *Steinmann, U.:* Der Bilderschmuck aus der Stiftskirche zu Halle. Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius Tafel. Forschungen und Berichte, Kunsthistorische Beiträge, Staatliche Museen zu Berlin, 11. 1968, p. 69—101, als neueste Zusammenfassung des Themas, bes. p. 92. ff.

[22] *Wind, E.:* Studies in Allegorical Portraiture II. Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. I. 1937—1938, bis heute grundlegende Arbeit zu diesem Thema, p. 142—162. Er hält Erasmus für einen ausgesprochen humanistischen Heiligen.

[23] Flügel des Pfirtschen Altars, Aschaffenburg. Galerie Aschaffenburg, Katalog, 2. Auflage, München, 1975, p. 56 ff. Der heilige Erasmus, 93,1×40,6 cm, und die Tafeln Mauritius, Magdalena und Ursula aus der Hallenser Stiftskirche wurden 1524 auf Bestellung Albrechts von Brandenburg gemalt und waren bis 1541 an ihrem Platz. *Koepplin D.—T. Falk:* L. Cranach, Basel, 1974, vol. II. Nr. 288/a halten es für eine Schularbeit. Über die Porträtikonographie des Albrecht von Brandenburg *Lutz, W. A.:* Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Dürer, Cranach und Grünewald, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLV, 1925, p. 41—77, ist in seiner Anschauungsweise überholt aber, infolge der gründlichen Materialsammlung auch heute noch brauchbar.

[24] *Halm P.—Berliner R.:* Das Hallesche Heiltum. (Man. Aschaffenburg 14.), Berlin 1931, Tafel 99, p. 46—47. Die Reliquienbüste wurde nach 1517 angefertigt.

[25] Die Beziehungen des Amsterdamer Meisters zur deutschen Graphik sind allgemein bekannt Dürers Graphik hat auf ihn einen starken Einfluß ausgeübt. Dürers Darstellung des Heiligen Erasmus zeigt einen monumentalen alten Mann, der die Haspel in seiner Hand hält. Holzschnitt, 1503 (B. 118, Panofsky 338), *Hütt, W.:* A. Dürer. Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik. München 1971. Tafel 1696. Der vor dem Körper diagonal gehaltene Hirtenstab ist u. a. auch auf der Zeichnung Dürers zu sehen, die den heiligen Augustin darstellt. *Hütt, W.:* Dürer. Das gesamte graphische Werk. Zeichnungen, München, 1971, Tafel 2 Auch auf den Altar-Visierungen Cranachs finden 52.wir auf den Altarflügeln ähnliche stehende heilige Bischöfe, z. B. auf den im Leipziger Museum befindlichen Altarentwürfen.

Die niederländischen Kunstbeziehungen des Albrecht



Abb. 7. Lucas Cranach, Werkstatt: Albrecht von Brandenburg als heiliger Erasmus Jagdschloss Grunewald, Berlin.

von Brandenburg lassen sich auch mit Hilfe der Arbeiten von Simon Bening verfolgen.

[26] *Wind, E.*: op. cit. p. 143. Caroll beschäftigt sich weiter mit der Frage der geistigen Umwelt und die Auftraggeber des Meisters. In ihre Dissertation faßte Sie die Frage so zusammen: „In Jacobs's Amsterdam it was the biblical Humanists who defended the Roman Catholic church. This group dominated the town's intellectual life and patterned themselves on Erasmus in gently questioning traditional dogma. The majority of Jacob's known patrons came from this circle of highly educated, devoutly Catholic men." op. cit. p. 53.

„DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIAE" — EIN WENIG BEKANNTES BILD IM PUSCHKIN-MUSEUM, MOSKAU

von

M. J. Liebmann

Das Gemälde, dem der Aufsatz gewidmet ist, hat schon seit langer Zeit meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Im letzten Katalog der Gemäldesammlung des Puschkin-Museums wird dieses Bild unter zweifelhafter Zuschreibung und mit fehlerhaft entzifferter Aufschrift geführt.[1] Das läßt mich meine Meinung zu diesem interessanten und rätselhaften Gemälde sagen.

Es handelt sich um „Die Sieben Schmerzen Mariae", im Katalog einem niederländischen Meister (mit Fragezeichen) Anfang des 16. Jh. zugeschrieben.[2] Das Bild stammt aus einer guten alten Sammlung — des Fürsten P. P. Vjazemskij in Ostaf'evo. Aus diesem Landgut, das später der Familie Šeremetev gehörte, hat das Puschkin-Museum 1924 einige seiner besten Bilder der nördlichen Schulen des 15—16. Jh. erhalten. Der Zustand des Gemäldes ist befriedigend, obwohl es einiges bei der Übertragung von Holz auf Leinwand eingebüßt hat.[3]

Es ist eine mehrteilige Komposition, von einer gemalten Umrahmung eingeschlossen, die Schnitzwerk imitiert. In der Mitte — ein größeres Feld mit der Darstellung der Dolorosa in einer Landschaft, die Arme vor der Brust gekreuzt. Ihr Herz ist von einem Schwert durchbohrt. Das Schwert überdeckt die Umrahmung. Dadurch wird der Eindruck erweckt, daß der Stoß von außerhalb des Bildes geführt wurde, aus dem realen Raum.[4] An beiden Seiten des Mittelfeldes sind je drei kleine Felder gemalt und über ihm ein siebentes. Dargestellt sind von links unten an, entsprechend der evangelischen Erzählung: „Die Darbringung im Tempel", „Die Flucht nach Ägypten", „Christus und die Schriftgelehrten", „Die Kreuztragung", „Die Kreuzigung Christi", „Die Kreuzabnahme", „Die Grablegung".

Unter dem Mittelfeld ist eine Arkatur gemalt — eine Nachahmung von Nischen zur Aufbewahrung von Reliquien. Solche Nischen sind an geschnitzten Retabeln des 15—16. Jh. anzutreffen. Der Maler versucht den Eindruck eines Altarbildes in geschnitztem Rahmen vor einer Wand zu erwecken. Der vergoldete Rahmen steht vor einem braunroten Hintergrund. Unter der Umrahmung sind zwei Spruchbänder angebracht mit einer französischen Inschrift in gotischer Fraktur: „Qui bien veult mourir bie(n) viue."

Es handelt sich also um ein Andachtsbild, das die Sieben Schmerzen Mariae zum Gegenstand hat: der Adorant versenkt sich in die Leiden der Dolorosa. „Die Sieben Schmerzen Mariae" sind ein relativ spät entstandener Bildgegenstand.[5] 1423/24 führte die kölnische Provinzialsynode das Fest der Schmerzen Mariae ein. Das neue Fest wurde erstmalig in den niederrheinischen und südniederländischen Städten gefeiert. Von da aus verbreitete es sich über Frankreich und Deutschland bis nach Spanien. Ende 15. Jh. entstanden Bruderschaften der Schmerzhaften Muttergottes in Flandern, am Niederrhein, in Frankreich. Eine erste solche Bruderschaft begründete Jean de Coudenberghe, Priester der Salvator-Kathedrale in Brügge. 1495 bestätigte der Papst Alexander VI. den Kult und die Bruderschaften. Dadurch wurden die Darstellungen der Schmerzen Mariae legitimiert. Zu dieser Zeit war die Anzahl der Schmerzen festgelegt, sowie die Bildgegenstände.[6]

In der Darstellung der Zentralfigur stützten sich die Künstler auf den Text des Lucas-Evangeliums (2,35): „Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen . . ." und die Strophe aus der Sequenz „Stabat mater", die zum Fest der Schmerzen Mariae gesungen wurde: „. . . pertransivit gladius". Da es sieben Schmerzen waren, wurde Maria anfangs von sieben Schwertern durchbohrt dargestellt. Weiterhin begnügte man sich mit einem und die Schmerzen wurden auf Feldern um die Marienfigur herum oder als Bilderserien dargestellt.[7]

Gewöhnlich setzte man auf den Ehrenplatz über der Maria die „Kreuztragung". Der sein

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

Kreuz tragende Christus symbolisierte den Lebensweg des tugendhaften Menschen. Diese Allegorie nahm ihren Anfang noch im 14. Jh. in den Schriften des Brabanter Mystikers Johannes Ruysbroek und kam über die „Brüder des gemeinsamen Lebens" bis ins 16. Jh. So daß die in unserem Bild auf Spruchbänder gemalten Worte durch den kreuztragenden Christus illustriert werden und, umgekehrt, die „Kreuztragung" ihre Erklärung in der Inschrift findet.

Nicht nur die „Kreuztragung" und die frommen Worte demonstrieren den erbaulichen Sinn des Bildes. Der erbauliche Sinn wird noch dadurch unterstrichen, daß die „Sieben Schmerzen" Bestandteil eines der didaktischsten und volkstümlichsten Werke des Spätmittelalters waren — des Heilsspiegels (Speculum humanae salvationis).[8]

Wenden wir uns der stilistischen Analyse des Moskauer Bildes zu. Für eine Datierung haben wir einen terminus post quem: die Szenen der „Beweinung" und „Grablegung" stützen sich auf die „Kleine Passion" Dürers, die 1511 erschien. Der Kleidung der Figuren nach zu urteilen, kann das Bild um 1520 entstanden sein. Komplizierter ist die Lokalisierung.

Der niederländische Charakter, die spätgotische Umrahmung, die französische Inschrift — dies alles macht den Forscher unsicher. Die Aufgabe besteht darin, Stil, Inschrift und Ornamentik auf einen Nenner zu bringen.

Beginnen wir mit dem Text. Inschriften in französischer Sprache trifft man öfters auf niederländischen Bildern, besonders im 14. und 15. Jh., als die Beziehungen zwischen Frankreich und den Niederlanden direkt oder über Burgund eng waren. Ab Ende des 15. Jh., als die niederländischen Gebiete an die Habsburger kamen, lösten sich diese Beziehungen. Außerdem finden sich französische Texte auf niederländischen Kunstwerken, die für den französischen und burgundischen Adel bestimmt waren. In unserem Falle jedoch ist es ein bescheidenes Altarwerk, dazu noch aus dem Anfang des 16. Jh., als die niederländisch-französischen Beziehungen sich lösten. Man kann also voraussetzen, daß die französische Inschrift von französischer Herkunft des Bildes zeugt. Das muß aber noch bewiesen werden.

Man könnte eine niederländische Herkunft des Moskauer Bildes voraussetzen, weil die meisten Kunstwerke zum Thema „Die Sieben Schmerzen Mariae" in den südlichen Niederlanden entstanden. Die naive Schilderung, der landschaftliche Hintergrund, in welchem phantastische Felsgebilde mit strohgedeckten Hütten abwechseln, endlich die einfältigen Typen — all das scheint für die Autorschaft eines Niederländers zu sprechen. Wir müssen uns aber die Situation in dieser Region um 1520, als unser Bild voraussichtlich entstand, vorstellen. Zu dieser Zeit herrschte wie in Flandern, so auch in Brabant, jene eigenartige Stilrichtung, die von der Forschung als „Antwerpener Manierismus" bezeichnet wird. Im Moskauer Gemälde ist er nicht zu spüren. Es entsteht der Eindruck, daß es unter niederländischem Einfluß, jedoch an einem Orte, wohin der neue Stil noch nicht durchgedrungen war, gemalt war.

Bei aufmerksamer Betrachtung bemerkt man, besonders bei der Typenbildung, Züge, die eher an die französische, als die niederländische Kunst denken lassen. An erster Stelle gilt das für die Frauentypen. Ein zartes Oval der Gesichter, feste Backen, ein kleiner Mund — das sind französische Züge, die in Plastik und Malerei seit dem 14. Jh. anzutreffen sind. Ein beinahe gleichzeitiges Beispiel — die Frauentypen des Meisters von Moulins, der um die Wende vom 15. zum 16. Jh. in Paris oder dem Bourbonnais wirkte.

Was die Landschaft betrifft, ist auch hier eine Ähnlichkeit mit französischen Bildern nicht zu übersehen, z. B. mit dem Flügel des Ägidius-Altares (London, National Gallery), wo der Heilige, die Hirschkuh und der Jäger vor einem Landschaftshintergrund dargestellt sind. Zwar war der Meister des hl. Ägidius, der Anfang des 16. Jh. in Paris wirkte, vielleicht ein Niederländer, jedoch sein Stil ist französisch.

Wie mir scheint, gibt es Bezüge zwischen dem Moskauer Bild und Gemälden aus dem nordöstlichen Frankreich. Das Musée de Picardie in Amiens besitzt eine Serie von Bildern — es sind Gemälde mit Darstellungen der Muttergottes vor landschaftlichem Hintergrund, im Kreis von Heiligen und Mitgliedern der religiös-literarischen Bruderschaft Confrérie du Puy d'Amiens. Die Bilder sind in prunkvolle spätgotische geschnitzte Rahmen gesetzt. Die meisten sind datiert. Zur uns interessierenden Zeit, d. h. dem Anfang des 16. Jh., gehören mindestens vier — die von 1518, 1519, 1520 und 1525.[9]

In diesen erst unlängst vollständig publizierten Bildern spielt die Landschaft eine große Rolle nicht nur als Hintergrund, sondern auch als Milieu für die Figuren. Die geographische Nähe der Picardie zu den Niederlanden erklärt die Hinwen-



Abb. 1.

dung der lokalen Künstler zur Malerei Flanderns und Brabants. Ich bestehe keinesfalls auf der stilistischen Identität des Moskauer Bildes und derer in Amiens — es sind Werke verschiedener Meister, vielleicht auch verschiedener lokaler Werkstätten. Aber sie alle gehören einer Schule — der französischen, was besonders klar beim Vergleich mit gleichzeitigen niederländischen Gemälden hervortritt.

Nützlich wäre ein Vergleich der geschnitzten Rahmen der Bilder in Amiens, mehr noch — der Ornamentik französischer Kunstwerke überhaupt mit den Umrahmungen der Moskauer „Schmerzen Mariae". Anfang des 16. Jh. herrschte in Frankreich der sog. „Style flamboyant" — ein eigentümlicher Abschluß, eine Ausartung der spätgotischen Architektur, Plastik, Ornamentik. Die gotischen Konstruktionen büßen ihren tektonischen Charakter ein, das gotische Ornament verliert seine Struktur, im Gegenteil — es wird autonom, verwandelt sich in ein Formenspiel. Ähnliches beobachten wir Ende 15. — Anfang 16. Jh. in vielen Regionen Europas. In verschiedenen Ländern hat diese „späteste" Gotik einen nationalen Charakter. In Frankreich wird sie als „flamboyante" bezeichnet. Der Ornamentik sind organische, ja naturalistische Züge eigen. Sie beginnt eine sehr große Rolle zu spielen, wovon ihre Fülle in der Architektur und in Werken der bildenden und angewandten Kunst zeugen.

In Frankreich entstanden und verbreiteten sich zuerst kielförmige und abgeflachte Bögen — wir finden sie auf dem Moskauer Bild. Man trifft sie im Dekor von Buchillustrationen,[10] aber auch an Umrahmungen von Bildern. Von den Schnitzornamenten an den Rahmen der Bilder in Amiens war schon die Rede. Als Beispiel kann noch das Altarbild Nicolas Froments in den Uffizien (Florenz) angeführt werden, wo der ursprüngliche geschnitzte Rahmen sich erhalten hat. Im Musée Cluny in Paris gibt es ein Tempera-Bild mit der Darstellung des Kalvarienberges umgeben von Szenen aus der Passion. Die einzelnen Kompositionen sind, wie auch in unserem Falle, voneinander durch gemalte spätgotische Umrahmungen, die einen holzgeschnitzten Rahmen imitieren, getrennt.

Die vorangehenden Überlegungen machen, m. E., eine Zugehörigkeit des Moskauer Bildes „Die Sieben Schmerzen Mariae" an die französische Schule und eine Datierung um 1520 wahrscheinlich.

ANMERKUNGEN

[1] Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv imeni A. S. Puškina. Katalog kartinnoj galerei. Moskva 1986, S. 131.

[2] Inv. 1857. 109×81 cm. 1832 von Holz auf Leinwand übertragen. Bei der Übertragung büßte das Gemälde den oberen Abschluß ein.

[3] Das Bild wurde im Museumslaboratorium unter ultravioletten und infraroten Strahlen untersucht.

[4] Die Vergoldung überdeckt stellenweise die Malerei, d. h. sie wurde nach Vollendung der letzteren aufgetragen. Das Schwert ist auf die Umrahmung gemalt, die durch dessen Griff durchscheint.

[5] *S. Beißel:* Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909, S. 406—414, 471. Siehe auch: *A. Pigler:* La Vierge aux épis. — Gazette des Beaux-Arts 1932, 2e sèm., p. 129—136; *W. H. Gerdts Jr.:* The sword of sorrow. — Art Quarterly 17, 1954, p. 212—229.

[6] Was die Ikonographie betrifft, gab es anfangs Varianten. Z. B. in Albrecht Dürers „Sieben-Schmerzen-Altar" (um 1496; München, Alte Pinakothek und Dresden, Galerie Alte Meister) ist anstelle der üblichen „Grablegung" eine „Anheftung Christi ans Kreuz" dargestellt.

[7] Hier nur einige Beispiele: außer den in der Anmerkung 6 genannten „Sieben Schmerzen" des jungen Dürer, Quentin Massys (oder dessen Werkstatt) im Königl. Museum Brüssel, 1505; Meister von Hoogstraeten — Königl. Museum Antwerpen; Barent van Orley — Museum Besançon; Isenbrant — Frauenkirche Brügge; Jan Joost — Kathedrale Palencia. Bekannt sind Reliefs und Glasbilder (auch französische), besonders viele Stiche und Holzschnitte.

[8] *Beißel*, Op. cit., S. 474; Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom etc. 1972, Sp. 182—186.

[9] „Au juste pois véritable balance" (1518); „Pré ministrant pasture salutaire" (1519); „La Vierge au palmier" (1520); „Pour notre foy militante, contesse" (1525). *G. Ring:* A century of French painting. 1400—1500. London 1949, p. 218; *M. Friedländer:* Early Netherlandish painting, vol. 11. Leyden 1974, p. 66. Unlängst ist ein größerer Beitrag zu diesem Thema erschienen: *Y. Pinson:* Les „Puys d'Amiens" 1518—1525. Problèmes d'attribution et d'èvolution de la loi du genre. — Gazette des Beaux-Arts, Fèvrier 1987, p. 47—61. Friedländer spricht von einem „Meister aus Amiens", der ein Franzose oder ein eingewanderter Niederländer gewesen sein mag. Pinson macht den Versuch, die einzelnen Bilder des Zyklus unter verschiedene Künstler zu verteilen, und schreibt die Gemälde von 1518 und 1519 dem „Meister von Amiens" zu. Der Auto stellt den Einfluß der flämischen Schule auf den Meister fest und nimmt an, daß dieser nur für kürzere Zeit in Amiens weilte, denn nach 1519 verlieren sich seine Spuren.

[10] Viele Beispiele, verwandt dem Typ und der Zeit nach, in: *A. Claudin:* Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle. Paris 1900, vol. 1; *F. Courboin:*. Histoire illustrée de la gravure en France. Paris 1923, vol. 1.

VIER ITALIENISCHE SPÄTRENAISSANCE-FRÜHBAROCK GEMÄLDE IN DER UNGARISCHEN NATIONALGALERIE

von

M. Mojzer

Bilder italienischer Künstler sind in der Nationalgalerie insofern Ausnahmen, als die Galerie derartige Werke nicht sammelt. Es können natürlich auch Ausnahmen gemacht werden, wenn die Werke z. B. ungarischen Ursprungs sind, d. h. wenn sie im Lande oder für einen ungarischen Auftraggeber geschaffen wurden. Ein großer Teil der frühen Steinmetzarbeiten der Renaissance aus dem 15. Jahrhundert gehört zu den im Lande angefertigten italienischen Schöpfungen. Viele davon sind in der ständigen Ausstellung vertreten. Schöpfungen der reifen, aber auch der Spätrenaissance, vor allem Bilder, fehlten bisher im Burgpalais von Buda, weil man von keinem der bisher bekannten Werke dieser Art wußte, wann sie ins Land gekommen waren. Auch von den hier zu behandelnden Bildern kann man nicht genau wissen, ob ihre Geschichte in Ungarn eine lange, oder nur eine kurze ist. Diese Werke sind lediglich „Gäste" in der Sammlung die hier einen Begriff von der in Quellen nachweisbaren, aber verschollenen italienischen Kunst vermitteln sollen. In gewisser Hinsicht schließen sie jedoch eine zeitliche Lücke der Ausstellung. Vom museologischen Gesichtspunkt sind sie Zugeständnisse, aber freilich eine gewisse Art der pia fraus.[1]

Das früheste unter ihnen ist ein Altarbild: Krönung Marias mit vier Heiligen, das — was allerdings sehr fraglich ist — schon früher auch aus einer ungarischen Kirche in den Kunsthandel gelangt sein kann.[2] Die Malweise des Bildes hat Kopiencharakter, die Zeichnung ist hart, die Farben sind in etwas langgezogenen Flecken und in rohen Oberflächen aufgetragen, aber im Ganzen ist das Bild nicht ohne Qualität. Die Komposition der Himmelsszene kennen wir von einer Radierung Agostino Carraccis, der nach eigenem Zeugnis Lorenzo Sabatini kopierte (in Wirklichkeit jenen Orazio Sammacchini, der noch eine Variante der ursprünglichen Sabatini-Komposition variiert).[3] Das Bild folgt der Carracci-Radierung nicht genau, hier und da sind die Engel in von einander verschiedener Weise dargestellt. Ein Baumstumpf hinter St. Dominik unter die himmlische Szene deutet vielleicht darauf hin, daß ein Altarbild das Beispiel für die nach Budapest gelangte Komposition gewesen sein konnte.[4] Auch diese Kompositionsvariante kann die Schöpfung eines bolognesischen Malers, vielleicht der Werkstatt Samacchinis aus dem dritten viertel des Jahrhunderts sein und erinnert an einen Typus des Marienkults. Unter der Krönungsszene läßt der Maler neben den heiligen Franz von Assissi, Dominik und Bernhard auch den heiligen Johannes der Täufer aufmarschieren.

Ein historisches Bild — Alexander der Große an der Leiche des Königs Darius — ist eine spezielle manieristische — frühbarocke Komposition, mit zwischen dunkelgrün bis bräunlichen Farben aufglühenden gelb-roten Details.[5] Sein Meister ist vielleicht Ferrau Fenzone von Faenza (1562—1645), der in seinen Formen die „gotische Steifheit und barocke Weichheit" mischt (Scavizzi).[6] Seine Entwicklung ist ungleichmäßig, seine Bilder, Fresken und seine meist hervorragenden Zeichnungen sind in ihrer Wirkung abwechslungsreich, hin und wieder expressionistisch.[7] Der Darius-Kopf und der Gesichtstypus des Budapester Bildes ist mit den knochigen, asketisch dreinblickenden, großnasigen Figuren des Künstlers verwandt.[8] Die Kämpfer, die Hände, die wirbelnd bewegte Komposition zeigen mit den Details und mit der Struktur der Bilder Christi Weg auf den Kalvarienberg (Florenz, Uffizi und eines anderen in der Bildergalerie zu Faenza)[9] sowie mit den Details und mit der Komposition eines Gemäldes Christus am Scheidewege (Rom, Bildergalerie Pallavicini)[10] Verwandtschaft. Das stark mitgenommene, in vielen Einzelheiten schadhafte Bild muß ein bitteres Los gehabt haben und stammt vermutlich aus irgendeinem Schloß in Ungarn.

Aus ähnlicher Provenienz ist die Darstellung einer biblischen Geschichte in die Galerie gelangt.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Kreis des Orazio Samacchini, 3. Quartal des 16. Jahrhunderts: Krönung Marias mit vier Heiligen Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 2. Ferrau Fenzoni (?): (1562—1645) Alexander der Große an der Leiche des Königs Darius Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 3. Giovanni Bilivert: Jakob wälzt den Stein vom Brunnen Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 4. Pietro Mera: Predigt des heiligen Johannes d. Täufers (Privatbesitz, ausgestellt in der Ungarischen Nationalgalerie)

Dieses Bild „Jakob wälzt den Stein vom Brunnen" mit dem modern gekleideten Jakob und mit der ein wenig schwerfällig vornehmen Rachel im roten Kleid stammt zweifellos aus Florenz, und es ist so gut wie sicher, daß Giovanni Biliverti (1576—1644) sein Meister ist.[11] Die auf dem Bilde dargestellten Figuren gehören zu den öfter wiederkehrenden Typen des Malers. Die malerische Darstellung der Kleider (die Dicke der Stoffe ist immer fühlbar) und ihre nahezu maß geschneiderte Genauigkeit sind auch diesmal für den Maler bezeichnend, der diese, zu einer unbekannten Zeit nach Ungarn gelangte, im Hintergrund und vor allem in den dunklen Details früher stark beschädigte Leinwand vermutlich in den 1620iger Jahren gemalt hat.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Ein viertes Bild schmückt die ständige Aus-ellung als Leihgabe. Vom ikonografischen Ge-chtspunkt gehört es in die Periode, in der nörd-che Beispiele in Italien Fuß gefaßt haben. Noch ı der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatten ie populär-religiösen nördlichen, vom Geist der eformation berührten Themen einen bezeichnen-en Zug von Extravaganz. Diese Predigt des eiligen Johannes des Täufers ist ein Gemisch.[12] s hat ziemlich große Abmessungen und schwankt wischen den flämischen kleinfigurigen Bildern und en monumentalen Heros-Darstellungen der ita-enischen Altarbilder. Dabei ist es das Werk eines lalers, der sich auf venetianische Erfahrungen ützte und den Beispielen des Andrea Schiavone, es Tintoretto, des Veronese und vielleicht auch es Hans Rottenhammer nacheiferte. Nicht nur ezüglich seiner Quellen sondern auch seiner Far-en — seine Buntheit ist auffallend — war sein ch aus dem Thema ergebender Missionseifer be-ıüht, mit seinen venetianischen Figuren zu Füßen des Täufers Völker aller Art, aller Rassen und aller Zeiten zu vereinen, wahrscheinlich unbewußt in Anlehnung an eine verspätete und ungeschickte Bruegel-Tradition. Wenn es für die italienische Kunstgeschichte innerhalb Italiens und gerade in Venedig den Begriff des Vernacular gäbe, würden dieses Bild und sein Meister in diesen Begriff gehören. So malen Vassilacchi und sein Freund Pietro Mera (um 1550—1639), und letzteren kann man mit Sicherheit für den Schöpfer des Bildes in der Galerie halten.[13] Einige seiner bekannten Werke zeigen die gleiche Stilmischung und eine ähnliche Legierung von Figuren, Raum, Umwelt zu Kulissen und Theaterszene, wie das Budapester Bild. Meras Beinamen lautet il Fiammingo; wahrscheinlich ist er flämischer Herkunft. Möglicherweise hat er unter dem Volk auch sich selbst verewigt. Der jetzt am rechten Rande des Bildes sich vor dem Baumstumpf vorbeugende, frontal gemalte Kopf ist vielleicht der Kopf des Malers, den wie es scheint, auch sein Freund Vassilacchi konterfeite.

ANMERKUNGEN

[1] Das Altarbild die Vision des heiligen Hieronymus und ugustinus (wahrscheinlich 1552—60) von Sebastiano Vini ım 1528—1602) gelangte zweifellos im 16. Jahrhundert ıch Ungarn oder wurde gerade auf hiesige Bestellung, viel-icht im Auftrag on Gábor Perényi gemalt. Das Bild ist Bodrogolaszi zum Vorschein gekommen (s. *Granasztói-vőrffy, K.:* in Acta Hist. Artium XXV. 1979, 237—252), — ır Zeit im Christlichen Museum in Esztergom. Italienisch, ›er auch von ungarischem Interesse ist in der Ausstellung ıs Bildnis der Maria Christierna, der Gattin Zsigmond áthoris aus dem Jahre 1595 (Inv. Nr. 86. 4. 11), wahr-heinlich von Ottavio Zanuoli († 1607) gemalt, s. *Buzási nikő:* Régi Magyar Arcképek — Alte Ungarische Bildnisse, usst.-Kat. Tata — Szombathely 1988, Nr. 1.

[2] Ankauf auf der 71. Kunstauktion des Komissionswa-nhauses, Nr. 179; Inv. Nr. 86.14 11, Öl, Leinwand 216 × 40,5 cm.

[3] S. The Illustrated Bartsch, Vol. 39, p. 132; über die ariationen: *Neerman A.* und *G.:* Disegni bolognesi e veneti . Cat. Galleria del Caminetto, Bologna, Pal. Salina—razetti, 1969—70, No. 18; eine ähnliche von Sabbatini ıch in der Sammlung der Nat. Gall. of Canada.

[4] Eine mit dem Budapester Bild verwandte Komposition t das Brünner Altarbild Krönung Mariens mit vier Heiligen ›s auch nach Mähren gekommenen Baldassare d'Anna (um 560—nach 1639), s. *Prijatelj, K.* in Arte Veneta XXI. 1967, 5—217. — über Samacchini s. *J. Winkelmann* in *Fortunati ietrantonio Vera:* Pittura Bolognese dell' 500, Bologna 986, Tom. 2. 640 etc. Eine andere Variante der Komposition von Adamo Ghisi, nach Frederico Zuccaro: The Illustrated Bartsch, Vol. 31, 160.

[5] Ankauf von der Filiale des Kommissionswarenhauses in der Kossuth-utca in Budapest; im Inventarbuch: aus dem letzten Quartal des 16. Jahrhunderts; Inv. Nr. 78. 1. 11; Öl, Leinwand 64 × 76 cm; — in sehr beschädigtem, mangelhaftem Zustand; 1979 durch Frau Tibor Eisenmayer restauriert.

[6] *Scavizzi, G.:* in Master Drawings IV. 1966, 3.

[7] *Scavizzi, G.:* op. cit.

[8] Dem Kopf- und Gesichtstypus des Darius ähnliche Zeichnungen: Santo frate in lettura, Bergamo, Acc. Carrara Studi per santo Eremita, ebd., (s. *Ruggieri V.* in Critica d'Arte 1967, 3. und 5. Abb., oder der Auf einem Schubkarren gefahrener Mann und zwei Figuren, Florenz, Uffizi, s. *Scavizzi* 1966, Pl. 4).

[9] *Scavizzi:* op. cit. Pl. 13/b und Fig. 7.

[10] *Zeri, F.:* La Galleria Pallavicini in Roma, Roma 1959, 109.

[11] *Zeri, F.:* op. cit. p. 48, — L'Archangelo Raffaele rifiuta i doni offerti da Tobia e Tobiolo, Replik des Exemplars im Pitti; das florentinische Exemplar ist auf 1612 datiert; dieses steht dem Budapester Bild besonders nahe; — die rechts im Hintergrund stehende, im Profil gezeigte Frauengestalt ist auf den beiden Gemälden eine fast identische Figur. S. noch: *Cantelli, G.:* Repertorio della pittura fiorentina del Seicento, Firenze 1983, 22—25; — *Contini, R.:* „Il seicento fiorentino" Catalogo, Firenze 1986, 1. 101. etc.

[12] Leihgabe aus Privatbesitz, Öl, Leinwand, 142 × 182 cm. Galt früher als Werk des Lorenzo Sabatini.

SOBRE UNA NUEVA ADQUISICIÓN ESPAÑOLA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

por

ÉVA NYERGES

Las siguientes lineas fueron escritas en honor de la doctora Klára Garas, directora general del museo, quien valoraba altamente la colección española de la pinacoteca, la cual durante su jefatura se enriqueció con varias obras importantes. Entre las adquisiciones de los últimos años, ya hemos dado a conocer el cuerpo principal del retablo de Santa Ana,[1] de un maestro conocido por el nombre de Maestro de ..... de Cardona, quién según las recientes investigaciones en archivos puede ser identificado como Pere Vall, así como el denominado retablo Andrássy.[2] Siguiendo la cronología de las adquisiciones, a continuación daremos a conocer un retablo que representa una misa del papa San Gregorio y cuya publicación es actual, ya que recientemente han terminado las labores de restauración del cuadro.[3]

Esta pintura antes no figuraba en la literatura.[4] Según nuestros conocimientos, había sido adquirida en una subasta de Budapest celebrada en 1935, por una familia de la capital, del cual el Museo de Bellas Artes lo compró el cuadro en 1985. La pintura, que incluso por su inconografía suple una falta en nuestro museo, había sido comprada a comienzos del siglo en España, junto a varias otras obras españolas importantes, por el profesor y coleccionista, Ödön Faragó. En la subasta de su colección, efectuada en 1935, el cuadro figuraba con el siguiente titulo: "Pintor español, fines del siglo XV. Misa de San Ildefonso".[5] En la misma venta, el origen de otro cuadro, subastado con el numero 230 —"Pintor español, fines del siglo XV.: San Juan Bautista, oleo sobre tabla, 88 × 47 cm"— aparecía exactamente en el catálogo: "Comprado en Burgos, en 1911."[6] Todo parece indicar que el primer retablo, que según su iconografía es, correctamente, la misa de San Gregorio, probablemente fue adquirido per Ödön Faragó en esa misma oportunidad, en Burgos, o en sus arledelores.[7] En le cuadro vemos al papa San Gregorio frente al altar, sosteniendo en sus manos la ostia ornada con la cruz del Gólgota. La capa pluvial del papa, representado de perfil izquierdo, es de brocado de color carmesí oscuro, mientras que los diáconos arrodillados detrás de él portando velas en sus manos llevan casulla verde. El manto del obispo que sostiene la tiara papal es de brocado amarillo. En el lado derecho se ve, cortada, una figura vestida de monje, con sombrero de cardenal. El ribete de los trajes, los cuellos, la corona del papa, la cruz de capa pluvial están cubiertos de oro adornádo con grabados, el baldaquín del altar tiene una ornamentación de hojas que se dibujan sobre un fondo de plata batida, ornado con grabados. El espacio es rico en detalles, frente al muro de sillares grises se yerguen columnas de mármol rojo, en primer plano vemos un piso de azulejo. En el altar, ante el baldaquín, se ve la figura de Cristo, de medio cuerpo, rodeado de una aureola. Desde sus heridas, la sangre fluye al cáliz que se encuentra sobre el altar. Delante de San Gregorio hay un libro abierto, a la derecha se ve un candelabro.

La escena representada con mayor frecuencia de la vida del San Gregorio (cuyo papado duró de 590 a 604), llamado el último papa romano y el primero del Medioevo, es la misa celebrada por él en la iglesia de Roma Santa Croce in Gerulasemme. Encima del altar le apareció la figura de Cristo, con las heridas sufridas en la cruz, cuya sangre saltaba al cáliz. La representación de la misa de San Gregorio era muy frecuente en toda Europa, en el siglo XV. También los maestros españoles pintaban a menudo este tema, siguiendo modelos flamencos e italianos.[8]

El maestro del retablo de Budapest debe haber actuado en el circulo de Pedro Berruguete, pues la composición del cuadro, así como los caracteres de los personajes representados muestran el profundo conocimiento de las obras de Pedro Berruruete.[9] El cuadro de Budapest, por la manera de representar los detalles arquitectónicos, por la

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Círculo de Pedro Berruguete, comienzos del siglo, XVI: La misa de San Gregorio, Budapest Museo de Bellas Artes

pintura del muro de sillares del fondo, del altar de mármol rojo y del piso del primer plano cubierto de azulejo, es una evocación de aquellas obras del maestro que denotan una marcada influencia italiana. Según Post, la misa de San Gregorio,[10] que se conserva en el museo de la Catedral de Segovia, data del período posterior a la actuación de Pedro Berruguete en Urbino, en 1477, o sea los últimos años del siglo XV o los primeros del siglo XVI. El maestro del altar de Budapest debió conocer y seguir el modelo de este cuadro, en el que vemos al papa en una composición análoga, de perfil izquierdo, ante el altar, sosteniendo en sus manos la Sagrada Ostia, con los dos diaconos arrodillados detrás de él. Esta misma forma de composición (con la excepción de que San Gregorio está de rodillas) fue empleada también por el maestro anónimo de Amberes, cuyo retablo fue erigido en Valladolid antes de 1504, en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia del San Salvador.[11] La similitud con la composición de la misa de San Gregorio pintada por Isenbrandt o en su taller, que se conserva en la iglesia de San Juan de Castrogeriz,[12] principalmente en lo que a la figura del papa respecta, y la analogía con la obra segoviana de Berruguete deben ser casual, como lo señalara Post, puesto que a causa de su muerte acaecida en 1504 Berruguete no pudo conocer el cuadro de Castrogeriz. El maestro del retablo de Budapest sigue en su composición el modelo de Berruguete, pero no está descartado que conociera también el retablo de Castrogeriz procedente del taller de Isenbrandt, como lo demuestra la manera de pintar la figura de Cristo rodeada de aureola. Hay otra pieza en la obra de Berruguete que representa igualmente la misa de San Gregorio. En ese cuadro que se conserva en el Museo Provincial de Burgos[13] los tipos de cabeza de las figuras orando de rodillas en el lado derecho son precursores de las notas características de los diáconos que aparecen en el cuadro budapestino. En el retablo de Burgos, los enormes ojos expresivos son los detalles más atractivos de la representación, sumamente sensible, rica en detalles, plástica y de tipo retrato. El maestro del cuadro budapestino pinto los rostros con rasgos más grandes, representando casi con una sola pincelada en las cabezas construidas cual manchas los ojos devotos y los labios de fuertes lineas.

En el retablo de Berruguete, que se encuentra en el altar mayor de la iglesia Santo Tomás de Ávila, titulado "San Pedro y San Pablo le aparecen a Santo Tomás en su celda", el carácter de Santo Tomás sirvió igualmente de modelo al maestro del cuadro de Budapest, en la creación de los tipos de cabezas.[14]

La nueva adquisición del Museo de Bellas Artes de Budapest que enriqueció la serie de obras renacentistas no muy numerosas de la escuela española, procede del circulo de Pedro Berruguete. debe haberse pintado hacia el fin de la vida del maestro, o después de su muerte, en los primeros decenios del siglo XVI. La obra no está lejos del estilo del así llamado maestro de Portillo, un seguidor aún no identificado de Berruguete.[15] Post atribuye al maestro de Portillo, que actuó en la región de Valladolid y Ávila, una predela representando la misa de San Gregorio con dos santos.[1] Este cuadro está proximo a los detalles del cuadro de Budapest, por su concepción, por la representación de Cristo encima del altar, la manera de pintar poco minuciosa de las telas y también por lo



Fig. 2. Pedro Berruguete: La misa de San Gregorio, Segovia Museo de la Catedral



Fig. 3. Pedro Berruguete: La misa de San Gregorio, Burgos, Museo Provincial

motivos del ornamento del oro por lo que pude apreciarse a base de la fotografia.

Al ser recortada, arrancado, de su marco, de su ambiente original, la obra quedó un poco mutilada. La función original de la tabla la podemos imaginarnos como el cuerpo de un retablo menor, tal como se construyera antaño el altar de San Gregorio procedente de la iglesia Santo Tomé de Toledo[17], cuadro que guarda parentesco con nuestra obra en el tiempo y en su círculo de procedencia, pero también es posible que era el ala derecha de un diptychon tal como se puede ver en el retablo de Santa María de la Orta de Zamora, del llamado maestro de Pozuelo.[18]



Fig. 4. Circulo del Maestro de Portillo: La misa de San Gregorio con dos santos, Burdeos, La Catedral

NOTAS

[1] *Gudiol, J.—Alcolea y Blanch, S.:* Pintura gótica catalana. Barcelona, 1986, 97—99.

[2] *Nyerges, É.:* Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 66—67 (1986) 49—68. Las pinturas que Alcolea considera como las otras partes del retablo dedicada Santa Ana las he mencionado en mi articulo como cuadros analógos en su estilo a la obra de Budapest. El retablo de San Sebastián que yo sigo atribuyendo a un maestro catalán, Natale V. lo atribuye, a base de analogias con frescos, al Maestro di S. Agostino a Saliceto (Studi Piemontesi 1988 vol. XVII. fasc. 2. 485—488).

[3] Núm. de inv. 85.7. templa, pino, 96,2×66,5 cm. La pintura fue restaurada en el Museo de Bellas Artes por Éva Somos, los examenes tecnicos fueron realizados por el quimico y arqueólogo Zoltán Szabó. A continuación, resumiré los datos más importantes relativos al estado de la obra y a los examenes técnicos, basándome en sus actas. La pintura está sobre una gruesa tabla de pino, compuesta de dos partes. Su reverso está poco elaborado, la mayor parte de la superficie esta cubierta por estopa encolada, aplicada para robustecer el ajuste. El cuadro fue recortado de su marco ornado. En la preparación, primero se pegó un lienzo sobre la tabla, luego el gesso grosso, la segunda capa de base, el gesso sottile, y por ultimo una fina pelicula encolada. En la tabla se ven dos tipos de dibujo preliminar: los principales elementos de la composición, el contorno de las figuras fueron señalados por el artista con grabados de diversa profundidad, mientras que las formas interiores de las cabezas y de las manos las dibujó con pincel. Las lineas rectas de los elementos arquitectónicos fueron grabadas lo más profundamente. Durante la pintura, el maestro corrigió en varios sitios la linea del dibujo preliminar por ejemplo en los azulejos. La ornamentación de oro tiene estampado de estrella, hojas cuádruples y punto acuñados. Debajo del oro y plata batidos, hay un bol muy fino, color amarillento-anaranjado. El aspecto plano de las hojas metálicas fue corregido por el maestro con una capa de barniz, aplicada con un pincel estrecho. Este modelaje tiene empuje, pero parece algo superficial. En la base del bol se aplicó primero la plata y luego el oro. La pintura se preparó con templa de huevo. En la superficie de los cuerpos pintó finamente sobre el dibujo hecho con pincel los colores rosa, obtenidos de tiza y rojo ocre, en el sombreado utilizó marrón, negro y distintos verdes. Posteriormente, acentuó con contornos marrones el modelaje sumamente plástico. El manto de San Gregorio y las columnas tienen fondo rojo-ocre. Las muestras de brocados son de laca organica roja. En el traje de la figura que sostiene la tiara papal y en la aureola de Cristo, ese conjunto extrano del amarillo y rosado el pintor lo consiguió mezclando la tiza con amarillo ocre y laca organica roja. En el cuadro se ve un verde algo frio, mezclado con negro y un verde de tonalidad calida fuerte, cuya primera capa consiste de cardenillo y tiza. Sobre ésta, se aplicó como segunda capa la pintura obtenida mediante el cocimiento de cardenillo y aceites que se secan. La fotografia infrarroja no ofreció otra información que no sea visible por el ojo.

[4] Le doy las gracias al señor Pál Cséfalvay, director del Museo Cristiano de Esztergom, por haber llamado mi atención sobre el cuadro y por haberme dado consejos utiles en relación con la iconografia del mismo.

[5] Subastas del Museo Ernst LII. Budapest, 17—24 de noviembre de 1935. Legado artistico del profesor Ödön Faragó, no 231. 21 21. V. (ver fotografia).

[6] Esta pintura llegó a España probablemente durante la segunda guerra mundial, desde allí fue llevada a Inglaterra. Actualmente es propiedad privada inglesa. Es atribuida a Bartolomé de Castro. Por la información, le doy gracias a Santiago Alcolea y Blanch.

[7] Publicaciones principales dedicadas a la iconografía de la misa de San Gregorio: *Endres, J. A.:* "Die Darstellung der Gregorius Messe im Mittelalter" in Zeitschrift für Christliche Kunst. Düsseldorf, 1917. 146—156. *Male, E.:* L'Art religieux de la fin du moyen age en France. Paris, 1922. A partir de la página 102. *Künstle, K.:* Iconographie der christlichen Kunst. I. Freiburg im Breisgau 1928. 486—; *Réau, L.:* Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955. III/I 609—15; Borchgrave de *Altena, J. de:* "La Messe de Saint Gregoire. Etude iconographique." "Bulletin des Museés Royaux des Beaux Artes." Bruxelles. 1959. 8. 3—34: *Kirschbaum, E.:* Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1970. I. 199—200. *Dominiquez Rodríguez, A.:* "Aproximación a la iconografía de la misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV, de la Biblioteca Nacional." Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid LXXIX 4. 1976 (757—66) *Bermejo Martínez, E.:* La pintura de los primitivos flamencos en España, Madrid, 1980 I. 1982 II. En esta obra, el autor examina los modelos flamencos de los maestros españoles.

[9] Literatura principal referente a Pedro Berruguete: *Allende Salazar, J.:* Pedro Berruguete en Italia. Archivo Español de Arte 1927. 133— *Lainez, A. E.:* Pedro Berruguete, Madrid, 1935. Camón *Aznar, J.:* La pintura española del siglo XVI. Summar Artis XXIV. Madrid. 1970 (161—198) *Angulo Iñiguez, D.:* La Virgen con el Niño de Berruguete, de la colección del Vizconde de Roda (Archivo Español de Arte, 1943 (111—115). Del mismo autor: Pedro Berruguete en Paredes de Nava. Barcelona 1946. Pintura del renacimiento. Ars Hispaniae XII. Madrid 1954 (84—102) Las pinturas de Pedro Berruguete del retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava. Instituto Conservación y restauración de obras de arte. 4. Madrid 1965. (5—12) *Post, Ch. R.:* A History of Spanish Painting. Cambridge, Massachusetts. IX. I. 1947 (17—161). Su escuela y seguidores (383—437) (439—468) XIII 1966 (348—6) *Checa, F.:* Pintura y escultura del renacimiento en España 1450—1600. Madrid, 1983 (98—108) *Mateo Gómez, L.:* "Notas sobre el viaje de Pedro de Berruguete a Italia" in Boletín del Museo del Prado. Madrid, 1986, T. VII, no. 20, 81—84.

[10] *Post, Ch. R.:* op. cit. IX. I. 1947, (110—113). *Camón Aznar, J.:* op. cit. 182 considera esta obra como pintada bajo el influjo directo de Urbino y la data de 1480.

[11] *Borchgrave d'Altena, J.* de op. cit. en la nota 7, 17. laminas 20—21.

[12] *Post, Ch. R.:* op. cit. IX. I. 1947, 12—14 describe también otras versiones. Lámina 2. *Friedländer M. J.:* Die altniederländische Malerei. Berlin, 1933. XI. 96, 138, LXXIII T.

[13] *Post,* Ch. *R.:* op. cit. IX. I. 1947, 108—110. Estima que el cuadro procedente de Cogollos, que hoy se encuentra en el Museo Provincial de Burgos, es un cuadro votivo independiente. *Camón Aznar J.:* op. cit. 193. Data la pintura de 1480 a 1490.

[14] *Camón Aznar J.:* op. cit. 188, lámina 180.

[15] Literatura referente al maestro de Portillo: *Post, Ch. R.:* op. cit. IX. I. 394—413 así como XIII. 398—404. *Angulo Iñiguez D.:* Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae XII. Madrid, 1954, 109—110. *Caamaño Martinez J. M.:* "La presencia del maestro de Portillo en Valladolid. Nuevas obras." Archivo Español de Arte (1965) 87—104. (Ofrece un detallado resumen de literatura). *Camón Aznar J.:* op. cit. 200—204.

[16] *Post Ch. R.:* op. cit. XIII. 1966, 400—404 lámina 174. Burdeos. La obra mencionada como analogía se encuentra en la sacristía de la catedral.

[17] Revuelta *Tubino M.:* Museo de Santa Cruz I. Toledo Ciudad Real 1987 I. 63 lámina 117. Atribuye el retablo a un discípulo de Berruguete, llamado maestro de Paredes de Nava, idéntico tal vez con Gonzales de Becerra. Lo data de principios del siglo XVI.

[18] *Post, Ch. R.:* op. cit. IX. II. 574—77 lámina 225.

UN DIPINTO SCONOSCIUTO DI ANTIVEDUTO GRAMATICA E ALTRI DATI SULLA SUA OPERA

di

Ágnes Szigethi

Il piccolo gruppo di opere di Antiveduto Gramatica, il contemporaneo più anziano di Caravaggio, con cui, alla fine degli anni 1580, aveva anche lavorato nella stessa bottega e sotto la cui influenza più tardi era caduto, non è aumentato sensibilmente dal momento in cui Roberto Longhi, più di sessant'anni fa aveva raggruppato la sua produzione.[1] Eppure il nome di Antiveduto negli inventari delle raccolte della fine del XVII secolo, compare spesso e, di conseguenza, è chiaro che negli ambiti dei collezionisti di quell'epoca era un pittore abbastanza celebre e richiesto le cui opere erano riguardevoli, anche da un punto di vista meramente numerico, sopratutto quelle destinate ai collezionisti privati, nel campo del quadro autonomo. Oggi le sue opere note e riconosciute, oltre ai quadri d'altare dipinti per le chiese rappresentano solo un frammento modesto di sua produzione, il cui orizzonte è ampliato dalle pitture ricordate dalle fonti, anche se non sono più identificabili con le opere note. Di un identificazione dei dati d'archivio si offre raramente possibilità, e non conosciamo opere importanti come «Quadro di Heroiade», «Un Salomone quando Idolatro»[2] già nella collezione Borghese, «Una, Disputa di nostro Signore»[3] di Asdrubale Mattei «Un Salvatore», «Un S. Bastiano» o «Un Monte Parnaso»[4] inventoriate nel 1627 nella collezione del Monte, ma non ne sappiamo di più neanche del David[5] appartenente una volta alla collezione Giustiniani, della Venere,[6] appartenente alla collezione Ruffinelli, mentre non riusciamo nemmeno ad immaginare la sua pittura di paesaggio, nonostante il fatto che siamo in possesso di dati sul fatto che Ferdinando Gonzaga nel 1610 l'aveva pagato per un paesaggio.[7]

Siamo propensi ad immaginare il dipinto che compare nella galleria del Monte come «Un filosofo colco in quadro ovato» o le pitture registrate più volte nell'archivio Barberini con il titolo: «Ovato sopraporto di . . . un studente appoggiato ad una colonna»[8] come opere affini alla Giale della Galleria Pallavicini di Roma che l'artista deve aver probabilmente dipinto in coppia con un altro quadro[9] o per delle serie. Questo genere è rappresentato anche da una pittura che, benché non sia identificabile mediante i dati di archivio, in base allo stile deve essere considerata, senza ombra di dubbio, opera di Antiveduto, e che è stata da noi riconosciuta in una collezione privata di Budapest.[10]

Il quadro dipinto su tavola rappresenta un busto di donna dai lunghi capelli biondi, da scollatura profonda che mantiene tra le mani, una fiaccola ardente, al cui lato è leggibile l'iscrizione: HELENA. Non è dunque un problema determinare il soggetto del quadro, ovvero l'identificazione del personaggio femminile che guarda con serena sicurezza. Se prescindiamo da una crepa profonda che attraversa diagonalmente il quadro, in ottimo stato nonstante un leggero oscuramento della patina di vernice, si può seguire bene l'elegante gioco di luce che affluisce da sinistra sul viso e sulle parti del corpo lasciate libere dalla profonda scollature rivelandone i valori plastici. Il pittore non è attratto dai ricchi effetti cromatici, soltanto il pezzo di manto rosso rovesciato sulla spalla nuda rappresenta una macchia di colore più vivace nel quadro, in cui non è il colore ad essere determinante bensì il gioco di luce e di ombra.

Sia lo stile — la sicura creazione di ricchi trapassi di luce-ombra nel campo dominato da colori scuri, la composizione dei particolari in campo ovale — sia il tipo di volto regolare, affine alle figure di Borgianni, sono talmente prossimi alle opere di Antiveduto Gramatica, sopratutto alla Giaele della Galleria Pallavicini, che non possono esistere dubbi sull'attribuzione. La rappresentazione dei capelli biondi-rossicci attorcigliati sulla fronte e che si rovesciano sulle spalle costituisce un dettaglio che ci ricorda la descrizione di Mancini su Antiveduto: «eccede nel far i capelli».[11]

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Antiveduto Gramatica: Helena. Budapest, collezione privata

L'Helena, di recente scoperta, probabilmente rivela molto sulle qualità ritrattistiche di Gramtica, qualità, che gli avevano procurato un'enorme notorietà agli inizi di carriera. Baglione, parlando di Antiveduto analizza così quest'attività: «In formar le teste non ci era migliore di lui, e colorite, e somiglianti bravamente li faceva . . . E per copiare quegli uomini illustri, che stanno dipinti nel palagio del giardino de Signori Medici, non ci era più atto di lui . . . ed in questo esercizio avanzossi con buona somma di guadagno, e di vero, che erano bellissime e con buona maniera condotte, sicchè acquistossi il nome di gran Capocciante.»[12] Alla pittura di quadri con figura intera passò solo in seguito: «per far vedere ai Pittori che egli non solo sapeva far le teste, ma ancora le figure, cominciò ad operare de' grandi quadri, con ritrarre dal naturale.»[13] Quest'iter nel suo sviluppo è logico e credibile, sia come progresso artistico, sia come riconoscimento, non scevro di una certa sensibilità delle esigenze di mercato. In base a tutto ciò non si deve però supporre che non continuasse per nulla, in un periodo più tardo, l'attività in quel genere che gli aveva procacciato tanto successo sia in campo materiale, sia in campo artistico.[14] L'Helena, invece, in base alle peculiarità stilistiche, deve essere collocata in un periodo più tardo della sua carriera. La datazione



Fig. 2. J. G. Haid da Grammatica?: L'Adultera, Budapest, Museo di Belle Arti, Gabinetto Disegni e Stampe

delle opere di Antiveduto si basa su speculazione dal momento che non siamo in possesso di date o dati che offrano un appiglio sicuro. La maggior parte degli studiosi considera le opere che contengono elementi manieristici e rigidi, precedenti a quelle di concezione robusta nelle figure, dipinte con un trattamento drammatico della luce, da considerarsi posteriori quali sono, oltre al quadro dell'Altare di San Giacomo degli Incurabili, la Giuditta di Stoccolma,[15] la Santa Cecilia di Lisbona,[16] o la Maria e Marta di «Torino.»[17] La loro datazione è collocata nel secondo decennio nel secolo, cioè nel periodo che va fino alla sua morte.[18] La concezione robusta di queste opere manca ancora dallo stile di Helena, che si colloca più vicino al tipo di Sant'Elisabetta di Marsiglia.[19] La modellazione è più equlibrata, ricca nei trapassi, il trattamento della luce è più dolce, con meno contrasti rispetto alla Giaele, quindi la data di composizione deve essere collocata prima di quest'ultima. Prendendo come data orientativa il 1618, anno leggibile in una rappresentazione dell'Angelo Custode,[20] la composizione dell'Helena, anche dietro considerazioni stilistiche, deve essere conconsiderata anteriore anche a questa e, secondo noi, deve essere collocata a metà degli anni 1610. Si può supporre che il quadro non fosse indipendente, ma, come nel caso dei tondi[21] o della Giaele,[22] poteva essere stato eseguito in coppia con un altro dipinto. Le coincidenze di misure con il quadro romano[23] ci lusingherebbero a supporre che i dipinti apparterrebbero allo stesso ciclo che, accanto a due eroine bibliche, proporrebbe delle figure celebri della storia greca e romana, ma tutto ciò sarebbe in contraddizione con le differenze stilistiche, supponibilmente anche con una distanza temporale di più anni che separa le due opere, nonchè con una leggera differenza nel fondo delle due tavole, nella figurazione dell'ovale coi contorni più allungati, rispetto a quelli più tozzi della pittura romana.

Ho gia accennato all'affinita dell'Helena con le figure di Borgianni, inoltre l'esposizione pittorica, la modellatura dolce ed equilibrata con luce ed ombra sono un chiaro accenno ai rapporti con l'arte di Giovanni Baglione. Delle relazioni tra loro intercorrenti non si è finora parlato, mentre sono evidenti i contatti stilistici. Benchè ignoriamo tutto della qualita della loro collaborazione, non solo i due artisti si conoscevano, ma, da un testo scritto e pervenutoci di Ferdinando Gonzaga, possiamo dedurre che nel 1619 avevano avuto una commissione in commune per un ciclo sulla storia di Sansone: «L'Antiveduto pittore e il Cav. Baglione stanno aspettando i soggetti dell' A. V. per l'istorie di Sansone: et l'Antveduto desiderebbe che v'intravenissino molte donne.»[24]

Il quadro di Helena or ora presentato non è l'esclusivo rappresentante dell'arte di Antiveduto nelle collezioni ungheresi. Riguardo al materiale del Museo Cristiano di Esztergom ho proposto di modificare l'attribuzione della Sacra Famiglia proveniente dalla Collezione Capece-Zurlo[25] e ascritta prima a Vaccaro, poichè le peculiarità stilistiche della pittura contraddiccono ad una paternita del pittore napoletano.[26] In quell'occasione ci siamo ampiamente soffermati su quei tratti che collegano con stretti legami l'opera all'arte di Antiveduto, tenendo troppo conto di certe debolezze della pittura, in quel momento non ancora pulita, ero giunta alla deduzione che l'artista del quadro doveva essere identificato nel più giovane Gramatica, Imperiale Gramatica,[27] figlio di Antiveduto, morto prematuramente e di cui conosciamo con certezza una sola opera. Dobbiamo invece riconoscere che questa prudenza era forzata ed ingiustificata. Confrontando la pittura con la Sacra Famiglia di Karlsruhe,[28] è evidente che possiamo considerare il dipinto di Esztergom una variante sullo stesso tema e con tre figure di mano dell'Antiveduto. Che le due opere siano state eseguite nel periodo prossimo, oltre che da coincidenze di ordine compositivo, è suggerito anche dalle affinità stilistiche: la data dei dipinti deve con ogni probabilita essere collocata più tardi della Helena, intorno al 1620.

NOTE

[1] *Longhi, R.:* «Quesiti Caravaggeschi», Pinacotheca I, 1928—29, pp. 138—139; Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia», Proporzioni I, 1943, pp. 55—54; *Marino, A.:* Un Caravaggesco fra Controriforma e Barocco: Antiveduto Gramatica. L'arte, N. S. I, 1968, nos. 3—4, pp. 47—82; *Moir, A.:* The Italian Followers of Caravaggio. Cambridge, Massachusetts, 1967, I. pp. 25, 91—94; *Spear, R. E.:* Caravaggio and his Followers. Cleveland, 1971, pp. 106—108; *Nicolson, B.:* The International Caravaggesque Movement. Lists of Pictures by Caravaggio and His Followers through Europe from 1590 tol 650. Oxford, 1979, p. 55; *Giusti, L.* in Civilta del Seicento a Napoli. Cat. mostra, Napoli, 1984, pp. 151, 321.

[2] Secondo *Longhi* — op. cit. 1943, p. 54 — questo quadro unitamente al Passaggio del Mar Rosso, ricordata nella collezione Borghese — *Moir* op. cit. p. 92 — potrebbe essere affine alla composizione riproducente il Trionfo di David di Rutilio Manetti. Gli inventari del Monte sono

pubblicati in *Frommel, Ch. L.:* Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte. Storia dell'Arte, 1971, pp. 30—49, e *Kirwin, Ch.:* Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory. Storia dell'Arte, 1971, p. 55.

[3] «Una Disputa di Nro Signore con Dottori» dell'Antiveduto e menzionato nell'inventario del 1631 della collezione di Asdrubale Mattei: *Panofsky-Soergel, G.:* Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove. Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1967—68, p. 185. Poteva essere una composizione simile alla Disputa pubblicata dal *Longhi* ed elencata dal *Nicolson* op. cit. p. 55.

[4] Affine a questo dipinto poteva essere quello rappresentante Le Nove Muse, ricordata nella Galleria Regia di Torino. *Moir* — da Campori — op. cit. II. p. 90. La collezione del Monte conservava dieci opere di Antiveduto: vi figuravano ancora «Una Madonna con Nostro Signore Bambino che dorme», un «Angelo Custode», che, probabilmente, era una delle varianti della composizione conosciuta, e un «Quadro con una Musica», che lo *Spear* — op. cit. cat. 33 — ha identificato nel Suonatore di Liuto di Torino.

[5] *Salerno, L.:* The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. II. The Inventory. The Burlington Magazine, 1960, CII, pp. 97, 102; *Marino* op. cit. p. 81, nota 27. Nella collezione dal Pozzo c'era nel 1695 «Una figura d'un putto vestito tutto di bianco». V.: *Sparti, D.:* The dal Pozzo collection again: the inventories 1689 and 1695 and the family archive. The Burlington Magazine, 1990, p. 558, no. 338. Era forse una composizione simile alla Figura con Colomba nella Sagrestia della chiesa degli Eremitani di Padova. Altri dipinti emersi sul mercato italiano: l'Allegoria della Fede, Finarte, Roma, 1978, 4. Aprile, cat. no. 27 e Finarte Milano, 1985, 16. Aprile, cat. no. 116. Due mezze figure, una Santa Catarina e un Balestriere sono pubblicati da *Marini, M.:* Gli esordi del Caravaggio e il concetto di «natura» nei primi decenni del Seicento a Roma. Artibus et Historiae, 1981, no. 4 figs. 17—18. Sul mercato sono comparsi figure di Santa Dorotea: Sotheby's Londra 1987, 4. Giugno, cat. no. 94; Una Santa Catarina, prima essere attribuita al Domenichino è identificato come opera dell'Antiveduto nel museo Brukenthal: *Jonescu, T.:* Das Brukenthal Museum. Sibiu, 1964, inv. no. 1280.

[6] *Lewine, M. J.:* An Inventory of 1647 of a Roman Art Collection. Arte Antica e Moderna, 1962, p. 312, no. 87. Oltre alla Venere, questo inventario cita altre tre opere di mano dell'Antiveduto: «Una Madonna col putto in piedi» no. 29, «Un Angelo Custode» no. 30, «Una meza figura in piedi di meza testa si dice dell'Antiveduto» no. 78. Un dipinto di soggetto simile, alla Venere, Venere con Amorini è nella Galleria Gasparrini: Storia dell'arte italiana, II. Vol. 2, Cinquecento e Seicento. Torino, 1981, fig. 304., fig. 148.

[7] *Luzio, A:* La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627—28. Milano, 1913, pp. 47, 292. Secondo la comunicazione datami cortesemente da *Klára Garas*, due Paesi dell'Antiveduto sono stati menzionati nel 1626, come esportati da un certo Nicolas Lamere. V.: *Bertolotti*, A.: Esportazione di oggetti di belle arti da Roma per l'Inghilterra. Archivio Storico, Artistico e Letterario della Città e Provincia di Roma. Roma, 1880, p. 77.

[8] *Lavin, M. A.:* Seventeenth-century Barberini Ducuments and Inventories of Art. New York, 1975, p. 343 no. 176, pp. 313—14, no. 444. Inoltre figurava un quadro anche nell'inventario di Antonio Barberini nel 1644: «Un quadro con un Amore che aguzza le punte all istrale di mano di Antiveduto» p. 486.

[9] *Zeri, F.:* La Galleria Pallavicini in Roma. Firenze, 1959, cat. no. 242. Nella collezione Colonna figurava ancora insieme con il quadro con cui era in coppia: «Due ovatini . . . uno Sisara, l'altro Giuditta»

[10] Olio, tavola di pioppo?, cm 43.5×62.

[11] *Mancini, G.:* Considerazioni sulla Pittura. Ed. *Marucchi, A.—Salerno, L.*, Roma, 1956, p. 245.

[12] *Baglione, G.:* Le vite de'pittori, scultori, architetti ed. Intagliatori. Napoli, 1733. pp. 181—183.

[13] *Baglione* op. cit. p. 182.

[14] *Calvesi, M.:* La realtà del Caravaggio. Seconda Parte. Storia dell'Arte, 1985, p. 55, 229. Lo storico non esclude che nella pittura di «doicento settantasette quadri senza cornice di Palmi quattro l'uno di Diversi Papi, Imperatori, Cardinaldi e Duchi, et altri huomini illustri con alcune donne» come si ricorda nella copiatura dei quadri della Galleria di Ritratti de Medici, del Monte abbia impiegato anche Antiveduto.

[15] *Spear* op. cit. *cat.* no. 34.

[16] *Spear* op. cit. p. 108, fig. 26.

[17] *Longhi, R.:* Me Pinxit e Quesiti Caravaggeschi. Firenze, 1968 Firenze, 1968, fig. 203. La sua datazione è posticipata dallo *Spear* negli anni 1620, v. op. cit. p. 108. In realtà, il dipinto si trovava sul mercato inglese. *Faldi* in. Artisti in Roma nel Sei e Settecento. Pal. Ruspoli, Roma, 1988, 14.

[18] *Moir* l'estende fino al 1626 i due decenni considerati piu fecondi dal *Longhi*, op. cit. p. 93.

[19] Peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Marseilles. Marseilles, 1984—85, cat. 30.

[20] Roma, S. Prudenziana. Riguardo ai quadri considerati copie: *Moir*, Op. cit. fig. 114. p. 66.

[21] Milano, Brera, Concordia e Ragione, Moir, op. cit. p. 93.

[22] *Zeri:* Op. Cit. Cat. 42.

[23] Le dimensioni del quadro romano: cm 44.6×60, quelle di Budapest: cm 43.5×62.

[24] *Luzio:* Op. Cit. 292.

[25] La collezione proviene da una famiglia di origine napoletana. Un'altra Sacra Famiglia molto simile al dipinto di Esztergom si trova nelle Gallerie Fiorentine: *Chiarini, M.:* Benedict Nicolson: The International Caravaggesque Movement. (recensione), Antichità Viva, 1980/3, p. 58, fig. 1.

[26] *Szigethi, Á.:* Secenteschi nella Galleria di Esztergom: un ipotesi per Imperiale Gramatica. Acta Historiae Artium, 1978, XXIV, pp. 287—290.

[27] *Brugnoli, M.:* Imperiale (e non Antiveduto) della Gramatica. Paragone, 1971/255, p. 71—4; la firma dell'artista è apparso nel corso del restauro dell'altare rappresentante la Liberazione di San Pietro (San Salvatore in Lauro, Roma).

[28] *J. Lauts:* Katalog Alte Meister bis 1800. Karlsruhe, 1966. no. 458. Murawska Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1989, p. 46.

[29] L'incisione del Haid fatta nel 1784 dà notizia d'un altro dipinto finora sconosciuto dell'Antiveduto *(Fig. 2)* Secondo l'iscrizione nella stessa il Caravaggio era considerato maestro della composizione di quest'Adultera, ma i tipi femminili ed anche maschili, come pure gli effetti di chiaroscuro restituti dalla tecnica di mezzotinto si riferiscono alla mano dell'Antiveduto. In base dell'incisione non è possibile tirare conclusioni esagerate concernante carattesi stilistici, ma a mio parere anche l'originale mostrava una concordanza di stile con l'arte del Baglione. — Qui vorrei ringraziare la Dottoressa Klára Garas della cortese comunicazione, dell'incisione come pure del permesso di riproduzione della fotografia. Klára Garas mi ha fornito cortesemente anche dati relativo sai dipinti dell'Antiveduto nella già collezione di Carlo I., re d'Inghilterra: „una Sant'Agnese . . . by Anti veduto in the bedchamber over the chimney", una „Judith wth Holofernes head", „una Madona soe big as life", e un „Mary Christ and an Angell done by Ane Veduto" Vedi: O. Millar: The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649—51. In the Forty-third Volume of the Walpole Society. Glasgow, 1972, pp. 272, 303, 304, 310.

UN DESSIN ET UN TABLEAU FRANÇAIS AU MUSÉE DE BUDAPEST

par

P. Rosenberg

Le musée des Beaux-Arts de Budapest est riche en œuvres françaises du XVIIe siècle. Si les plus remarquables ont déjà été publiées, aussi bien par des savants hongrois — dans le *Bulletin du musée national hongrois des Beaux-Arts* qui paraît pour l'essentiel en français — ce dont nous ne saurions trop nous réjouir — que par des spécialistes étrangers, il en est d'autres qui méritent que l'on se penche sur elles. Nous en retiendrons deux que nous avons pu étudier lors de notre unique et trop bref séjour à Budapest en 1982: Klara Garas nous avait reçu à l'occasion de ce voyage avec autant de fermeté que de bienveillance.

Il s'agit de deux œuvres — un dessin et un tableau — dont l'attribution pose problème. Le dessin est attribué à Poussin: grâce à un tableau, il peut sans doute — nous n'avons pas écrit sans aucun doute, les traducteurs apprécieront la nuance — être rendu à Jean Lemaire. Quant au tableau, il porte au musée de Budapest une indéfendable attribution à Jean-Baptiste Vanloo. Nous reproduisons son dessin préparatoire, classé au musée de Leipzig parmi les feuilles de Noël Coypel.

Ces deux exemples confirment tout l'intérêt qu'il y a à étudier *et* dessins *et* tableaux et à ne pas considérer les deux champs — comme le pensent encore bien des spécialistes de l'un ou de l'autre domaine — comme étrangers l'un à l'autre.

Qui était Jean Lemaire? On ignore presque tout sur l'artiste, souvent surnommé Lemaire Poussin ou encore le Gros Lemaire. Certes, les spécialistes de Poussin citent l'artiste et les articles d'Anthony Blunt (1943 et 1959),[1] ceux d'Andrea Busiri Vici (1965, 1973 et 1976),[2] l'étude de Luigi Salerno (1976),[3] ont regroupé sous son nom un certain nombre de tableaux d'architecture ornés (animés serait excessif) tantôt de robustes figures mythologiques ou bibliques au drapé classique à la Stella, tantôt de personnages pris dans la réalité de tous les jours. La sûreté de la perspective, les couleurs claires parfois vives de ses compositions nullement monotones expliquent la notoriété de Lemaire de son vivant.

Né à Dammartin en 1598 (ou 1597), Jean Lemaire mourut à Gaillon (Normandie) en 1659. Il est à coup sûr à Rome entre 1624 et 1630, peut-être même dès 1613.[4] Tôt, il connaît Cassiano dal Pozzo.[5] Il est de retour à Paris en 1638. L'année suivante, il est nommé « garde du cabinet de peinture du roi ». Après un nouveau et bref séjour à Rome en 1642, il s'installe définitivement à Paris où il décore de nombreux hôtels de perspectives peintes, et séjourne à Gaillon. Ces quelques dates, toujours répétées, demanderaient vérification, ne serait-ce que parce que Jean Lemaire est souvent confondu avec Pierre Lemaire (1612?—1682; étaient-ils frères?),[6] dit le Petit Lemaire. Si l'on connaît quelques gravures[7] de Pierre Lemaire, il ne paraît pas exclu qu'il ait également manié les pinceaux.[8] Quant aux œuvres du Gros Lemaire, rares sont celles dont l'attribution remonte au XVIIe siècle.

Ainsi le tableau du Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 1) était-il autrefois considéré comme de Poussin avant d'être publié par Anthony Blunt en 1959[9] qui hésitait cependant à le rendre à Jean Lemaire lui-même. Il considérait la toile comme « more vigourous than the work of Lemaire, and yet . . . too feeble in detail to be an original by Poussin ». Blunt légende la reproduction du tableau (fig. 1) comme d'« an unknown follower of Poussin ». Si l'opinion de Blunt est partagée par C. M. Kauffmann,[10] les spécialistes de Lemaire — Busiri Vici comme Salerno — voient sans hésitation dans le tableau de Londres une œuvre sûre de Lemaire. D'autant plus qu'il existe du motif central de la composition — elle représente des jeunes artistes dessinant dans des ruines — un exemplaire en largeur conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 2) qui revient à coup sûr à Lemaire[11]. Ce même groupe est repris,

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 1. Jean Lemaire, *Jeunes dessinateurs dans des ruines*, Londres, Victoria and Albert Museum

mais inversé, dans une troisième version, elle aussi en largeur, passée en vente à Florence en 1970.[12]

Le dessin de Budapest[13] (fig. 3), jusqu'à présent attribué à Poussin, est fort proche du tableau de Londres. Ont été modifiés quelques motifs décoratifs de l'arc de triomphe central et le personnage principal de la composition qui, sur le dessin (comme sur le tableau de Vienne), pointe le doigt vers le sommet de la colonne cannelée.

Mais le dessin revient-il bien à Jean Lemaire? Les feuilles de l'artiste sont rares. Blunt, en 1943 et en 1959, en reproduisait plusieurs dont l'attribution paraît acceptable. Celles du musée de Rouen[14] pour la *Pasiphaé* déposée par le Louvre au musée d'Agen en 1977, de Lyon[15] pour le *Mercure et Argus* des Trafalgar Galleries de Londres, de Vienne[16] pour le *Thésée retrouvant l'épée de son père* autrefois dans la collection Aldo Briganti emportent l'adhésion. Celle de Budapest nous paraît également un point d'ancrage important et assuré.

La technique du dessin — cette plume et ce lavis de bistre chers au maître des Andelys —, son sujet, qui réunit ruines antiques et jeunes dessinateurs, sont poussiniens. Mais la poésie du dessin, comme celle du tableau, est originale et sonne juste. Ces jeunes dessinateurs qui rivalisent d'ardeur, stimulés et inspirés par l'évocation de la grandeur du passé, affairés et concentrés dans leur travail, sont d'un artiste qui ne se contente pas de pasticher.

La seconde œuvre conservée au musée de Budapest — il s'agit cette fois d'un tableau — reste mystérieuse, du moins quant à son auteur (fig. 4).

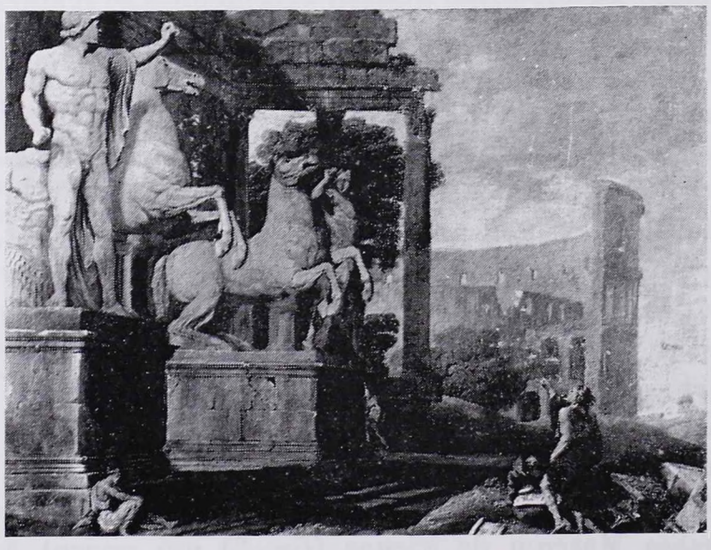


Fig. 2. Jean Lemaire, *Dessinateurs dans des ruines romaines*, Vienne, Kunsthistorisches Museum



Fig. 3. Jean Lemaire, *Jeunes dessinateurs dans des ruines*, Budapest, musée des Beaux-Arts

Qu'elle représente *Apollon poursuivant Daphné sur le point d'être changée en laurier* ne saurait faire de doute — bien évidemment Andor Pigler[17] ne s'y était pas trompé: au devant de la scène, Penée, le dieu fleuve, père de Daphné, tente de protéger sa fille des entreprises nullement équivoques du Dieu tandis qu'à l'arrière plan de la composition, le serpent Python, percé par une flèche, expire, tué — l'on s'en souvient — par Apollon. Mais l'attribution de l'œuvre est problématique. Elle ne peut en aucune façon revenir à Jean-Baptiste Vanloo (1684—1745)[18] à qui elle est donnée.[19] Formé dans le Midi de la France et en Italie, reçu à l'Académie en 1731, l'artiste séjourna et travailla abondamment en Angleterre entre 1737 et 1742, avant de s'en retourner à Aix, sa patrie. Ce que l'on sait de son œuvre peint interdit en tout cas de lui attribuer le tableau de Budapest.

Un dessin conservé au musée de Leipzig (fig. 5)[20] peut-il nous mettre sur la voie? Un point est assuré, sans qu'il soit besoin d'insister longuement: ce dessin est bien une étude préparatoire pour la toile de Budapest. Les variantes entre les deux œuvres le prouvent sans conteste. Mais la feuille de Leipzig revient-elle bien à Noël Coypel (1628—1707), nom sous lequel elle est conservée? Nous ne le pensons pas, en dépit d'indéniables analogies stylistiques, notamment pour ce qui est de la morphologie des doigts et du traitement des feuillages. Mais ce que nous savons aujourd'hui sur la manière de dessiner (et de peindre) du fondateur de la dynastie des Coypel nous oblige à écarter son nom.



Fig. 5. Ecole française, seconde moitié du XVIIe siècle, *Apollon poursuivant Daphné*, Leipzig, Museum der bildenden Künste



Fig. 4. Ecole française, seconde moitié du XVIIe siècle *Apollon poursuivant Daphné*, Budapest, musée des Beaux-Arts



Fig. 6. François Bonnemer, *Apollon poursuivant Daphné*, Montauban, musée Ingres

Qui proposer alors ? Le thème connut, en France comme bien entendu en Italie, un grand succès.[21] Sans même remonter à Poussin, sans évoquer le tableau de Maratta (aujourd'hui au musée de Bruxelles) commandé par Louis XIV en 1681 et fraîchement reçu à la Cour,[22] sans nous étendre sur les rapprochements iconographiques entre les thèmes d'*Apollon et Daphné* et de *Pan et Syrinx*, citons — sans prétendre être complet — le dessin de Pierre Mignard de l'Albertina,[23] le tableau de son frère Nicolas Mignard à Avignon,[24] le tableau de Houasse (1677) de Versailles,[25] les dessins de François Chauveau (1613—1676) et de Michel II Corneille du Louvre,[26] le morceau de réception à l'Académie de 1675 de François Bonnemer (1638—1689), aujourd'hui au musée de Montauban, que nous reproduisons à titre de curiosité (fig. 6),[27] un petit tableau attribué non sans raison à Nicolas Loir (1624—1679), passé en vente à Paris en 1985,[28] enfin un dessin de la collection Mathias[29] et une feuille proche de Jean Cotelle le Jeune (1645—1708), passée en vente à Londres en 1988.[30] Mais sachons reconnaître notre ignorance et admettre que l'art français n'a pas encore livré tous ses secrets. Deux points paraissent assurés: le dessin de Leipzig, comme le tableau de Budapest, sont français, ils datent de la seconde moitié du XVIIe siècle.[31] Souhaitons que la réunion photographique de ces deux œuvres permette de leur trouver une paternité.

NOTES

[1] *Blunt Anthony*, Jean Lemaire: painter of architectural fantasies, The Burlington Magazine, 1943, pp. 241—246; idem, 'Poussin Studies IX — Additions to the work of Jean Lemaire': The Burlington Magazine, décembre 1959, pp. 440—443.

[2] *Busiri Vici Andrea:* «Opere romane inedite di Jean Lemaire», Palatino, IX, n° 8—12, 1965, pp. 161—168; idem, «Un inedito dipinto di Jean Lemaire», Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria), XXIII, 1973, pp. 117—122; idem, «Ulteriori Acquisizioni di Jean Lemaire», Antichità Viva, 1977, n° 6, pp. 23—31.

[3] *Salerno Luigi:* Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma, Rome, 2 vol., 1976. Salerno (II, pp. 488—493) accompagne son essaid'une bibliographie de l'artiste.

[4] *Bousquet Jacques:* Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle, Montpellier, 1980.

[5] *Nicolō Anna—Solinas, Francesco:* «Cassiano dal Pozzo. Appunti per una cronologia di documenti e disegni, 1612—1630», Nouvelles de la République des lettres, 1987, II, pp. 65—66.

[6] Voir note 4.

[7] *Préaud Maxime:* Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle, X, 1989, pp. 69—76.

[8] Ainsi, en 1671, à Rome, le marquis de Seignelay va «chez Le Maire pour voir des tableaux» (L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du marquis de Seignelay . . ., éd. par *Clément P.*, 1867, p. 156).

[9] Voir note 1 p. 443.

[10] Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I. Before 1800, Londres, 1973, pp. 227—228. La toile mesure H. 98; L. 73.

[11] T. H. 60; L. 74.

[12] Le 12 avril 1970, n° 361 (T. H. 66; L. 81). *Salerno L.* (note 3), p. 493, fig. 80.5 la reproduit. Le jeune dessinateur qui nous fait face, accroupi par terre, se retrouve sur un tableau conservé à Windsor et reproduit par *Blunt* en 1959 comme de Lemaire (fig. 32).

[13] In. n° 2885. Plume et lavis de bistre. H. 239 mm; L. 180 mm. Porte sur le montage une inscription du XIXe siècle «N.[as] Poussin» Anciennes collections Lempereur (1701—1779, marque Lugt 1740 en bas à droite) A. C. et. de Paggi (marque Lugt 617, également en bas à droite). Dans la vente Lempereur du 24 mai 1773, figuraient sous le n° 459, sous le nom de Jean Le Maire Poussin, «quatre desseins à la plume et lavés représentant différens monumens et morceaux d'architecture» et sous le n° 460 «quatre, idem, dans l'un desquels on voit Moyse enterrant un Egyptien». Nous connaissons, dans une collection privée parisienne, un autre dessin de Lemaire provenant de la collection Lempereur. Le dessin de Budapest provient encore (marque Lugt 1965 en bas à gauche) de la collection du prince N. Esterházy (1765—1833) acquise en bloc en 1870 pour Budapest.

[14] Voir en dernier cat. exp. (par *Foissy-Aufrère M. P.*), Choix de dessins français du XVIIe siècle, Rouen, musée des Beaux-Arts, 1984, n° 40, ill.

[15] Reproduit à deux reprises dans les catalogues des Trafalgar Galleries (en 1977, n° 11 et en 1985, n° 17).

[16] Inv. 11211. Le dessin provient de la coll. Mariette. Est ce le n° 1331 de la vente après décès du célèbre amateur: «Un morceau d'architecture . . .» de «Poussin, ou J. Le Maire»?

[17] *Pigler A.:* Barock themen Budapest, 1956, II, p. 29.

[18] Peut-être par confusion avec le morceau de réception représentant en effet Apollon poursuivant Daphné (1733) de Louis-Michel Vanloo (1707—1771), aujourd'hui conservé à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

[19] N° 3833; T. H. 157; L. 127,5; voir pour la provenance et la bibliographie ancienne *Pigler Andor*, Catalogue des peintures du musée des Beaux-Arts de Budapest (éd. hongroise), 1954, p. 327, p. 391, éd. allemande, et *Szigethi Ágnes*, Peintures françaises des XVIIe et XVIIIe siècles, Budapest, 1976, n° 36, ill. en couleurs.

[20] Inv. 4763; plume et lavis de bistre sur préparation à la pierre noire; H. 578 mm; L. 445 mm.

[21] *Stechow Wolfgang:* Apollo und Daphne, Leipzig—Berlin, 1932. Le tableau de Budapest n'est pas mentionné dans cette étude.

[22] *Schnapper Antoine:* Tableaux pour le Trianon de Marbre 1688—1714, Paris-La Haye, 1967, p. 64, fig. 64.

[23] *Boyer Jean-Claude:* «Un chef d'œuvre retrouvé de Pierre Mignard (1612—1695), Pan et Syrinx», La Revue du Louvre, 1980, n° 3, p. 156 fig. 5.

[24] *Schnapper Antoine:* catalogue de l'exposition, Nicolas Mignard d'Avignon 1606—1688, Avignon 1979, n° 65E (ill.).

[25] *Schnapper, Antoine:* Revue de l'Art, n° 4, 1969, p. 98 fig. 10 (rubrique *Livres* compte-rendu de l'ouvrage *d'André Marie*, Naissance de Versailles, le château, les jardins, Paris, 1966).

[26] *Guiffrey J. et Marcel P.:* Inventaire Général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles, III, 1909, n°s 2255 (ill.) et 2325 à 2327 (ill.).

[27] T. H. 151; L. 187. L'identification du tableau revient à A. Fontaine (voir A. Fontaine, Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1910, pp. 221—222).

[28] T. H. 46; L. 55; vente Paris, Hôtel Drouot, salle 7, 22 mai 1985, n° 25, ill.

[29] Classé sous le nom de Jean-Baptiste Corneille (P M 935).

[30] Vente Christie's, Londres, 6 décembre 1988, n° 46, ill.

[31] Le thème eut, au XVIIIe siècle, une fortune non moins grande qu'au XVIIe siècle (tableaux de Lemoine de l'Ermitage, de La Fosse d'Orléans, de Sylvestre de Potsdam . . .).

EIN AUFGEFUNDENES GEMÄLDE VON GEORG FLEGEL IN BUDAPEST

von

ILDIKÓ EMBER

Über die Entstehung und das Los der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm und über die Aufbewahrungen der teilweise zerstreuten Gemälde sind unsere Kenntnisse dank den sammlungsgeschichtlichen Forschungen von Klára Garas umfassend. Sie gelangte mit der Identifizierung der aus Wien nach Preßburg (Bratislava), dann nach Ofen (Buda) geratenen Stücke zur Bestimmung der Meister von bedeutenden Werken.[1] Die Reihe der identifizierbaren Gemälde erweitern wir im folgenden mit der Veröffentlichung eines bisher verborgenen Stillebens.

Eine kleine Leinwand von Georg Flegel tauchte in einer Budapester Privatsammlung auf,[2] die nach der Fachliteratur eben zum aus den Inventaren der Wiener Sammlungen bekannten Werk des Meisters gehörte. (Abb. 1) Wolfgang J. Müller, der erste Monograph[3] des Lebenswerkes von Flegel, zitiert (unter den archivarischen Angaben) aus dem Inventar der Leopold Wilhelm-Sammlung des Jahres 1659 die detaillierte Beschreibung einer Leinwand, woran „ein Cassten mitt zwey Seülen darin in der Höche ein Mayenkrugel mitt Bluemen, ein geschlossenes Buech und darauf ein Glasz mit Wasser und zwei Röhmer umbgekherte, unden ein angeschnittener Käsz, darauff ein porcelaine Butterpixen, ein Glasz mitt rothen und ein Glasz mitt weissen Wein sambt einem ahngeschnitten, weissen Brodt" zu sehen war.[4] Obwohl einige Gegenstände aus der Beschreibung fehlen, ist das Gemälde deutlich auf einem der Aquarelle des von F. Storffer illustrierten Inventars der Wiener Hofsammlungen[5] aus dem Jahr 1730 (Abb. 2) erkennbar. Aus der Studie von Günther Heinz, in der er mehrere Blätter des Storffer-Inventars veröffentlicht, können wir uns über die damalige Einordnung des Gemäldes einen Begriff machen.[6] Aufgrunddessen identifizierte Hana Seifertová 1978 den oberen Teil des Schrankbildes als eines der Gemälde im Schloßmuseum von Červená Lhota in Böhmen.[7] Kürzlich tauchte der dazugehörende untere Teil in Budapest auf. (Abb. 3)

Die mit Hilfe der Photo-Vergrößerung von gleichem Maßstab versuchte Rekonstruktion zeigt, daß das Gemälde weit unter der Linie des Oberfaches entzweigeschnitten wurde. Der fehlende Streifen könnte aber wahrscheinlich mit der Umlegung der Bildränder zurückgewonnen werden; wenigstens haben wir, als wir den oberen Rand des Budapester Stückes umgelegt haben, die Fortsetzung der den Deckel der Büchse verzierende Amor-Statuette noch gefunden. Die Stutzung ist am unteren Bildrand, der mit der Kante des Faches nicht parallel ist, größer und endgültig. Ursprünglich war auch hier zweifellos der doppelte Holzrahmen mit glattem Profil, der an den senkrechten Seiten zu sehen ist, vorhanden. (Abb. 1) Hier ist aber etwas von der gemalten Oberfläche zurückgebogen, und als die linke untere Ecke umgeschlagen wurde, kam ein Detail eines Sockels zum Vorschein. Es ist also anzunehmen, daß das ursprüngliche Gemälde einen viel breiteren und reicher gegliederten, gemalten Türrahmen gezeigt hat, der schon auf der Kopie von 1730 nicht mehr existierte, da dort die Stilleben in Lambris eingebaut, ihre Ausmaße einander angepaßt, in einem einheitlichen, dekorativen Ensemble angeordnet wurden.[8] Ein Vergleich der zwei Bruchstücke zeigt, daß das Stück von Červená Lhota an beiden Seiten und auch oben gründlich beschnitten ist.[9] Während aber das Gemälde aus der Tschechoslowakei 1973 restauriert wurde, blieb das Teilstück in Budapest in dem Alten Zustand und die alten Ausbesserungen in dem linken oberen Viertel am Glas und am Hintergrund sind augenfällig. Es verrät aber auch in seinem gegenwärtigen Zustand als Bruchstück außerordentliche malerische Qualität.

Die auf die feingewebte Leinwand sehr dünn aufgetragene Farbschicht gibt das fast abtastbare Bild der Gegenstände. Der Künstler erreicht mit den minuziös ausgearbeiteten Details und mit den klaren, hellen Farben vor dem dunklen Hintergrund eine lebhafte und subtile Wirkung, während

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Georg Flegel: Stilleben mit Käse, Butterdose, besitz Weingläsern und Tonkrug. Budapest, Privatbesitz

er die Raum-Illusion mit dem schief angeordneten Messer und mit den, aus dem Fach etwas herausstehenden Gegenständen steigert. Die Autorschaft Flegels ist zweifellos, in seinen Werken finden wir zahlreiche Analogien. Der Vergleich mit dem von Hana Seifertová rekonstruierten Prager Schrankbild[10] ist naheliegend, (Abb. 4) wir können zu den einzelnen Motiven eine Reihe seiner Bilder zitieren. Das achteckige „á la facon de Venise"-Glas kommt z. B. mit je anderen Füßen im Frühstück mit Bückling (Historisches Museum, Frankfurt), in der Großen *nächtlichen Mahlzeit* (ebendort) aus dem Jahr 1637 und mit Flügelfuß im *Frühstück* (Darmstadt) vor.[11] Der Römer mit Weißwein kommt recht häufig vor, unter anderem im Bonner Bild mit dem angeschnittenen Brot, sowie in einem Frühstückstisch das in einer Pariser Kunsthandlung auftauchte.[12] Im Gemälde *Vorbereitung zur Mahlzeit* (Öffentlichen Kunstsammlungen Basel)[13] sehen wir denselben irdenen Wasserkrug mit Bleideckel als Gegenstück zum Römer wie auf dem Budapester Bild. Die Orange mit den zwei Blättern und das Muster am Messergriff sind am Prager Gemälde wiederzufinden. Außer der Übereinstimmung der Motive, zeigt das Baseler Stilleben auch in seiner Malweise die größte Verwandtschaft mit dem Budapester Gemälde. Aber solche und ähnliche Siegburger Krüge sind auch bei anderen Meistern, so auf den Bildern von P. Binoit, Osaias Beert, Clara Peeters, Frans Badens zu finden, da die frühen Stilleben-Maler mit ikonographisch gebundenen Motiven arbeiteten.[14]

Die Butterdose aus orientalischem Porzellan, mit vergoldetem Silberfuß und -deckel kommt aber auf den bekannten Werken von Flegel nicht noch einmal vor. Aufgrund ihrer Proportionen, plastischer Verzierung mit Früchten, Ranken und Cherubköpfen kann sie ein deutsches Werk der Spät-Renaissance sein. Die manieristische Blumenvase im Oberfach ist noch interessanter; darauf erkannte Hana Seifertová das Wappen der Familie Erbach.[15] Die Grafen von Erbach aus der Provinz Hessen standen mit mehreren Herrscherhöfen im 16—17. Jh. in Verbindung und bewahrten in ihrer Sammlung unter anderem Antiquitäten von Kaiser Maximilian I., Gustav Adolf u. a.

Flegel malte seine abwechslungsreichen Blumensträuße in mit Reliefen verzierten Vasen, Tonkrügen oder Glasvasen. Von ihnen stehen vielleicht zwei kleine, auf Kupfer gemalte Stücke in einer schweizerischer Privatsammlung den Schrankbildern am nahesten.[16] Wir sollten jedoch in erster Linie nicht bei den Motiven, sondern in der Malweise, der Farb- und Lichtwirkung die Übereinstimmungen suchen, um diese Gemälde in das Lebenswerk von Flegel einordnen zu können.



bb. 2. Ferdinand Storffer's Bildinventar aus 1730. Detail. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 3/a. Georg Flegel: Stilleben mit Blumenstrauß, Buch und Brille. Statni zamek, Červená Lhota



Abb. 3/b. Georg Flegel: Stilleben mit Käse, Butterdose, Weingläsern und Tonkrug. Budapest, Privatbesitz

Einige datierte Werke von Georg Flegel blieben ur aus seinen letzten Jahren, von 1631 bis 1638 halten. Der Aufstellung der Chronologie können lso die Parallelen innerhalb des Lebenswerkes nd die allgemeinen Tendenzen der Stillebenalerei zugrunde gelegt werden, die aus ihnen gepgenen Schlußfolgerungen sind aber oft unterhiedlich. Auch die Datierung dieser beiden chrankbilder ist ziemlich widersprüchlich. Günher Heinz kannte nur die Storffersche und hielt as sich in der Sammlung von Leopold Wilhelm efindliche Gemälde offenbar aufgrund der Oberächlichkeit der Kopie für ein spätes, in den 1630er ahren verfertigtes Werk von Flegel.[17] Hana Seif rtová datierte das Detail von Červená Lhota aurz nach 1604, das Prager Bild auf 1610.[18] Sam egal grenzte mit einer komplizierten mathemaschen Methode eine von 1615 bis 1627 dauernde eriode ab und plazierte die zwei trompe l'oeil gen Ende dieser Periode.[19] — Der Vergleich mit den bekannten datierten Bildern überzeugt uns nur davon, daß das Gemälde von Červená Lhota — Budapest kein spätes Werk sein kann. Es weicht von der getönten Malweise der kerzenbeleuchteten Kölner (1631) und Frankfurter (1637) *Mahlzeit*[20] offensichtlich ab; wir sehen aber beim vergleich mit dem, in Farben und Gegenständen beinahe übereinstimmenden *Stilleben mit Kirschen* von 1635,[21] wie gelöster, malerischer dort die Malweise der Schale und der weichen, angeschnittenen Oberfläche des Käses, der weich-schwammigen Krume des Brotes oder der Widerspiegelungen ist. Dieselben erscheinen auf dem Budapester Gemälde in einer trockeneren, sachlichen Vorführung.

Es scheint begründet zu sein, die zwei Schrankbilder zusammen zu untersuchen, obwohl die



Abb. 4. Georg Flegel: Schrankbild. Prag, Národní Galerie

Identität der Motive, bzw. einiger Gegenstände — wie wir es gesehen haben — nicht allzuviel Hilfe bedeutet. Wir sollen auch bei der Beurteilung der Komposition vorsichtig sein, gewisse Sachen ergeben sich ja einfach aus dem Thema. So z. B. die Darstellung der unteren Fächer in stärkerer Draufsicht, gleichzeitig die der oberen in Verkürzung, außerdem die Verdeckung der in mehreren Reihen angeordneten Gegenstände. Die Kompositionsunterschiede zwischen den beiden trompe l'oeil folgen aus dem Bestreben nach immer vollkommenerer Wirklichkeitsnachahmung. Ein Mittel der Illusionen ist nämlich die Darstellung der Gegenstände in Lebensgröße. Es ist offensichtlich, daß mehrere Gegenstände in den größeren gemalten Schrank eingeordnet werden können, und in das obere Fach, da es über der Augenhöhe liegt, haben wir keine Draufsicht. (Abb. 4) Das bedeutet aber nicht unbedingt, daß der kleinere Schrank kompositionell primitiver, also früher wäre.[22] Wir können eine ausgezeichnete Analogie des größeren, Prager Gemäldes an der Darstellung eines Küchen-

interieurs, das Flegel noch mit Martin van Valckenborch zusammen gemalt hatte, entdecken.[23] Auch die Holzpfeilerverzierung, die das in die Wand eingebaute Küchenfach umrahmt, ähnelt den Motiven um den Prager Schrank die Darstellung der sich im oberen Fach reihenden Gläser ist fast gleich, auf dem Tisch vor dem Fach stehen dasselbe *Bekerschroef*, *Tazza* und dieselben Früchte, außerdem ein Blumenstrauß in einer mit Relief verzierten Vase. — Martin van Valckenborch starb 1612 in Frankfurt. Die Zeit der Zusammenarbeit Flegels mit den verschiedenen Mitgliedern der Familie Valckenborch datiert die Forschung aber unmittelbar nach der Ankunft in Frankfurt, von etwa 1594 bis 1600.

Es ist also möglich, daß Flegel schon ganz früh als Details von Küchen- und Kammerinterieurs vergrößert und verselbständigt solche Schrankbilder gemalt hat. Es ist auch annehmbar, daß nicht nur diese zwei rekonstruierten Stücke, sondern noch mehrere dem Unverständnis der Nachwelt diesem Bildtyp gegenüber oder der Habgier der Kunsthändler zum Opfer gefallen sind und manche heute bekannte Flegel-Gemälde nur Ausschnitte einiger größeren Kompositionen sind. Auf alle Fälle konnten die für seine Werke charakteristische „Nah-Ansicht" und die Einengung der Gegenstände in engen, obwohl unsichtbaren Rahmen die die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit sichert auf der trompe l'oeil-Anschauungsweise der Schrankbilder beruhen.

Mit der Analogie des Küchenbildes beantworteten wir auch schon die Frage, aus welcher Umgebung sich dieser Stilleben-Typ herausbildete. Ich halte die unmittelbare Wirkung der italienischen Renaissance-Intarsien für zweifelhaft, wie frappant die Wiederbelebung des Pliniusschen Begriffes des „Xenion" auch sei, glaube auch nicht daß Flegel eine individuelle Interpretation des Themas der Gastfreundschaft gegeben habe.[24] Die antike Imitation-Idee wirkte offenbar durch die oft zitierte Anekdote über Zeuxis, in dert niederländischen Malerei gab es jedoch seit dem 15. Jh. die Mittel und die spezifischen Formen der Wirklichkeits-Nachahmung, die die Augen täuschen.[2] Das sich in der Buchmalerei und an den Tafelbildern entfaltende Form- und Symbolsystem wird zur Basis des selbständigen Schrankbildes sowie ein Zusammenhang zwischen dem Stilleben von Otterlo aus dem Jahr 1538 und dem Fach im Hintergrund auf dem Wucherer-Bild von Quinten Matsys besteht,[26] so folgen die Schrank-Darstellun

en Flegels aus den Hintergrund-Details der üchen- und Kammerbilder des 16. Jh.

Ich halte auch ikonographisch die Verbindung it der niederländischen Tradition für entscheiend. Im unteren Fach des Prager Schrankes kann as prächtige *Bekerschroef* tatsächlich das Symbol er Gastfreundschaft sein, wie das Hana Seiferová erklärte, aber als das teuere Requisit des ierlichen Mahls verweist es auch auf Reichtum nd Luxus. Hinter ihm mahnt aber der mit der miles Christianus"-Statuette verzierte Becher m christlichen Weg. Die Weintraube am *Tazza* t gleichfalls ein Christus-Symbol, während der pfel an den Sündenfall erinnert. Die Orange, die f beiden Gemälden vorkommt, konnte bei den iederländischen Malern auch die Rolle der Frucht es biblischen Zitrusbaumes besitzen.

Das hier rekonstruierte andere trompe l'oeil-tilleben ermahnt zum Wissen des Guten und ösen, zur Möglichkeit der Wahl zwischen Himmschem und Irdischem, Spiritualem und Materiellem, zur Ausübung der Selbstbeherrschung. Beim udapester Gemälde sind das Brot und der Wein ucharistische Symbole, die Sinnbilder des Leibes nd der Seele Christi. Der Käse und die Butter usammen galten dagegen als teuflische Speisen, indhaft übertriebene Verschwendung.[27] Die Amor-Statuette auf dem Deckel der Butterdose weist auf die Liebe hin. Der Wasserkrug, der neben dem mit Weißwein gefüllten Glas steht, soll auf das richtige Verhältnis der Mischung von Wasser und Wein hinweisen, der Bedeutung des Verbs „temperare". Das Buch im oberen Fach verkörpert das Wissen, im kolbenförmigen runden Glas aber, das auf dem Buch steht, war Riechwasser enthalten, was auf die Eitelkeit hinweist. Die zufälligerweise dorthin gelegte Brille ist eigentlich der Schlüssel der Lösung. An der Allegorie *Mäßigung* von Pieter Bruegel d. Ä. hält Frau Temperantia eine Brille in der Hand, und die Aufschrift des Stiches lautet wie folgt: „Videndum, ut nec voluptati dediti prodigi et luxuriosi appareamus, nec avara tenacitati sordidi aut obscuri existamus."[28] In einem solchen Kontext weisen die prächtig frischen, aber kurzlebigen Blumen auf die Vergänglichkeit hin. Auf die selige Ewigkeit nach dem Tod dürfen aber nur die hoffen, die ein tugendvolles Leben führten. Die Blumenvase hat also die Rolle, die sie auf den niederländischen Küchenbildern am Ende des 16. Jh.[29] besaß, deren unmittelbare ikonographische Nachfolger auch die Stilleben Flegels sind. Seine Schrankbilder bilden gleichzeitig einen Übergang zu den trompe l'oeil-Stilleben, die seit der Mitte des 17. Jh. so modisch wurden.

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, K.:* Tableaux provenant de la collection de archiduc Léopold Guillaume au Musée des Beaux-Arts. ulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapest. 2. 948. 22—26. — *Garas, K.:* Die Entstehung der Galerie es Erzherzogs Leopold Wilhelm. Jahrbuch der Kunsthistoschen Sammlungen in Wien. LXIII. 1967. 39—80. *Garas, .:* Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Vilhelm. Ebenda LXIV. 1968. 181—278. — *Garas, K.:* La ollection de tableaux du Chateau Royal de Buda au XVIIIe ècle. Bulletin . . . 32—33. 1969. 91—121.

[2] Öl auf Leinwand 27×46 cm, umgeschnitten, auf allen eiten 1—2 cm von der ursprünglichen bemalten Fläche ngefaltet.

[3] *Müller, W. J.:* Der Maler Georg Flegel und die Anänge des Stillebens. Schriften des Historischen Museums rankfurt am Main, VIII. 1956. 144.

[4] Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Vilhelm von Österreich, verfaßt am 14 .Juli 1659 zu Wien; erausgegeben von Adolf Berger im Jahrbuch der Kunsthisorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I. 383 CXLIII. — *Garas:* 1968. S. 259. unter Nummer 575.

[5] *Stroffer, Ferdinand:* Specification deren in den Schwartzen Cabinet sich befindenden Bildern und anderen Statuen &c. Anno 1730. Band II. S. 17. Nr. 57.: Ein Stück worauf in Bocal von Borcelan mit einem goldenen Döckl und wey Wein glässern von Langenbühr." — Der Name villeicht anstatt Lange Pieter (= Pieter Aertsen). — Für die Aufnahme bedanke ich mich auch auf dieser Weise beim Kunsthistorischen Museum. — Der freundlichen Mitteilung von Klara Garas zufolge zählt das 1772-er Wiener handgeschriebene Inventar von den Nummern 563—623, Stilleben auf, unter ihnen auch „Langenbuhr". Bein einigen könnte die Eintragung „an die Hofkammer" auf Preßburg oder Buda deuten. Mit keinem Titel der bekannten Preßurger Verzeichnisse kann das fragliche Stilleben gleichgesetzt werden. Für die Information bedanke ich mich auf dieser Weise.

[6] *Heinz, G.:* Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte des Kaiserlichen Gewäldesammlungen. Jakobuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. LXIX. 1973. S. 9—10. Abb. 2. und 5.

[7] Öl auf Leinwand 33,5×38 cm. Státni zámek, Červená Lhota. S. *Seifertová, H.:* Georg Flegel, Maler des Trompe l'oeil. Umeni XXVI. 1978. 248—262. Abb. 4. — Ausgestellt: Národni Galerie v Praze, 1979; Georg Flegel a kabinetni zátisi c Cechách v 17. a 18. stoleti. Nr. 1 — Das Bild wurde 1983 gestohlen, seitdem wurde seine Spur nicht gefunden. — Für die Aufnahme bedanke ich mich bei der Nationalgalerie.

[8] *Heinz, S.:* 1973 Abb. 1—4. — Dem 1659-er Inventar zufolge ist die Größe des Bildes 5×4 Span = 104×83,2 cm. Dies kann aber nur eine ungefähre Größe sein, und muß wahrscheinlich zusammen mit dem ursprünglichen schwarzen einfachen Rahmen mit Goldeinlage verstanden werden.

[9] *Seifertová* (1978. S. 253—54. 261) schreibt auf Grund des Restauratorgutachtens nur über die Abschneidung der unteren Kante.

[10] Öl auf Leinwand, 92×62 cm. Inv. Nr.: 0—1451. — *Seifertová* 1978 S. 252—54. Abb. 7—9. — Ausgestellt: Prag 1979. Nr. 2. und Münster—Baden—Baden 1979—80. Stilleben in Europa Nr. 249.

[11] *Müller:* 1956. Kat. Nr. 13. 14. 8.

[12] *Müller:* 1956. Kat. Nr. 6. 35.

[13] *Müller:* 1956. Kat. Nr. 4 . . . — R. A. d'Hulst (Twee stillevens van Georg Flegel aan de anonimiteit ottrokken. Bulletin du Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles. II. 1953. 122—23. Abb. 7.) Bezweifelt im Zusammenhang mit der Publikation des Brüsseler Flegels ähnlichen Inhalts die

Eigenhändigkeit des Basler Exemplars. An der 1966-er Berliner Ausstellung (Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Nr. 16.) wird das Bild aber richtig, als eine frühere Variante erwähnt.

[14] S. *Segal, S.:* Der Prosperous Past. Ausstellungskatalog, Delft — Cambridge — FortWorth, 1988. Laid Tables: Food for Thought. S. 56—76. Nr. 2. 8.

[15] Ich möchte mich auch auf dieser Weise für die freundliche briefliche Mitteilung von Hana Seifertová bedanken, die ihre diesbezügliche Entdeckung in ihrer Monographie in Vorbereitung ausführlicher darlegen wird. (erscheint 1991)

[16] S.: Münster: 1979—80. Nr. 169—170. S. 559. I. Bergström datiert dieses Bild zwischen 1605 und 1610, S. Segal, (Georg Flegel as flower painter, Tableau 7. No. 3. 1984. S. 76. Anmerkung 31) datiert das Bild im Gegenteil um 1630.

[17] *Heinz:* 1973 S. 9. Anmerkung 5.

[18] *Seifertová:* 1978. S. 261.

[19] *Segal:* 1984. S. 79.

[20] *Müller:* 1956. Kat. Nr. 21. 14.

[21] In schweizer Privatsammlung. S.: *Müller, W. J.:* Neuentdeckungen zum Werk des Georg Flegel. Pantheon, XXVI. 1968. 122—29. Farbabb.

[22] Die symmetrische Ordnung und die Einfachheit am obersten Regal des Schrankes aus dem kleineren Bild, die auch durch H. Seifertová als Argument für eine frühere Datierung erwähnt wird, kann auch einfach als Folge der kleineren Größe aufgefaßt werden. Die Ausgabe 1604 vo graphischen Vorlag, der Stiche von J. Th. de Bry kan als Terminus post quem akzeptiert werden, die Benutzun der Blätter kann aber auch Jahrzehnte später vorstellba sein.

[23] Kücheninnere mit einer abwaschenden Frau. Öl au Leinwand, 91,5×120 cm. Versteigerung: Ader, Picard e Trajan, Paris 22. 11. 1987. Nr. 10. s. noch: Segal 1988. S. 6(Abb. 4.3.

[24] Vgl.: *Seifertová:* 1978. S. 262.

[25] S.: *Lammers, J.:* Innovation und Virtuosität. Nische und Schrankbilder. Das Trompe l'oeil. In: Münster 1979- 80. S 480—507.

[26] Unbekannter Meister: Schrankbild. Otterlo, Rijks museum Kröller-Müller. S.: *Segal:* 1988. S. 22—23. Abb. 1. und 1.6.

[27] E. de Jongh in Ausstellungskatalog: Still-Life in th Age of Rembrandt. Auckland, City Art Gallery 1982. Nr. 1 S. 73.

[28] Vgl.: *Segal:* 1988. 29—39. The Abundance of Life an Moderation in all Things. Abb. 2.1.

[29] *Emmens, J. A.:* „Eins aber ist nötig". Zu Inhalt un Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahr hunderts. Album Amicorum J. G. van Gelder. DenHaag 1973, S. 93—101. — *Renckens, B. J. A.:* Een ikonografisch Aanvulling op „Christus by Martha en Maria" van Piete Aertsen. Kunsthistorische Mededeelingen van het Rijksbu reau voor Kunsthisto rische Documentatie, 4. 1949. S. 30—3

DAS GEPLANTE EPITAPH VON PÉTER PÁZMÁNY

von

Gy. Rózsa

Péter Pázmány (1570—1637) ist eine der wichtigsten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts in Ungarn. Seine Bedeutung ist im politischen, wie im kulturhistorischen Sinne gleicherweise hervorragend. Er katholisierte mit 13 Jahren und trat 1587 in den Jesuitenorden ein. Seine höhere Studien absolvierte er in Krakau, Wien und Graz, seit 1598 lehrte er Philosophie und Theologie an der Universität der Jesuiten in Graz. Er war der erfolgreichste Vorkämpfer der Gegenreformation in Ungarn und übte mit Wort und Schrift den größten Einfluß auf seine Zeitgenossen aus. Viele Mitglieder der reichsten Aristokratenfamilien brachte er in die katholische Kirche zurück. 1616 wurde er Erzbischof von Esztergom, 1629 ernannte ihn der Papst Urban VIII. zum Kardinal.

Pázmány spielte auch in der Ausgestaltung der ungarischen literarischen Sprache eine große Rolle. Er stiftete Priesterseminare (Tyrnau und Wien), eine Jesuitenschule (Preßburg) und zwei Franziskanerkloster (Neuhäusel und Kremnitz). Seine wichtigste Gründung ist aber zweifelsohne die Universität in Tyrnau (1635), die nach der Vertreibung der Türken nach Budapest übersiedelte und heute noch dort funktioniert.

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienenen, heute noch unentbehrlichen Biographien von Vilmos Fraknói,[1] und das erste Beispiel der historischen Ikonographie in Ungarn, die Pázmány-Ikonographie von Lajos Vayer,[2] beschreiben die Begräbnisstätte Pázmánys. Seinem Wunsche gemäß bestattete man ihn im Chor des Preßburger Domes und an der gegenüberliegenden Wand wurde eine mit einem Kreuz gezierte Steinplatte aufgestellt.[3] Im Jahre 1710 ließ der Palatin Pál Esterházy zwei Nachfolger Pázmánys, György Liptay und György Széchenyi neben ihn begraben und eine neue Aufschrift anbringen.[4] Im Jahr 1859 wurden die Gräber geöffnet und identifiziert.[5] 1914 schuf Alajos Rigele ein Grabmal mit dem Profilkopf des Kardinals.[6]

Am 10. April 1641 schrieb der Palatin Pál Pálffy einen Brief in Wien dem Erzbischof György Lippay nach Regensburg.[7] Pálffy schickt Lippay zwei Zeichnungen, die wahrscheinlich in Wien entstanden und einen Entwurf des Epitaphs Pázmánys darstellen. Die uns interessierenden Zeilen des Briefes lauten in deutscher Übersetzung:

P. S. Mein geliebter Herr Bruder ! Euer Gnaden (erhalten) das Epitaph des seligen Kardinals, zweimal gezeichnet, samt dem Wunsche Carlons. Wenn es Euer Gnaden gefällig ist, sollen Euer Gnaden es befehligen. Soweit ich kann, diene ich auch im Weiteren mit Freuden Euer Gnaden und werde auch mit Marmor Stein behilflich sein. Ich halte dafür, daß er nicht viel für eine solche Arbeit bittet. Auch Gott möge Euer Gnaden dafür segnen, das Memorial dieses frommen Herren, der auch mehr verdiente, machen zu lassen. Ich glaube nicht, daß dieses Epitaphium in ganz Ungarn seinesgleichen hatte. Es wäre gut, baldigst damit zu beginnen, desto besser könnte man es vollenden.

Im Brieftext kommt der Name Pázmánys nicht vor, aus den Zusammenhängen ist es aber eindeutig klar, daß es sich nur um ihn handeln kann. Schreiber des Briefes ist der Palatin Pál Pálffy, der unter anderen beim Umbau des Schlosses in Preßburg und mit der Bestellung des Pálffy-Pokals seinen Sinn für die Künste verraten hatte.[8] Der Erzbischof Lippay, der sich zu dieser Zeit in Regensburg aufhielt, hatte wahrscheinlich die Idee, Pázmány ein Denkmal stellen zu lassen. Es scheint, daß er Pálffy bat, den Künstler auszuwählen und den Entwurf machen zu lassen. Es ist auch wahrscheinlich, daß Pálffy auch Geld gegeben hat. Der Name „Carlon" kann sich auf Giovanni Battista Carlone (gest. 1645) beziehen, der als Architekt in Preßburg für Pálffy arbeitete.[9] Aus den zur Verfügung stehenden Angaben ist nicht festzustellen, in welcher Beziehung Carlone

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Plan zum Epitaph von Pázmány. Zeichnung

zu dem Entwurf des Epitaphs Pázmánys stand, dessen Verwirklichung aus einem für uns unbekannten Grund unterblieben ist.

Am 25. April 1978 wurde in London bei der Firma Sotheby ein Grabmalentwurf für einen Kardinal auktioniert.[10] Das Wappen mit drei Pfauenfeder und Kardinalshut gehört Pázmány, und so handelt es sich um sein Epitaph. Der Kardinal steht in ganzer Figur in einer mit Muschelornament geschlossenen Nische. Der Rahmen, der drei Geschosse hat, kommt an Grabmälern und Altäre der Zeit oft vor. Die Putten, Kerzen, Fackeln und Totenköpfe sind von zeitgenössischen Grabmälern bekannt. In dem Giebel und auf dem Postament ließ man Platz für die Inschriften.

Es ist wahrscheinlich, daß die Gestalt des Kardinals nicht nach der Natur gezeichnet wurde. Sie ist zu idealisiert und zu jung. Die neu aufgetauchte Zeichnung bedeutet also keine authentische ikonographische Quelle für die Ikonographie Pázmánys. Es bedeutet aber ein wertvolles Dokument für die zeitgenössische Schätzung des Erzbischofs und in diesem Sinne eine Ergänzung zu seiner Biographie. Daneben müssen wir es als eine geschätzte Vermehrung des Ungarn betreffenden Zeichnungenmaterials aus dem 17. Jahrhundert in Evidenz halten.

ANMERKUNGEN

[1] *Frankl, V.:* Pázmány Péter és kora (Péter Pázmány und seine Zeit). Band I—III. Pest 1868—1872. — *Fraknói V.:* Pázmány Péter. Magyar Történeti Életrajzok (Ungarische Historische Biographien). Budapest 1886.

[2] *ifj. Vayer, L.:* Pázmány Péter ikonográfiája (Die Ikonographie von Péter Pázmány). Budapest 1935.

[3] Die Aufschrift der Grabplatte war: PETRUS PAZMANUS CARDINALIS.

[4] *N. Schmitth:* Archi-episcopi Strigonienses. Pars II. Editio altera. Tyrnaviae 1768. p. 123. Die neue Aufschift: TRIBUS MAGNIS HUNGARIAE COLUMNIS, PETRO PAZMANO S. R. E. CARDINALI, ET ARCHI-EPISCOPO STRIGONIENSI: GEORGIO LIPPAI ETIAM ARCHI-EPISCOPO STRIGONIENSI: GEORGIO SZECHENYI ITIDEM ARCHI-EPISCOPO STRIGONIENSI, PATRIAE PATRIBUS: QUORUM VENERANDA OSSA HAC REQIESCUNT IN FOSSA. POSUIT HUNC LAPIDEM GRATITUDINIS ERGO, ILLUSTRIS S. R. I. PRINCEPS PAULUS ESTORAS, REGNI HUNGARIAE PALATINUS. ANNO DOMINI MDCCX.

[5] *Knauz, N.:* Pázmány Péter sírja (Das Grab von Péter Pázmány). In: Religio 1859. Nr. 23. S. 185—189.

[6] Súpis pamiatok na Slovensku. Red. *A. Güntherová.* Bratislava 1967. S. 189.

[7] Esztergom, Primatialarchiv, Missilen. Der zitierte Teil in der originalen ungarischen Sprache: P. S. Édes Bátyám Uram, im kegyelmed megh(!) az szegény Cardinál Epitaphiumát kétszer delineálván, az Carlon kivánságával együtt, ha kegyelmednek ugy tetszik, kegyelmed parancsolja, miben tudok, ezután is örömest szolgálok kegyelmednek márvány kőből is segitséggel leszek. Én azt vélem, nem sokat kér illyen munkától. Az Isten is megáldja kegyelmedet, hogy ennek a jámbor urnak megcsináltatja az memóriáját, aki többet is érdemlett. Nem is vélem, hogy egész Magyarországon lehessen mása ennek az Epitaphiumnak. Jó volna, ha idején kezdenék hozzá, annál jobban is meg csinálhatnák. Mostan adnék neki valami 5 száz forintot, azt vélem, elkezdhetné munkáját.

[8] *Rózsa, Gy.:* Magyar történetábrázolás a 17. században. (Ungarische Geschichtsdarstellung im 17. Jahrhundert). Budapest 1973. S. 82. 161. — *Th. Müller—A. Schädler:* Georg Petel. Ausstellungskatalog. München o. J. Nr. 57.

[9] *Voit, P.:* Der Barock in Ungarn. Budapest 1970. S. 21. — *Garas, K.:* Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása (Die italienischen Meister und die Ausbreitung des ungarländischen Barocks). In: Magyarországi reneszánsz és barock. Budapest 1975. S. 205, 210.

[10] Feder, Tinte, laviert, 460×279 mm. Rechts unten signiert: Bloemart. Important Old Master Drawings from the Collection of David Daniels, Esq. Sotheby, London, 1978. Nr. 52. S. 35. Frau Teréz Gerszi hat meine Aufmarksamkeit auf die Zeichnung gelenkt, wofür ich auch hier Dank sagen muß. Die Photographie verdanke ich der Firma Sotheby.

DIE WANDLUNGEN DER THEMATISCHEN UND DER IKONOGRAPHISCHEN TRADITION IN DEN UNGARISCHEN HISTORISCHEN PORTRÄTFOLGEN

von

GISELA CENNER-WILHELMB

Die Porträtfolgen politischer Persönlichkeiten, Heerführer, oder Dichter und Schriftsteller von Gegenwart und Vergangenheit verdanken ihr Entstehen dem Heroenkult des Humanismus.[1] Am Hofe des ungarischen Königs Matthias Corvinus kam dieser Gedanke in der monumentalen Kunst zum Ausdruck.[2] Zur Ausgabe von Bildnis-Folgen der vervielfältigenden grafischen Kunst war in jenen Zeiten die künstlerische Entwicklung von Ungarn, in dem darauffolgenden 16. Jahrhundert der tragische historische Schicksal des Landes, ungünstig.

Elias Widemann, ein Augsburger Kupferstecher, der sich in Wien angesiedelt hatte, fing am Ende des dreißigjährigen Krieges die Arbeit von drei Porträtfolgen an, derer jede aus 100 Kupferstich-Bildnissen bestand.[3] In dem dritten, im 1652 erschienenen Bande sind ungarische adelige Würdenträger, führende Persönlichkeiten der Landesverwaltung und die Kommandanten der am Rande des von den Türken besetzten Gebietes stehenden Grenzfestungen zu sehen. Das Ziel der Kupferstichfolge war die Darstellung des Adels vom Königreiche Ungarn im gegebenen historischen Zeitpunkt, so wie die anderen Bänder die Würdenträger der vom Hause Habsburg regierten Länder vorgeführt hatten. Die rundherum beschrifteten Brust-Bilder vom ovalen Format sind von leicht nachahmbarer Komposition. Das Kopieren der Stiche in Ölgemälden war keine schwierige Aufgabe. Widemann schuf charakteristische Typen-Darstellungen des „ungarischen Feudalherrn" und bot somit die Muster zur Verewigung von anderen, in der grafischen Folge nicht vertretenen Persönlichkeiten. Von diesen, sicher durch gesellschaftliche Ansprüche entstandenen Galerien sind zwei, bisher als vollständig geltende Folgen aus dem Besitz der gräflichen Familie Csáky bekannt.[4] Unter den Dargestellten kommen Persönlichkeiten aus dem Zeitalter des Königs Matthias Corvinus (15. Jahrhundert) und auch der großen Niederlage bei Mohács im 1526 vor.[5] Würdenträger, die offen ihre Meinung gegen die östliche Machtverbreitung der Habsburger geäußert hatten, sind ebenfalls unter den Ölgemälden zu finden.[6] Die Kupferstichfolge von Widemann, die den ungarischen Adel als geschlossene Einheit immitten des Kaisertreuen Adels dargestellt hat, bot somit die Möglichkeit für denselben Adel, seine eigentümliche historische Tradition und die Betonung seiner Staatsunabhängigkeit zum Ausdruck zu bringen.

Die in Wien entstandenen Widemann-Stiche verewigten den Adel der Mitte des 17. Jahrhunderts im Königreiche Ungarn. Umsonst würden wir unter den Dargestellten nach Würdenträgern aus dem Fürstentum Siebenbürgen suchen. Sigismund Lónyay, der zeitweise diplomatische Missionen im Auftrage des Fürsten Gabriel Bethlen übernommen hat, ist die einzige Ausnahme. In den Gemälde-Bildnisfolgen der Ungarischen Historischen Bildergalerie und des Waizner Bistums sind aber siebenbürgische Fürsten,[7] und politische Persönlichkeiten[8] zu sehen. Einerseits kann ihr Vorkommen durch die frühere wichtige politische Rolle und die Besitztümer der Familie Csáky in Siebenbürgen erklärt werden.[9] Jene Porträts kommen aber in anderen, nur teilweise erhaltenen Folgen abermals vor so daß wir es annehmen können, daß sie unter den Gemälden eine gleiche Rolle wie die Porträts von Familienmitgliedern der Esterházy, der Draskovich oder der Erdődy spielten.

Der terminus post quem der Gemäldefolgen ist auf das Jahr 1652, in das zweite Drittel des XVII. Jahrhunderts nach der Erscheinung des Kupferstich Werkes anzusetzen. Es ist jene Zeit, als die Enttäuschung wegen dem Frieden von Eisenburg (Vasvár, 1664) zur adeligen Verschwörung gegen den König und Kaiser, und zum Plan der Ausscheidung aus dem Habsburgerreiche geführt hat. Die gärenden Ereignisse der 1660-er Jahre lassen neue Persönlichkeiten auftreten, die in der Kupferstichfolge von

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Unbekannter Maler: Miklós Zrínyi, der Dichter und Feldherr, als sein Ahnherr, Miklós Zrínyi, der Held von Sziget. Ölgemälde. Bratislava, Mestská Galéria

Widemann noch nicht vertreten sein konnten. In der Ungarischen Historischen Bildergalerie sind aus diesen Zeiten der Siebenbürgische Fürst János Kemény, sein Sohn Simon Kemény und Mihály Teleki, Kanzler des letzten regierenden Fürsten, vertreten.[10] In der Porträtgalerie des Waizner Bistums kommen andere namhafte Persönlichkeiten des Zeitalters vor. Der siebenbürgische Fürst György II. Rákóczi, dessen tragisch endendes Unternehmen in Polen und der darauffolgende Zusammenbruch als entscheidendes Erlebnis des Jahrhunderts zu betrachten sei, wurde nach einem niederländischen Kupferstich gemalt.[11] Es ist interessant zu erwähnen, daß diese grafische Komposition schon ein zweites mal zur Darstellung eines siebenbürgischen Fürsten verwendet wurde. Am Ende des 16. Jahrhunderts ist es ursprünglich als Bildnis von Zsigmond Báthory erschienen.[12] Die Waizner Folge zeigt auch das Bildnis des Fürsten Mihály I. Apaffy.[13] Der ungarische adelige Widerstand der 1660-er Jahre unterhielt gute Beziehungen zum Fürsten und hatte große Hoffnungen dem Bündnis mit Siebenbürgen beigemessen.[14] Siebenbürgens Politik als Muster betrachtend, wurden die beiden früheren Fürsten und erfolgreichen Kämpfer gegen Habsburg — István Bocskai und Gábor Bethlen — in die Gemäldefolge aufgenommen. Bocskai ist ein recht schlecht gelungenes Gemälde, Bethlen wurde nach dem bekannten Kilian-Stich gestaltet.[15]

Das Vorkommen des Bildnisses vom Freiheitskampf-Führer der 1670-er, 80-er Jahre, Imre Thököly in der Waizner Folge verdient besondere Aufmerksamkeit. Die Beschriftung bezeichnet ihn, als „Princeps in Hungaria", die Jahreszahl bezieht sich fehlerhaft auf sein Geburtsdatum.[16] In der Rechten hält er das streitkolbenförmigen Szepter, wie auf dem Bildnis der grafischen Sammlung Apponyi.[17] Den Fürsten des letzten feudalen Freiheitskampfes in Ungarn, Ferenc II. Rákóczi, finden wir auch unter den Dargestellten der Waizner Folge in ähnlicher Komposition, wie auf dem



Abb. 2. Unbekannter Maler: Pál Kinizsi. Ölgemälde. Ungarische Historische Bildergalerie

kleinen Gemälde des Rákóczi-Museums in Sárospatak.[18]

Das Entstehen beider Bildnisfolgen ist nach den stilkritischen Faktoren zu urteilen binnen mehreren Jahrzehnten und durch die Hand mehrerer Meister anzusetzen.[19] Die Folgen wurden neben den schon bewährten Stücken nach dem Zeitgeschmack und den Zeitgeschehen ergänzt. Der stilistische Vergleich zwischen den beiden besprochenen Gemäldefolgen wäre schwer durchzuführen, wir können aber die Waizner Folge wegen ihrer thematischen Charakteristik versuchsweise mit der Person von Ferenc Csáky in Verbindung bringen, der auch in der Magnatenverschwörung verflochten war.[20] Die Hypotese kann mit dem Vorkommen seines Bildnisses nach dem Stiche von Widemann bekräftigt werden, das in den anderen Serien fehlt.

Im 18. Jahrhundert lebte die künstlerische Tradition von Elias Widemann weiter, die Erweiterung vom Kreise der Dargestellten kann in großen Zügen, wenn auch lückenhaft, verfolgt werden. Im Schloß-Museum Eger wird eine Porträtgalerie von 10 Stücken aufbewahrt. Acht davon sind im Bildformat veränderte Kopien nach Widemann. Zwei Bildnisse zeigen den heldenhaften Türkenkämpfer Miklós Zrínyi aus dem 16. Jahrhundert, und Imre Thököly.[21] Die Beibehaltung der Tradition der Türkenkämpfe sowie das Andenken der Freiheitskämpfe gegen Habsburg hatten ihren besonderen Platz in den Bildnisfolgen bekommen. Bei dem Bildnis von Zrínyi stand dem Maler eine Auswahl von Kupferstichen zur Verfügung, bei dem Porträt von Thököly konnte das Vorbild wegen dem schlechten Zustand des Gemäldes nicht festgestellt werden.



Abb. 3. Unbekannter Maler: Pál Kinizsi. Ölgemälde. Einst Privatbesitz



Abb. 4. Kupezky-Westermayer: Apokryphes Bildnis von Ferenc I. Rákóczi Kupferstich. Ungarische Historische Bildergaleria

Im Zeichen der Erinnerung an die Türkenkämpfe des 16—17. Jahrhunderts ist ein Ölbildnis vom Grafen Miklós Zrínyi im 18. Jahrhundert in Oberungarn entstanden. Die Züge sind vom Miklós, dem jüngeren, dem Dichter und Feldherrn, die Inschrift und die Schlachtenszene im Hintergrund beziehen sich aber auf dem Helden von Sziget.[22] (Abbildung 1.) In Komposition, Kleidung, Darstellungstyp und Massen ist das Bildnis des Herrführers von Mathias Corvinus, Pál Kinizsi in der Ungarischen Historischen Bildergalerie als



Abb. 5. Unbekannter Maler: Ferenc I. Rákóczi als sein Sohn, Ferenc II. Rákóczi Ölgemälde. Schloßmuseum Betliár

Parallele zu betrachten. Das Gemälde wurde aus dem östlichen Teil von Ungarn mit drei anderen Porträten angekauft.[23] Der Heerführer hält zwei Säbel in den Händen, das entspricht der sagenhaften Tradition dieser Persönlichkeit von außerordentlicher körperlichen Kraft, im Hintergrund wieder eine Kriegszene. (Abbildung 2.) Die weiteren drei Stücke des Ankaufes sind die Bildnisse des ungarischen Königs Ludwig I., des Besiegers der Osmanen bei Nikopolis, des Türkenkämpfers Verteidigers von Belgrad und Vaters von Matthias Corvinus, Johann Hunyadi, und des berühmten Generals aus der Zeit Maria-Theresias, Ferenc Nádasdy nach dem Kupferstiche von Franz Leopold Schmittner.[24] In Preßburg ist neben dem Zrínyi-Porträt ein, dem Königsbildnis in Budapest ähnliches Gemälde vom Matthias Corvinus vorhanden.[25] Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts treffen wir schon Herrschergalerien in ganzer Figur in den Schlössern der prominenten Familien als Gegenstücke zur eigenen Familiengalerie. Die Vorlagen zu diesen Porträts stammen aus dem Stichwerke „Mausoleum . . . Ducum et Regum . . . Hungariae. Norimbergae, 1664.", der Bildnisfolge ungarischer Herrscher von der Landnahme bis zum Ferdinand IV. Diese Darstellungen waren Träger der Ideen der Staatsunabhängigkeit und der Kontinuität der politischen Einrichtung, die Rolle des Adels inbegriffen.[26] Die Vereinigung der ikonografischen Tradition der adeligen Bildnisfolgen mit den Königsdarstellungen entstand auf der Ebene der Grundgedanken vom adeligen Selbstbewußtsein der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Ruhm und Rettung des ungarischen Herrschers durch den, in den Jahrzehnten schwerer Kämpfe gegen die Türken erprobten Heldenmut.[27] Diese Ideen bekräftigten die neue Verbindung mit dem Thron, die sich auch nach der gescheiterten Versuch der Königin zur Besteuerung des Adels weiter aufrecht erhalten hat.

Auf die Zeiten von Maria Theresia folgte die Regierung von Josef II. und sein willkürlich zentralisierendes System. Das darauffolgend erwachende Nationalbewußtsein, teilweise von den Gedanken der Aufklärung durchdrungen, setzte sich Schritt auf Schritt während den Reformlandtagen durch. Die auch bildlich dargestellten Vorbilder

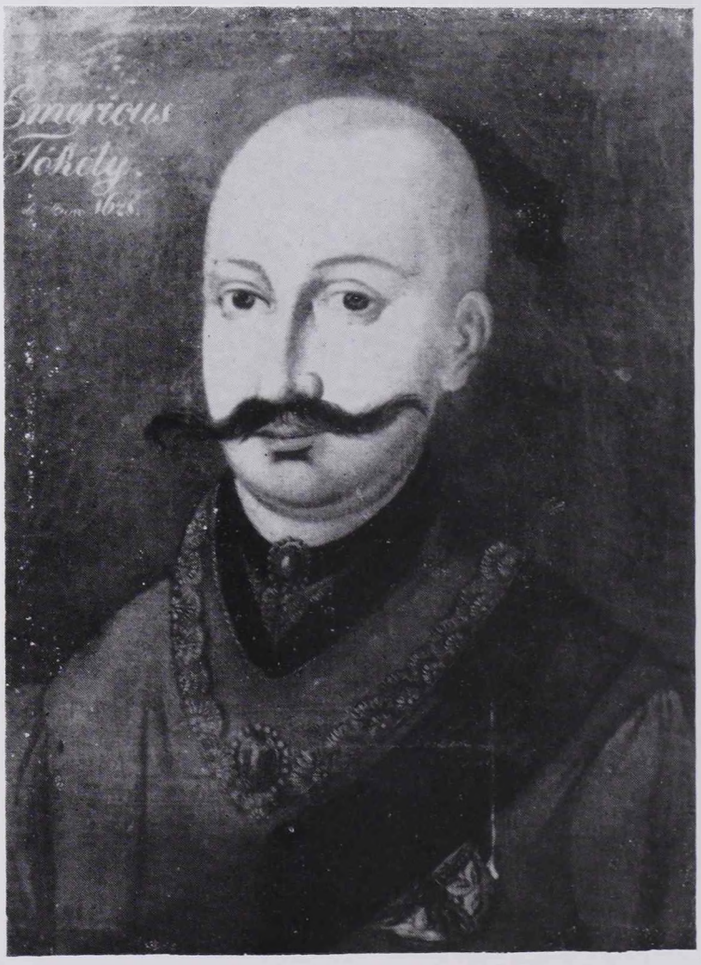


Abb. 6. Unbekannter Maler: Imre Thököly in türkischer Tracht, Ölgemälde. Schloßmuseum Betliár

wurden unter den „oppositionellen" Persönlichkeiten der Vergangenheit gesucht. In den Sammlungen des ehemaligen Andrássy-Schlosses in Betlér (Betliár, ČSSR) ist eine Galerie von zwölf Brustbildern erhalten.[28] Der Umkreis, aus dem die Dargestellten erwählt worden sind zeigt eine einheitlich geschlossene Konzeption. Die hier angebrachten prominenten Persönlichkeiten aus der ungarischen Geschichte des 16—18. Jahrhunderts sind fast alle mit den Freiheitsbewegungen des Zeitalters verbunden. In den früher besprochenen Bildnisserien kamen vereinzelt solche Personen vor, hier sind sie im gewissen Sinne alle irgendwie mit diesen Strömungen verbunden. Die weiteren thematischen und ikonografischen Untersuchungen lassen einen Einblick in die Welt der historisch-ikonografischen Topoi und ihren Beziehungen zu den durch den Zeitgeist motivierten Neuerungen.

Miklós Zrínyi, der Held von Sziget (gleich der erwähnten Bildnisfolge in Eger) ist nach dem Kupferstiche von Dominicus Custos dargestellt.[29] Der Palatin György Thurzó, Fürst Gábor Bethlen,



Abb. 7. Unbekannter Meister: Europäische Soldaten einen Türken bedrohend. Randverzeirung einer Landkarte. Ungarische Historische Bildergalerie



Abb. 8. Unbekannter Maler: Imre Thököly in türkischer Tracht. Ölgemälde. Einst Privatbesitz

Palatin Ferenc Wesselényi und General Ferenc Nádasdy wurden nach den Kupferstichen in Hormayr's „Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte" entworfen.[30] Dadurch ist die Datierung der Bildnis-Galerie in die 1820-er Jahre ermöglicht. Franz Frangepán, einer der Teilnehmer an der adeligen Verschwörung ist nach dem Doppelbildnis mit Peter Zrínyi von Johann Martin Lerch gestaltet.[31] Das Porträt von Ferenc I. Rákóczi ist eine provinzielle, (verwildert wiederholte) Kopie des Stiches von Westermayer nach dem Gemälde von Ján Kupezky.[32] (Abbildung 4—5.) Die Inschrift spricht aber von dem Sohne Ferenc II., dessen Gesichtszüge nach dem Ölbildnis von Ádám Mányoki aus dem Jahre 1705, als Ferenc I. in der Folge erscheinen. István Báthory, Fürst von Siebenbürgen, späterer König in Polen, und István Bocskai ebenfalls siebenbürgischer Fürst sind den bekannten grafischen oder Gemälde-Darstellungen kaum ähnlich. Die Vorlage des Porträts von Miklós Bercsényi, wohl sollte man an den berühmten französischen Husarenoffizier, mit Vornamen László, denken, ist auch unbekannt.

Ferenc II. Rákóczi wurde entstellt gemalt, Imre Thököly auch, als Türke mit rasiertem Kopf, hinten einem wehenden Haarschopf und in orientalischer Kleidung (Abbildung 6.). Thököly wurde wegen seiner türkischen Orientation zu den Zeiten der Freiheitskriege oft getadelt. Auf den entsprechenden moralisierenden oder karikaturistischen Flugblättern ist er aber meist in ungarischer Kleidung dargestellt.[33] Seine Gestalt erhält an der Wende des 17. auf dem 18. Jahrhundert eine orientalische Prägung.[34] Ein anonymes Gemälde, einst im Schlosse von Munkács (Mukacsevo, UdSSR) zeigt ihn in türkischer Bekleidung mit dem Szepter in der Hand.[35] Ein weiterer Schritt bedeutet der Verlust an persönlichen Gesichtsformen und die Umformung des Porträts in eine türkische Typendarstellung, wie z. B. auf dem Rande einer Land-Karte aus dem XVIII. Jahrhundert.[36] (Abbildung 7—8.) Warum griff man zu diesem Muster bei der Zusammenstellung einer Bildnisreihe der Helden von ungarischer Tapferkeit und Freiheitskämpfen? Wie schon bei den beiden Rákóczi-Bildnissen, dienten die Änderungen zur Verdeckung des wahren Sinnes der Bildnisfolge. Miklós Zrínyi, der Held von Sziget weist auf seine Urenkel, den Dichter Miklós und Peter, hin. Die Brüder waren wichtige Teilnehmer der adeligen Verschwörung, Péter wurde mit seinem Schwager, Ferenc Frangepán ebenfalls in der Sammlung vertreten, in Wiener-Neustadt enthauptet. Der General Ferenc Nádasdy, den mit der Familie Andrássy persönliche Beziehungen verbunden haben, weil — György Andrássy als Offizier in dem Husarenregiment gedient hat, dessen Befehlshalter Nádasdy gewesen ist[37] kann als Hinweis auf das Schicksal seines ebenfalls um 1671 zum Tode verurteilten Großvaters verstanden werden. Das Bildnis von Bercsényi ruft seinen Vater, den treuesten Anhänger des Fürsten Ferenc II. Rákóczi ins Gedächtnis. Im ersten Jahrzehnt nach der Gründung der Heiligen Allianz kann man sich über diese verdeckte Doppelrolle der dargestellten Persönlichkeiten nicht wundern.

In 17. Jahrhundert ist die Stände-Zusammengehörigkeit der Leitgedanke bei dem Entwurf und dem Erweitern der Bildnisfolgen. Diese Zusammengehörigkeit überschreitet die Grenzen des ungarischen Königreichs und des Fürstentums Siebenbürgen, und die pro- oder antihabsburgische Gesinnung. Im 18. Jahrhundert wird die Tradition des Adels hervorgehoben der das Land verteidigt. Am Anfang des 19. Jahrhunderts kommt die Zusammenstellung von besonderen, durch historischen Bedingungen durchdachten Bildnisfolgen vor. Wie im 18. Jahrhundert schon begonnen, werden hier einzelne hervorragende Persönlichkeiten verewigt. Im 17. Jahrhundert und am Anfang des 18. herrscht die einheitliche kompositorische Tradition von Widemann. Im 18. Jahrhundert werden diese Rahmen beibehalten, aber zu den neu dazukommenden Persönlichkeiten werden neue künstlerische Vorlagen gesucht. Wird die Zahl der Darsgestellten größer, so muß auch der Kreis der Vorlagen erweitert werden, diese Tendenz wird von dem erwachenden Interesse an historischen Denkmälern erleichtert. Die sich entwickelnde Kenntnis der historischen Bildquellen kann auch bei der Lösung darstellerischer Aufgaben von spezieller Prägung zur Beihilfe zugezogen werden.

ANMERKUNGEN

[1] *Müntz, E.:* Le musée de portraits de Paul Jove. Paris, 1900.; *Rave, Paul Ortwein:* Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus. Jahrbuch der Berliner Museen. Band I. Heft 1. Berlin, 1959. 119—154.

[2] *Balogh, J.:* Mátyás király arcképei. (Die Bildnisse des Königs Matthias.) Mátyás Emlékkönyv, (Matthias-Gedenkbuch) I. Bpest, 1940. 437—548.

[3] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Über die ungarischen Bildnisfolgen von Elias Widemann. Acta Historiae Artium IV. 1957. 3—4. 325—348.

[4] Ungarisches Nationalmuseum — Ungarische Historische Bildergalerie (im weiteren: UHB.) Inv. Nr.: 221—320. Aus dem Besitz des Bischofs László Csáky. — Waizen, Bischofshof, aus dem Besitz des Bischofs Károly Csáky.

[5] István II. Báthory, UHB.; Johann I. Hardegg, UHB. und Waizen; Balázs Magyar, UHB.; János Tárczay, UHB. und Waizen. Die Verarbeitung der Folge in der UHB: *Cennerné Wilhelmb, G.:* Widemann metszetek után készült olajportrék. (Die nach Widemann's Stichen verfertigten Ölgemälde im Ungarischen Nationalmuseum.) Folia Archaeologica (im weiteren: FA) n. F. VIII. 1956. 160—182.

[6] Imre III. Perényi, UHB. und Waizen.

[7] János Zsigmond Zápolya, UHB.; János IV. Kemény, UHB. und Waizen, auch in den Sammlungen des Schloßmuseums Antol (ČSSR) vorhanden.

[8] István I. Haller, UHB. und Waizen; Zsigmond Kornis, UHB.; Tamás Tornyi, UHB. und Waizen.

[9] *Deák, F.:* Egy magyar főúr a XVII. században. Gróf Csáky István életrajza, (Ein ungarischer Magnat im XVII. Jahrhundert. Die Lebensbeschreibung vom Grafen István Csáky.) Bpest, 1888.

[10] Die Bildnisse von János und Simon Kemény kommen in der Waizner Folge auch vor.

[11] Kupferstich von Pieter de Jode d. J., *Drugulin, W. E.:* Allgemeiner Portrait-Katalog. Leipzig, 1860. Nr. 16799.

[12] Kupferstich von Alexander van der Mair, *Nagler, G.:* Künstlerlexikon. IX. Leipzig, 1835—1852. 202. Nr. 26.

[13] Michael I. Apaffy ist auch im Schlossmuseum Antol (ČSSR) vorhanden.

[14] *R. Várkonyi, Á.:* Szövetségben Wesselényi mozgalmával. (In Bündnis mit der Bewegung Wesselényi.) In: Erdély története. Főszerkesztő: Köpeczi Béla. (Die Geschichte von Siebenbürgen, hrsg. v. Béla Köpeczi.) II. Bpest, 1986 848—853.

[15] *Cennerné Wilhelmb, G.:* Bethlen Gábor metszetarcképei. (Die graphischen Bildnisse von Gábor Bethlen.) Folia Historica (im weiteren: FH) 8. 1980. 34—35, 46—47.

[16] Die Beschriftung: Princeps in Hungaria. 1659." Thököly wurde im Jahr 1657. geboren.

[17] Ungarische Nationalbibliothek Széchenyi-Kupferstichsammlung Apponyi, Inv. Nr.: 453. Ein Exemplar mit anderer Beschriftung in der Pariser Bibliothèque Nationale.

[18] *Cennerné Wilhelmb, G.:* op. cit. FA, n. F. VIII. 173.

[19] *Cennerné Wilhelmb, G.:* op. cit. FA, n. f. VIII.

[20] *Nagy I.:* Magyarország családai . . . (Ungarns Familien . . .) III. Pest, 1858. 80—81.

[21] Zrínyi, der Held von Sziget: Museum István Dobó, Eger. Inv. Nr.: 55. 462.; Imre Thököly: Museum István Dobó, Eger. Inv. Nr.: 55. 465. Beide Gemälde aus den Sammlungen des ehemaligen erzbischöflichen Lyceums.

[22] Pozsony, Pressburg, Bratislava, Mestské Galéria, Inv. Nr.: A 2440. 87×57 zm. Siehe: *Cennerné Wilhelmb, G.:* Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. (Die Ikonographie der Bildnisse von Miklós Zrínyi, dem Dichter und Feldherrn.) FA, n. F. XVI. Bpest, 1964. 200, 202. I/2. Nr.

[23] UHB. Inv. Nr.: 857. 91×63 Zm. Ankauf von Gyula Péchy. Siehe: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai. IV. rész. Magyar Történelmi Képcsarnok. (Die Bestände des Ungarischen Museums der schönen Künste. IV. Teil. Ungarische Historische Bildergalerie.) Bp., 1915. 130—131. Eine ähnliche Darstellung aus ehemaligem Privatbesitz auf Abbildung 3.

[24] „Ludovicus Primus Signifer Ecclesiae." UHB, Inv. Nr.: 856. 91×63 zm.; UHB. Inv. Nr.: 858., das Bildnis von János Hunyadi ist in den Kriegsjahren verlorengegangen; Ferenc Nádasdy, UHB. Inv. Nr.: 859. 91×65 zm. Die grafische Vorlage: UHB. Inv. Nr.: 342.

[25] Pozsony, Pressburg, Bratislava, Mestské Galéria, Inv. Nr.: A 57. 91×65 cm. Inschrift: Mathias I. Corvinus Romanae pupilla Ecclesiae, terrore Orbis et duorum Caesarum debellator.

[26] *Rózsa, Gy.:* Magyar történetábrázolás a 17. században. (Die Darstellung der Ereignisse der ungarischen Geschichte im 17. Jahrhundert.) Bp., 1973. 60—72; Főúri ősgaléria, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. (Ausstellungskatalog: Ahnengalerien des Hochadels, Familienporträts aus der Historischen Bildergalerie. Bp, 1988.) 30. 72.

[27] Zu der Darstellung der Königin Maria Thereresia mit huldigenden, verteidigenden ungarischen Adeligen: Franz Leopold Schmittner: Maria Theresia auf dem Krönungshügel. Kupferstich.; Gottfried Bernhard Goez: Ungarn huldigt Maria Theresia. Kupferstich. Siehe: *Dr. Mraz, G.—Dr. Schlag, G.:* Maria Theresia als Königin von Ungarn. Ausstellungskatalog. Eisenstadt, 1980. Nr. 107—108.

[28] *György, T. — Kusák, D.:* Krásna Hôrka a Betliár. Martin, 1985. 63.

[29] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Der Augsburger Kupferstecher Dominicus Custos und Ungarn. FA. n. F. XVIII. Bp, 1966/67. 241.

[30] György Thurzó, Kupferstich von Johann Jaresch. Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. Herausgegeben durch die Freyherren von Hormayr und von Mednyánszky. V. Wien, 1824. zwischen den Seiten 6—7.; Gábor Bethlen, Kupferstich von Johann Jaresch, erschienen in demselben Bande zwischen den Seiten 32—33.; Ferenc Wesselényi, Kupferstich. Taschenbuch . . . III. Wien, 1822. zwischen den Seiten 310—311.; Ferenc Nádasdy, Kupferstich von Ignaz Krepp. Taschenbuch . . . VI. Wien, 1826. vor der Ahnentafel der Familie Nádasdy.

[31] *Cennerné Wilhelmb, G.:* Zrínyi Péter arcképei. (Die Bildnisse von Péter Zrínyi.) FA, n. F. XXI. Bpest, 1970. IX/6. Nr.

[32] *Thieme-Becker:* Künstlerlexikon. XXV. Leipzig, 1942. 449.; *Drugulin, W. E.:* Allgemeiner Portrait-Katalog. Leipzig, 1860. Nr. 16789.

[33] Z. B. *Köpeczi B.:* Staatsräson und christliche Solidarität. Bpest, 1983. Abbildungen: 36—38, 40.

[34] *Cenner-Wilhelmb, G.:* Feind oder zukünftiger Verbündeter. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, Band 10. Wien, 1983. 60—61.

[35] UHB, dokumentarische Fotosammlung, Inv. Nr: 4104/1957. Fk.

[36] UHB, Inv. Nr.: T. 2556.

[37] Geschichte des K. u. K. Husarenregimentes Graf Nádasdy No. 9. Sopron, 1903. Supplement. 16—18.

ZWEI STILLEBEN VON GOTTFRIED LIBALT IN DER NATIONALGALERIE ZU PRAG

von

HANA SEIFERTOVÁ

Der Namen des Malers Gottfried Libalt war bis in die jüngste Zeit fast vergessen. Erst in den letzten Jahren begegnet man immer öfter seinen Bildern und insbesondere in Mitteleuropa, wo seine malerische Tätigkeit offenbar am intensivsten war, werden seine Werke aufs Neue entdeckt. Es stellte sich heraus, daß Libalt seinerzeit ein sehr produktiver, gefragter und beliebter Maler war, für den sich prominente Sammler der Habsburger Monarchie interessierten. Seine Bilder hingen auch in der Sammlung des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein[1]. Zweifellos war er ebenfalls für den kaiserlichen Quartiermeister Johann Kunibert Wenzelsberger tätig, im dessen Hause er zum Ende seines Lebens wohnte und dort auch starb. Man findet seine Werke in einer größeren Anzahl in den Inventaren einer der bedeutendsten böhmischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, u. zw. in der Kollektion des Grafen Franz Berka von Dubá, die später von der Familie Nostitz geerbt wurde. Auch die Waldsteins und Buquoys besaßen Bildern von Libalt.[2]

Die Nachrichten über Libalts Lebenslauf sind sehr karg. Man weiß, daß er in Wien am 1. Mai 1673 im Alter von 63 Jahren starb.[3] Er wurde also im Jahre 1610 geboren. In der Fachliteratur wird als sein wahrscheinlicher Geburtsort meistens Hamburg angeführt; dies wurde jedoch durch Archivmaterial nicht bewiesen.[4] Es ist auch nicht bekannt, wo und unter welchen Umständen er seine Ausbildung erhielt. Die Gestaltung seiner erhaltenen Bilder deutet an, daß er Erfahrungen als Maler auf Reisen sowohl in den südlichen Niederlanden als auch in Italien gesammelt hatte. Er war ein vielseitiger Künstler mit einem ausgeprägten Talent. Man kann behaupten, daß er bereitwillig auf neue aktuellen Strömungen der zeitgenössischen Entwicklung der Malerei reagierte, dann verarbeitete er die im Ausland erhaltene Impulse nach seiner eigenen künstlerischen Auffassung. Er war auch ein tüchtiger Figuralist: 1649 vergab er zwei ovale Bilder mit dem Thema *Geburt Christi* und *Jakobs Traum* der Peterskirche zu Hamburg; sechs Jahre später (1655) malte er das Altarbild mit Thema *Kreuzigung* für die Schloßkapelle in Jaidhof (Niederösterreich)[5]. Es sind aber auch Bilder mit anderen Themen bekannt: aus der ehemaligen Nostitz-Sammlung eine *Landschaft mit Fischern* von 1666 sowie das *Interieur einer Kirche*, wahrscheinlich einige Jahre früher gemalt.[6]

Das Übergewicht in Libalts Schaffen haben jedoch Stilleben. Die Mehrheit dieser Gemälde zeigt einen ausdrücklich dekorativen Charakter. Zwei Kompositionen aus der Sammlung Waldstein, *Stilleben mit Hase, Vögeln und Obst* und *Stilleben mit Laute und toten Vögeln* von 1651 (vormals Schloß Doksy, jetzt Schloß Ratiborice,)[7] knüpfen mit der Wahl der Objekte und der diagonalen Anordnung an Grundlagen der zeitgenössischen flämischen Malerei an. Die malerische Ausführung, insbesondere die virtuose Wiedergabe des Fells erinnert an die von Jan Fyt (1611—1661). Das Obst und das Gemüse sowie die Vogelfedern werden durch unruhige, krausige Pinselstriche charakterisiert. Diese auffallende, eigenartige Handschrift hat der Maler sukzessive zur Perfektion gebracht. Auch die steifen, scharfgebrochenen Falten der schweren Draperie sind ein Motiv, das Libalt in späteren Jahren oft verwendet hat. Der seichte Raum der Bilder kommt dem dekorativen Effekt des Gemäldes entgegen. Im Gemälde *Totes Geflügel mit einem Küchenjungen* (Budapest, Museum der Bildenden Künste) kombinierte er die italienische Art der rhythmischen, vertikalen Aufhängung der toten Vögeln im Hintergrund mit einer Stilleben im Vordergrund und einer Figur, so wie es in Flandern im Umkreis von Frans Snyders (1579—1657) gewöhnlich war. Die charakteristische unruhige Pinselführung wird auch hier mit souveräner Sicherheit zur Geltung gebracht, genauso wie im verwandten Gemälde *Stilleben mit Gemüse und toten Vögeln* (Wien, Kunsthistorisches Museum).[8]

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Libalt: Stilleben mit toten Vögeln. Prag, Nationalgalerie

In den sechziger Jahren erreichen Libalts Gemälde außerordentlich große Ausmaße. Es handelt sich tatsächlich um gigantische Stilleben (G. Heinz) wo der Maler nicht nur dekorative, sondern auch repräsentative Zwecke verfolgt. Eine großzügige Auffassung der nicht beendeten, heute in Fragmenten erhaltenen Komposition *Stilleben mit Girlande und Teppich* (Wien, Kunsthistorisches Museum) deutet an, daß Libalt sehr eigenvillig die Aufgaben löste, mit welchen sich zu gleicher Zeit der gefragte Maler Francesco Fieravino, genannt Il Maltese (tätig 1650—1680), in Rom auseinandersetzte. Libalt wagte nicht, den Teppich mit flämischem Girlandenmotiv zu verknüpfen, obwohl er die Girlandendarstellung im Großformat auf eine sehr seltsame Weise konzipiert hat. In der großdimensionalen Komposition *Stilleben mit Teppich und Büste des Erzherzogs Leopold Wilhelm* (Wien, Kunsthistorisches Museum)[9], datiert um 1660, verfolgte er jedoch höhere Ziele. Das Bild stellt einen bemerkenswerten Versuch einer Apotheose des österreichischen Erzherzogs durch ein Stilleben dar. Ein wertvoller Perserteppich mit schweren Falten bedeckt die Fläche des Tisches, wo eine Marmorbüste des Erzherzogs neben einem abgelegten Küraß, einem Helm und anderen Harnischteilen steht, was die Machtposition des berühmten Habsburgers symbolisieren soll. Es ist bemerkenswert, wie Libalt sich hier den Prinzipien genähert hat, die später an der Schwelle zum neuen Jahrhundert Gerard de Lairesse (1641—1711) empfohlen hat: die Maler sollen die Motive des Stillebens mit Darstellungen von Statuen oder Reliefs berühmter Persönlichkeiten der Vergangenheit oder Gegenwart verbinden und somit diese Gattung auf ein höheres Deutungsniveau bringen.[10] Übrigens, auf eine sehr ähnliche Art hat 1685 der französische Maler J. B. Blin de Fontenay (1653—1715) das Problem gelöst, als er der Pariser Akademie sein *Stilleben mit Büste des Königs Louis XIV.* (Paris, Louvre) vorlegte.[11] — Dekorative Umhänge aus teuren Brokatstoffen und Perserteppichen malte Libalt auch bei anderen Gelegenheiten; einen Beweis dafür liefern zwei große *Stilleben mit Teppich und Obst*[12] aus der ehemaligen Sammlung Nostitz (heute Schloß Kynzvart).

Nicht immer waren Libalts Konzeptionen so vornehm und großzügig. Der Maler setzte sich oft mit einfacheren Aufgaben auseinander. Für den Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein malte er 1667 zwei *Blumenstilleben* ferner Komposition *Stilleben mit Schädeln* (ein verwandtes Thema ist von dem italienischen Maler Giovanni Crespi genannt



Abb. 2. Libalt: Stilleben mit toten Hasen und Gemüse. Prag, Nationalgalerie

Cerano [1572—1632], bekannt), *Stilleben mit bst* und *Stilleben mit Rehköpfen*, bis heute im chloß Valtice in Südmähren.[13] Auch in diesem all spielte Libalts italienische Erfahrung offenbar ne wichtige Rolle: die abgeschnittenen Rehöpfe, lose auf Steinstufen liegend, lassen ähnliche lotive von Widderköpfen italienischer Küchentilleben ahnen. Hier ist jedoch das Motiv dem hema Jagd näher herangekommen, dafür aber in ner völlig ungewöhnlichen und besonderen Auffassung.

Gegenwärtig können zwei weiteren Bilder hinugefügt werden, die unlängst in der Nationalalerie zu Prag identifiziert worden sind: *Stilleben it toten Vögeln* und *Stilleben mit einem toten Hasen nd Gemüse* aus dem Jahr 1643 sind die bisher lteste datierten Werke dieses Autors und machen uf interessante Weise eine Aussage über die künstrische Orientierung in seiner frühen Entwickngsphase.[14] Beide Werke wurden in den Werkstätten der Prager Nationalgalerie in 1987—88 estauriert. Durch die Entdeckung der Signatur urde deren vorausgesetzte Zuschreibung an Libalt estätigt. Dabei tauchten der ursprüngliche Farenreichtum und die hervorragende malerische usführungbei der Plastizität von Gegenständen uf, die sich mit der Robustheit und einer fast aptischen Realität zur Tradition der italienischen tillebenmalerei bekennt. Dagegen beweist die usführung des Hasenfells gute Kenntnisse der Ialweise Jan Fyts. In der Komposition knüpfte ibalt offenbar an ältere Kunstwerke des florenischen Malers Jacopo Chimenti Empoli (1551—640), von dem er wahrscheinlich die Art der dditiven Anordnung von toten Vögeln, Würsthen und toten Hasen in einem einzigen Plan bernommen hat. Auch das natürliche, steinige errain ist ein italienisches Motiv. Eine außergeöhnliche und überraschende Darstellung der Rieentrappe (Otis tarda) hat, allem Anschein nach, n der Stillebenmalerei anderer Autoren keine nalogie und stellt hier Libalt's motivistische nnovation dar. Dieser großer Vogel lebt bis heute och in Tiefland um die Donau. Libalt porträtierte ie auf dem Prager Stilleben sehr überzeugend später bildete er sie erneut auf dem bereits erähnten *Stilleben mit Gemüse und toten Vögeln*, Vien, Kunsthistorisches Museum ab). Die Bildläche ist in beiden Fällen ganz ausgefüllt. Die egenstände sind dicht nebeneinander und in unittelbarer, fast attackierender Nähe vorgeführt. ibalt bekräftigt somit die Illusion der Greifbarkeit der Gegenstände und ihre Existenz im unmittelbaren Kontakt mit dem Zuschauer. Den Hintergrund bildet in beiden Fällen eine halbzerfallene Mauer mit der Andeutung von Vegetation und einer Aussicht in die Landschaft. Die Nadelbaumäste, zum Boden neigend, wirken hier als ein Echo der Tradition deutscher Renaissance-Malerei.

Die Bilder zeigen eine eigenartige, in Mitteleuropa neuartige Auffassung der Jagdmotive, unterschieden von der Art, wie dieses Thema die flämischen Maler am Anfang des 17. Jahrhunderts und ihre deutschen Nachfolger in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts und später interpretiert hatten. Man erkennt hier das Bestreben, eine intensive Wirkung des Bildes, seine Monumentalität durch die Schönheit der Form und Farben zu erzielen. In dieser Hinsicht war Libalt einer der ersten Künstler, die die dekorativer Qualitäten des Stillebens für das mitteleuropäische Publikum entdeckt haben.

Man muß jedoch die Frage stellen, ob bei Libalt tatsächlich die Jagdmotive des Stillebens, d. h. die Ansicht der Jagdbeute als Ergebnis eines ausdrücklich aristokratischen Vergnügens, was die Jagd im 17. Jahrhundert war, anzusehen sind. Es fehlt hier eine Andeutung auf Jagdausrüstung, auch eine unmittelbare Verbindung der Beute mit den Gemüse, dem Obst und dem Würstchen stimmt nicht vollkommen mit dem Jagdmotiv überein. Die nicht übliche Zusammensetzung deutet eher auf eine andere ikonographische Quelle an, die Libalt beeinflußt haben könnte: die Schrift des griechischen Autors Philostratos *Imagines*, in welcher der Verfasser mit poetischen Mitteln eine Bildersammlung beschreibt. Dieses Werk war in Europa sehr populär, nachdem Blais de Vigenère seine erste Übersetzung ins Französische herausgebracht hatte (1588). Bald folgten weitere Ausgaben, durch Epigramme zu einzelnen Bildern von Arthus Thomas d'Embry und Rekonstruktion der antikisierenden Gemälden nach Entwurf von Antoine Caron ergänzt.[15] Eine Luxus-Ausgabe mit Kupferstichen wurde in Paris auch 1637 herausgegeben. Es sind hier Werke beschrieben und dargestellt, die ruhmreiche Taten der antiken Helden schildern. Unter diesen sind auf zwei Stellen die Bilder eingeordnet, die im griechischen Originaltext als *Xenion* bezeichnet sind; dies hat Vigenère als *Les presens rustique* (bescheidene Geschenke), im zweiten Fall als *Les estreins de village* (Geschenke des Landes) übersetzt. In beiden Fällen werden Obst, Gemüse und Gegenstände, die heut-

zutage in Stilleben vereint werden können.[16] Im Kommentar wird erklärt, daß Philostratos diese Werke deswegen unter Bilder mit bedeutendem Inhalt eingereiht hat, damit der Zuschauer, durch diese imaginäre Galerie gehend, Erholung und Spaß bei Bildern mit leichterem Thema bekommt. In der Illustration, die zur Beschreibung der *Geschenke des Landes* gehört, sieht man u. a. einen trockenen, Baum, auf dessen Ast tote Vögel, Gänse, Enten und auch ein Hase hängen. In der Nähe sind Körbe mit Obst zu sehen. Das Epigramm preist in einem Gedicht von zehn Versen die Einfalt der ländlichen Nahrung und empfiehlt sie jenen, die ihre Gesundheit und langes Leben aufrecht erhalten wollen. Im Zusammenhang mit der Illustration ist das Gedicht dem Thema sehr nahe, das Libalt für seine Stilleben gewählt hatte und könnte seine wörtliche Paraphrase sein. Man kann auch annehmen, daß beide Stilleben Libalts, in einer Gemäldegalerie aufgehängt, als Zertrennung zwischen bedeutungsvolleren Themen gewirkt haben.

ANMERKUNGEN

[1] Siehe *Garas, K.:* Das Schicksal der Sammlung des Erzherzherzog Leopold Wilhelm, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 64, 1968, S. 276, Nr. 827; *Heinz, G.:* Geistliches Blumenbild und dekoratives Stilleben in der Geschichte der Kaiserlichen Gemälde-Sammlungen, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 69, 1973, S. 40—42; Zur Sammlung des Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein siehe: *Fleischer, V.*: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611—1684), Veröffentlichungen der Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs, Bd. I, Wien—Leipzig 1910, S. 39.

[2] Zur Sammlung Nostitz siehe: *Slavíček, L.* Příspěvek k dějinám nostické obrazové sbírky, Umění XXXI, 1983, S. 219—243. Zur Sammeltätigkeit der Familie Waldstein siehe: *Machytka, L.* Prameny k dějinám valdštejnské obrazárny (Quellen zur Geschichte der Waldstein's Gemäldegalerie), Maschinenschrift 1986, Archiv der Nationalgalerie in Prag, (hier zu Libalt's Bilder: Inventarium über den gesamten auf der . . . Fideikomiss Herschaft Dux . . . nach dem am 24. Mai 1823 verstorbenen Herrn Franz Adam Grafen Waldstein Wartenberg, SÚA Praha, FdK VII E 72, Karton 1249, unter Nr. 200, 201 Verschiedenes Wildflügel, ein Haas und vornehmes Obst, L. h. 3′10$^{1/4}$″, b. 3′7″ von G. Libalt). Ein Stilleben von Libalt (Obst, Gartenfrüchte und tote Vögel in einer Landschaft, H. 3′5$^{3/4}$″, B. 2′10$^{3/4}$″, dat. 1644, Nr. EC 1729) hat Graf Georg Buquoy der Gesellschaft der Patriotischer Kunstfreunde in Prag in den Jahren 1828—1852 geliehen. Siehe Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemählde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag befinden, Prag 1831, S. 42, Nr. 32 (weitere Ausgaben 1835, 1838). Das Bild war unlängst im Schloss Rožmberk (Südböhmen) entdeckt, siehe L. Machytka, K výstavě německé malířství 17. století, Umění, XXXVIII, 1990, S. 173.

[3] *Hajdecki, A.* Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, I. Abt., Regesten aus in- und ausländischen Archiven VI, Wien 1908, S. 274, reg. 10842 (mit der Bemerkung, dass Libalt im Haus J. K. Wenzelsberger lebte und starb).

[4] *Thieme-Becker* Lexikon XXIII, 1929, s. 182.

[5] *Thieme-Becker* Lexikon XXIII, 1929, l. c. Zur *Kreuzigung* von G. Libalt, in Schloss Bojnice (Slowakei) neu gefunden siehe M. Togner, Na okraj výstavy Německé malířství 17. století, Umení, XXXVIII, 1990, S. 177—78.

[6] *Machytka, L.* Kat. Mistrovská díla ze sbírek západočeských zámků, Plzeň 1985, Nr. Kat. 40 (Abb.).

[7] *Seifertová-Korecká, H.* Kat. Barokní zátiší v Čechách a na Moravě, Liberec 1967/68, S. 17, Nr. Kat. 79, 80; H. *Seifertová-Korecká*, Barokní zátiší v Čechách a na Moravě Umění XVIII, 1970, S. 6 (Abb.); *H. Seifertová*, Barockstilleben in Böhmen und Mähren, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 1977, S. 36 (Abb.); *Machytka, L.*: Kat. Barokní zátiší ze sbírek východočeských zámků, Pardubice 1988, S. 24—25, Nr. Kat. 30, 31 (Abb.).

[8] Zum Bild Totes Geflügel mit einem Küchenjungen siehe *Pigler, A.*: Katalog der Galerie Alte Meister, Museum der bildenden Künste, Budapest 1975, S. 13 (Abb.); *Mojzer, M.*: Peintures allemande et autrichienne aux XVIIe et XVIIIe siècles, Budapest 1975, S. 13 (Abb.). Zum Stilleben mit Geflügel und Wildpret siehe *Heinz, G.* op. cit., S. 38 (Abb.).

[9] Zum Stilleben mit der Büste des Erzherzog Leopold Wilhelm und zum Stilleben mit Fruchtgehänge siehe *Heinz, G.* op. cit., S. 39—40 (Abb.).

[10] Siehe *de Lairesse, G.:* Groot Schilderboek, Haarlem 1740 (ed. prima 1707), S. 71—78.

[11] *Faré, M*, Le grand siècle de la nature morte en France, le XVIIe siècle, Fribourg—Paris 1974, S. 330 (Abb.).

[12] *Machytka, L.* op. cit, 1985, Nr. Kat. 37, 38 (Abb.).

[13] *Fleischer, V.* op. cit., S. 39 *Seifertová, H.* op. cit. 1967/68, S. 17, Nr. Kat. 80; *Seifertová, H.* op. cit. 1977, S. 37 (Abb.).

[14] Stilleben mit Obst und Geflügel, Lw., 118,5×98 cm bezeichnet links im Hintergrund G. Libalt 1643. Národní galerie v Praze, Inv. Nr. DO 4976, erworben 1946; Stilleben mit einem toten Hase und Gemüse, Lw., 118×98,5 cm, bezeichnet in der Mitte: GL/1643. Národní galerie v Praze, Inv. Nr. DO 4975, erworben 1946. Siehe *Seifertová, H.:* Kat. Německé malířství 17. století z československých sbírek. Praha 1989, S. 55—56, Nr. Kat. 35—36 (Abb.). Zwei Stilleben von Libalt, ebenfalls 1643 datiert, sind in *Thieme-Becker* Lexikon XXIII, 1929, S. 182 im Schloß Ludwigsburg erwähnt.

[15] Zur Ausgaben Philostratos Imagines siehe *Föster, R.*, Philostrats Gemälde in der Renaissance, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XLII, 1922, S. 126—130; *Lehman-Hartleben, K.:* The Imagines of Elder Philostratus, Art Bulletin, XXIII, 1941, S. 16—44; *McAllister Johnson, W.:* Prolegomena to the Images ou Tableaux de platte Peinture, Gazette des Beaux Arts, 6. ser., LXXIII (CLVIII), 1969, S. 277—304.

[16] *Blais de Vigenère:* Les Images ou Tableaux de platte Peinture de deux Philostrates Sofistes Grecs, Paris 1637, S. 265 und 504.

ZU ROTTMAYRS TREPPENHAUSFRESKEN IM WIENER GARTENPALAST LIECHTENSTEIN

von

H. Lorenz

I

Den beiden großen profanen Ausstattungen Rottmayrs in Wien war kein besonders günstiges Schicksal beschieden: Seine vor 1704 ausgeführten Malereien im Großen Saal von Schloß Schönbrunn gingen bereits in maria-theresianischer Zeit verloren[1] und auch die wenig spätere Ausstattung im Gartenpalast Liechtenstein ist nicht mehr komplett erhalten:[2] Während hier immerhin die Deckenbilder der sechs Erdgeschoßräume („Sommer-Spihl-Zimmer" nach Salomon Kleiner[3]) noch in vorzüglichem Zustand auf uns gekommen sind — sie zählen zu den am besten erhaltenen Fresken des Künstlers überhaupt —, wurden die Einsatzbilder des Vestibüls zu Beginn unseres Jahrhunderts schwerwiegend übermalt. Von den beiden großen Deckenmalereien in den Treppenhäusern — in denen heute Ölbilder Belluccis aus dem Stadtpalast angebracht sind — ist keine Spur mehr zu sehen. Bisher waren nicht einmal die Themen dieser Fresken bekannt, auch herrschte Unklarheit darüber, ob unter dem neuen Putz, bzw. den Bildern Belluccis noch Reste der Malereien Rottmayrs erhalten sind.[4]

Durch eine in den Liechtensteinischen Sammlungen erhaltene Beschreibung des Baues (Abb. 1) erhalten wir nun wenigstens Auskunft über das Sujet der Fresken Rottmayrs; dieser Text soll im Folgenden vorgestellt, einige sich daraus neu ergebende Fragen anschließend zumindest kurz skizziert werden.

II

Der in seiner Kunstpatronanz strikt italianophile Fürst Johann Adam von Liechtenstein hatte ganz offensichtlich die Absicht, in seinem Rossauer „Palazzo in Villa" ein hochrangiges Ensemble modernster italienischer Kunst auf Wiener Boden zu etablieren. Er hatte bei seiner bekannten Geringschätzung lokaler Kräfte — „in questi parti non si trova gente, che habbi buon gusto d'invenzione"[5] — wohl kaum a priori die Absicht, einen einheimischen Künstler mit der Ausmalung so wichtiger Räume wie der Treppenhäuser zu betrauen — fast könnte man davon sprechen, daß die Verpflichtung Rottmayrs eine Notlösung darstellte, nachdem zahlreiche Versuche gescheitert waren, dafür italienische Künstler zu gewinnen[6]: Zunächst wurde dem Lieblingsmaler des Fürsten, Marcantonio Franceschini, die Ausstattung der Appartements im Piano Nobile übertragen, daneben waren von Anfang an weitere Bolognesen vorgesehen: Schon 1693 versucht der Fürst, Giovan Antonio Burrini zu gewinnen, 1702 dann Enrico Haffner oder Giuseppe Roli; 1704 bittet er Franceschini dringlich, nach Wien zu kommen und hier vor Ort den gesamten Bau auszumalen, nach dessen Absage sollte Giuseppe Maria Crespi verpflichtet werden. Erst nachdem sich alle diese Pläne zerschlagen hatten (immerhin aber inzwischen in raschem Zugriff der römische Virtuose Andrea Pozzo für den Großen Saal gewonnen werden konnte) erhält Rottmayr den Auftrag (Kontrakt vom 30. Oktober 1705).[7]

Den Briefen an Franceschini, bzw. Crespi liegt ein schematischer Grundriß des Palastes bei,[8] der die noch auszustattenden Räume verzeichnet: Für die Treppenhäuser ist dabei eine eigenartige Felderteilung eingetragen (Abb. 2), die wohl auf geplante Einsatzbilder in Öl schließen läßt. Jedenfalls geht daraus hervor, daß von Seiten des Auftraggebers bereits konkrete Vorstellungen über die Art der Ausstattung bestanden. Doch hat der Bauherr gerade an diesem Bau nie gezögert, einmal gefaßte Konzepte wieder umzustoßen; so ist auch in den Briefen an Franceschini und Crespi bereits von Quadratur die Rede („far il lavoro in fresco ... venir anche un quadrista, che fusse habile d'operar con lei") Rottmayrs Kontrakt von 1705 sieht schließlich explizit Freskomalerei mit Quadratur

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

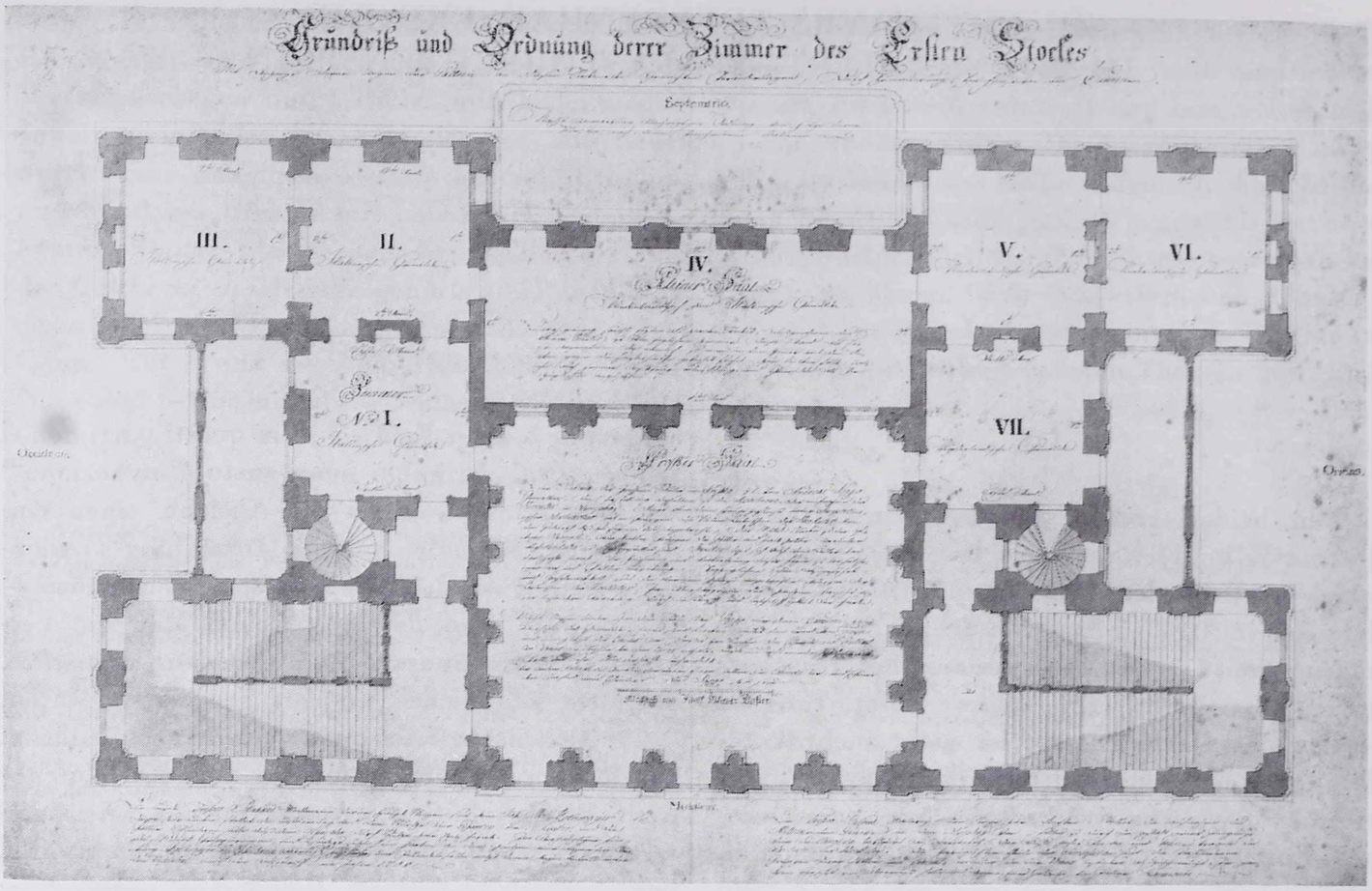


Abb. 1. Wien, Gartenpal. Liechtenstein, Grundriss des Obergeschoßes mit Beschreibung der Fresken von Pozzo und Rottmayr durch I. Braun, 1815; Vaduz, Sammlung Liechtenstein, Graphisches Kabinett

für die Treppenhäuser vor: „zwey Soffiti über die zwey große Stiegen, in selben nicht allein die benöthigte Figuren, sondern auch die andern Ornamenta und Architectur, so anstatt der Stucco zu machen kommen . . .".

Die Themen der Bilder sind im Kontrakt nicht erwähnt, lassen sich nun aber mit Hilfe einer knappen Beschreibung des frühen 19. Jahrhunderts rekonstruieren: Im Zuge der Umwandlung des Rossauer Palastes zum Galeriegebäude der Liechtensteinischen Sammlungen fertigte der damalige Galerie-Director Joseph Braun 1815 penible Risse des Baues und jedes einzelnen Raumes an:[9] Auf dem Blatt „Grundriß und Ordnung derer Zimmer des Ersten Stockes" (Abb. 1) finden sich kurze Beschreibungen der Malereien Pozzos und Rottmayrs. Wie sich an den Notizen über Pozzos Fresken überprüfen läßt, besaß der Autor hinreichend gute Kenntnisse der mythologischen Materie, so daß seinen Angaben über die Themen der Fresken Rottmayrs also vertraut werden kann:

„Die beyden Fresko Plafond Mahlereyen derer Haupt-Stiegen sind vom Joh. Mich. Rothmayer. Diejene zur Lincken stellet die Bestürmung und den Sturtze der Giganten vor. Jupiter und die Götter schleidern selbe aus dem Olympho durch Blitze zur Erde herab. Im Überhauptigen findet sich durch Gruppierungen und besonders lebhaffte Farben an dem Gantzen eine angenehme Würkung. Rothmayer v. Rosenbrun war K. K. Hoffmaler und vollendete selbe nebst denen beym Eintritte unter dem Vestibul lauth der Aufschrift im Jahre 1708.

Die Fresco Plafond Mahlerey der Stiege zur Rechten stellet die aufnahme des Militairischen Genies in den Olyphos vor, selbes ist durch die Gestalt eines Jünglings den die Minerva begleitet ausgedrücket, der Ruff gehet voran und Genien tragen die Attribute des Herkules. Die vorzüglichsten Theile der Composition sind die verschiedenen Gruppen derer Götter und Genien worunter die der Venus besonders ausgezeichnet ist. Im Ganzen herrscht ein überaus helles und angenehmes Colorit von stiller Harmonie".

III

Damit kann zunächst Ilgs beiläufiger Hinweis auf eine „Titanenschlacht" Rottmayrs in diesem Bau verifiziert werden,[10] von deren Aussehen wir

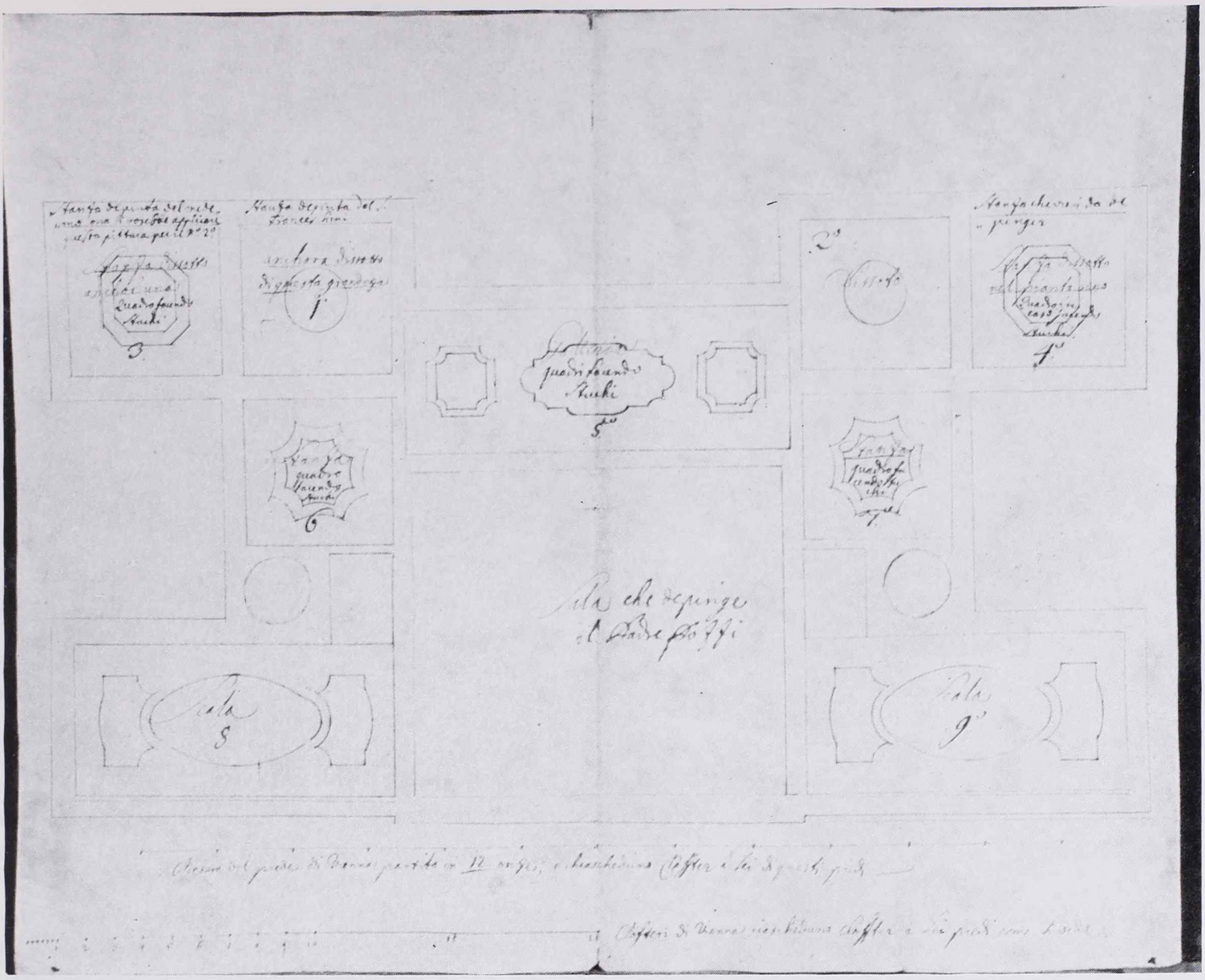


Abb. 2. Wien, Gartenpal. Liechtenstein, schemat. Grundriss mit Eintragung der noch anzufertigenden Deckenbilder, 1704 oder 1705; Vaduz, Hausarchiv Liechtenstein, H 67

aber keine rechte Vorstellung haben, denn Rottmayr hat dieses Thema nicht wiederholt und auch unter seinen Zeichnungen findet sich keine, die sich mit diesem Fresko in Verbindung bringen ließe. Anders beim rechten (östlichen) Treppenhaus: Hier läßt sich mit einiger Sicherheit die große, aus drei Blättern zusammengesetzte Zeichnung Rottmayrs aus Bergamo als Vorstudie identifizieren (Abb. 3).[11] Das bislang als „Apotheose eines jugendlichen Helden" bezeichnete und für die Ausstattung von Schönbrunn in Anspruch genommene Blatt stimmt in allen wesentlichen Punkten mit der Beschreibung Brauns überein: Im Zentrum der von Minerva geleitete Jüngling (eigentlich eher ein Knabe), von Genien mit Palmzweig und Lorbeerkranz sowie Putten mit der Keule des Herkules umgeben, darüber Fama, darunter — bei Braun nicht erwähnt — Allegorien der Künste bzw. fürstlicher Tugenden.[12] Die seitlichen Göttergruppen zeigen — nunmehr nach der Schmalseiten des Raumes orientiert — rechts Venus und Mars, umgeben von Bacchus, Flora und Putten, links sind unschwer Apollo, Juno, Jupiter, Ganymed, Merkur und Neptun zu identifizieren. Die Grundeinteilung in drei nur lose miteinander verbundene Gruppen mag noch mit dem ursprünglich dreigeteilten Bildschema für diese Decke zusammenhängen. Ihre Anordnung läßt sich jedenfalls gut mit den naturgemäß mehrfach wechselnden Blickpunkten eines Treppenhauses vereinbaren. Die in mancher Hinsicht unausgereifte Gesamtkomposition, auf die bereits Maser aufmerksam gemacht hat — „there is something confused and disjointed about the entire composition"[13] — läßt vielleicht den Schluß zu, daß die Zeichnung noch nicht die endgültig gefundene Form wiedergibt; jedenfalls ist der Figurenmaßstab der — auch in der zeichnerischen Faktur etwas abweichenden — Venus-Gruppe



Abb. 3. J. M. Rottmayr, Vorstudie zu einem Deckenfresko im Treppenhaus des Gartenpal. Liechtenstein, Wien: »Aufnahme des militairischen Genies in den Olymp«; Bergamo, Privatsammlung

merklich größer als der ihres Gegenübers. Hingegen spräche die Rastrierung des Blattes dafür, daß die hier gefundene Lösung bereits für die Übertragung in das große Format vorgesehen war und somit definitiven Charakter hatte.

Grundsätzlich entspricht das breitrechteckige Format der Darstellung den Proportionen des Rossauer Treppenhauses (lichte Weite ca. 22 zu 10,8 m) und unterstützt somit die hier vorgeschlagene Identifizierung. Nicht leicht zu lösen ist hingegen die Frage, welche Maßeinheit der Quadrierung des Blattes zugrundeliegt: Nimmt man als Modul einen halben Klafter, so verbliebe lediglich ein schmaler Randstreifen für die im Vertragstext explizit erwähnte Quadratur, von der sich auch Ansätze auf der Zeichnung selbst finden — besonders am linken Rand, wo zwischen den beiden Gebälkköpfen eben noch ein angeschnittener kassettierter Bogen zu erkennen ist, der zu einem ziemlich breiten Streifen von Architekturmalerei ergänzt werden muß. So läßt sich wohl am ehesten das Maß von zwei Schuh als Einheit der Rartrierung erkennen,[14] wobei wir mit einem gewichtigen Anteil an Quadratur in der Gesamterscheinung des Deckenbildes zu rechnen haben; grundsätzlich findet dies bei den Fresken in den Erdgeschoßräumen eine Entsprechung — auch hier ist der Anteil der Quadratur bedeutend, ja Rottmayr gibt in den sechs unterschiedlichen Variationen dieses Themas geradezu programmatisch einen anschaulichen Überblick über die verschiedenen gestalterischen Möglichkeiten dieses Dekorationssystems. Leider ist das Thema „Rottmayr und die Quadratur" kaum noch beachtet worden, wir wissen nicht einmal, ob er selbst entsprechende Entwürfe gefertigt hat oder sich dazu der Hilfe einschlägiger Spezialisten bediente.[15]

Mit dem nunmehr bekannten Thema der Fresken Rottmayrs sind jedenfalls einerseits die bisher mit dem Liechtenstein-Palais in Zusammenhang gebrachten Entwürfe des Künstlers — besonders die Zeichnungen zum Thema „Triumph Apollos" bzw. „des Lichtes"[16] — hinfällig geworden, andererseits sind aber auch Rottmayrs Arbeiten für Schönbrunn neu zu überdenken: Denn sowohl Maser als auch Hubala sahen bisher die große Bergamasker Zeichnung als einen Entwurf an, den der Maler bereits um 1702 in Konkurrenz zu Sebastiano Ricci für den Speisesaal in Schönbrunn angefertigt hätte.[17] Nun muß wiederum offen bleiben, ob Rottmayr neben der Allegorie der „Austria" im Großen Saal noch weitere Werke für Schönbrunn entworfen hat. Die besonders von Maser[18] herausgestrichenen Bezüge zwischen Riccis Fresko und Rottmayrs „Apotheose eines jugendlichen Helden" sind jedenfalls nicht aus einer unmittelbaren Konkurrenzsituation zu erklären, sondern zeigen lediglich, daß der Künstler bei seinem



Abb. 4. A. Pozzo, Deckenfresko im Großen Saal des Gartenpal. Liechtenstein, »Aufnahme des Herkules in den Olymp«

späteren liechtensteinischen Auftrag einige Merkmale der von Ricci im Auftrag des Kaiserhauses geschaffenen Komposition aufgegriffen und variiert hat.

IV

Die Themen von Rottmayrs Soffitti sind für barocke Treppenausstattungen durchaus nicht ungewöhnlich; besonders der Titanensturz findet sich häufig;[19] für die im Rossauer Palast gegebene Situation zweier Treppenhäuser ist hingegen kein fixer ikonographischer Kanon nachzuweisen: Etwa zur selben Zeit wird in Rastatt die „Bitte des Phaeton an Jupiter um Überlassung des Sonnenwagens" bzw. „Phaetons Sturz" dargestellt,[20] wenig später zeigen die beiden Treppen in Bensberg einen „Gigantensturz" sowie den „Sturz Phaetons".[21] Es war also keineswegs selbstverständlich, daß Rottmayr die beiden Treppen zu einer antithetischen Gegenüberstellung von Bestrafung der Hybris und Belohnung der Tugend genutzt hat, auch wenn eine solche Entscheidung naheliegend gewesen sein mag.

Ein ausgefeiltes „concetto" oder auch nur ein halbwegs verbindliches Rahmenprogramm für die Innenausstattung des Rossauer Palastes ließ sich bisher nicht nachweisen — ja es ist geradzu ein Charakteristikum dieses Baues, daß die in ihm angebrachten Malereien und Skulpturen (Stuck) vom Auftraggeber selbst primär nach den Kriterien eines qualitätsbewußten fürstlichen Sammelns ausgewählt wurden, wobei das Streben nach thematischer Ausgewogenheit oder inhaltlicher Geschlossenheit nur eine wenig bedeutende „cura posterior" gewesen ist: Johann Adams „liberale" Bemerkung im Briefwechsel mit Franceschini — „toccante il sogietto mi rimetto al suo buon gusto"[22] — ließe sich gut als Motto über die Ausstattungsgeschichte dieses Baues setzen.

So kann man annehmen, daß auch bei den Treppenhausfresken primär der Künstler selbst für die Wahl der Darstellungsinhalte verantwortlich gewesen ist. In jedem Fall bleiben dabei zwei miteinander verwandte Phänomene sehr erstaunlich:

(1) Das prominente Herausstreichen des antiken Krafthelden Herkules steht in eigenartigem Gegensatz zur völlig unkriegerischen Laufbahn des Bauherrn, der sich auf Anraten seines Vaters von einer militärischen Karriere ferngehalten hatte. Wenn etwa zur selben Zeit die Türkensieger Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden („Der Türkenlouis") in Rastatt oder Prinz Eugen von Savoyen in seinem Wiener Stadtpalast ihre auf Herkules zugeschnittenen Programme realisieren lassen, so kann und muß dies als direkte Allusion auf ihre „militairischen Genies" gelesen werden. Bei Fürst Liechtenstein dominiert hingegen wohl eine andere Facette der herkulischen Thematik, in der der antike Tugendheld auf einer allgemeineren Ebene als fürstliches „exemplum virtutis" angesprochen wird. Daß die — wohl einer Haustradition folgende — Benennung des Themas der Fresken Rottmayrs durch den Galeriedirektor Braun deren martialisch-militärischen Gehalt prominent herausstreicht, bleibt vor diesem Hintergrund freilich erstaunlich genug.[23] Nähere Aussagen zu diesem Fragenkomplex der Gesamtikonographie des Rossauer Palastes werden sich freilich erst machen lassen, wenn die geplante Freilegung der Soffitti Rottmayrs ein Urteil darüber gestattet, ob und wie exakt deren Ausführung mit dem „concetto" der Bergamasker Zeichnung übereinstimmt. Nach derzeitigem Wissensstand bestätigen jedenfalls auch Rottmayrs Treppenhausfresken die bisherige Erkenntnis, daß der Rossauer Palast als Konglomerat hochrangiger Einzelwerke konzipiert war, deren inhaltlicher Bezug zueinander nur lose nach sehr allgemeinen Prinzipien des „decorums" geregelt war.

(2) Wenn — wie wir annehmen können — Rottmayr selbst die Themen seiner Fresken vorgeschlagen hat, so hat er sich damit auch gezielt in eine auffallend deutliche Konkurrenzsituation sowohl zu Andrea Pozzo als auch zu Antonio Bellucci begeben; die beiden großen Deckenbilder in den Sälen von Garten- bzw. Stadtpalast Liechtenstein waren kurz vor der Verpflichtung Rottmayrs begonnen worden und stellen grundsätzlich verwandte Themen dar. Pozzo schildert die „Aufnahme des Herkules in den Olymp" (Abb. 4); in Belluccis großem Ölbild aus dem Saal des Stadtpalastes (das als kleine Ironie der Geschichte heute Rottmayrs Fresko im östlichen Treppenhaus des Rossauer Palais verdeckt !) dominiert ebenfalls die herkulische Thematik: trotz der gängigen Bezeichnungen als „Soggiorno dell' Eternità[24] oder „La Verità scoperta dal Tempo"[25] steht hier Herkules im Zentrum, dessen siegreicher Kampf gegen die Laster erst die Erhöhung von „Merito", „Verità" und „Sapienza" in die Sphäre der „Eternità" ermöglicht. Schon die frühe (und bislang einzig ausführliche) Beschreibung des Bildes durch Vincenzo Fanti 1767 legt dies deutlich klar: 'Forma quest'

Ercole la principal figura, situata nel mezzo del sottinsù".[26]

Ob sich Rottmayr nach Abschluß der Arbeiten als Sieger dieses teils selbstgewählten Wettstreites mit Pozzo und Bellucci wähnen konnte, wissen wir nicht;[27] das kunsthistorische Urteil darüber wird auch erst nach Aufdeckung seiner Fresken gesprochen werden können. Evident ist jedoch schon jetzt, daß der Künstler sich gezielt sowohl gegen den Römer Pozzo (durch seine vorrangig an bolognesischen Vorbildern orientierte Verwendungder Quadratur) als auch gegen den Venezianer Bellucci (durch seine wesentlich strahlendere Farbkomposition) abzusetzen versuchte — eine Entscheidung, die sicher auch im Sinne des Auftraggebers war, dem es ja sichtlich darauf ankam, in seinen Bauten hochrangige „exempla" verschiedener Möglichkeiten moderner Malerei zu versammeln.

V

Über die Stellung von Rottmayrs Fresken in der Entwicklung der Treppenhausdekorationen im Wiener Barock läßt sich nur wenig aussagen: dies liegt nicht nur an der noch zu wenig präzisen Kenntnis seiner Malereien, sondern vorrangig am Fehlen entsprechender Vergleichsbeispiele. Im Grunde kennen wir nur zwei (spätere) Treppenausstattungen hinlänglich gut: jene im Stadtpalast des Prinzen Eugen, die in Form und Thema (Apoll im Sonnenwagen, flankiert von Aurora und dem Sturz des Ikarus)[28] in mancher Hinsicht einen Sonderfall darstellt und jedenfalls keinerlei Auswirkung von Rottmayrs Lösung verrät, und jene in Hildebrandts Palais Daun-Kinsky: das große Fresko C. I. Carlones, an dem wohl auch der als Quadraturist zu vermutende Antonio Beduzzi entscheidenden Anteil hatte,[29] verrät ebenfalls außer seinem auf allgemeiner Ebene verwandten Thema nur wenig von eventuellen Nachwirkungen der Komposition Rottmayrs.

So muß die kunsthistorische Einordnung des hier vorgestellten kleinen Fundes in wichtigen Punkten noch offen bleiben: die neugewonnene Kenntnis von Rottmayrs Treppenhausdekoration in einem der aufwendigsten Barockbauten Wiens kann aber dazu auffordern, sich verstärkt den zahlreichen noch offenen Fragen der Ausstattung barocker Paläste Wiens zu widmen — ganz im Sinne der hier zu ehrenden Jubilarin, der die Forschung zur Barockkunst Wiens so wesentliche Anregungen zu verdanken hat.

ANMERKUNGEN

[1] Zu Rottmayr siehe besonders *Hubala, E.:* J. M. Rottmayr, Wien 1981; zu den Schönbrunner Arbeiten dort S. 144 f. — Nach bisher noch nicht verifizierten Mitteilungen Wiener Kollegen sollen sich hinter der für Guglielmis Fresken neu eingezogenen Wölbung noch Reste der Trabantenbilder und ihrer Umrahmung in situ befinden.

[2] *Hubala* (zit. Anm. 1), S. 156; vgl. auch *Lorenz, H.:* Liechtenstein Palaces in Vienna from the Age of the Baroque, New York 1985.

[3] In der erhaltengebliebenen Legende zu einer verschollenen Zeichnung des Erdgeschosses des Gartenpalastes Liechtenstein: Wien, Bibliothek des Museums f. Angewandte Kunst, Inv. 5396.

[4] *Zykan, J.:* Der Einfluß Wiens auf die künstlerische Entwicklung Johann Michael Rottmayrs, in: ÖZKD 8, 1954, S. 103: „Die Notiz, daß sich unter den Ölgemälden das Fresko Rottmayrs noch vorfinde, entspricht, wie eine zweimalige Untersuchung ergeben hat, nicht den Tatsachen." — Vgl. dagegen den bei *Maser, E. A.:* Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr, Bergamo 1971, S. 34 mitgeteilten Brief des Liechtensteinischen Archivdirektors G. Wilhelm, daß während einer Restaurierung im Jahre 1953 ein Teil der Fresken Rottmayrs zu sehen gewesen sei. — Nach den bislang bekannten Fakten ist so gut wie auszuschließen, daß die Fresken im frühen 19. Jhdt. oder später gänzlich vernichtet worden sind; zumindest Reste müssten sich unter Beluccis Bildern, bzw. dem neuen Putz noch finden. Nach brieflicher Mitteilung des Direktors der Fürstlich Liechtensteinischen Sammlungen Vaduz Dr. Reinhold Baumstark, vom 25. 9. 1989 ist eine probeweise Freilegung für 1991/92 in Aussicht genommen.

[5] Brief des Fürsten an den bolognesischen Plastiker G. Mazza vom 26. Dezember 1693 (Bologna, Bibl. dell'Archiginnasio, MS B 153, c. 152); ich verdanke die Kenntnis dieses Dokuments Elisabetta Landi/Bologna, der hier herzlich gedankt sei.

[6] Vgl. dazu allgemein: *Lorenz, H.:* Ein „exemplum" fürstlichen Mäzenatentums der Baroczkzeit — Bau und Ausstattung des Gartenpalastes Liechtenstein in Wien, in: Zeitschr. d. dtsch. Ver. f. Kunstwiss. 43, 1989, S. 7—24.

[7] Voller Wortlaut bei *Wilhelm, F.:* Neue Quellen zur Geschichte des fürstlich Liechtensteinischen Kunstbesitzes, in: JB d. KHI der Central-Commission Wien V, 1911, Beiblatt Sp. 134—135.

[8] Vaduz, Hausarchiv Liechtenstein, H 67 ohne Datum; wahrscheinlich war beiden Briefen dieselbe Zeichnung beigelegt.

[9] Vaduz, Liechtensteinische Kunstsammlungen, Graphisches Kabinett.

[10] *Ilg, A.:* Leben und Werke J. B. Fischers von Erlach, Wien 1895, Anm. S. 585.

[11] *Maser* 1971 (zit. Anm. 4), Kat. R 139, 147, 148; vgl. *Maser, E. A.:* Drawings by Johann Michael Rottmayr (Ausst. Kat.), Chicago 1980, Abb. 21—23 und den von *K. Rossacher* und *F. Wagner* herausgegebenen Ausst. Kat. „Johann Michael Rottmayr — aquarellierte Zeichnungen aus lombardischem Besitz", Salzburg 1980, Kat. 13—15; Hubala (zit. Anm. 1) Kat. Z 23—25.

[12] *Maser* 1980 (zit. Anm. 11), S. 28.

[13] Ebenda S. 29; auch die Variationen von Venus und Bacchus auf dem verso von R 139 deuten auf ein „work in progress".

[14] Vgl. dazu die nach demselben Modul organisierte Maßstabsleiste der Zeichnung R 117 (nach Maser 1971—zit. Anm. 1).

[15] Hinweise lediglich bei *Matsche, F.:* Johann Jakob Zeiller, phil. Diss. Marburg 1970, Exkurs: „Die Anfänge der Architekturmalerei in Österreich" S. 70 ff; die gründliche Studie von *Knall-Brskovsky, U.:* Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien 1984 behandelt nur italienische Künstler.

[16] *Maser* 1971 (zit. Anm. 4), Kat R 133, 134; ebenso *Maser* 1980 (zit. Anm. 11); *Hubala* 1981 (zit. Anm 1) Kat Z 32, 33.

[17] *Maser* 1971 (zit. Anm. 4), S. 22 f; *Maser* 1980 (zit. Anm. 11), S. 28 f; *Hubala* 1981 (zit. Anm. 1), S. 240 (hält auch einen Entwurf für die Galerie des Liechtenstein-Palastes für möglich).

[18] *Maser* 1980 (zit. Anm. 11), S. 29.

[19] Siehe die Zusammenstellung bei *Zagermann, H.:* Studien zur Ikonologie des barocken Treppenhauses in Deutschland und Österreich (phil. Diss. Tübingen 1976), Nürnberg 1978.

[20] *Zagermann* (zit. Anm. 19), S. 211 ff; die bei *Grimm, U.:* Die Dekorationen im Rastatter Schloß (phil. Diss. Freiburg 1977, Karlsruhe 1978 gegebene Identifizierung als „Erhebung eines Helden in das Reich des Chronos" ist wohl im Sinne Zagermanns zu korrigieren. — Das Phaeton-Thema war übrigens im Liechtenstein-Palast bereits von Franceschini für einen Raum der Appartements im Piano Nobile vorgeschlagen worden; auch Rottmayr hat diese Idee später wieder aufgegriffen.

[21] *Zagermann* (zit. Anm. 19), S. 226 ff.

[22] Brief vom 28. August 1706; Vaduz, Hausarchiv Liechtenstein, H 67.

[23] Die bisherigen Identifizerungen von Rottmayrs Zeichnung als „Apotheose eines jungen Helden" zeigen ja auch, daß Rottmayr die kriegerische Facette des Themas nicht prominent in den Vordergrund gestellt hat.

[24] *Fanti, V.:* Descrizzione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria . . . di Giuseppe Wenceslao Principe . . . di Liechtenstein . . ., Wien 1767, S. 16.

[25] *d'Arcais, F.:* L'attività viennese di Antonio Bellucci, in: Arte Veneta XVII, 1964, S. 103; *Pallucchini, R.:* La pittura Veneziana del seicento, Mailand 1981, S. 373, 979.

[26] wie Anm. 24.

[27] Vgl. die kurz davor liegende Auseinandersetzung Rottmayrs mit Pozzo bei den Deckenmalereien der Breslauer Jesuitenkirche: *Hubala* (zit. Anm. 1), S 42 f; ein weiterer Bezugspunkt dürfte Andrea Lanzanis Gemälde im Treppenhaus des Stadtplastes Liechtenstein gewesen sein, von dem wir jedoch nur unzureichende Kenntnis haben.

[28] Siehe zuletzt den Ausst. Kat. „Prinz Eugen und das barocke Österreich", Schloßhof 1986, S. 459 f; die traditionelle Zuschreibung an L. Dorigny mit guten Gründen angezweifelt bei *Frank, M.:* Zu einer kaum bekannten Vita des Ludovico Dorigny, in: Wr. JB f. Kunstgesch. XL, Wien 1987 (= FS f. Günther Heinz), S. 103—106: es wäre demnach nicht auszuschließen, daß dieses Treppenhaus bereits vor 1705 ausgestattet worden war.

[29] *Garas, K.:* Carlo Carlone und die Deckenmalerei in Wien am Anfang des 18. Jahrhunderts, in: A. H. A. VIII, 1962, S. 261—277 (hier auch Hinweise auf unterschiedliche Formen „herkulischer" Ikonographie im barocken Wien, der die vorstehende Miszelle manche Anregung verdakt); *A. Barigozzi-Brini—Garas, K.:* Carlo Innocenzo Carlone, Mailand 1967; vgl. auch *Knall-Brskovsky* (zit. Anm. 15), S. 215 ff zum Anteil Beduzzis.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1) W. Wachter, Schaan (Fürstentum Liechtenstein)
2) H. Lorenz, Berlin
3) Repro nach E. Hubala, J. M. Rottmayr, Wien 1981.
4) Bundesdenkmalamt, Wien

GEORG RAPHAEL DONNER ODER ANTONIO CORRADINI?

von

MARIA PÖTZL-MALIKOVA

Trotz einer Reihe erhaltener plastischer Entwürfe aus dem Nachlaß G. R. Donners, die sich heute im Eigentum des Wiener Hauptmünzamtes befinden und zum Teil im Barockmuseum im Unteren Belvedere zu sehen sind,[1] ist die Entstehungsgeschichte der meisten seiner Arbeiten, vor allem seiner Hauptwerke, bisher durch keine vorbereitenden Studien, durch Bozzetti oder Modelli, erhellt. Wir kennen vorläufig auch keine einzige Zeichnung, die mit Sicherheit als ein Werk Donners gelten kann, auch wenn ihm einzelne anonyme Blätter zugeschrieben werden.[2]

Ein mit „Rafael Donner" bezeichnetes Studienblatt in der Graphischen Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York[3] ist die erste Zeichnung, die man ernstlich als ein Werk dieses Künstlers in Betracht ziehen kann. Gezeichnet hat dieses Blatt sicher ein Bildhauer, der hier seine ersten Gedanken zu einem größeren Auftrag skizzierte, sich aber nicht mit der Gesamtkonzeption, sondern mit der Durchbildung von einzelnen Figuren befaßte. Er konzentrierte sich dabei auf das Formulieren von Bewegungsmotiven, den Gestalten fehlt jede nähere Charakteristik durch Gewänder oder Attribute, und es ist kaum erkennbar, ob sie männlich oder weiblich sind. Auf der ersten Seite des Blattes sieht man drei solche Gestalten: im oberen Teil eine halb kniende, mit gekreuzten Armen und erhobenem Blick, darunter rechts ein Putto mit unproportional langen Beinen, links einen auf dem rechten Knie knienden Engel, der seinen Kopf dem Betrachter zuwendet und einen imaginären Gegenstand in die Höhe hält. Auf der Rückseite des Blattes erkennt man außer einigen flüchtig hingeworfenen Silhouetten die Halbfigur eines Mannes und den Umriß einer großen liegenden Figur, die ihren rechten Arm emporhebt, wie zur Abwehr gegen einen unsichtbaren Feind.

Die bisher unbeachtete Zeichnung ist erst in der letzten Zeit von Thomas DaCosta Kaufmann entdeckt worden, der sie in seine 1989 im Art Museum der Princeton University veranstaltete Ausstellung „Central European Drawings 1680—1800" als ein Werk Donners einreihte.[4] Gegen eine solche Bestimmung ist auf den ersten Blick nichts einzuwenden,[5] sie scheint sogar durch die Signatur bestätigt. Die Schriftzüge dieser „Signatur" entsprechen aber keinesfalls der charakteristischen Unterschrift Donners, wie sie sich auf zahlreichen Akten erhalten hat.[6] Ausserdem hat sich Donner nie „Rafael" sondern immer nur „Raphael" unterschrieben. Die vermeintliche Signatur ist also nicht als eigenhändig zu betrachten, der Art der Schriftzüge nach stammt sie wohl aus dem 19. Jahrhundert.

Unabhängig von dieser nachträglichen „Signatur" scheint aber auch die Zeichnung selbst für Donner zu sprechen. Die großzügigen plastischen Formen, die sich in den flüchtig skizzierten Gestalten erahnen lassen, sind ähnlich jenen, die auch die realisierten Statuen Donners auszeichnen. Eine konkrete Verbindung dieser entworfenen Figuren zu den bekannten Werken des Künstlers ist allerdings nur bei dem knienden Engel mit erhobenen Armen möglich, in dem man eine Vorstudie für die großen Engelgestalten am ehemaligen Hochaltar der Wallfahrtskirche Maria Thal (slowakisch Marianka, ungarisch Máriavölgy) bei Preßburg (slow. Bratislava, ung. Pozsony), oder am sog. Zichy-Altar der Preßburger Dreifaltigkeitskirche sehen kann. Beide Altäre sind gesicherte Auftragsarbeiten Donners aus dem Jahre 1736, die jedoch unter starker Beteiligung seiner Gehilfen entstanden sind.[7]

Eine unvoreingenommene Betrachtung des Blattes unter Ausschaltung der dubiosen „Signatur" ruft aber nicht unmittelbar eine Assoziation mit einem dieser Altäre Donners hervor, sondern erinnert vielmehr an ein anderes, bedeutenderes Werk aus derselben Zeit: an das Grabmal des Hl. Johannes von Nepomuk im St. Veitsdom in Prag, das eine gemeinsame Arbeit dreier Wiener Hof-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. G. R. Donner(?): Studienblatt, recto. New York, The Metropolitan Museum of Art (Harris Brisbane Dick Fund. 1947). Photo: Museum



Abb. 2. G. R. Donner(?): Studienblatt, verso. New York, The Metropolitan Museum of Art (Harris Brisbane Dick Fund. 1947). Photo: Museum

künstler aus den Jahren 1733—36 ist. Der Architekt Joseph Emanuel Fischer von Erlach war der Urheber der Gesamtkonzeption, der Bildhauer Antonio Corradini schuf die Holzmodelle der Figuren, der Gold- und Silberschmied Johann Joseph Würth besorgte die Ausführung in getriebener Silberarbeit.[8] Die Darstellung des auf ein Knie gebeugten Engels mit erhobenen Armen findet man auch auf diesem Werk: bei einem der beiden Engel, der mit derselben Haltung, nur seitenverkehrt, den Sarg mit den Reliquien des Heiligen emporhebt. Das Putto auf der Zeichnung ist ähnlich jenen, die am Grabmal die Leuchter halten, sogar die kniende Gestalt auf dem oberen Teil des Blattes kann man vielleicht als eine zuletzt nicht realisierte Vorstudie für die Darstellung des Johannes von Nepomuk, der auf dem Sarg kniet, betrachten. Die Figur auf der Zeichnung hat zwar längere Haare und ruft so die Vorstellung einer Frau hervor, ihr Körper ist aber männlich muskulös, so daß die Bestimmung ihres Geschlechts unsicher ist. Auffallend ähnlich, wie bei der ausgeführten Statue des Johannes von Nepomuk, ist bei dieser gezeichneten Gestalt die Art des Kniens, ganz unterschiedlich dagegen die Haltung des Oberkörpers: am Blatt sieht man eine Gestalt, die mit gekreuzten Armen zum Himmel emporschaut, am Grabmal dagegen einen Heiligen, der sich meditierend über ein Kruzifix beugt, das er in beiden Händen hält. Auf der Rückseite des Blattes könnte man in der skizzierten Halbfigur einen der Schergen sehen, die auf dem Mittelrelief am Sockel des Grabmales dem Sturz des Johannes von Nepomuk in die Moldau zusehen und in der großen, rücklings liegenden Gestalt eine Vorstudie für die Darstellung des Heiligen selbst auf diesem Relief.[9] Nach einer anderen Interpretation könnte diese Figur mit ihrer Abwehrgebärde aber auch eine Studie für die unterlegene Gestalt in einer Raptusgruppe sein, die Corradini für einen Park in Wien, Prag oder Dresden geschaffen hatte, die jedoch heute nicht mehr erhalten ist.[10]

Die Zuweisung der New Yorker Zeichnung an diesen Künstler erschwert die Tatsache, daß — ähnlich wie bei Donner — auch von ihm bisher keine einzige vergleichbare Entwurfzeichnung bekannt ist[11]. Das realisierte Werk ist für die Beurteilung der Handschrift des Bildhauers und damit auch für den Vergleich mit der Zeichnung nicht sehr geeignet, da es im Detail stark von Johann Joseph Würth bestimmt worden ist. Dieser in seiner Zeit hochgeschätzte Gold- und Silberschmied, der in den Jahren 1733—34 nachweislich im Kontakt mit Georg Raphael Donner stand,[12] verstärkte die klassizistischen Merkmale in Corradinis Bildwerken und glich die Gesichtszüge an den Donnerischen Typus an,[13] so daß man ohne Kenntnis ihres Urhebers diese Werke ohne weiteres in den Umkreis dieses Künstlers einreihen würde. Bessere Vergleichsmöglichkeiten zwischen dem ausgeführten Werk und der New Yorker Entwurfszeichnung bietet das in feuervergoldeter Bronze nachgegossene und auf schwarzem Marmor montierte Bozzetto Corradinis, das sich heute in der bischöflichen Residenz in Passau befindet[14], sowie das graphische Blatt von Jeremias Jakob Sedelmayr mit der Wiedergabe des im Veitsdom provisorisch aufgestellten Grabmals mit den Holzmodellen Corradinis. Das Blatt wurde als Werbemittel für weitere Geldspenden benützt, um das definitive Grabmal in kostbarem Silber ausführen zu können.[15] In diesen beiden Werken finden wir noch keine harten Linien und keine schmalen Gesichtszüge wie in der Würthschen Realisierung, sondern noch eine verhältnismäßig weiche Modellierung und einen Kopftypus, die dem New Yorker Blatt näher stehen als das ausgeführte Grabmal. Noch näher verwandt mit dem knienden Engel dieser Zeichnung sind aber die stehenden Engel der Wiener Josephssäule, einem Werk, das Corradini vor dem Prager Nepomuk-Denkmal geschaffen hatte.[16] Diese Engel sind aus Marmor, sodaß die persönlichen künstlerischen Eigenschaften des Bildhauers viel direkter wahrzunehmen sind, als bei den zwei letztgenannten Werken, in denen der Entwurf Corradinis erst durch den Silberschmied oder den Stecher weitervermittelt wird. Sie haben einen ähnlichen, verhältnismäßig runden Kopf mit kurzer Nase und losen weichen Locken und sind ähnlich ungezwungen in ihrer Haltung. Es fehlt ihnen das charakteristische „klassische" Profil, das die Engelsgestalten Donners auszeichnet und die komplizierten, von der Bildhauerei des 16. Jahrhunderts abgeleiteten Bewegungsmotive, zu denen dieser Künstler tendierte. Corradinis Kunst ist allgemein vitaler, weniger reflektiert als die Kunst Donners, und das äußert sich auch in der ganzen Konzeption des knienden Engels auf der New Yorker Zeichnung, den man als einzigen in eine Verbindung mit dem bisher bekannten Werk Donners bringen kann. Er hat aber eine ganz andere, unbeschwertere und lebhaftere Ausstrahlung, als die schwerblütigen, in sich versunkenen Engel Donners.



Abb. 3. J. J. Sedelmayr: Grabmal des hl. Nepomuk im St. Veitsdom zu Prag (Repro M. Pötzl-Malikova)

Mit der Annahme der Urheberschaft Corradinis beim New Yorker Blatt ist das Problem jedoch nicht abgeschlossen, im Gegenteil, diese Zuschreibung ruft weitere Fragen hervor. Vor allem müßte man anhand dieser Zeichnung die Beziehung zwischen J. E. Fischer von Erlach und A. Corradini und ihre Mitwirkung am Prager Grabmal neu überdenken. Der um eine Generation ältere, längst berühmte Corradini war auf keinen Fall nur ein „vaganter Virtuose" und „perfekter Realisator der künstlerischen Invention des Architekten Fischer",[17] sondern es kommt ihm offensichtlich eine viel aktivere Rolle bei der Gestaltung des Grabmals, zu, als man es allgemein annimmt. Wir wissen, daß J. E. Fischer von Erlach, ähnlich wie bei anderen Aufträgen dieser Art, der Autor der Gesamtkomposition gewesen ist, aber Corradini war sicherlich schon im Planungsstadium am Denkmal



Abb. 4. A. Corradini: Einer der Engel von der Josephssäule in Wien, während der Restaurierung. Detail. Photo: Bundesdenkmalamt Wien

mitbeteiligt. Wie die vermutete enge Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und dem Bildhauer im Detail dann ablief, ist schwer nachvollziehbar, der jüngere Fischer von Erlach hatte aber wohl nicht die dominierende Stellung gegenüber den ausführenden Künstlern wie sein Vater, der ja selbst Bildhauer war.[18] Außerdem folgt die Gesamtkonzeption des Prager Grabmals venezianischen Vorbildern — siehe vor allem das Grabmal des Hl. Maximus von Clemente Molli aus dem Jahre 1639 in der Kirche des Hl. Kanzian in Venedig.[19] Gerade der aus Este stammende Corradini war lange Jahre in dieser Stadt tätig und kam von dort, und nicht aus Neapel,[20] nach Wien, während eine venezianische Studienreise des jüngeren Fischer von Erlach nicht überliefert ist.

ANMERKUNGEN

[1] Lit.: *Baum, E.:* Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien—München 1980, Bd. I., S. 99 ff.; *Hajós, G.:* Skulpturensammlung des Hauptmünzamtes, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 44, Wien 1980, S. 190 f.; *Mauè, C.:* Zu den Modellen Georg Raphael Donners, in: Volk, P. (Hrsg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, München 1986, S. 157 ff.

[2] Ein mit Raphael Donner bezeichnetes Blatt mit der Darstellung Jupiter und Semele (Signatur nicht eigenhändig) besitzt die Graphische Sammlung Albertina in Wien (Inv Nr. 14.459). Weitere, unsignierte Zeichnungen, die dem Künstler zugeschrieben werden, befinden sich in der Graphischen Sammlung der Nationalgalerie in Prag (Inv. Nr. 7331, Studie zur Figur der Enns am Providentia-Brunnen?) und im Graphischen Kabinett des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt (Inv. Nr. 14. 252, Darstellung eines antiken Königs?)

[3] 31,7×21,3 cm, Harris Brisbane Dick Fundation, Inv. Nr. 47. 155. 3 gezeichnet am Avers mit Bleistift und roter Kreide, am Revers mit schwarzer und brauner Kreide. Alle Angaben sind übernommen aus dem im Text zitierten Katalog.

[4] Katalog der Ausstellung, S. 142 f., Nr. 50.

[5] Dieser Ansicht war neben Claudia Mauè, Nürnberg, ursprünglich auch die Autorin dieses Beitrages (briefliche Mitteilung vom 28. Juni 1989 an Prof. DaCosta Kaufmann).

[6] Vgl diverse Abrechnungen, Quittungen, etc. Donners in den Hofakten des Primas Esterházy, des Auftraggebers Donners, die sich im Primatialarchiv in Gran (Esztergom) erhalten haben und in die die Autorin in den Jahren 1988 und 1989 einsehen konnte. Eine Signatur Donners ist auch publiziert in: *Schlager, J. E.:* Georg Rafael Donner, Wien 1853, S. 151.

[7] Lit.: *Aggházy, M.:* Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Preßburg (Bratislava), Acta Historiae Artium, II (1954), Fasc. 1—2, S. 65 ff.; *Malikova, M.:* Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei, Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 17 (1973), Nr. 61, S. 85 ff.

[8] Lit.: *Matsche, F.:* Das Grabmal des hl. Johannes von Nepomuk im Prager Veitsdom, Wallraf-Richartz-Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXXVIII (1976), S. 92 ff.; *Sršeň, L.:* Antonio Corradini und die Rokokokoplastik in Prag, in: Kalinowski, K. (Hrsg): Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, Poznań 1985, S. 105 ff. In diesen beiden neuesten Untersuchungen ist die ältere Literatur zusammengefaßt.

[9] Abb. in: *Sršeň, L.*, op. cit., S. 117, Nr. 9.

[10] Corradini hat etwa in derselben Zeit eine ganze Reihe von Parkfiguren mit solchen Themen geschaffen, namentlich für Dresden. Vgl. das Oeuvreverzeichnis Corradinis in: *Semenzato, C.:* La scultura veneta del Seicento e del Settecento, Venezia 1966, S. 111 ff.

[11] Nach persönlicher Auskunft im September 1989 befinden sich in der Graphischen Sammlung Albert na in Wien und in den graphischen Sammlungen des Museo[1]Correr und der Akademie in Venedig auch keine unpublizierten Zeichnungen von Corradini.

[12] Näheres dazu in einer Publikation der Autorin über die Preßburger Schaffensperiode Donners, die im Druck ist.

[13] Abb. in: *Sršeň, L.*, op. cit., S. 116, Nr. 8.

[14] Lit.: Johannes von Nepomuk, Passau 1971 (Ausstellungskatalog), S. 141 ff., Kat. Nr. 12, Abb. 34—36.

[15] *Matsche, F.*, op. cit., S. 113 f., Abb. S. 114, Nr. 8.

[16] Lit.: *Schikola, G.:* Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Plastik in Wien, Wien 1970, S. 140; *Matsche, F.:* Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI., Berlin—New York 1981, Bd. I., S. 187 ff.

[17] *Sršeň, L.*, op. cit., S. 111.

[18] Ebenda. Der Autor nimmt an, daß ähnliche Praktiken wie J. B. Fischer von Erlach, der den Bildhauern oft seine eigenen Modelli aufgezwungen hatte, auch sein Sohn anwandte.

[19] *Semenzato, C.*, op. cit., Abb. 11. Dieses Werk ist dem Prager Grabmal viel näher als alle bisher angenommenen Vorbilder.

[20] *Matsche, F.*, op. cit., S. 119.

EINE UNERKANNTE ÖLSKIZZE PAUL TROGERS FÜR DAS CHORKUPPELFRESKO IN DER KIRCHE DER ENGLISCHEN FRÄULEIN IN ST. PÖLTEN

von

F. MATSCHE

Im Österreichischen Barockmuseum in Wien befindet sich eine Ölskizze für ein Kuppelfresko (Abb. 1),[1] die seit mehr als fünfzig Jahren für verschiedene österreichische Barockmaler des 18. Jahrhunderts in Anspruch genommen worden ist, auch durch Klara Garas, der dieser Diskussionsbeitrag gewidmet ist, in tiefem Respekt für ihre Leistung bei der Erforschung der europäischen Barockmalerei, vor allem auch auf dem Feld der Ölskizzen.[2]

Klara Garas hat 1961 im Rahmen einer erstmaligen Differenzierung der Mitglieder der Malerfamilie Palko die hier zur Diskussion stehende Ölskizze in die von ihr zusammengestellte Werkliste Franz Xaver Karl Palkos (1724—1767) aufgenommen.[3] 1974 hat sie gemeint, daß dieses Werk wohl aus dem Œuvre Palkos zu streichen und vielleicht Josef Ignaz Mildorfer (1716—1775) zuzuschreiben sei.[4] Dem hat sich 1980 auch Elfriede Baum angeschlossen.[5] Zuvor waren als Schöpfer dieses Gemäldes Johannes Evangelist Holzer (1704—1740)[6] und Kaspar Franz Sambach (1715—1795)[7] vorgeschlagen worden.

Diese Namen verdeutlichen zum einen den qualitativen Rang dieses Gemäldes, zum anderen kennzeichnen sie die Tatsache, daß es sich um das Werk eines österreichischen Deckenmalers des 18. Jahrhunderts handeln muß, der den an der Akademie in Wien ausgebildeten Malstil repräsentiert, nämlich den „akademischen Einheitsstil" (Erich Hubala), der von Paul Troger (1698—1762) geprägt worden ist. Daher verwundert es eigentlich, daß gerade der Name Trogers bei dieser Ölskizze nie in die Debatte geworfen worden ist als der eigentliche gemeinsame Nenner aller dieser Vergleiche. Dies soll nun hier geschehen, und zwar auf einem methodischen Weg, der von der Funktion dieser Ölskizze ausgeht, nämlich der Frage nach dem ausgeführten Fresko und ihrem Platz im Werkprozeß der Darstellung, der Entwicklung des Themas.

Das im Format etwa quadratische Ölgemälde auf Leinwand ist eindeutig als Ölskizze (Modello) für ein Kuppelfresko mit einer Himmelsdarstellung auszumachen. In drei der Ecken ist deutlich der dem heutigen Bildformat ganz knapp eingeschriebene Kuppelgrundkreis zu erkennen, und in der linken „unteren" Ecke sitzt ein Putto direkt auf dem gerundeten Kuppelkranzgesims und läßt seine Beine darüber herabbaumeln, während ein zweiter Putto links neben ihm über die Gesimskante lugt. Die außerhalb dieses Grundkreises liegenden Ecken der Leinwand sind wahrscheinlich nachträglich dunkel nachgetönt worden, um sie dem Kuppelbild anzugleichen und die Tatsache zu verschleiern, daß es sich um ein Modello für ein Deckenbild handelt. Die Figurenanordnung ist nicht streng konzentrisch komponiert, sondern auf eine Hauptansichtsseite der Kuppel hin ausgerichtet. Darauf sind, in der unteren Zone der Kuppelschale beginnend, die beiden durch die Figurenanordnung betonten Diagonalpunkte über den entsprechenden Kuppelzwickeln, d. h. die beiden „unteren" Ecken abgestimmt: links die Ecke mit den bereits erwähnten beiden Putti auf dem Kranzgesims, über denen weitere kleine und ein großer Engel vor bzw. auf einer Wolkenbank erscheinen und durch ihre untersichtige Darstellung den Höhenzug des Himmelsraumes verdeutlichen. Darüber hinaus fungieren der auf dem Kranzgesims sitzende und der eine über ihm schwebende Putto durch ihre disputierenden Gebärden als Blickweiser zur Kuppelmitte. Rechts gegenüber befindet sich über der Ecke des Kuppelzwickels eine besonders gewichtige und figurenreiche Gruppe, die ihren Handlungssinn von der Kuppelmitte her erfährt: Dort schwebt von oben der Erzengel Michael herab, gewappnet mit einem glänzenden, gebuckelten Metallschild, in der Rechten ein Blitzbündel. Daraus fährt ein Strahl im Zickzack hernieder auf den mehrköpfigen Höllendrachen, der seine Feuerschwaden dem Erzengel entgegenspeit. Unter seinem linken fledermausarti-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

gen Flügel liegen mehrere gestürzte menschengestaltige und geschwänzte Teufel mit zuckenden Beinen und hauchen letzte giftige Schwaden aus. Bei genauem Betrachten dieser Gruppe erkennt man, daß die eine Klaue des Drachens direkt auf dem Kuppelkranzgesims aufliegt und sich an dessen Kante festkrallt.

Links hinter den rudernden Beinen des Erzengels sieht man etwas weiter entfernt, d. h. räumlich höher auf einer aufsteigenden Wolkenformation eine Frauengestalt mit ausgestreckten und erhobenen Armen, die offenbar vor diesem Drachen flieht und um Hilfe fleht, die ihr der Erzengel bringt, der sich zwischen sie und das Ungeheuer wirft. Geflügelte Engelköpfchen unterhalb der Frau deuten ihre Apotheose an. Links neben ihr irst ein Engelchen mit Lilien zu sehen. Über ihr, räumlich jedoch etwa auf ihrer Höhe, aber im Freiraum der Kuppel schweben zwei große Engel, die in einem Tuch ein Kind in die Höhe emportragen, wo der von einem Engel im Lichtraum in der Schwebe gehaltene Gottvater das Kind mit erhobener rechter Hand begrüßt.

Am oberen Rand, d. h. für den unter der Kuppel stehenden Betrachter im rückwärtigen Kuppelbereich, ist in extremer Untersicht wegen des intendierten schrägen Einblicks in den Kuppelkreis eine Schar von in Wolken sitzenden großen und kleinen Engeln gezeigt. Durch diese punktuelle Figurenanordnung am Kuppelrund ergeben sich die Spitzen eines gleichseitigen Dreiecks, das als Rahmenfiguration die Komposition innerhalb des Kreises stabilisiert und ihr eine axiale Ausrichtung im Sinn der Zielrichtung der Handlung auf Gottvater hin gibt. Eine geringfügige Asymmetrie, um ein allzu starres Kompositionsschema zu vermeiden, schafft die einzelne große Engelgestalt auf der Querachse links, die mit ihrem ausgestreckten Arm auf die Hauptgruppe in der Mitte, den Empfang des Kindes durch Gottvater, hinweist.

Schon bei dieser Beschreibung der Komposition erweist sich, daß wir einen äußerst qualitätvollen, wohlkomponierten Entwurf von uns haben, der in knapper, aber sowohl theologisch wie künstlerisch trefflicher Weise das 12. Kapitel der Apokalypse des Johannes gestaltet. Dort erscheint als „großes Zeichen im Himmel ein Weib, angetan mit der Sonne, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen". Sie ist schwanger und wird bedroht von einem anderen Zeichen im Himmel, einem großen roten Drachen mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, der das Kind fressen will, das sie zu gebären im Begriffe ist. Aber das Kind wird „entrückt zu Gott und zu seinem Thron". Das Weib aber entflieht in die Wüste, an einen Ort, den Gott bereitet hat. Im Himmel erhebt sich ein Kampf zwischen Michael und seinen Engeln und dem Drachen und seiner Partei, Michael siegt, und der Drache wird aus dem Himmel hinausgeworfen auf die Erde, zusammen mit seinen Anhängern.

Diese Vision in der Apokalypse des Johannes wurde mit Maria und dem von ihr geborenen Gottessohn, gemäß der Prophezeiung, die Gott beim Sündenfall der Schlange gibt (1. Moses 3, 15), identifiziert und diente wie hier in der Darstellung der Ölskizze als Inbegriff des Heilsplanes des Erlösungswerkes, wobei Maria, ausgestattet mit den Attributen des Apokalyptischen Weibes, als die Immaculata Conceptio verstanden wurde. Daher rührt wohl die seit 1934 gebräuchliche Bezeichnung der Ölskizze als „Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens".[8]

*

Es hat sich immer wieder gezeigt, daß eine Zuschreibung, die bloß auf der Grundlage einer kennerschaftlichen Beurteilung der künstlerischen Handschrift beruht, leicht in die Irre gehen kann, zumal wenn es sich wie hier um ein Werk handelt, das Merkmale eines Gruppenstils aufweist, den erwiesenermaßen mehrere gute Maler mit geringfügigen individuellen Unterschieden vertreten. Als äußerst hilfreich hat es sich stets erwiesen, wenn ein Entwurf mit einer namentlich gesicherten Ausführung verbunden werden konnte. Es gilt also als nächstes, Ausschau zu halten, von wem und wo in Österreich im 18. Jahrhundert ein Kuppelfresko mit dem Thema aus dem 12. Kapitel der Apokalypse gemalt worden ist. In diesem Falle gibt es gar nicht so viele Möglichkeiten: Nach dem Thema, wie auch vor allem nach der Größe und der Kompositionsweise kommt nur das Kuppelfresko im Chorjoch der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten zu Niederösterreich in Betracht, das Wanda Aschenbrenner 1965 als Werk Trogers erkannt hat (Abb. 2).[9] Die Kirche bestand ursprünglich nur aus dem hohen Kuppelraum, der heute den Chorraum der zwischen 1757 und 1769 durch einen angefügten größeren Flachkuppelraum erweiterten Kirche bildet. Schon die ursprüngliche, zwischen 1715 und 1717 errichtete Kapelle war der Unbefleckten Empfängnis geweiht, und dementsprechend zeigt



Abb. 1. Paul Troger, Entwurf für das Chorkuppelfresko der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten, Wien, Barockmuseum. (Foto: Österreichische Galerie Wien)

das Fresko der sie überwölbenden, relativ kleinen und hohen (20 Meter) Kuppel das dem 12. Kapitel der Apokalypse entnommene Thema der „Offenbarung der Erlösung durch Maria".

Über dem weit vorkragenden Kuppelkranzgesims, das die untere Zone der Wölbung über dem Kuppelfuß und damit einen Teil der knapp darüber ansetzenden und infolge des hier fast vertikalen Anstiegs der Malfläche optisch besonders stark verzerrten Figurendarstellung überschneidet, sieht man, nahe dem Kuppelzenit, Gottvater in Wolken schwebend, von Engeln zu seinen Füßen umgeben. Er hat beide Arme ausgebreitet und hält seine rechte Hand mit Szepter über ein fliegendes Engelpaar links unter ihm, das in seinen ausgestreckten Armen auf einem Tuch ein kleines Kind emporträgt. Unterhalb von Gottvater ist Maria zu sehen, die als Apokalyptisches Weib gekennzeichnet ist: Über ihr Haupt hält ein Engel eine Sonnenscheibe, mit ihrem linken Fuß tritt sie auf die Mondsichel; links von ihr halten kleine Engel Lilien in Händen als Hinweise auf die Immaculata Conceptio. Maria hat ihre rechte Hand ergeben an die Brust gelegt und blickt nach rechts, wohin sie in abwehrender Gebärde ihren linken Arm ausgestreckt hat. Dort schwebt in horizontaler Fluglage der Erzengel Michael, einen glänzenden, gewölbten Metallschild vor seinen Oberkörper haltend, in der ausholenden Rechten ein Flammenschwert. Er schwebt über gestürzten Ungeheuern, von denen der direkt unter



Abb. 2. Paul Troger, Chorkuppelfresko der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten. (Foto: Bundesdenkmalamt Wien)

ihm auf dem Rücken liegende menschengestaltige Teufel außer durch seine Fratze, Krallenhände und -füße durch eine zweizinkige Forke als solcher gekennzeichnet ist. Unter ihm liegt ein zweiter, geflügelter Teufel und daneben der mehrköpfige Höllendrache, zusammen mit einem weiteren, flüchtenden Teufel, über dem drei Fledermäuse als Geister der Finsternis zu sehen sind, mit denen die Teufel und der Drache die Form ihrer Flügel gemeinsam haben. Auf dieser Seite schwebt als Pendant zum Erzengel und in der selben Höhenlage wie er eine Gruppe von drei Engelchen darüber — es sind die in der Apokalypse erwähnten Engel des Michael —, die ein Blitzbündel als Waffe bei sich haben.

Auf der gegenüberliegenden Seite der Kuppel befindet sich eine dicht gruppierte Schar von Engeln, die in anbetender Haltung und Gestik auf den Vorgang über ihnen, nämlich die Rettung des göttlichen Kindes, bezogen sind. Den rückwärtigen Bereich der Kuppelschale, gegenüber der Seite mit Maria, nimmt eine Gruppe musizierender Engel ein.

Paul Troger hat dieses Thema noch zweimal in Fresken dargestellt, bemerkenswerterweise in engem zeitlichen Zusammenhang mit dem St. Pöltener Kuppelfresko, das Wanda Aschenbrenner in die Anfänge Trogers als Freskomaler eingeordnet hat, zwischen das Kuppelfresko in der Kajetanerkirche in Salzburg, das 1728 datiert ist, und die Felderfresken in der Augustiner Chorherrenstiftskirche in St. Andrä an der Traisen, die sie um 1730/31 ansetzt,[10] die jedoch vermutlich etwas später entstanden sind.[11] In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß das Institut der Englischen Fräulein in St. Pölten dem dortigen Augustiner Chorherrenstift unterstand, dessen Bibliothek Troger 1734 ausgemalt hat[12]. Der Prälat des Stiftes, Johann Michael Führer, der von 1715 bis 1739 amtierte, hatte als bischöflicher Kommissar di geistliche Oberleitung des Instituts inne. Die zwe Fresken des Themas von Troger befinden sich in der genannten Augustiner Chorherrenstiftskirche in St. Andrä an der Traisen[13] und in der Hauptkuppel der Benediktiner Klosterkirche in Stift Altenburg.[14] In St. Andrä an der Traisen zeigt das betreffende stuckgerahmte Freskofeld in Form eines Vierpasses die Verherrlichung der Immaculata als Apokalyptisches Weib und Siegerin über dem Höllendrachen stehend, während der Erzengel seitlich als Begleitfigur erscheint. Das Kuppelfresko in Altenburg stellt in der chorseitigen Hälfte (Abb. 3) eine in den Figuren beträchtlich erweiterte Variante des St. Pöltener Freskos dar, aus dem sich etliche Figuren in den Altenburger Kirchenfresken Trogers — auch in der Presbyteriumskuppel — finden lassen, auf die Aschenbrenner bei ihrer Argumentation für die Zuschreibung des St. Pöltener Kuppelfreskos an Troger gar nicht eingegangen ist.

Außer von Troger ist dieses Thema in der österreichischen Deckenmalerei m. W. insgesamt viermal, und zwar offensichtlich unter dem Einfluß Trogers, dargestellt worden: In der kleinen, von Friedrich Thomas Gedon 1743 ausgemalten östlichen Kuppel im nördlichen Seitenschiff der ehem. Augustiner Chorherrenstiftskirche in St. Pölten, dem heutigen Dom,[15] weist Gottvater dem von Engeln in einem Tuch emporgetragenen Christuskind die Leidenswerkzeuge. Zwei weitere Darstellungen dieses Themas stammen von Daniel Gran, dessen Konkurrent Troger mit seiner Niederlassung 1728 in Wien wurde: Das eine ist das Fresko über der Orgelempore in der St. Annakirche in Wien von 1747/48[16], das andere ist das Kuppelfresko in der ehem. Kapuzinerkirche in Und bei Stein an der Donau von 1756.[17] Es ist offensicht-



Abb. 3. Paul Troger, Hauptkuppelfresko der Kirche in Stift Altenburg. (Foto: F. Matsche)

lich, daß sowohl Gedon wie auch Gran, der zusammen mit Gedon ab 1739 die Ausmalung der ehem. Augustiner Chorherrenstiftskirche in St. Pölten geschaffen hat, von Trogers St. Pöltener Kuppelfresko bei den Englischen Fräulein angeregt sind,[18] wobei das Fresko Grans in Und insgesamt Trogers Darstellung am nächsten kommt und selbst wiederum auf Franz Anton Maulbertsch, dessen 1777 vollendetes Fresko in der Pfarrkirche von Mühlfraun (Dyje) gewirkt hat.[19] Die Vorbildwirkung Trogers betrifft vor allem das Motiv des von Engeln in einem Tuch emporgetragenen und von Gottvater empfangenen Jesuskindes. Ansonsten aber haben diese Darstellungen in der Gesamtform der Freskofelder wie auch in der Komposition mit der zur Diskussion stehenden Ölskizze nichts zu tun.

*

Wenn man alle diese Darstellungen miteinander vergleicht, wird deutlich, daß die Wiener Ölskizze und das St. Pöltener Kuppelfresko Trogers sich in der Umsetzung des Bibeltextes ins Bild und in der prinzipiellen Kompositionsweise besonders nahe stehen, wenn auch keine direkt übernommenen Figuren zu finden sind, die von sich aus das Verhältnis der beiden Werke als Entwurf und Ausführung sichern würden. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, wenn man die Funktion einer solchen Ölskizze als Werkmodell zur Information des Auftraggebers[20] und die Art und Weise, wie gerade auch in Österreich die anspruchsvollen Auftraggeber öfters an diesen Ölskizzen Kritik geübt haben,[21] in Betracht zieht. Offenbar ist die Wiener Ölskizze als Modell für das geplante Kuppelfresko in St. Pölten in wichtigen Punkten kritisiert und daher verworfen worfen. Die zu vermutende Kritik betraf theologische wie auch ästhetische Mängel bei den Hauptfiguren: Die Gestalt der Maria ist im wörtlichen Sinn zu stark in den Hintergrund gedrängt, als sei sie eine Nebenfigur; außerdem wird ihre Erscheinung von dem abgewinkelten



Abb. 4. Troger-Umkreis, Die Offenbarung der Erlösung durch Maria (Apok. 12), Wien, Barockmuseum. (Foto: Österreichische Galerie Wien)

rechten Bein des Erzengels beeinträchtigt, der — in der optischen Projektion — Maria mit dem Fuß zu treten scheint und sie wegzustoßen droht. Ähnliches gilt für die Engel oberhalb von Maria: Sowohl der vordere der beiden Engel, die das Kind emportragen, wie auch der Engel unterhalb Gottvaters scheinen mit den Fußspitzen auf Maria zu zielen. Darüber hinaus ist Maria nicht ausreichend als Apokalyptisches Weib gekennzeichnet, es fehlen ihr die Zeichen von Sonne und Mond. Der Maler der Ölskizze mußte sich also für die kompositionelle Anordnung der Hauptfiguren etwas anderes einfallen lassen und vor allem die Position des Erzengels zu Maria ändern. Dies ist beim Kuppelfresko in St. Pölten geschehen, und zwar auf eine in Anbetracht der geringen zur Verfügung stehenden Malfläche so geglückte Weise, daß Troger wenig später beim Kuppelfresko der Kirche von Stift Altenburg, als er wesentlich mehr Platz zur Verfügung hatte, die in St. Pölten gefundene Anordnung als Ausgangsidee verwenden konnte, die nun, in lockerer Weise erweitert, nur durch weiträumigere Verteilung und Einfügung weiterer Figuren ausgebaut zu werden brauchte.

Die Komposition, die in der Wiener Ölskizze viel räumlicher angelegt ist, nämlich als illusionistische Besetzung des von der Kuppelschale umschlossenen Luftraumes, wobei die Kuppelschale selbst sich wieder in Wolkenspiralen auflöst, ist im St. Pöltener Kuppelfresko mehr auf die Malfläche projiziert. Maria ist als Apokalyptisches Weib in den Vordergrund gerückt und in eine vertikale Bezugslinie zu Gottvater gebracht. Zwischen beiden vermittelt auf der einen Seite das Motiv des von Engeln emporgetragenen Kindes, auf der anderen Seite ereignet sich als Pendant der Drachenkampf des Erzengels. Dieser fliegt nun in waagrecht schwebender Körperlage, seine Beine nach der Maria abgekehrten Seite hin streckend, herbei, um Maria zu Hilfe zu kommen, und wendet sich in einer scharfen Kehrtwendung seines Oberkörpers dem Feind zu, vor dem Maria nun in eindeutiger Weise erschrickt — auf der Wiener Ölskizze hatte die Gebärde Mariens noch keinen eindeutigen, auf den Drachen bezogenen Charakter. Ähnlich wie Michael sind auch die beiden das Jesuskind emportragenden Engel in eine waagrechte Körperlage gebracht und strecken ihre Beine nun nach der Maria abgewandten Seite hin. So entsteht zu beiden Seiten Mariens eine symmetrische Konfiguration, die auf die Vertikalachse Maria-Gottvater bezogen ist und dabei alternierend eine Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung zu Seiten dieser Mittelachse beinhaltet.

*

Mit dieser Kompositionsweise der Hauptfiguren des Fresko steht offensichtlich ein themengleiches Gemälde in Verbindung, das sich ebenfalls im Österreichischen Barockmuseum in Wien befindet und als Werk eines bislang nicht identifizierten Malers der Troger-Nachfolge angesehen wird (Abb. 4).[22] Das Gemälde wirkt nicht unbedingt wie eine Ölskizze oder ein Modello für ein Deckenfresko, eher wie eine auf ein hochrechteckiges Staffeleibild etwas gewaltsam zusammengeschobene, abrupt zugeschnittene Variante einer Ölskizze, wie sie etwa für die Stirnseite des Kuppelfreskos in St. Pölten als neuer Teilmodello vorstellbar wäre, nachdem der vorhergehende verworfen worden war. Abgesehen davon, daß die Gestalt Gottvaters weitgehend übereinstimmt, ist vor allem die Einfügung eines Engels hervorzuheben, der von links hinten heranfliegend einen Sternenkranz über das Haupt Mariens hält. Dies ist eine im St. Pöltener Kuppelfresko gegenüber der Wiener Ölskizze (Abb.

1) neue Figur von zentraler ikonographischer Bedeutung für die Auszeichnung Mariens als „mulier amicta sole". Maria selbst hat im Fresko und im zweiten Wiener Gemälde eine einschließlich der Kopfwendung weitgehend identische Körperhaltung — halb stehend, halb kniend in den Wolken — mit ausgestrecktem linken Bein. Lediglich die Haltung der Arme ist etwas verschieden, die Abwehrhaltung der linken Hand nach rechts jedoch weitgehend identisch. Rechts unterhalb Mariens sieht man in der Ecke des Gemäldes gerade noch die von rechts hinten waagrecht in Rückenansicht heranfliegende Gestalt des nun behelmten Erzengels, der sich in einer jähen Kehrtwendung des Oberkörpers mit ausholendem rechten Arm, der ein Flammenschwert hält, nach unten auf seinen Gegner stürzt der nicht mehr dargestellt oder abgeschnitten ist. Welcher Troger-Schüler auch immer der Maler dieses Bildes sein mag, er hat offenbar eine Ölskizze Trogers als Vorlage verwendet, die im Zusammenhang mit dem Chorkuppelfresko in St. Pölten entstanden sein muß. Das Gemälde stellt keineswegs eine Reduktion der westlichen Seite des Altenburger Hauptkuppelfreskos dar, wie E. Baum meint.[23] Denn gerade die dortige Marienfigur samt dem Engel mit dem Sternenkranz sind eindeutig aus dem St. Pöltener Fresko übernommen, während die Komposition, die das Wiener Gemälde wiederholt, den Sternenkranzengel stärker aus der Tiefe hervorkommen läßt und für die Armhaltung Mariens noch nicht die endgültige und d. h. überzeugende Formulierung gefunden hat.

Die in ihrer komplizierten Körperhaltung einmalige Figur des Erzengels hat Troger gegenüber den bis dahin üblichen Michaelsdarstellungen[24] zum erstenmal im St. Pöltener Kuppelfresko verwendet. Die Ausformung des Wiener Gemäldes steht dabei, so scheint mir, in ihrer starken Tiefenerstreckung der Altenburger Michaelsgestalt näher, die dort jedoch nicht in direkter Nachbarschaft zu Maria erscheint. Dort ist zwischen beide ein großer Engel mit Blitzbündel eingefügt, der die menschengestaltigen Begleiter des Höllendrachens bekämpft, während sich Michael, mit Helm, Schild und Flammenschwert bewaffnet, auf diesen selbst stürzt. Was ich damit sagen will, ist, daß das direkte Nebeneinander dieser Michaelsgestalt mit Maria nur im St. Pöltener Kuppelfresko zu finden ist, für das das Werk Trogers, das in dem Wiener Gemälde wiedergegeben ist, bestimmt gewesen sein dürfte.[25]

Es ist auch offensichtlich, daß beim Wiener Gemälde bzw. dessen Vorbild gegenüber der Ölskizze für die Engel, die das Jesuskind emportragen, eine neue Lösung gesucht wurde, bei der ihre Beine nicht in den Bereich Mariens geraten. Dafür ist aber noch keine voll befriedigende Anordnung gefunden, wie sie das St. Pöltener Kuppelfresko aufweist, das, zusammen mit der betreffenden Gruppe der Ölskizze, das Figurenrepertoire bot, aus dem die entsprechende Altenburger Engelgruppe zusammengestellt wurde.

Es zeigt sich also, daß die beiden Darstellungen des Wiener Barockmuseums mit demselben Thema eine stringente Werkgruppe mit dem St. Pöltener und dem Altenburger Kuppelfresko bilden und dies vor allem unter dem Aspekt der „inneren" Folgerichtigkeit bei der allmählichen Erarbeitung der Gestaltung eines Themas, das in dieser Art nur bei Troger zu finden ist und das seinen Anfang in der Ölskizze des Barockmuseums nimmt, die deshalb mit guten Gründen Troger zugeschrieben werden muß.

Das Institut der Englischen Fräulein zur Ausbildung adeliger Mädchen in St. Pölten erfreute sich offensichtlich einer speziellen kaiserlichen Gunst, denn der kaiserliche Antiquitäteninspektor Karl Gustav Heraeus erwähnt in seinem Werk „Inscriptiones et symbola" (Nürnberg 1721) unter den von ihm entworfenen Inschriften von Grundsteinlegungsmedaillen auch die für die Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten[26] und berichtet dazu, daß in Stellvertretung der Kaiserin („pro Augusta") der Freiherr Johann Jakob von Kriechbaum, kaiserlicher Kämmerer und Progubernator von Niederösterreich, die eigens zu diesem Zweck hergestellten größeren und kleineren Grundsteinlegungsmedaillen mit dem Bildnis der Kaiserin und dem Datum 1715 in den Grundstein gelegt habe.[27] Diese Patronanz macht es wahrscheinlich, daß der Auftrag für das Kuppelfresko der Kirche ein kaiserlicher war und daß damit der im Nekrolog Trogers vom 24. November 1762 im Wiener Diarium[28] eigens hervorgehobene, aber nicht näher bezeichnete Auftrag Trogers durch den kaiserlichen Generalbaudirektor und Kunstintendanten Graf Gundacker von Althann zu identifizieren ist, den Troger erhielt, als er sich nach Vollendung des Kuppelfreskos in der Kajetanerkirche in Salzburg „im Jahre 1728 nach Wien (begab), wo ihn der Graf Gundacker von Althan, unter dessen Schutze und Aufsicht damals die Künste in einem sehr blühenden Zustande waren, zuerst beschäftigte".

Später erwähnt der Nekrolog in der Aufzählung, wo sich überall „Gemälde" von Troger befinden — gemeint sind immer Fresken —, auch das „Kloster der englischen Fräulein zu St. Pölten". Der in allen Kunstangelegenheiten versierte Graf Althann[29] verlieh als Protektor der 1726 eröffneten kaiserlichen Kunstakademie der Residenzstadt Wien neue künstlerische Anziehungskraft, der auch Troger folgte, der 1730 als Besucher der Zeichenklasse der Akademie nachweisbar ist.[30] Der für sein Verständnis in künstlerischen Dingen berühmte Graf Althann[31] macht als Auftraggeber auch erklärlich, weshalb der Modello Trogers für das Kuppelfresko kritisiert und verworfen wurde, was aber den Maler offenbar umso mehr angespornt und zu einer, auch andere österreichische Maler befruchtenden Leistung inspiriert hat.

ANMERKUNGEN

[1] *Elfriede Baum*, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 2, Wien 1980, S. 437 f., Nr. 292, Inv. 1484, Öl auf Leinwand, 51×53 cm.

[2] Zum Begriff der Ölskizze s. *Bruno Bushart*, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge XV, München 1964, S. 170 ff.; zuletzt *Klara Garas*, Österreichische Barockentwürfe. Themenwahl und Ortsansprüche, in: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jh. Ein Symposion aus Anlaß der Ausst. „Malerei aus erster Hand — Ölskizzen von Tintoretto bis Goya", Braunschweig 1984. S. 106. ff.

[3] *Garas, K.:* Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, VIII, 1961, S. 247; in dem gerade erschienenen Ausst.-Kat. Franz Karl Palko (1724—1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, bearb. von Pavel Preiss, Salzburger Barockmuseum 1989, ist dieses Werk zu Recht nicht aufgenommen worden.

[4] *Garas,*i *K*: Franz Anton Maulbertsch 1724—1766, in: Alte und moderne Kunst, 19. Jg., 1974, H. 135, S. 9, Anm. 12.

[5] S. Anm. 1, S. 438.

[6] *Haberditzl, F. M.:* Bearb., Katalog der Österreichischen Galerie. Das Barockmuseum im Unteren Belvedere, Wien 1923, S. LXXXVIII, Nr. 165 u. Taf. 45, als „Holzer, Die Aufnahme der hl. Theresia in den Himmel". Ihm hat sich Ernst Neustätter, Johannes Evangelist Holzer, Diss. München 1933, S. 108, angeschlossen.

[7] *Haberditzl, F. M.:* Bearb., Das Barockmuseum im Unteren Belvedere, 2., völlig veränderte Aufl. Wien 1934, S. 38 f., Nr. 103 u. Abb. S. 219 XLII. Wechselausst. im Oberen Belvedere: Entwürfe österreichischer Barockkünstler (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 1, Nr. 5, 1957), Nr. 71.

[8] *Haberditzl, F. M.:* Das Barockmuseum im Unteren Belvedere, Wien 1934, Nr. 103, u. *E. Baum*, s. Anm. 1. Die dortige Beschreibung, daß Maria dem von Gottvater gesegneten und von Engeln getragenen Jesuskind die Arme entgegenbreite, ist sowohl vom Text der Apokalypse her, wie auch in Anbetracht der Darstellungsweise — die Engel tragen das Kind zu Gottvater empor, was sich auch bei anderen Darstellungen dieses Themas erweisen wird — falsch; vielleicht rührt dies aus einem theologisch falschen Verständnis der Immaculata Conceptio her. Ebenso falsch ist, daß der Höllendrache seine Opfer fasse — es sind die in der Apokalypse, Kap. 12, erwähnten gestürzten „Engel" des Drachens; einer von ihnen ist deutlich durch einen geringelten Schwanz gekennzeichnet, wie es bei den Teufeln im „Engelsturz" des Stiches von Lucas Vorsterman nach Rubens (s. Anm. 24) zu finden ist.

[9] *Aschenbrenner, W. und Schweighofer, G.:* Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 74, 162—166 und Abb. 3.

[10] Ebda., S. 75, 163 und 164 und Abb. 4 unten.

[11] *Vgl. Matsche, F.:* Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708—1783), Diss. Marburg/Lahn 1970, S. 104—106 und Anm. 226: Datierung nach 1733, wohl 1734. Zur Datierung des Chorkuppelfreskos bei den Englischen Fräulein in St. Pölten s. Anm. 227.

[12] *Aschenbrenner/Schweighofer:* S. 78, Abb. 25; *Matsche*, S. 102 ff.

[13] *Aschenbrenner/Schweighofer:* Abb. 4 unten.

[14] Ebda., Fartafel I und Abb. 21. Vgl. auch die Troger zuzuschreibende Zeichnung gleichen Themas im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg: *Monika Heffels*, Bearb.: Die Handzeichnungen des 18. Jhs. (Kat. d. Germ. Nat. Mus., Die deutschen Handzeichnungen, Bd. IV), Nürnberg 1969, S. 262, Nr. 310, Abb. S. 310; dort dem Bildhauer Jakob Christoph Schletterer zugeschrieben und um 1736 datiert, weil Schletterer nach dieser Zeichnung 1736/37 ein Sandsteinrelief für die Zisterzienserstiftskirche Zwettl ausgeführt hat, wohin ihn Troger 1733 empfohlen hatte, der für die insgesamt vier Reliefs Schletterers in der Stiftskirche die Entwürfe zeichnete.

[15] Belegt durch die Zahlungsurkunde für eine der Kuppeln; s. *Pauker, W.:* Daniel Gran und seine Beziehungen zum Stifte Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, I, Wien 1908, S. 243.

[16] *Knab, E.:* Daniel Gran, Wien/München 1977, S. 120 ff., bes. 123 und Abb. 209.

[17] Ebda., S. 138 f., Abb. 249.

[18] Gran war 1744 anscheinend von Wien nach St. Pölten übersiedelt, und im Jahr darauf trat seine Tochter in das dortige Konvikt der Englischen Fräulein ein (*Knab*, S. 101).

[19] *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch 1724—1796, Budapest/Wien/Graz (1960), S. 113. ff. und Abb. 238.

[20] Vgl. *Matsche, F.:* Die Gestaltung gemalter Entwürfe für Kuppelfresken. J. E. Holzers Modello für das Vierungskuppelfresko der ehem. Benediktinerabteikirche von Münsterschwarzach, in: Intuition und Darstellung. E. Hubala zum 24. März 1985, hg. von F. Büttner und Chr. Lenz, München 1985, S. 251 ff.

[21] S. die Kritik des Brixener Domkapitels am Entwurf Michelangelo Unterbergers für das dortige Hochaltarbild: *Weingartners, J.:* Der Umbau des Brixner Domes im XVIII, Jh., in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, Bd. 14, 1923, Quellenanhang; *Kronbichler, J.:* Das Hochaltarbild im Dom zu Brixen, in: *J. Nösing* und *H. Stampfer:* Hg., Kunst und Kirche in Tirol. Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Wolfsgruber, Bozen 1987, S. 373 ff., bes. 376 u. 378 ff.

[22] *Baum, E.:* wie in Anm. 1, S. 719 f., Nr. 511, Inv. 3154, Öl auf Leinwand, 108×85 cm; *Aschenbrenner/Schweighofer*, P. Troger, S. 127 als Mildorfer.

[23] Wie Anm. 1, S. 719.

[24] Es ist bezeichnend für den damals gerade nach Wien gekommenen Troger, daß er beide Male, bei der Ölskizze wie auch beim Fresko, Vorbilder aus in Wien befindlichen Werken nimmt. Für den Michael der Ölskizze verwendet er in Seitenverkehrung die gleichnamige Figur aus dem Altarblatt mit dem Engelsturz des hl. Michael am südöstlichen Nebenaltar in der St. Peterskirche in Wien, dessen Maler *Erich Hubala* mit Rottmayr identifiziert (*J. M. Rottmayr*, Wien/München 1981, S. 162, Anm. 4), der in der Peterskirche neben dem Hauptkuppelfresko sicher das benachbarte Seitenaltarblatt mit dem hl. Franz von Sales geschaffen hat (*Hubala, G.;* 181, Abb. 235) und von dessen Altarblatt des

Engelsturzes in Tittmoning von 1697 (*Hubala, G.*; 147 u. 168, Farbtaf. 4 und Abb. 120) der Michael des Altarblattes in St. Peter weitgehend abhängig ist. Statt der Hauptfigur der gestürzten Teufel in Tittmoning ist in St. Peter eine in der Ebene um 90 Grad gedrehte Variante des Teufels links hinter jener verwendet. Der kleine Engel mit der Lanze links hinter Michael ist in beiden Werken zu finden. Das maßgebende Vorbild für diese Michaelsfigur ist der Erzengel in dem von Lucas Vorsterman 1621 gestochenen „Engelsturz" nach Rubens, wo auch die Vorbilder für die kämpfenden Engel zu beiden Seiten des Erzengels im Hintergrund zu finden sind (*Knab*, Gran, Fig. 44); daneben ist in Tittmoning und in Wien das ursprüngliche Vorbild, nämlich Raffaels „Hl. Michael" von 1518 (Paris, Louvre) spürbar. Der hell beleuchtete Teufel im Wiener Bild hat Ähnlichkeit mit dem unteren Teufel im Gemälde des „Engelsturzes" von Rubens, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet (Inv. Nr. 306); er wurde auch im Tittmoninger Engelsturz bei dem erwähnten Teufel varüert. Eine damit in enger Beziehung stehende Wiederholung hat Rottmayr 1723 in einem themengleichen Seitenaltarblatt in der Stiftskirche in Melk geschaffen (*Hubala, G.:* 47, Abb. 291). Troger hat die Michaelsgestalt des Altarblattes in St. Peter später noch öfter verwendet: fast wörtlich und seitengleich 1735 im Deckenfresko des Marmorsaales in Stift Seitenstetten, auf der linken Seite für den Blitzbündel-Engel über dem Lastersturz; dort ist in der Gestalt der Luxuria auch der beleuchtete Teufel unter dem Wiener Michael wiederverwendet, was an der Armhaltung erkennbar ist (*Aschenbrenner/Schweighofer*, Farbtaf. III); eine ganz ähnliche Gestalt begegnet unter den Figuren des Lastersturzes im Deckenfresko Trogers im Treppenhaus des Marmortraktes in Stift Altenburg von 1738. Die Michaelsfigur Rottmayrs hat Troger nochmals in seiner letzten Kirchenausmalung fast wörtlich verwendet, nämlich im Hauptkuppelfresko der Wallfahrtskirche Dreieichen (1752), auf der Gegenseite zur Dreifaltigkeitsgruppe beim Siegesengel mit dem Palmzweig (*Aschenbrenner/Schweighofer*, Farbtaf. XIV). Außer Troger hat das Michaelsaltarblatt in St. Peter die Engelsturzdarstellungen zahlreicher Barockkünstler in Österreich beeinflußt: Deutlich davon abhängig ist die plastische Michaelsgruppe von Lorenzo Mattielli auf dem Portikus der Michaelerkirche in Wien, einschließlich des Teufels unter dem Erzengel; Gleiches gilt für den Michael des ehem. Hochaltarblattes derselben Kirche von Michelangelo Unterberger (*s. Matsche-von Wicht, B.:* Franz Sigrist 1727—1803, Weißenhorn 1977, Abb. 68 u. 69, s. auch S. 130 f.), ebenso für das Engelsturz-Fresko von Gran und Friedrich Thomas Gedon im Langhaus des Domes von St. Pölten (*Knab:* Gran, Abb. 154, s. auch Abb. 120, 124 u. 203) und für einen Zeichnungsentwurf von F. X. K. Palko für ein Engelsturz-Altarblatt (Graph. Slg. Albertina, Wien; *P. Preiss*, s Anm. 3, Nr. 35, S. 104 f.). Im Fresko in St. Pölten hat Troger wegen der erforderlichen Umstellung der Komposition eine andere Michaelsfigur gewählt, die bemerkenswerterweise wiederum von einer Figur in einem Altarblatt der St. Peterskirche in Wien abgeleitet ist, aus dem „Martyrium der hl. Barbara" von Franz Karl Remp (1674—1718; *Baum, E.* wie in Anm. 1, S. 571 f.), nämlich von dem Engel, der fast waagrecht fliegend aus dem Himmel herabstäßt und der Heiligen Siegespalme und Lorbeerkranz bringt. Dieser Engel wurde von Troger spiegelverkehrt in einen Michael verwandelt, seine Herkunft ist jedoch eindeutig auszumachen. Troger hat diese Figur kurz darauf weitere Male verwendet: in der Bibliothek des Stiftes Zwettl (1732/43) im vierten Feld „Herkules als Sieger" bei dem vorderen der beiden Genien über Herkules, der über dessen Haupt den Kranz hält und das typische Beinewerfen des Vorbildes bei Remp aufweist (*Aschenbrenner/Schweighofer*, Abb. 16); im Deckenfresko des Marmorsaales in Stift Melk (1731) rechts oben bei dem Engel mit dem Füllhorn und schließlich im Hauptkuppelfresko der Stiftskirche in Altenburg (1733/34) beim Höllensturz für die drei großen Engel, die den Erzengel unterstützen (Abb. 3, s. auch *Aschenbrenner/Schweighofer*, Abb. 21).

[25] Auch das Detail, daß der Erzengel im Altenburger Fresko und im Wiener Gemälde behelmt ist, spricht für diese zeitliche Einordnung des letzteren. Dabei ist in Altenburg der Michael des St. Pöltener Freskos für den Blitzbündel-Engel und der Michael des Wiener Gemäldes für den Erzengel selbst verwendet worden.

[26] S. 77 mit Stichabbildungen.

[27] Aus der Inschrift der größeren Medaille geht hervor, daß die erste Superiorin der Provinz Österreich eine Anna Maria Freifrau von Kriechbaum war.

[28] *Aschenbrenner/Schweighofer:* S. 229.

[29] *Matsche, F.:* Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI., 1. Halbband, Berlin/New York 1981, S. 35 ff.

[30] *Matsche:* J. J. Zeiller: Anm. 124; dieser frühe Kontakt Trogers zur Akademie ist bisher stets übersehen worden.

[31] Vgl. *Matsche:* Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI., S. 42, Lobgedicht auf die künstlerischen Fähigkeiten Althanns; s. auch *Diemer, C.:* B. F. Moll und G. R. Donner, in: Mitt. d Österr. Galerie, Jg. 21, 1977, Nr. 65, S. 96 ff.

DAS BILD DES GEORG CHRISTOPH GROOTH IN MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

von

ANNAMÁRIA GOSZTOLA

Johann Kupezky (1667—1740) spielte in der Entwicklung der bürgerlichen barocken Porträtmalerei eine entscheidende Rolle. Von den Sammlern der Reformzeit wurde er nach seinem Geburtsort für einen Ungarn gehalten und so gelangten viele seiner Bilder nach Ungarn. In der Fachliteratur unseres Jahrhunderts wird er allgemein und richtig in die böhmisch — deutsche Schule eingereiht: er war vor allem in Wien und in Nürnberg tätig. Bezüglich seines Lebenswerkes sind noch viele Fragen zu klären. Klára Garas macht mit Recht darauf aufmerksam[1], daß sein Name häufig als Sammelbegriff verwendet wird, indem ihm Bilder unbekannter Meister zugeschrieben werden, deren Porträts zweifellos verwandte Züge aufweisen. Sowohl in den Kupezky-Biographien des vorigen Jahrhunderts[2] als auch in der neueren Literatur[3] wird ihm das Bild „Mann mit Violoncello" zugeschrieben, das im Jahre 1953 mit vielen Kupezky-Bildern aus dem Nachlaß des Grafen Jenő Zichy in den Besitz des Museums der Bildenden Künste gelangte[4] (Abb. 1). In seinem Katalog hat Andor Pigler die Richtigkeit der Bestimmung nicht in Zweifel gezogen[5] obwohl im Inventar neben dem Namen von Kupezky ein Fragezeichen steht.[6] Berechtigte Zweifel wurden was den Namen des Meisters betrifft 1985 beim Dublieren des Bildes laut. Nach Entfernen der Dublierleinwand war nämlich auf der ursprünglichen Leinwand folgende Inschrift zu lesen: „C. Groth pinx. 173." (Abb. 2). Die letzte Ziffer, etwas verwischt, kann als 9 oder vielleicht 0 rekonstruiert werden. In Anbetracht dessen, daß die Inschrift, — nicht die Qualität der Maerei —, den Namen eines nicht berühmten Meisters bezeichnet, kann eine beabsichtige Täuschung ausgeschlossen werden. Nach dem Namen und den Daten im Thieme-Becker-Lexikon können zwei Maler in Betracht kommen, nämlich Johann Christoph Grooth und Georg Christoph Grooth.[7] Ihre Namen kommen mit einem oder mit zwei „o" gleichermaßen besonders in der älteren Literatur vor.

Von den Werken des Johann Christoph Grooth (1687—1784) sind nur wenige Bilder bekannt[8] und meistens nur Kupferstiche.[9] Seine Porträts zeichnen sich durch die sorgfältige Darstellung der Details aus, besonders minutiös und dekorativ sind die Kostüme ausgearbeitet, während die Gesichter steif modelliert sind. Stellenweise sind die Darstellungen der Körper anatomisch verfehlt und die Modelle haben eine steife Haltung. Die wenigen erhaltenen Gemälde des Johann Christoph Grooth sind neben den repräsentativen Bildern der barocken Porträtmalerei als durchschnittlich zu bezeichnen; die Personen aus der Reihe der Aristokratie und des Bürgertums sind in gleicher Manier dargestellt. Seinem konservativen Stil steht die Bestrebung fern einen Mann im Hauskleid mit Violoncello in lässiger Haltung darzustellen, wodurch eine ungezwungene Wirkung entsteht. Dem Galerieinspektor des fürstlichen Schlosses von Ludwigsburg und Hofmaler war die freiere, bürgerliche Anschauung offensichtlich fremd, sein Rang, seine Situation und seine Anpassung an die höfischen Erwartungen dürften ihn kaum zum Suchen neuer Wege angeregt haben.

Der älteste Sohn des Johann Christoph Grooth, nämlich Georg Christoph Grooth (1716—1749)[10] erhielt ersten Unterricht von seinem Vater. Am Anfang seiner Laufbahn haben auf ihn die fürstlichen Sammlungen von Ludwigsburg sicher anregend gewirkt. Zu seiner weiteren Entwicklung haben die lokalen kleinen Meister, die Maler der dortigen Porzellanmanufaktur kaum beigetragen.[11] Er konnte auch nicht genug Aufträge bekommen, um seinen Lebensunterhalt zu sichern. Deshalb entschloß er sich wahrscheinlich um 1738, seine Studien in Dresden in der Werkstatt des Hofmalers des sächsischen Kurfürsten, Ádám Mányoki, fortzusetzen. Mit Hilfe seines Meisters konnte er nicht nur die graphische und die Gemäldesammlung des Zwingers studieren, sondern sich außerdem durch die Aneignung der



Abb. 1. Georg Christoph Grooth: Mann mit Violoncello, um 1739. Budapest, Museum der Bildenden Künste

Errungenschaften der barochen Porträtmalerei zu einem namhaiten Künstler entwickeln. Ludmila Markina, die an der Monographie des Künstlers arbeitende wissenschaftliche Mitarbeiterin der Tretyakov-Galerie, konnte von den frühen Bildern von Grooth nur eines identifizieren,[12] nämlich das in Stuttgart aufbewarte Porträt des Danziger Malers Jakob Wessel[13] (Abb. 3.) Daß es sich tatsächlich um ein Gemälde von Grooth handelt, beweist auch eine vom Bild gemachter Stichkopie des

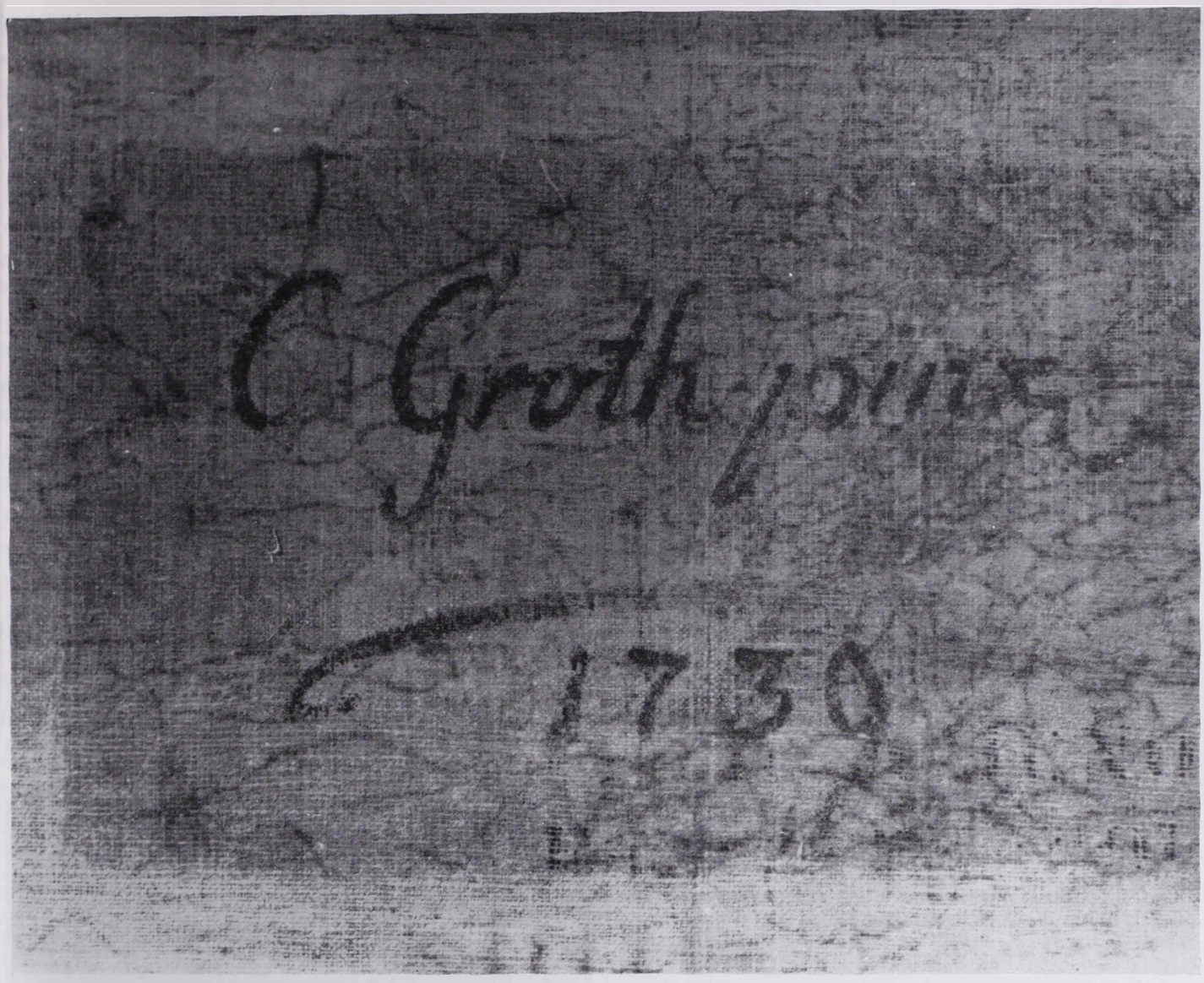


Abb. 2. Georg Christoph Grooth: Mann mit Violoncello, Rückseite. Budapest, Museum der Bildenden Künste

Matthäus Deisch (1718—um 1789).[14] Ein Bild aus der Frühzeit des Künstlers, nämlich das Porträt des Arztes Johann Adam Kulmus (Abb. 4.) kennen wir nur als Kupferstichkopie seines Freundes Johann Stenglinnen (1715—1770).[15]

Die genaue Wiedergabe der ruhigen, selbstbewußten Persönlichkeit des Artztes und der eher vibrierende Mitzigen Charakter des Malers unmittelbare jedes gekünstelte Pathos vermeidende Einstellung weist beiden Porträts innerhalb der deutschen bürgerlichen Porträtmalerei ihren Platz zu, deren Entwicklung mit dem Wirken Kupezkys begonnen hat. Die Verwandschaft mit dem budapester Porträt ist unverkennbar; das Modell sitzt auch dort in natürlicher Körperhaltung, sein einziger Requisit, ist das den Beruf oder vielmehr die Liebhaberei des Mannes andeutende Instrument und das Gemälde ist im Ganzen durch die gleiche großzügige Einfachheit charakterisiert. Die Gemälde von Budapest und Stuttgart vergleichend sind die Ähnlichkeit der Einstellungs, die Richtung des Blickes und die fast identischen Kleider auffallend. An beiden sind die Gesichter und die Hände plastisch, leicht nüanciert und die Kleider mit leichteren Pinselstrichen dargestellt als die Körper.[16] Die genauen Übereinstimmungen der Komposition, des Stils, der Qualität der beiden Porträts bürgen für die Echtheit der Inschrift auf der Rückseite des Bildes in Budapest. Damit ist des Oeuvre des auch in Fachkreisen kaum bekannten Malers Georg Christoph Grooth und auch die Reihe der kunsthistorischen Raritäten des Museums der Bildenden Künste um ein Stück reicher geworden.

Von den Lesungsarten der Jahreszahl auf der Rückseite der Leinwand — 1730, 1739 — ist die letztere wahrscheinlicher. Das Porträt des Mannes mit dem Cello verrät einen erfahrenen, geschulten Meister, so mag das Bild nach seinem Studium bei Mányoki, jedoch noch vor 1741 entstanden sein. Grooth ist nämlich in diesem Jahr nach Rußland



Abb. 3. Georg Christoph Grooth: Bildnis von Jakob Wessel (1710-1770), um 1740 Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart

ausgewandert[17] und damit haben sich nicht nur in seinem Leben große Änderungen ergeben,[18] sondern auch in seinem Stil.[19] Während seine in der Heimat gemalten Bilder ihn als einen barocken Maler von Qualität zeigen, hat er in Rußland Porträts von dekorativer Schönheit aber unterschiedlicher Qualität im Rokokostil für Auftraggeber aus der Reihe der Aristokratie gemalt. Diese Zeit (um 1739) mag er auch die Porträts von Wessel und Kulm gemalt haben. Ende der dreißiger Jahre haben sich beide in Danzig aufgehalten, und wahrscheinlich — wenn dies auch keine schriftliche Überlieferung bestätigt — ist damals auch Grooth in der Hafenstadt gewesen.[20] Man kann vermuten, daß das Modell des Bildes in Budapest ein Danziger Bürger war, das offene Notenbuch enthält jedoch keine Hinweis auf seine Person.

Aus drei Bildnissen zeichnet langsam die erste Periode des Künstlers in Deutschland ab. Weitaus reicher ist die Sammlung seiner in Rußland entstandenen Bilder. Der wissenschaftlichen Bearbeitung seiner dortigen Tätigkeit steht der Umstand im Wege, daß seine allgemein beliebten Bilder von zahlreichen Zeitgenossen kopiert wurden.[21] Von den ungefähr 40 ihm zugeschriebenen Bildern wird versucht mit stilkritischer Methode und technische Untersuchungen jene auszuscheiden, die von seiner Hand stammen.[22] Als Grundlage der Untersuchungen dienen vier von ihm signierte, authentische Bilder.[23] Grooth sin Rußland angewendetes Maltechnik weicht einigermaßen von dem auf dem Gemälde in Budapest nachweisbaren ab.[24] Der Unterschied widerlegt oder bestätigt nichts, so lange die Gründe des großen Stilwechsels zwischen der in Deutschland und der in Rußland verbrachten Zeit nicht geklärt sind. Der Stilwechsel hängt vermutlich nicht nur mit dem vom mitteleuropäischen unterschiedlichen Kulturmilieu zusammen, sondern auch mit der Anpassung an dem Geschmack der russischen aristokratischen Auftraggeber. Es ist auch nicht auszuschließen, daß sein kurzer Aufenthalt in Prag, über den nur spärliche Daten zur Verfügung stehen, zum Wechsel seiner Einstellung beigetragen hat.[25] Die Beantwortung der offenen Fragen, ergänzt um



Abb. 4. Johann Stenglin (nach Georg Christoph Grooth): Bildnis von Johann Adam Kulmus (1689-1745). Berlin, Kupferstichkabinett

ie Trennung der Porträts von sen. und jun. kön-
en im Laufe der weiteren Forschungen noch zu
berraschungen führen. Es ist aber schon jetzt
ffensichtlich, daß unverdient in Vergessenheit ge-
ratene Malerfamilie (auch drei weitere Söhne des Grooth sen. waren nämlich Maler)[26] im deutschen Kunstleben ihrer Zeit interessante und charakteristische Erscheinungen waren.

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, K.:* Kupezky Studien. Unbekannte Bildnisse
us Kupezkys Wiener Periode. Bulletin du Musée Hongrois
es Beaux-Arts, Budapest 50 (1978), 95, 184.

[2] *Ormós, Zs.:* Kupeczky János mint ember és művész
ános Kupeczky als Mensch und als Künstler) Temesvár
887, 64; *Nyári, A.:* Der Porträtmaler Johann Kupetzky,
Vien, Pest, Leipzig 1889, 124, Nr. 204; *Wagner, L.:* Kupecky
ános festőművész élete (Das Leben des Kunstmalers János
upecky), Pozsony 1899, 17.

[3] *Šafařik, E.:* Joannes Kupezky, Prag 1928, 89, Nr. 94,
43, Nr. 395 (der Autor reiht das Bild aufgrund der Mono-
raphie von Nyári in das Oeuvre Kupezkys ein), *Dvorák,*
.: Kupezky, Prag 1956, 97; *Garas, K.:* Kupezky és kortár-
i (Kupezky und seine Zeitgenossen), Budapest, Museum
er Bildenden Künste (Ausstellung) 1954, Nr. 19.

[4] Inv. Nr. 53.444 Öl, Leinwand. Abmessungen nach dem
oublieren: 120,5×95,5 cm.

[5] *Pigler, A.:* Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest
967, 362.

[6] Vielleicht weil Šafařik später die Autorenschaft Ku-
ezkys bezweifelte (mündliche Mitteilung).

[7] *Thieme, U.—Becker, F.:* Allgemeines Lexikon der
ildenden Künstler, Leipzig 1922, 85—86.

[8] Marie Auguste von Württemberg (1735), Öl, Leinwand,
40×91 cm, Inv. Nr.: G 1505, Staatliches Museum Schwe-
n; Carl Alexander von Württemberg (1735), Öl, Leinwand,
46×114 cm, Inv. Nr.: G 1511, Staatliches Museum Schwe-
n; Elisabeth Sophie Friederike von Brandenburg (um
750) Öl, Leinwand, 77,8×60 cm, Inv. Nr. 1897, Würt-
embergisches Landesmuseum Stuttgart. Unter dem Namen
on Johann Christoph Grooth werden weiters auch noch
wei Stilleben mit Vögeln in Evidenz gehalten. Das eine
efindet sich im Württembergischen Landesmuseum zu
tuttgart (Totes Rebhuhn, vor 1751, Öl, Eichenhol, 43,1×
6,5 cm, Inv. Nr. 4105), das andere (Stilleben mit toten Vögeln
nd Korb, 1742, Öl, Holz, 42×52 cm) ist 1987 in der Mün-
hener Neumeister-Auktion aufgetaucht (Auktion 241, 79,
18).

[9] Ludwig Friedrich Breyer (Radierung von Johann Ja-
ob Haid nach dem Gemälde von Johann Christoph Grooth)
15×198 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 996—
1; Johann Albert Gessner (Radierung des Johann Jakob
Haid nach dem Gemälde von Johann Christoph Grooth)
10×195 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 32—62.

[10] Auf Georg Christoph Grooth bezügliche wichtigere
iteratur: *Thieme, U.—Becker, F.:* op. cit. 85—86, mit der
rüheren Literatur; *Hamilton, G. H.:* The Art and Architec-
ure of Russia (The Pelican History of Art) Harmondsworth
954. 226. *Селинова, Т. А.:* Исторические портреты И. П.
ргунова, in: Т. В. Алексеевой: Русское искусство
VIII века, Москва 1968, 168. Fig. 98; *Малиновский, К.*
.: Якоб фон Штелин и его записки по истории русской
ивописи XVIII века, in: Алексеевой, Т. В.: Русское
скусство барокко, Москва 1977, 186, 187, 189, 204, 205;
лексеевой, Т. В.: Русское искусство второй половины
VII-первой половины XIX в., Москв 1979, 129; *Мар-
ина, Л. А.: Истоки* творчества Георга Христофа
роота, Москва, 1982, 13—15; Vortrag, gehalten anläß-
h der Konferenz der Tretjakow-Galerice Русская ху-
ожественная культура XVIII века и иностранны
астера — 1982; Россия—франция. Век Просвещения
енинград 1987, 303; *Маркина, Л. А.:* Истоки творчест-
а Г. Х. Гроота, in: Искусство, Nr. 3 (1988), 63—67
ataloge: *Singer, H. W.:* Allgemeiner Bildniskatalog, Leipzig
930—1938, 50 362, 53 593, 96 105; Каталог Государствен-
ой Третьяковской галери, живопись XVIII-начала
X века, Москва 1952, 502—503; Портрет в европейской
ивописи XV век—начало XX века, Выставка произ-
ведений из советских и зарубежных музеев, Москва 1972, 86; Государственная Третьяковская Галерея, Москва 1976. The Russian Museum Leningrad—Painting, Leningrad 1980, 99—101. (Государственный Русский Музей. Живопись XVIII — начала XX века. Каталог, Ленинград 1980.); Государственный Эрмитаже. Русское искусство эпохи барокко. Каталог выставки, Ленинград 1984, Kat. 14, 81, 218—224; Государственная Третьяковская Галерея, Москва 1986, 89.

[11] Geschwister Haid, Johann Jakob, Michael Snel, Wolfgang Theodor Mayer, Caspar Netscher.

[12] Perestroika im 18. Jahrhundert. Die Kunsthistorikerin Ludmila Markina forscht über die Rolle deutscher Maler in Petersburg, in: Südwestpresse 28. 1. 1989. In dem Zeitungsartikel erwähnt sie weiter noch ein Porträt, das sie zum Teil für eine eigenhändige Arbeit von Georg Christoph Grooth hält.

[13] Jakob Wessel, Öl, Leinwand, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr.: 1953—18.

[14] 315×217 mm, Inv. Nr.: 454—82, Berlin, Kupferstichkabinett.

[15] 330×230 mm, Inv. Nr.: 479—132, Berlin, Kupferstichkabinett.

[16] Im Vergleich zum Budapester Bild ist auf dem Porträt von Wessel und Kulm die einzige wesentliche Abweichung das Erscheinen der Perücke. Das war wahrscheinlich der Wunsch der Dargestellten.

[17] Bezüglich seiner Niederlassung in Russland sind abweichende Daten erhalten geblieben: zwischen 1741 und 1743 (*Dlabacz, G. J.:* Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, Prag, 1815, I, 506 — nach 1740 Petersburg; *Usspensky:* Russische Kaiserpaläste I (1913) 60 — kommt 1743 in Rußland an; *Thieme, U.—Becker, F.:* op. cit. 85—1741 Reval, 1743 Petersburg; Katalog Gosudarstvennoi Tretjakovskoi galerej, Moskwa 1952, 502—1743 Russland; Portret v evropejskoj schivnopisi (vystavka), Moskwa 1972, 86 — 1743 Petersburg; Gosudarstvennyj Rußkij Musej Katalog, Leningrad 1980, 100 — 1743 Rußland. *Füssli, J. C.:* Künstlerlexikon, Zürich 1806, 487 — 1741 Petersburg. Der damals in Petersburg lebende Jakob von Stelin berichtet in einem im Juli 1741 an den Kupferstecher Stenglin gerichteten Schreiben über die Ankunft Grooths (*Malinovskij, K. V.:* op. cit. 204. 69). Diese Angabe nimmt auch die Verfasserin der Grooth-Monographie an (*Markina, L.:* 1988. 63.) In das Zentrum des zaristischen Russlands wurde Grooth von einem seiner Auftraggeber, dem Revaler (Talliner) General Levendal empfohlen, bei dem Grooth sich vor seiner Niederlassung in Petersburg aufgehalten hatte (*Malinovskij, K. V.:* op. cit. 186, 204, Anm. 69).

[18] Mit seinem lebhaften Kunstleben zog Petersburg zahlreiche ausländische Künstler an, weshalb es für Grooth umso ehrenvoller war, daßer binnen kurzer Zeit im Dienste des Zaren als Hofmaler arbeiten durfte. Er malte zahlreiche Mitglieder der Zarenfamilie. 1743 wurde er der erste, offiziell ernannte Betreuer der Kunstsammlung des Hofes. Über die Reinigung und Restaurierung der ausbesserungsbedürftigen Bilder hinausgehend vermehrte er mit Erfolg den Bestand der Bildergalerien der Ermitage und von Zarskoje Selo. Aus verschiedenen Teilen Europas sammelte er historische und Schlachtenbilder, sowie Stilleben. In dieser Arbeit waren ihm seine Beziehungen in Deutschland und in Böhmen eine große Hilfe (*Markina, L.:* zit. W. 1988, 63, 66.). Neben all dieser Tätigkeit beteiligte er sich aktiv an den im Zusammenhang mit der damals in Rußland aufblühenden Schloßarchitektur anfallenden Dekorationsarbeiten. Mit Aufmerksamkeit verfolgte er den Entwicklungsgang nicht nur seiner Schüler (z. B. Argunov) sondern auch der Malerstudenten der Wissenschaftlichen Akademie.

[19] Der auffallendste Charakterzug seiner Gemälde ist — neben der genauen Ausarbeitung der Details und neben dem lebhaften Kolorit — die leichte, graziöse Einstellung, die manchmal sinnliche, spielerische Erscheinung der dargestellten Personen. Auch eine schematische, puppenhafte Modellierung der Gesichter selten, was allerdings mit der Verwendung von Atelierpuppen erklärbar ist (*Markina, L.:* op. cit. 1988. 63.), die er — wenn ein lebendiges Modell fehlte (*Malinovskij, K. V.:* op. cit 204, Anm. 89) manchmal zu Hilfe nahm.

[20] *Markina, L.:* op. cit. 1988, 66.

[21] Von den in Rußland lebenden Ausländern kopierten E. Grimmel, J. Stenglin, L. Pfanzelt, von den russischen Künstlern A. Antropov und I. P. Argunov seine Bilder. Als Schüler Argunovs waren auch die Arbeiten von A. Losenko und K. Golowatschevsko von den Werken Grooths beeinflußt.

[22] Mit der auf die Restaurierung der Grooth zugeschriebenen Bilder bezüglichen Untersuchung beschäftigen sich L. A. Besdrabko, M. P. Vikturina, E. Lamise und A. V. Selivanov. Über den derzeitigen Stand der Forschung vermittelt eine Studie Selivanovs eine gute Zusammenfassung: Технико-технологическое исследование портретов Г. Х. Гроота из Государственного Русского Музея. In: Вопросы Ленинград, 1986, 75—88.

[23] Alle befinden sich in der Tretjakow-Galerie in Moskau. Katalog Gosudarstwennoj Tretjakowskoj galerej. Schiwopisy XVII — natschala XX weka. Moskwa 1952, 502—503.

[24] Budapester Gemälde: auf dem mehrschichtigen Leim des Trägers liegt eine rote Bolus-Grundierung, deren Bindematerial trocknendes Öl ist. Ein großer Teil der Pigmente ist eine lehmige Art des Ockerrot. Dazu wurde grobkörniges Rebenschwarz und feinkörnige Kreide gemischt. Die Dicke der ungleichmäßig aufgetragene Grundierung schwankt zwischen 0,27 bis 0,45 mm. Bindematerial der ebenfalls ungleichmäßig aufgetragenen Farbschichten: trocknendes Öl. Der zweischichtige braune Hintergrund ist Umbra, wozu Rebenschwarz, Ockerrot und Kreide gemischt wurde. Das im Farbmuster nachweisbare Weiß ist Bleiweiß. Das Gemälde ist mit einer mangelhaft geröteten Schicht aus gekochtem Lack bedeckt (Zoltán Szabó). Eingehende Beschreibung der Restauratoren-Untersuchung der Moskauer Bilder: *Selivanov, A. V.:* op. cit. 1986, 75—88.

[25] Vor seiner Niederlassung in Russland hat sich Grooth eine kurze Zeit lang (um 1739—40) in Prag aufgehalten. Das erwähnen: *Dlabacz, G. J.* op. cit. I (1815), 506; *Thieme-Becker:* op. cit. 85.

[26] Johann Friedrich Grooth (1717 Stuttgart — 1801 Petersburg) ist hauptsächlich durch seine Tierdarstellungen und Jagdstilleben bekannt. Johann Nikolaus Grooth (1723 Stuttgart — 1797 Memmingen) war als Porträtmaler tätig. Johann Jakob Grooth (1737—1784) als Porzellanmaler arbeitete.

VARIATIONS ON THE BAROQUE APPROACH TO THE HISTORICAL PAST

A THESIS ILLUSTRATION AND A JESUIT STAGE DESIGN FROM THE 18th CENTURY

by

A. Szilágyi

Baroque art is known for its preoccupation with the great military events of the past, the campaigns and battles and their legendary heroes. Seventeenth and eighteenth century works of this kind show an amazing variety, an inexhaustible diversity in iconographical invention and composition.[1] With an element of simplification, they can be divided into two groups. Those in the first one attempt to represent some historical event — an important battle or its decisive moment — authentically, relying mainly on written sources for the sake of historical and topographical faithfulness. The second group consists of works that mix realistic elements with allegorical motifs. Renouncing truthful illustration, they provide a wide scope for various pictorial allegories. The overt or covert allusions not only recall the historical events in question but also point out their causes, consequences, and 'lessons', emphasizing their crucial historical significance.

In their attempt to identify the subjects of these representations, art historians generally have to cope with two different tasks regarding the two groups. Profound knowledge of the available historical sources is, of course, indispensable in both cases. The literary sources usually provide a sufficient basis for solving the iconographical riddles of illustrations. For example, if the subject of a battle scene with characteristic figures derives from ancient history and we wish to identify the place and time of the event as well as its protagonists, we will for the most part soon find the corresponding passage in the work of one of the ancient historians like Plutarch, Livy, or Diodorus.

The second group with their complex, deep, and manifold allegories present a different problem. Their philological investigation has to extend much farther and consider not only the historical sources as well as various chronicles, *gesta* and the acts they record but also literature in all possible genres. The latter range from theoretical writings, especially treatises on the philosophy of history, through memorial orations, occasional verses, historical elegies, and didactic poems to the scholastic plays performed in monastic colleges. The confrontation of allegorical historical representations with such literature presents a peculiar challenge which, admittedly, involves an element of risk. If we are lucky, these literary works allow us to identify the subject of a picture. Philological conclusions from works of this kind may, however, also hamper or mislead our interpretive efforts. My paper attempts to illuminate this specific area of iconographical research by pointing out possible solutions and pitfalls in the interpretation of two eighteenth century graphic works.

The first is an unusually large and elaborate engraving, bearing the signatures of three masters. It was surely made in Vienna in the 1750s, designed by Johann Wolfgang Baumgartner (1712—1767), engraved by Jakob Gottlieb Theolot (1708—1760), and printed by the well-known Viennese engraver and printer Johann Jakob Lidl (1696—1771).[2] (Fig. 1.) Two scholars have so far attempted to determine the subject of this multi-figure composition rich in verbal information on the scrolls with quotations from the Bible.[3] Both interpretations focus on the central scene in the picture, the reclining figure on the hearse that is drawn by angels and surrounded by putti. They propose, however, different identifications for the dead person.

Zoltán Szilárdfy reached a somewhat odd and certainly surprising conclusion by assuming that the central figure in the composition represented Ferdinand IV.[4] This monarch was elected and crowned King of Hungary in 1647 and died young in 1654. This assumption is open to serious doubts. Without setting forth my objections, let me merely note that the Biblical and symbolical motifs framing the main scene on the sides and in the background not only do not support but definitely refute such a hypothesis. Furthermore, Hungarian

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

public opinion in the Baroque age did not evolve a special cult around the person of Ferdinand IV; there are no traces of a distinctive reverence which could have served as a stock of current ideas and, thereby, as a necessary basis for this kind of depiction about a hundred years after the death of this monarch.

György Rózsa's suggestion seems more plausible and, at least at the first glance, more acceptable. He argues correctly and convincingly that this engraving is an incomplete theses illustration, — incomplete because not accompanied by a text.[5] This argument clearly points to the domain where we should look for the literary work which could have served as a source for the design in question. In lack of this source it is hardly possible to give an unambiguous and convincing answer to the problems posed by the subject matter and iconography of this representation. As a matter of fact, György Rózsa refrained from making such a 'final statement' but he suggested that it might be an allegorical pictorial representation of the funeral of the holy prince, St. Imre.

A great many pious legends came to surround the figure of the early deceased Prince Imre (1007—1031) already in the decades following his death. Son of St. Stephen, the first king of Hungary, he had been regarded both by his father and the court as the heir to the throne of the dynasty founding monarch. The Baroque era forcefully revived the traditions which associated ideas like the virtues of piety, youthful obedience, and chastity with the person of St. Imre.[6] The eighteenth century representations of St. Imre suggest, indeed, notions which have no connection at all to the numerous characteristic motifs in Baumgarten's design. This circumstance alone does not yet preclude further research along those lines or make such efforts pointless. In principle, it is still possible that as yet unknown eighteenth century literary sources will be discovered which will throw a slightly different light on St. Imre's figure. This transformation of the traditional image could provide support for György Rózsa's hypothesis. Instead of resorting to unfounded assumptions, it would be, however, more promising to interpret the unusual subject of this engraving by reconsidering its iconographical analysis.

The brilliantly executed composition is characterized not so much by the profusion of various allegorical motifs as rather by the ingeniously elaborated, superb contrasts and parallelisms which highlight the semantic function of the single details, that is, their role in encouraging a more complex and sophisticated interpretation. Visions, miracles, heavenly apparitions and the elements of a very mondane, earthly reality; sweepingly grandiose stylization and meticulous verism of detail; the bleak melancholy of transience and death and the eternal glory of the otherworldly empire, represented by the opening heavens — to name just a few of the spectacular contrasting effects. The virtuosity of the composition — the selection, elaboration, subordination, and integration of the single motifs in the pictorial whole — recalls the structure of Baroque polyphonic music. The counterpoint to the lofty and sombre pathos of the mourners and their dignified, silent resignation as they escort the funeral car with bowed heads is provided by the brutally naturalistic execution scene in a cartouche on the right side, below. It is an event from the Old Testament, complemented by two further motifs above: a burning sacrificial altar and the prophet Elijah hoisted to heaven in a chariot of fire. The prophet's warningly raised left hand recalls his public role and the prophetic words scolding his people: "Zelo zelatus sum pro Domino Deo Exercitum" ("I have been very jealous for the Lord God of Hosts", I Kings 19: 10). The scroll bearing these words starts at the scene in the bottom right corner. The unquoted further lines ("The children of Israel have forsaken thy covenant, thrown down thine altars, and slain thy prophets with the sword; and I, *even I only*, am left; and they seek my life to take it away.") clearly indicate how the picture of the murderous bloodshed is to be understood. It is divine punishment imposed upon the chosen people that have abandoned their faith and languish in the mire of sins.

The central scene is flanked by a burning sacrificial altar and — on the left side — by the instruments of Christ's Passion. The former refers to the will of the Lord of Heavens, to the prophet's holy mission; for Elijah kindled the fire on the sacrificial altar by the force of his prayer, that is, on heavenly command. The latter take up and reinforce this idea on the other side by forming an "ornamental frame" out of the emblems of Christ's sufferings. The most emphatical elements are the Cross with the crown of thorns carried by putti and the Shroud. The latter shows the Saviour's bust bleeding from his wounds, for He has taken the cross of suffering onto his shoulders to fulfill His divine



Fig. 1. Allegory on the heroic death of Louis II, King of Hungary. Theses illustration of László Kollonitz(?) J. W. Baumgartner—J. G. Thelot—J. J. Lidl, Vienna, 1755(?)

mission, to bring salvation to mortal, sinful mankind by sacrificing His life.

The intended meaning of the central scene reveals itself against the background of these ideas proclaiming the fundamental principles of Christianity and opening eschatological vistas. The armoured young hero does not belong among the saints of the Catholic Church, — his head is not surrounded by a halo. Nevertheless, he is paid that distinctive tribute which is due to the heroes of Christendom, the martyrs of faith: His coffin is drawn by angels and the Virgin Mary looks down upon him from behind the clouds. This circumstance is crucial for our interpretation. The deceased is received not by his patron saint but by the Queen of Heaven herself. The intended significance of this moment is confirmed by the emphatic motifs along the central perpendicular axis of the composition: the voluted lower border forms an ornamental pedestal for the Hungarian royal insignia, the crown and the sceptre; above it the crest on the hearse shows the old Hungarian coat of arms with the apostolic double cross in the escutcheon. The regalia obviously refer to the hagiographic legend about the first monarch, St. Stephen, to his offering the crown to the Virgin, an act which has put his country, his Apostolic Kingdom under her heavenly protection. But, is the ancient kingdom worthy of this protection, can the people enjoy its blessed fruits if her subjects, like Elijah's chosen people, have turned their backs on the religion and virtues of their ancestors?

The answer lies concealed in the various 'consonant' motifs of the design. The death of the Hungarian king, whose body lies on the funeral car, has left his country without protection, at the mercy of her enemies (a menacing chain of Turkish war tents surrounds the abandoned and ruined fortresses). The sense of national tragedy, of inevitable destruction aggravates the pain of his mournings subjects (the figures following the hearse). The fate and mission of the young hero are revealed in this context. His sinful people must be punished and suffer for having abandoned their



Fig. 2. István Dorffmaister: Louis II, King of Hungary. About 1784

faith. So the 'elect' person, the King who reigns from God's grace, does penance for the vices of his subjects, the nation's sins. He fights the heathens who attack his country and sacrifices his life in the defense of his nation and of Christendom. His patriotic love and heroic example strenghten the faith of his people, armouring them with the weapons of faith, the shield of salvation, and the sword of truth. Thus, they will be saved from certain destruction. His action puts an end to his mortal life, yet his heroic sacrifice will appease the heavenly powers, regaining their protective intercessions on behalf of the country called Regnum Marianum. This memorable and glorious deed in imitation of Christ's self-sacrifice is evoked by an emblematically condensed motif in the upper middle section of the picture. There appears, namely, the hero's reward — the heavenly crown entwined by laurel and olive branches. The structural principles of composition, analogy and counterpoint, are particularly evident here: the Hungarian crown in the foreground, which represents the idea of the Regnum Marianum in an authentically objective depiction, is connected by a virtual axis to the heavenly crown, the symbol of eternal life.

The profusion of ingenious contrasts and parallels conveys the 'message' with persuasive force. Ghastly, glimmering light of torches falls on the funeral procession, on the hearse with the lifeless body. In a masterful contrast, the extatically passionate figure of Elijah is lit with rapturous dynamism by the flames of his visionary chariot of fire. The self-reinforcing chain of effects builds up to a fortissimo pitch where the symbolic analogies converge in the idea of glorification and 'eternal light'. It is echoed by a dominating motif in the middle ground, the monumental block of the church to the left, where the procession goes: the dead King and the hearse with the coat of arms of his country will be received in the 'fortress of faith'. Heroic self-sacrifice as the imitation of Christ is thus sanctified by the Catholic Church which, interwoven with the idea of the Apostolic Kingdom, constitutes the heavenly pledge for the persistence of the country, the Regnum Marianum.

Our description has so far neglected a conspicuous element in the right foreground of the design. Two figures appear there, clad after the Rococo fashion of the Hungarian nobles of the eighteenth century. Their clothes as well as the expressive gestures of their extended arms set them apart from the mourners in the funeral procession. They recognize the purpose and meaning of the heroic sacrifice and pronounce the judgment of posterity. Their revelatory vision expresses the appreciation of the 'nation of noblemen' that they represent.

Now we can grasp the meaning of Baumgarten's complicated historical allegory. It recalls the most tragic and fatal event of Hungarian history, the defeat at Mohács on 29 August in 1526.[7] In this battle, the twenty-year-old king of Hungary, Louis II. from the Jagiellon Dynasty lost his life. As a consequence, the country fell under the rule of heathens and was to remain subjected to the Turkish Empire for about 150 years. The engraving puts forward an argument in images to explain how the ancient kingdom could, nevertheless, escape complete destruction. The theme is developed in the spirit of the historical interpretations elaborated and popularized by the Jesuits in Hungary and recorded by the historians of the seventeenth century. These ideas with their counter-reformatory bias survived well into the following century.

This approach can be identified in the literary works — series of elegies, didactic poems and historiographers' discourses or reflections —, which treat of the famous events from the nation's past.[8] The majority of them were frequently published in the first half and middle of the 18th century as so-called promotion's books — libri graduales —, and so these works often served as starting points for theses of doctoral examinations, mainly at the universities of Nagyszombat (Trnava) and Vienna. This practice of public examinations, a time-honoured legacy of traditional university education, was taken over by the academies established in the middle of the 18th century. Among the latter Theresianum in Vienna, founded by Maria Theresa, had an especially good reputation; it played an important role in the education of young aristocrats, who came from the different nations of the Habsburg Monarchy.[9] In the middle of the 18th century e.g. history and poetics were lectured by highly educated Jesuit scholars in Theresianum. In the mid-fifties two famous members of the Jesuit Order, Andreas Friz (1711—1790) and György Pray (1723—1801) worked as professors of these two disciplines. The former was especially important as a literary man — he should be remembered as the author of a Latin school drama about the history of Szigetvár's 1566 siege and Nicolas Zrínyi's feat; this work written in 1738 is the earliest treatment of that subject for theatre. The latter, György Pray is regarded as the most prominent Hungarian representative of the Jesuit school of historiography.[10] The relatively short, two years' period of the simultaneous activities of the two scholars witnessed the public examination taken by the illustrious student of Theresianum, Count László Kollonitz at the end of his studies, in 1755.[11] The examination theses of the young Hungarian nobleman, who subsequently became archbishop of Kalocsa in 1781, were probably published. This work, which is likely to have been short and printed in a limited number of copies, has not been discovered yet, if it has been preserved at all, so it is not available. So instead of producing evidence or convincing arguments it can only be supposed that the creation of J. W. Baumgartner's composition is due to this 1755 event, so it can be regarded as Count László Kollonitz's thesis illustration.

Incidentally, the composition is rather unique among the works of art of the same subject representing Louis II's figure and the defeat at Mohács.[12]

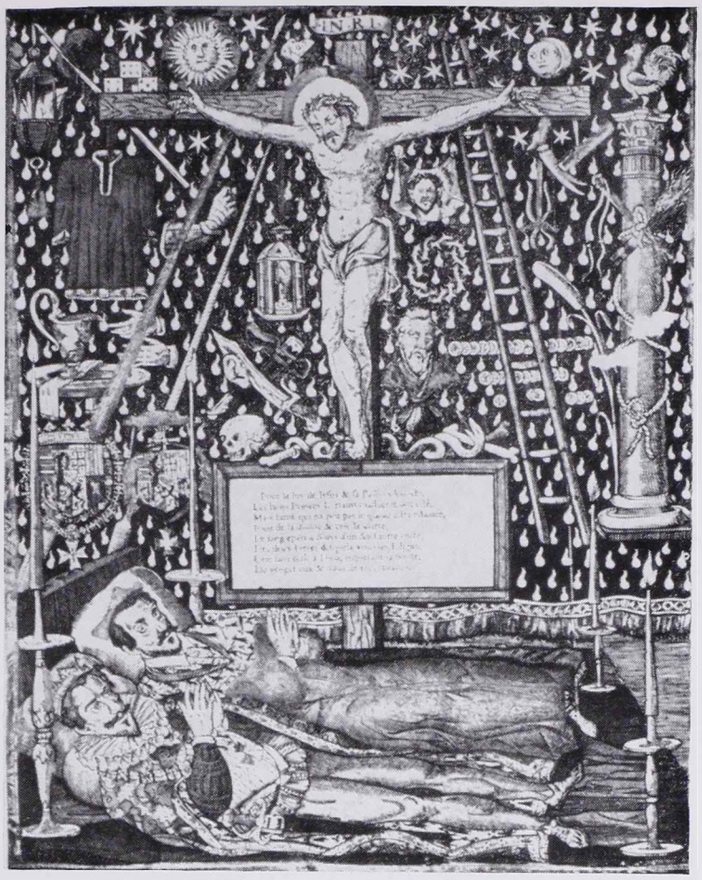


Fig. 3. Funeral Effigies of the two Ducs de Guise. Coloured woodcut, Toulouse, 1589

This is accounted for by the fact that the latter mostly commemorated the battle itself, namely the tragic moment of the fatal encounter when the young king falling off his horse was drifted away by the waves of the swollen Csele brook. A characteristic exception to this almost general type of picture is István Dorffmaister's half-length portrait, which was painted around 1784.[13] (Fig. 2.) In the picture there is no trace of tendentious allegorization. However, it is worth comparing the twenty-year-old king's physiognomy, his somewhat feminine features and the accurate details of the armour with the main figure of the thesis illustration, with his lineaments, however, hard they may be to make out. Naturally there is no evident and convincing analogy available between the two representations, yet I think, Dorffmaister's painting seems to support the identification of the central figure of the thesis illustration as described above, and, consequently, its interpretation provided earlier.

When describing the composition, I referred to the characteristic properties of a specific national approach to history as expressed by pictorial motifs. These significant features are: the "chosen people's" awareness of its mission, the interpreta-



Fig. 4. Allegory on the heroic death of Gustavus Adolphus II, King of Sweden. Engraving by Sebastian Furck after Johannes Hulsmann. 1632

tion of the decline and peril of the country as an adverse consequence of the sins committed — as a kind of penitence[14] — and the accented counter-reformatory bias of the recovery of heavenly protection. It has been established that the intended "meaning" of the allegorical representation may be "deciphered" through the knowledge and the spirit of this concept. At the same time this characteristic view of Hungarian history is interwoven with several ideas rather independent from national qualities and even a certain definite period, namely with that of the apotheosis of a heroic sacrifice made in defence of the Christian faith. If you think of the general, almost topos-like spreading of the latter and the associated ideas in the European public thinking, you should not be surprised at the fact that J. W. Baumgartner's composition presents a clear, almost tangible relationship of content with works of art, which were created in other periods, in regions rather distant from Central Europe.

At the time of the French religious wars, in 1588 the leaders and resolute supporters of the Catholic Holy League, the two Guise princes were assasinated in Blois. A coloured woodcut, which was made in Toulouse just after the attempt, in 1589, evoked this event as a heroic sacrifice serving the cause, justice and moral triumph of Catholicism.[15] (Fig. 3.) This piece idealized Henri Guise and his brother, Louis, cardinal of Lorraine as martyrs of the only true faith, followers of Christ's sacrifice. This clearly revealing tendency of that composition is emphasized by the eight-line insert poem.

The same genre, the illustrated leaflet commemorating the stormy and dramatic events of religious wars with an agitatorial and propagandistic tone, is represented by a German engraving, which paid tribute to the Swedish king, Gustavus Adolfus II.[16] (Fig. 4.) The monarch lost his life in one of the crucial battles of the Thirty-years' war at Lützen on November 16, 1632. With his death the Union of the German Protestant Principalities suffered a heavy blow, which was difficult to recover from. Both in the literature and art of that period the Lützen battle and the death of Gustavus Adolfus were recurrent topics.[17] The majority of these works represent the approach of the Union, which glorified the Swedish king as the hero of the Protestant faith, a hero transfiguring in death. To the visual representations of this kind belongs the engraving by Johann Hulsman-Sebastian Furck. It can be connected to J. W. Baumgartner's composition, the 1755 thesis illustration from Vienna, not so much on the grounds of the similarity of several motifs, as through the allegorization and the analogy of meaning they explain.

The definition and interpretation of historical allegories is a rather difficult task, if a work of art represents a rare topic to be regarded as special in its genre. The same holds true for a similarly unique piece, a South German drawing from the years about 1700; it shows an as yet unidentified scene from a Jesuit school drama.[18] (Fig. 5.)

Who are the characters in this peculiar, strictly symmetrical scene? To my present knowledge, confidently saying, I can merely suggest a hypothetical solution, instead of giving a definitive answer to this question. The two allegorical female figures in the upper section of the composition are easily identified by their attributes; they represent Justitia and Punitio as personifications of justice and divine punishment. Their presence indicates that heavenly power and divine judgment are called upon to decide in the war of words fought by the protagonists sitting in the foreground. The irreconcilable enemies sit in hostile poses on opposing sides of the stage. The symbolic motifs in the centre reveal what is at stake in this "contest": the ancient, traditional symbols of rule and sovereignty, the crown and the sceptre. There is also a clear reference to the powers that influence the "outcome" of this rivalry: two female figures, the personifications of Fortune and Fate are

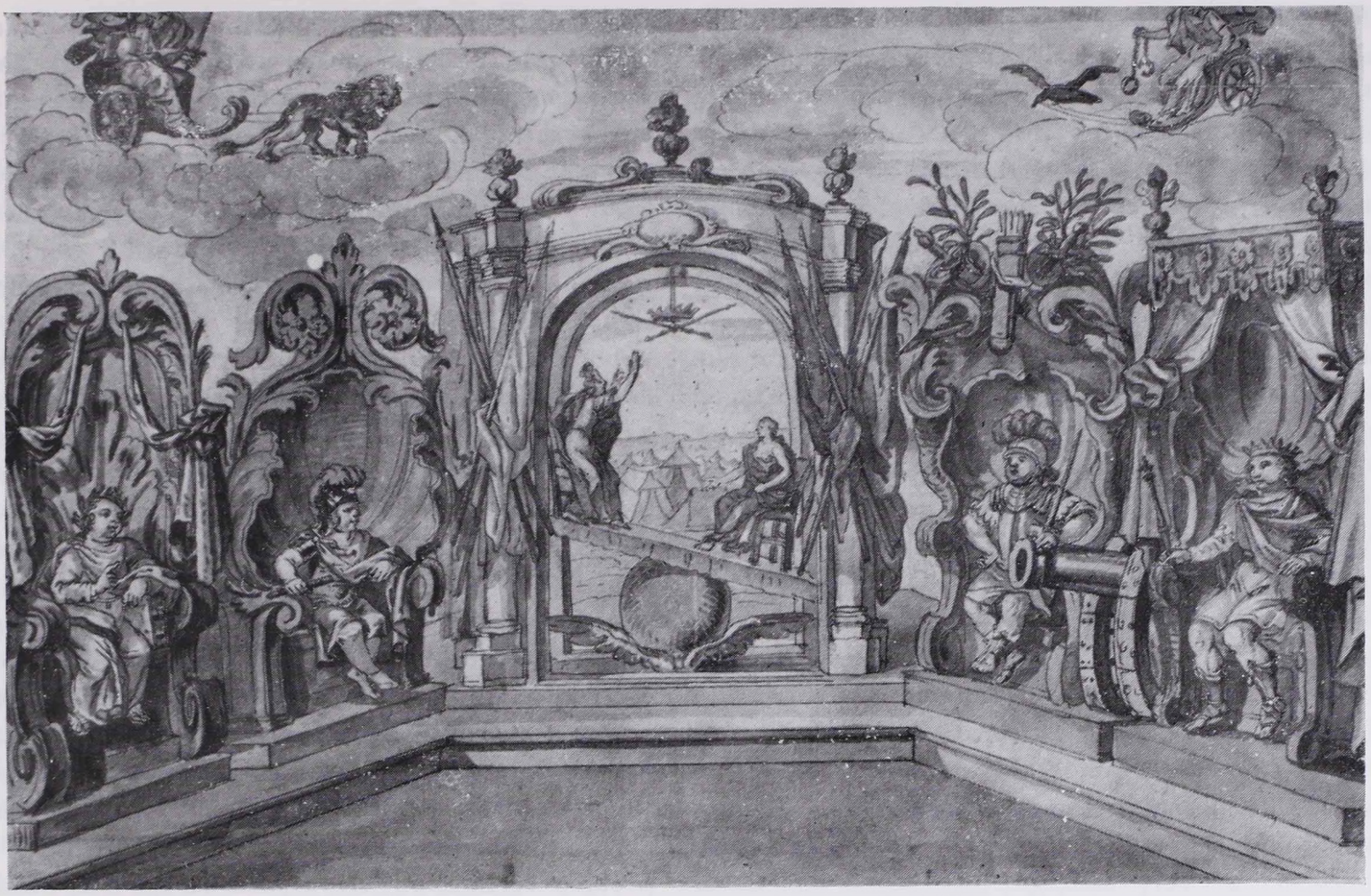


Fig. 5. Stage design for a Jesuit school drama. South Germany, about 1700

balancing over a winged globe. The tilted balance shows that the contest is over; one party will dominate and rule while its opponent faces decline and destruction.

This composition, full of emblematic motifs, seems to be built on a subtly and consciously exaggerated contrast between the conception of traditional rule and that of government of modern times. Thus, it is perhaps to be understood as a kind of re-enactment and allegorical re-evocation of a decisive historical moment. The togaed figure sitting to the left can presumably be identified as the last Roman emperor, Romulus Augustulus. The enemy facing him must be then the Gothic king Odoacer who overthrew the Roman Empire. Accordingly, the composition evokes the idea of the *Translatio Imperii*, a conception which struck deep roots in the educated minds of the Middle Ages and the Renaissance.[19] Without explaining its biblical origins and special aspects particularly dear to the humanists it will be sufficient, now, to remind to the fact that the term refers to an old tradition which regarded the Holy Roman Empire as the true heir to the Ancient Roman Empire. This tradition underwent a peculiar adaptation in the early 16th century when it was used for theoretically founding the ideal of the Habsburg Monarchy.

The survival of the *Translatio Imperii* idea in this interpretation can be traced mainly in the œuvre of Jesuit authors who worked for — sometimes in the service of — Habsburg dynastical interests. Apart from works of history, or rather, on the philosophy of history, Odoacer and Romulus Augustulus rarely appear in Baroque literature. However, they occur in the genre of Jesuit school drama — an important fact for the interpretation of our drawing. The theme could not have been very popular in this circle, either. The bibliographies of printed school dramas know of only one play on this subject. The piece about the fall of the Roman Empire and Odoacer's triumph was performed under the title *Fortitudo Germanorum in Odoacre exhibita* in the Jesuit college at Neuburg in September 1696.[20] Its printed program, anonymously published by the Neuburg Jesuits, does not allow us to establish whether our stage design refers to the allegorical epilogue of that play or not. Nevertheless, I feel that this possibility should be kept in mind.[21]

It must be admitted, however, that the above attempt to interpret the composition does not seem

to be really convincing or easily acceptable. The drawing itself has a curious ambivalent character. Certain solutions, mainly the clearly arranged, impressive stage decor and the accurately rendered stage perspective, indicate beyond any doubt that the drawing shows a scene from a Jesuit school play. On the other hand, some of the motifs could hardly have appeared on the stage of a school drama in the Baroque era, at least not in the form as seen on the drawing — I think mainly of the allegorical female figures poised on the winged globe or descending from heaven, particularly of the way they are dressed, and their attributes. It is undeniable that in the early 18th century the stage techniques applied in the South-German and Austrian Jesuit colleges were capable of superior, sometimes brilliant executions of odd and even bizarre ideas. This is borne out by several contemporary sketches and particularly engravings, some of which can be found in nearly all important European graphic collections. These sheets usually represent key scenes from the intricate and entangled plots of plays whose scenes were set in very different places. Nevertheless, this drawing can hardly be ranged among these pieces. It is indisputable that the composition belongs to the visual documentation of a public performance. The two figures on both sides sitting opposite to each other are the real characters of that performance. However, I think that the written source, i.e. the script of it could not have been a play to be regarded as a typical work of the Baroque dramatic literature. It is more likely to have been a rhetorical exercise based on dialogues, that is adapted for the stage — and the drawing must be a visual representation of it.

In their educational system including both their universities and their secondary schools the Jesuits attributed a great significance to the regularly recurring public disputes. In some cases they took place on certain days of the teaching year involving solemn, ceremonial aspects, for instance when some students were decorated on the occasion of being awarded the baccalaureate's or magister's title.[22] The function and primary purpose of these disputes were to make the students of the schools show their knowledge of rhetorics. At the same time they were expected to satisfy certain general requirements. Beyond any doubt it was important that these public performances should conform to the basic didactical purposes of Jesuit education and serve them as much as possible with the means at their disposal. This requirement considerably affected the choice of the subject of rhetorical exercises. Naturally it was not a matter of any restriction of themes, but first of all, that because of their subject these plays were expected to be appropriate for expounding some cardinal precepts of Christian ethics or illustrating them. This purpose was suitably served, among other features, by an allegorical recall of some important historical events or the fictitious dialogues of the figures from ancient times — who may have lived in different historical periods. It also happened that instead of being real or imaginary characters the protagonists of these rhetorical exercises were personifications of some abstract concepts the spectators were confronted with. The survival and revival of old traditions can be percieved in this fairly common "dramaturgical" approach, where the characters appear as personifications of Christian virtues or the deadly sins. This is probably the case in view of this drawing which is rather a peculiar version. The two figures on the left, which complement each other and can be related to each other, are likely to be the personifications of one and the same cardinal virtue. Their identification has been made possible mainly by their characteristic clothes, their gestures and the emphatic attribute of the laurel wreathed, togaed figure, the book held under his left arm. They recall the ideas of proleptical wisdom and sound moderation, so we are to recognize the visual representation of prudence in them, namely the two species of this notion. In this context a relevant statement of a work on political science from the first half of the 17th century is worth mentioning. Its writer, the noted Catholic author, Wilhelm Ferdinand Efferen defined the two species of a stateman's wisdom in the following way: "Togata prudentia est, quae in pace rem publicae moderatur; Militaris prudentia est, quae in bellis ad pacem bene praeest".[23] In works of art of similar genres, and more generally speaking, in the public thinking of the past few centuries, the concept of prudence is very often associated with that of justice, as one of the other Christian virtues. On our drawing Justitia's allegorical figure appears in the upper left section, with her traditional attributes. This circumstance also supports the above interpretation, i.e. the identification of the figures on the left as the personifications of Prudence.

Since the early centuries of Christianity certain set notions and well proved clichés of thinking have been repeated almost like topoi in the didactic religious literature. They include a peculiar confrontation of virtues and sins. The Jesuit authors of the Baroque period willingly drew on this long-standing tradition but extended it with original novel elements. It happened, for instance — mainly in the emblematic literature of the 17th and 18th centuries — that Prudence, as a cardinal virtue was not confronted with Stultitia (simple-mindedness), but with one of the so-called deadly sins, Superbia. Hopefully I am not mistaken when I consider the two figures on the right side of the drawing as personifications of haughtiness or conceit, i.e. Superbia.

In the didactic prose of the Baroque era, mainly in the works of Jesuit authors it may often be observed that the abstract teaching of ethics and philosophy of morals are illustrated with tendentious examples which can be interpreted convincingly. For instance, when treating the concept of Superbia and recalling the dangers associated with it these authors frequently refer to the tyrant conquerors of Antiquity, whose lots were fulfilled as if by an act of fate, as a consequence of divine punishment. A typical representative of these fallen tyrants, one of the great conquerors of Antiquity was Lydia's last king, Kroisos, who gained control over the Western half of Asia Minor in the 6th century B.C. It was his own infatuation, conceit and ambition that brought about his fate: the Persan monarch, Kyros deprived him of his power and killed him he himself had declared war upon. As regards the drawing, it is an unambiguous representation of complacency and haughtiness and it shows accentuated attributes of agressive invasion: the dominant motif on the right side is a gun and there are military tents in the background. Accordingly I think it is possible that Kroisos and his commander are to be recognized in the two figures sitting under the brightly coloured ornamental canopy on the right-hand side of the drawing. It seems likely that the composition shows the characters of a rhetorical exercise whose subject can probably be summarized as follows: haughtiness vanquished by wisdom — Superbia Prudentia Superatur.

NOTES

[1] About different aspects of history painting cf. e.g. E. Wind, "The Revolution of History Painting", Journal of the Warburg Institute, II (1938), pp. 116—127; *Hager, W.:* Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München, 1939; *Garas, K.:* Magyarországi festészet a XVII. században (Painting in Hungary in the 17th century), Budapest, 1953, pp. 55—60.

[2] 46×54 cm. An exemplar of the engraving is owned by the Historical Picture Galery of the Hungarian National Museum, Inv. Nr: 80.442.

[3] The inscriptions of the engraving (mostly in scrolls) are in the following way; left, above: "(Christo igitur passo in carne et) vos eadem cogitatione armamini" 1. Petr. 4. l.; in the middle and on the right side, below: "Induite vos armatura(m) Dei (ut possitis stare adversus insidias diaboli) . . . indu(c)ti loricha(m) justitiae . . . in omnibus sumentes scutum fidei . . . et galeam salutis adsumite et gladium spiritus quod est verbum Dei" Ephes. 6. 11—17; on the right, below: "Zelo zelatus sum pro Domino Deo Exercitum" 1. Reg. 19. 10; in the middle, between the figures of Mary and the two floating putti: "(Veni de Libano) veni coronaberis" Cant. 4. 8; in the middle, above: "(habebitis tribulationem diebus decem, esto fidelis usque ad mortem et) dabo tibi coronam vitae" Apoc. 2. 10.

[4] *Szilárdfy, Z.:* Barokk szentképek Magyarországon, (Devotional images from the Baroque era) Budapest, 1984, p. 35.

[5] *Rózsa, Gy.:* "Thesenblätter mit Ungarischen Beziehungen." Acta Historiae Artium, XXXIV (1987—88) p. 289.

[6] Apart from devout sermons and pious meditations the legend of St. Imre (Emeric) had been frequently treated e.g. in the genre of the Jesuit school drama. Between 1626 and 1766 in the Jesuit colleges of South-Germany and Austria no less than nine plays were presented with St. Imre as their central figure, cf. J. M. Valentin, Le Théâtre des Jésuites dans les pays de la langue allemande, I—II. Stuttgart, 1983—1984. About the Hungarian variants of this subject consider e.g. *Staud, G.:* A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai, (Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae) I—II. Budapest, 1984—1986.

[7] About the significance and consequences of the defeat at Mohács consider *Szekfű, Gy.:* Der Staat Ungarn, Stuttgart—Berlin, 1918, pp. 64—71.

[8] Among numerous of examples cf. Pannoniae luctus, quo in principum aliquot, et insignium virorum mortes, aliique funesti casus deplorantur, red. *N. Oláh*, Cracovia, 1544; M. *Inchofer, S. J.:* Annales Ecclesiastici Regni Hungariae, I. Roma, 1644; *Patachich, G.:* Heroes Hungariae et Illyrici, Bononiae, 1699; S. *Timon, S. J.:* Epithomae Chronologica rerum Hungaricarum et Transsilvanicarum, Claudiopolis, 1736; *Tolvay, I.:* Laureatum in heroibus Hungariae saeculum. Carmina. Tyrnaviae, 1718; *Freuwirdt, J. S. J.:* Svasoriae Regum Hungariae. Tyrnaviae, 1728.

[9] *Guglia, E.:* Das Theresianum in Wien, Vienna, 1912, pp. 15—29, 62—83.

[10] *Sommervogel, C.:* Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, III. Bruxelles—Paris, 1892, col. 1004—1006; VI. 1895, col. 1182—1192.

[11] *Guglia, E.:* op. cit. p. 189.

[12] An interesting variant of J. W. Baumgartner's composition, without, however, any remarkable pictorial values is the altar-piece from about 1760 in the Roman Catholic church of Galánta (Slovakia) attributed to Franz Anton Palko (1717—1766) cf. *Petrová-Pleskotová, A.:* Maliarstvo 18. storočia na Slovensku, Bratislava, 1983, p. 31, fig. 184. The identification of the subject of that painting — "Allegory on the death of St. László (Ladislas), King of Hungary" — is not convincing and must be reconsidered.

[13] Oil, canvas. 92,6×74,6 cm. Owned by Kanizsai Dorottya Múzeum, Mohács. Cf. Művészet Magyarországon 1780—1830 (Art in Hungary between 1780 and 1830), Catalogue of the Exhibition, Budapest, 1980, Nr. 65, Pl. 19.

[14] It would be an error if we considered this thought as a special Hungarian characteristic. Several elements of this

moralphilosophical conception of history can be revealed by authors of other nationalities, especially in the Polish and German literature, mostly from the 18th and the first half of the 19th century. Nevertheless, this conception struck deep roots and had a persistent survival in the Hungarian public thinking since the early 16th century i.e. the age of Reformation. A significant work of great literary merit reflecting this conception is the Hungarian national hymn written by Ferenc Kölcsey in 1823. Let me cite here the fourth and the eighth strophe of this poem unamimously considered as the prayer of the nation: "... Alas! for our misdeed, / Anger rose within Thy breast, / And Thy lightnings Thou did'st speed / From Thy thundering sky with zest. / Now the Mongol arrow flew / Over our devoted heads; / Or the Turkish yoke we knew, / Which a free-born nation dreads.... Pity, God, the Magyar, then, / Long by waves of danger tossed; / Help him by Thy strong hand when / He on grief's sea may be lost. / Fate, who for so long did'st frown, / Bring him happy times and ways; / Atoning sorrow hath weighed down / All the sins of all his days." (Translation by William N. Loew).

[15] Owned by the Bibliothèque Nationale, Paris. Cf. *Pigler, A.:* "Portraying the dead", Acta Historiae Artium, IV (1957) p. 27, fig. 31. The inscription of the woodcut is as follows: "Pour la loy de Jesus et sa Passion Saincte / Les bons Princes Lorrains massacrez ont esté / Mais l'ame qui n'a peu(r) par le glaive estre estainte / Jouit de la divine et celeste clarté / Le sang epars à Bloys d'un et d'autre costé / Des deux Freres desquelz voici les Effigies / Crie sans cesse à Dieu requerant sa bonté / De venger eux et nous de telles tirannies".

[16] *Pigler, A.:* op. cit. p. 50, fig. 66. An exemplar of this engraving is owned by the Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.

[17] *Milch, W.:* Gustav Adolf in der deutschen und schwedischen Literatur, Breslau, 1928, pp. 119, 124, Nr. 311, 482.

[18] The drawing — coloured, pen; 34×42 cm — belongs to a series of Jesuit stage designs owned by the Hungarian Institute for Theatre; cf. *G. Staud,* "Schultheater in Oedenburg," Maske und Kothurn, (1975) Nr. 2—3 pp. 89—105.

[19] *Goez, W.:* Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der früheren Neuzeit, Tübingen, 1958; *Demandt, A.:* Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt, München, 1984. pp. 89—94.

[20] Fortitudo Germanorum in Odoacre Romani Imperii eversore exhibita / Helden-Muth der Teutschen in Odoacre dem Überwinder dess Roemischen Reichs auff oeffentlicher Schau-Bühne vorgestellt ... in dem Churfuerstl(ichen) Gymnasio der Societat(is) Iesu zu Neuburg, 1696. Cf. *Sommervogel, C.* op. cit. V. 1894, col. 1646.

[21] It is worth mentioning that in a letter written a year ago Mrs Elizabeth McGrath (Warburg Institute, London) expressed her reserves and doubts against my attempt, outlined above, to identify the figures and interpret the composition on this way. Nevertheless, I am obliged to her for the precious suggestions to elucidate the strange inconography of this stage design.

[22] Cf. *Duhr, B.:* Geschichte der Jesuiten in de Ländern deutscher Zunge. III. München—Regensburg 1921. p. 421.

[23] *Efferen, W. F.:* Manuale Politicum Christianum de Ratione Status. Frankfurt/M. 1630. p. 120.

EIN UNBEKANNTES ALTARBILD VON J. W. BERGL IN HOLIČ

von

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

In Holič (Holics), einer Kleinstadt im mährisch-slowakischen Grenz-gebiet, ließen sich die Habsburger nach dem Ankauf der Czoborer Herrschaft das ältere Kastell um 1750 in einen prunkvollen Sommersitz umbauen. Auf ihre Initiative wurde ebendort für den Kapuzinerorden, der sich ihrer Gunst erfreute, nach Plänen des kaiserlichen Architekten Jean Nicolas Jadot in der 1. Hälfte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts Kirche und Kloster errichtet. Die Kirche, die am 2. Juli 1755 vom Graner Erzbischof Miklós Csáky geweiht wurde, erhielt das Patrozinium des hl. Franziskus von Assisi. Im gleichen Jahr lieferte der Professor der Wiener Akademie Joseph Ignatz Mildorfer auf Kosten des kaiserlichen Hofes, Bilder der Patronatsheiligen für die Altäre- den hl. Franziskus von Assisi für den Hauptaltar und die Heiligen Anton und Theresia für die Seitenaltäre[1].

Nach Auflösung des Kapuzinerordens durch Kaiser Joseph II. zog die katholische Pfarre im Jahr 1786 in das Gebäude des ehem. Kapuzinerklosters ein und die ehem. Kapuzinerkirche wurde Pfarrkirche[2], wobei das Martinspatrozinium der alten Pfarrkirche auf sie überging[3]. In die nach einem Entwurf J. N. Jadots[4] angefertigte Holzarchitektur des Hauptaltares wurde zu dieser Zeit das Bild des hl. Martin eingefügt[5]. Ikonografisch ist das beliebte Thema der Barmherzigkeit gestaltet: Der Heilige teilt seinen Mantel mit dem Bettler. Seine Darstellungsweise widerspricht der Auffassung von F. Pastor, daß es sich um ein aus der alten Pfarrkirche überführtes Altarbild handelt[6], schon auf den ersten Blick ist der Zusammenhang mit der spätbarocken österreichischen Malerschule offensichtlich. Der Lichteffekt des Bildes — das stattliche weiße Pferd mit weich herabfließender Mähne, das den Heiligen trägt, ist nur die geringfügig veränderte Replik des Schimmels aus Maulbertschs Komposition „Befreiung der Jungfrau" aus der Mährischen Galerie in Brno, das wiederum von Rubens' Komposition Reise der Königin nach Pont-de-Cé aus dem Zyklus „Die Geschichte der Maria von Medici"[7] abgeleitet ist. Das Motiv der Distel am Wegrand in der linken unteren Ecke des Bildes ist ebenfalls ein häufiges Motiv Maulbertschs. F. M. Haberditzl hält es direkt für sein Zeichen, ja für seine Signatur[8]. Die Gestalt des Bettlers — rechts — mit seinen expressiv betonten Muskeln, bedeckt mit einem weißen Tuch, im unteren Teil der S-förmigen Komposition, steht Paul Trogers Gestaltungstypen nahe, wie etwa der Bettlerlergestalt aus dem Bild des Hauptaltars der ehem. Elisabethinerinnen-Kirche in Bratislava, seine Physiognomie jedoch finden wir in verschiedenen Variationen auch in den frühen Arbeiten Maulbertschs[9] wieder. Den oberen Teil der Komposition schließt die Gruppe zweier Attribute des Heiligen — die bischöfliche Mitra und ein Engel mit Krummstab — ab, die von der Cherubimköpfen umringt sind. Die Szene ist in die Kulisse einer massiven Steinbefestigung mit sich öffnendem Tor eingebettet, hinter dem sich ein runder turmartiger Bau abzeichnet. Farblich dominieren im Gemälde die Kleidung und Ausrüstung des als römischen Reiter dargestellten Heiligen, mit Federbusch verziertem Helm, bekleidet mit einem olivgrünen Rock und leuchtend rotem Mantel, der über die rechte Schulter herabfällt. Die abgetrennte Hälfte des Mantels reicht der Heilige dem Bettler, der nur notdürftig seine Blöße bedeckt. Der unpersönliche Gesichtsausdruck des Heiligen kontrastiert mit der detaillierten Zeichnung seiner geschmückten und gesäumten Kleidung, mit der spitzenbesetzten Schabracke und der Mähne des Pferdes, sowie dem geflochtenen Körbchen, das nahe den Beinen des Bettlers steht.

Der steile Kompositionsaufbau, die enge Bindung der beiden Haupthandlungsträger, ihre strenge Unterordnung unter den Gesamtaufbau, der Verzicht auf Erhebung, Beschwingtheit und Ausdruckkraft, die in beträchtlichem Maße auch in Maulbertschs später, klassizisierender Periode

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Detail aus Abb. 2

überdauern, gestatten nicht trotz bestimmter oben genannter Analogien und Merkmale, das Gemälde in Maulbertschs Oeuvre einzuordnen.

Die schematischere Ausdruckweise, die expressive Betonung der Muskulatur der Gestalten und des Pferdes, die Behandlung der Draperien in großen Flächen mit scharfen Falten und die Reminiszenzen an Trogers Werk weisen jedoch auf einen Künstler aus seinem näheren Umkreis, auf den aus Dvůr Králové (Königshof) gebürtigen Johann Wenzel Bergl (1718—1789) hin[10]. Die Zuschreibung wird besonders durch die neuere Literatur unterstützt, die mehrere Gemälde und Altarbilder registriert[11] und so den Vergleich mit Bergls bereits identifizierten Bildern ermöglicht.

Bergl, Maulbertschs älterer Zeitgenosse, Freund aus der Studienzeit und gelegentlicher Mitarbeiter, studierte seit dem Jahr 1749 bei den Professoren Karl Aigen, Friedrich Angst und Joseph Ignatz Mildorfer an der Wiener Akademie. Von den Preisausschreiben für Studenten, die jährlich von der Akademie veranstaltet wurden, hat er 1751

den zweiten und im Jahre 1752 den ersten Preis erhalten[12]. Besonders sein frühes und spätes Schaffen weisen jedoch darauf hin, daß er sich vor den akademischen Studien eine gewisse Zeit in Trogers Werkstatt aufgehalten hat[13]. Nicht nur einige figurale Typen und häufig ins Profil gedrehte Figuren im Vordergrund, die raumschaffende Effekte verfolgen, sondern auch die kompositionellen Lösungen seiner Deckengemälde mit stufenweisem, kulissenartigem Aufbau des Vordergrundes und im Halbkreis aufgestellten Gestalten bezeugen



Abb. 2. Der Hl. Martin



Abb. 3. Detail aus Abb. 2

dies. Anfang der 60er Jahre ändert sich Bergls Stil unter dem Einfluß von Maulbertschs frühem Schaffen. Die Komposition wird freier, die harten Konturen werden durch den brillanten Schwung des Pinsels ersetzt, die expressive Dramatik und ausdrucksbedingte Deformierung der Gestalt steigert sich, die dunkle Farbigkeit wechselt zu durchscheinenden Tönen, die auf Licht- und atmosphärische Erscheinungen empfindlich reagieren.

Seine originellsten Arbeiten — Wanddekorationen mit exotischen Landschaftsszenerien, zum Teil durch orientalische Figuren belebt, hinterließ er in den österreichischen Schlössern (u. a. im chem. Schloß Maria Theresias in Ober St. Veit, in der Wiener Hofburg und im Schloß Schönbrunn). Beauftragt von verschiedenen Orden, schuf er



Abb. 4. Detail aus Abb. 2

dort auch eine Reihe von Monumentalwerken mit religiöser Thematik. Neben Österreich lieferte er seit Beginn seiner Tätigkeit mehrere Gemälde und Altarbilder in das heimatliche Böhmen und nach Mähren. Einen besonders breiten Widerhall fanden seine Kreuzwegzyklen[14] im Schaffen der dort heimischen Künstler.

Bergl hat während seiner letzten Schaffensperiode, in der er unter dem Einfluß rationalistischer Tendenzen des Klassizismus die Dramatik seiner früheren Arbeiten unterdrückt, die Gesten und Bewegungen beruhigt und überschaubare kompositionelle Lösungen wählt, auch im ehem. ungarischen Territorium, der Slowakei, Aufträge übernommen. Für den Paulanerorden dekorierte er 1775 die Gewölbe der umgebauten Kirche in Horné Lefantovce (Felső Elefánt) mit fünf Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers[15]. Danach schuf er die heute nur in unbedeutenden Fragmenten erhaltenen Decken- und Wandmalereien in der Kirche und dem Klosterrefektorium in Vel'ké Lovce (Mária-család) und die monumentale Ausgestaltung der heutigen Universitäts- (ehem. Paulaner-) Kirche in Budapest.

Wenn die figürlichen Szenen in der kühnen architektonischen Konstruktion von Horné Lefantovce Bergl ermöglichten, sein episches Talent und die — besonders in der Szene „Predigt des hl. Johannes des Täufers" — von Exotismus angeregte Phantasie zu entfalten, so gestattete ihm die Ikonographie des Holičer Altarbildes nicht, sein für die früheren Werke kennzeichnendes Vorstellungsvermögen zu entwickeln. Charakteristisch ist die Wiederholung von einigen Gestalttypen und Physiognomien, wie auch der Vergleich mit dem Altarbild „Die vierzehn Nothelfer" in der Prager Nationalgalerie beweist.[16] Bergls Auffassung ist hier konventioneller, starrer und abhängiger von Vorbildern. Das Bild, allem Anschein nach die letzte bekannte Arbeit des Künstlers, rundet unsere Vorstellung seines Schaffen ab, indem unter dem Druck der zeitgenössischen Ästhetik die seelische Erregung zurücktreten und die impulsive malerische Handschrift durch einen trockeneren, sachlicheren Ausdruck ersetzt wird.

ANMERKUNGEN

[1] *Cincík, J.:* Barokové freská Jeana Josepha Chamanta a Antona F. Maulbertscha na Slovensku, Martin 1938, S. 21. Während Cincíks Forschungen befanden sich jedoch die Venannten Bilder nicht in der Kirche. Schon die kanonische gisitation von 1851, in der Pfarre erhalten, nennt nur das Bild des hl. Franziskus von Assisi.

[2] Die Kirchweihe wurde am 13. März 1786 vorgenommen.

[3] Die alte Pfarrkirche war ursprünglich dem Leib Gottes geweiht worden, die kanonische Visitation vom Jahre 1713 erwähnt jedoch bereits, daß sie dem hl. Martin geweiht ist. Der hl. Martin, ursprünglich Soldat der römischen Reiterei, stammt aus der römischen Provinz Pannonien und wurde einer der Landespatrone Ungarns. Ihm wurden Kirchen an strategisch wichtigen Straßen geweiht, wie auch die an der sog. Böhmischen Straße gelegene Holičer Kirche. — Vgl. *Hudák, J.:* Patrocíniá na Slovensku, interner Druck des kunstwiss. Inst. SAW, Bratislava 1984, S. 22 f. Hudáks Angabe (ebenda, S. 166) die dieses Patrozinium ab dem Jahre 1755 nennt, ist offensichtlich irrtümlich.

[4] Súpis pamiatok na Slovensku I., Bratislava 1967, S. 414. (Denkmalsinventar der Slowakei I).

[5] Das Bild wurde 1927 von Edmund Massányi restauriert, 1975 wurde es gereinigt und seine Rückseite zusammen mit dem Rahmen mit schützendem Leinen überzogen.

[6] *Pastor, F.:* Starý a dnešný farský kostol. In: Ročnica farnosti holíčskej, 1943, S. 27.

[7] *Krsek, I.:* Maulbertschovo „Vysvobození panny" v Moravské galérii v Brně. In: Umění XXVII., 1979, S. 60.

[8] *Haberditzl, F. M.:* Franz Anton Maulbertsch. Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1977, S. 1. Logischer ist jedoch die Erklärung von K. Garas, die einen Maulbeerstrauch, ähnlich einer Distel, für die Signatur Maulbertschs hält, da der deutsche Name „Maulbeere" an den Künstlernamen erinnert. Siehe: *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch, Budapest 1960, S. 6.

[9] U. a. etwa auf dem Bild der hl. Walpurga mit Heiligen aus dem Kloster in Eichstätt. — Vergleiche: *Garas, K.:* a. a. O., Anmerkung 8, Abb. Nr. 10.

[10] Bei der Präzisierung der Autorschaft leistete mir die Konsultation mit Doz. Dr. I. Krsek, DrSc. wertvolle Hilfe.

[11] Seit der ersten monographischen Bearbeitung von *A. Weixelgärtner* (Johann Bergl, in: Jb. der K. k. Zentralkomission, Wien 1903, S. 331—394), der Bergls Anteil an der Produktion von Altarbildern und Gemälden in Zweifel zog, wurden die Kenntnisse über Bergls Oeuvre wesentlich erweitert. Wir nennen nur die wichtigste Literatur: *Fleischer, Gy.:* Johann Bergl, a budapesti egyetemi templom mennyezetképfestője, Pápa 1931. — *Poche, E.:* Nové poznatky k práci vídeňského malíře Jana Bergla. In: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1933, Praha 1934, S. 24—34. — Drs.: Berglova Křížová cesta v Opočně, ebenda, auf das Jahr 1934, Praha 1935, S. 153—156. — *Krsek, I.:* Dva významné obrazy z 18. století v Olomouci. In: Časopis Společnosti přátel starožitností, Jg. LIX., 1951, S. 47—50. — *Garas, K.:* Les dessins de Johann Bergl en Hongrie. In: Bulletin du Musée des Beaux Arts XII., 1958, S. 117—120. — *Otto, P.:* Johann Bergl, ungedruckte Dissertation Wien 1964. Die Hauptthesen publiziert in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, XX, 1967/68, S. 16—18. — *Rossacher, K.:* Visionen des Barock — Sammlung Kurt Rossacher, Salzburg 1966, Kat.-Nr. 7. — *Šafařík, E.—Neumann, J.:* Mistrovská díla starého umění v Olomouci, Olomouc 1967, S. 70. — *Preiss, P.:* Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze, Praha 1965. S. 17f. — *Neumann, J.:* Český barok, Praha 1974, II. Aufl., S. 117. — *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch és kora, Budapest 1974, II. Aufl. S. 30, Kat.-Nr. 5. — *Preiss, P.:* Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Wien 1977, S. 24—30. — *Slavíček, L.:* Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze. In: Umění XXVII., 1979, S. 545, 549; — *Garas, K.:* Österreichische Barockzeichnungen aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest, Salzburg 1981, Kat.-Nr. 38—40. — *Krsek, I.:* Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě. In: Sborník prací Fil. fakulty Brněské university 1981, F. 25, S. 10—11. — *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch — Neue Zuschreibungen und neue Probleme. In: Kunst und Kultur um den Bodensee, Sigmaringen 1986, S. 144 f., 150 f.

[12] Die Komposition „Das Opfer von Jephtas Tochter", identifiziert von L. Slavíček als die im akademischen Preisausschreiben 1751 ausgezeichnete Arbeit Bergls, befindet sich heute im Heimatmuseum in Sabinov. (*Slavíček, L.:* a. a. O., Anm. 11.) Im Licht neuer Erkenntnisse halten wir unsere ursprüngliche hypothetische Zuschreibung dieser Arbeit an J. L. Kracker nicht aufrecht. Eine zeitgenössische Kopie des Bildes im Salzburger Museum Carolino Augusteum wird C. F. Sambach zugeschrieben.

[13] *Schweighofer, G.—Aschenbrenner, W.:* Paul Troger, Salzburg 1965, S. 182, 203, 207. Dieser Meinung schließt sich auch P. Preiss, a. a. O., Wien 1977, Anm. 11 an.

[14] *Kořán, I.:* Umění a umělci baroku v Hradci Králové II. In: Umění XIX., 1971, S. 184, Anm. 150.

[15] Bergls Deckenmalereien in Horné Lefantovce wurde schon 1931 eine Einzelstudie gewidmet, *Fleischer, Gy.:* A felsőelefánti gr. Edelsheim — Gyulai kastély és mennyezetképe. In: Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei, 1931, S. 214—231. — Weitere Literatur: *Garas, K.:* Magyarországi festészet a XVIII. században, Budapest 1955. — *Petrová-Pleskotová, A.:* Maliarstvo 18. storočia na Slovensku, Bratislava 1983.

[16] Vergleiche die Gestalten des hl. Achatius und des hl. Georg (*Preiss, P.:* a. a. O. 1977, Anm. 11., Farbtafel Nr. 7) mit den beiden Figuren des Holičer Altarbildes.

NEUE FUNDE ZUM ZEICHNERISCHEN WERK VON FRANZ SIGRIST UND JOHANN WENZEL BERGL

von

BETKA MATSCHE-VON WICHT

1976 tauchte im Berliner Kunsthandel eine Zeichnung auf, die sich ihrem Stil nach ohne weiteres in der Gegend zwischen Paul Troger und Franz Anton Maulbertsch einordnen ließ[1]. Das 22×34 cm große, fein mit Bleigriffel ausgeführte Blatt ist mit freier Hand in insgesamt zehn Felder gleicher Größe in zwei Reihen übereinander aufgeteilt, die bildmäßig durchgestaltete Szenen enthalten; in der oberen Reihe von links nach rechts: Maria Immaculata, die Verkündigung Mariens, zwei Heilige, kniend Papst Gregor der Große, kenntlich an der Taube neben seinem Kopf und der Tiara vor ihm am Boden, rechts hinter ihm stehend der Apostel Simon mit der Säge, Mariae Himmelfahrt und die Anbetung der Hirten; in der unteren Reihe, wiederum von links nach rechts: das Pfingstfest, der Tempelgang Mariens, die Geburt Mariens, die Grablegung Christi und schließlich ein stehender Heiliger, vielleicht der hl. Jakobus major. Wegen des Stils und der sonst nicht oft vorkommenden Einteilung des Blattes in Felder, die in sich abgeschlossene Kompositionen enthalten, dachte man sofort an eine Zuschreibung an Franz Sigrist.

Nun handelt es sich aber bei den bisher bekannt gewordenen Mehrfelderdarstellungen Sigrists immer um Ölgrisaillen auf Papier, und der Zeichenstil Sigrists ist bis heute wenig bekannt, da ihm nur einige, technisch recht unterschiedlich ausgeführte graphische Werke zugewiesen werden konnten. Da sind die drei durch seine Signatur gesicherten Radierungen[2] „Hiob", „Loth und seine Töchter" und „Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle", deren Technik verschiedenartiger Schraffuren auf malerisches Helldunkel abzielt. Umrißlinien fehlen fast völlig. Der Großteil der Sigrist zugeschriebenen Handzeichnungen der Troger-Schule in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien wurde von mir wegen des Fehlens für Sigrist spezifischer Charakteristika abgeschrieben bis auf eine „Beweinung Christi"[3]. Die beiden in Sigrists Augsburger Zeit entstandenen Zeichnungen, „Der hl. Vinzenz Ferrer" und „Der hl. Aloysius von Gonzaga"[4], können für einen Stilvergleich mit der Berliner Zeichnung nicht herangezogen werden, weil sie als Stichvorlagen mit Feder und Pinsel bildmäßig ausgeführt sind. Bleibt nur die Rötelzeichnung mit einer „Allegorie der Bildhauerei" in den Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg[5], wohl gleichfalls eine Stichvorlage, die — sicher mit Rücksicht auf die schematisierend und vergröbernd verfahrenden Stecher — feste, klare, nicht allzu komplizierte Umrißlinien und Parallelschraffuren zur Andeutung von Schattenzonen aufweist. Neu hinzugekommen sind inzwischen die beiden schönen Kreidezeichnungen auf farbigem Papier in der Graphischen Sammlung des Museums der Schönen Künste in Budapest, die Klára Garas 1980 zu Recht Franz Sigrist zugewiesen hat[6]. Die beiden Blätter, die zwei Variationen der „Maria Immaculata" zeigen und wohl Vorstudien für das Chorfresko in Seekirch von 1760 darstellen, können als erste nicht direkt zweckgebundene Handzeichnungen eine Vorstellung von Sigrists beachtlicher Qualität als Zeichner geben. K. Garas charakterisiert sie als „zarte, auf malerische Wirkung abzielende Blätter". Wirbelnde, teils durch Parallelschraffuren verschattete, teils in höchstem Licht durch verriebene weiße Kreide oder Deckweiß sich auflösende und schimmernde Gewandzipfel umspielen und verhüllen die Gestalt, kurze nervöse Linien deuten kürzelhaft Kleid und Mantel, Gesicht und Hände an, ganz im Gegensatz zum ruhig fließenden Gewandstil des Freskos.

Infolge der Publikation dieser beiden Zeichnungen durch Garas konnte ein weiteres Werk aus Stuttgarter Privatbesitz, das bisher Paul Troger zugeschrieben war, für Franz Sigrist in Anspruch genommen werden, eine Zuschreibung, die brieflich von Garas bestätigt wurde. Die 20×14 cm große Skizze zeigt Maria unter dem

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Johann Wenzel Bergl, Szenen aus dem Marienleben und Heilige, Berlin, Kunsthandel

Kreuz in der für diesen Darstellungstyp charakteristischen Haltung im Dreiviertelprofil nach links mit nach rechts abgewandtem Kopf, der gesenkt und durch den Schleier verschattet ist, während von links oben, vom Kreuz her, helles Licht auf die Vorderseite der Gestalt fällt und ihren Umriß teilweise auflöst. Dieser Konzeption entspricht, ganz ähnlich wie bei den Budapester Immaculata-Darstellungen, die Ausführung in schwarzer und weißer Kreide auf farbigem Grund. Die locker andeutende Strichführung umreißt in wenigen sparsamen Linien die Gestalt Mariens, deren Drehung das Zusammenlaufen der Faltenkonfiguration verstärkt, die durch das Hochraffen des weiten, die Figur verbergenden Mantels vor der Brust verursacht wird. Kurze, vibrierende Schnörkel und Schraffuren, die in Weiß malerisch vertrieben, aber auch scharf akzentuierend auftreten, bezeichnen die beleuchteten und verschatteten Flächen. Eine Ausführung dieser Darstellung ist bisher nicht bekannt geworden.

Mehr an die frühen Radierungen Sigrists schließt dagegen eine neu aufgetauchte Zeichnung aus Stuttgarter Privatbesitz an, die hier erstmals vorgestellt werden soll. Sie mißt 31 × 21 cm und ist ohne Vorzeichnung mit schwarzer Feder gezeichnet. Von ihrem Thema her, der „Anbetung der Könige", kann sie mit der Altarpredella Sigrists in St. Franziskus in Mering in Verbindung gebracht werden, die durch die Signatur Sigrists gesichert und um 1756 zu datieren ist[7]. Allerdings gilt die Stuttgarter Zeichnung nicht dem Entwurf des doppelt so breiten wie hohen Predellenbildes, für das Sigrist die Komposition auseinanderziehen mußte, sondern einem hochformatigen Bild. Trotzdem könnte es sich um eine vorbereitende Kompositionsstudie handeln, die von der Ausführung noch ebenso weit entfernt ist wie die Budapester Zeichnungen von der Freskoausführung in Seekirch.

Typisch für den frühen Sigrist ist der komplizierte Aufbau des Bildraumes, der links unten mit einer schräg geführten hohen Stufe einsetzt, über der ein grob gemauerter Bogen wie ein Kellerloch — wohl eine Anspielung auf die Geburtsgrotte — und eine Ansammlung verschieden hoher Steinblöcke, Architekturfragmente, Stufen und Platten angeordnet sind, aus denen der Handlungsraum



Abb. 2. Franz Sigrist, Maria unter dem Kreuz, Stuttgart, Privatbesitz



Abb. 3. Franz Sigrist, Anbetung der Könige, Stuttgart, Privatbesitz

der Figuren gebildet ist. Die Szene wird hinterfangen von einer ruinenhaften Architektur, die durch eine spiralig zum Christuskind im Zentrum niederschwebende Wolke durchzogen und teilweise verhüllt wird. Von der Wolke schauen zwei Putti herab, von denen der rechte den Stern von Bethlehem hält. Repoussoirs wie das Pferdekummet, die zwei Steinstufen mit der sie verbindenden Bogenmauerung und dem davor lehnenden Knüppel betonen die linke untere Ecke und lenken mit ihren auffächernden Schrägen zu der ebenfalls schräg bildeinwärts auf einer Stufe knienden Rückenfigur des Königs, der den Weihrauch darbringt.

Das Christuskind wird von der links sitzenden Maria auf einem wie ein Altar wirkenden, kannelierten Steinblock den Königen präsentiert. Deren ältester — nur er trägt einen Kronreif — küßt dem Kind die Hand, wobei er mit der Linken seinen Bart gegen die Brust drückt, damit dieser das Kind nicht kitzelt. Zwischen ihm und der vorne knienden Gestalt des Königs mit dem Weihrauch ist der Oberkörper eines jungen Pagen zu sehen, der ein Kästchen mit dem Geschenk des zweiten Königs hält. Hinter diesem steht der Mohrenkönig, der aus dem Bild herauszublicken und mit seinem auffordernd ausgestreckten linken Arm den Betrachter zum Miterleben dieser wundersamen Begegnung einzuladen scheint. Ein Diener rechts hinter ihm, der ihn mit einem Schirm beschattet, wendet sich gleichzeitig rückwärts nach rechts, um das hinter einem großen, vom rechten Blattrand überschnittenen Torbogen wartende Gefolge, bei dem ein Kamel zu erkennen ist, heranzurufen. Während so der Bildraum nach links vorn und rechts hinten geöffnet ist, schließen ihn seitlich zwei von den Bildrändern unterschiedlich stark überschnittene Figuren ab: Rechts sind nur noch der linke Arm, die Schulter und der Kopf eines Dieners zu sehen, der dem vorne knienden König mit dem Weihrauch die Mantelschleppe hochhält; am linken Rand steht hinter Maria der hl. Josef im Profil nach rechts und bildet zusammen mit dem hohen bildparallelen Steinblock, an dem er lehnt und auf den er seine rechte Hand stützt, eine feste Begrenzung am linken Bildrand und zugleich, in Verbindung mit der Blickrichtung Josefs, den Ausgangspunkt für die Abfolge der Figurenkomposition im Sinn der Leserichtung von links nach rechts, die durch die Gestalten der anbetenden Könige wieder auf den gemeinsamen Mittelpunkt, nämlich das Christuskind, zurückgeführt wird. Die starke Vertikale am linken Bildrand wird über Josef fortgesetzt durch die Bretter hinter ihm und vor allem den hochaufragenden, aus großen Quadern zusammengesetzten Steinpfeiler eines ruinösen Gebäudes, auf dem ganz oben zur Bildmitte hin eine Dachschräge aufsetzt.

Der Kopftypus des heiligen Josef mit dem kurzen Kinnbart und dem über der Stirn aufstehenden Haarbüschel, die Faltenlegung seines einfachen, groben Gewandes und das Motiv des schräg an seine Schulter gelehnten Wanderstabes lassen sich gut vergleichen mit dem Josef des Meringer Predellenbildes, wo er ebenfalls, etwas vom Hauptgeschehen isoliert, in demütiger Haltung, diesmal am rechten Bildrand vor einem Torbogen sitzt.

Im Aufbau der Komposition mit der Öffnung nach links und dem Aufsteigen in der Diagonalen von links unten nach rechts oben, in der etwas verwirrenden Anordnung der in zwei Raumschrägen, d. h. übereck angeordneten Architekturversatzstücke, die noch zusätzlich durch eine sie durchquerende Wolke in ihrem malerischen Detail-



Abb. 4. Unbekannter Künstler, Kinder mit Ziegenbock, Kunstsammlungen der Veste Coburg

reichtum bereichert wird, sowie in der Strichführung mit den verschieden kräftigen, nervös vibrierenden Linien und Schraffuren, die eine äußerst malerische Wirkung ohne jede Lavierung hervorbringen, kann diese Federzeichnung gut mit den bisher bekannten graphischen Werken Sigrists verglichen werden und ist ihm daher mit großer Sicherheit zuzuschreiben. Wie die „Beweinung Christi" ist sie fast zaghaft mit wenig Tinte in feinen, blassen Strichen angelegt und anschließend, mit voller Feder kraftvoll aufsetzend, akzentuierend übergangen, indem die Kontur- und die Saumlinien der Gewänder mit an- und abschwellenden Strichen stellenweise nachgezogen und über die gesamte Darstellung verteilte Schattenpartien mit kräftigen Parallelschraffuren verdunkelt sind. In meiner Sigrist-Monographie habe ich dieses Verfahren als „eine vielleicht von Troger selbst korrigierte Schülerzeichnung" Sigrists bezeichnet[8]. Mit dieser zweiten, in genau derselben Art gemachten Zeichnung erweist es sich nun, daß dies offenbar grundsätzlich die Eigenart des Zeichenstils Sigrists ist.

Die Komposition entspricht völlig den für Sigrist gesicherten graphischen Blättern, den beiden Radierungen „Loth und seine Töchter" und vor allem „Der junge Tobias heilt seinen Vater mit der Fischgalle". Gerade beim zweiten Blatt ist außer der bei Sigrist regelmäßig rechts vorne abschließenden Rückenfigur die stufenweise Einführung in den Bildraum durch diagonal geführte Treppen und Absätze wiederzufinden. Auch mit der Rötelzeichnung „Allegorie der Bildhauerei" ergeben sich zeichnerische und kompositionelle Verwandtschaften in der Art der Formbeschreibung, im diagonal Hintereinanderstaffeln von Figuren und Gegenständen, in der Hintergrundgestaltung und generell in der fleckigen, lichtmalerischen Auflösung des Gesamtzusammenhangs.

Dagegen scheint mir die eingangs vorgestellte Bleigriffelzeichnung aus dem Berliner Kunsthandel nicht von Sigrist zu sein, sondern von Johann Wenzel Bergl. Gerade von ihm sind Zeichnungen bekannt, die mehrere, in sich bildartig abgeschlossene Szenen auf einem Blatt nebeneinander verei-



Abb. 5. Unbekannter Künstler, Holzhauer mit Esel, Kunstsammlungen der Veste Coburg

nen: Die beiden um 1763 entstandenen Federzeichnungen für den Kreuzweg in Orlik (Horní Orlice) im Kupferstichkabinett des Museums der Schönen Künste in Budapest[9] zeigen jeweils drei Passionsszenen. Die, wie es Garas charakterisiert, heftig bewegte, etwas verschnörkelte Handschrift dieser Federzeichnungen, besonders bei Inv. Nr. 1915-105 mit „Christus und Veronika", „Christus und die Frauen" und „Christus zwischen den Schergen", läßt sich trotz der unterschiedlichen Technik stilistisch mit der Berliner Bleigriffelzeichnung gut vergleichen: Der geschmeidige Duktus der mäandrig schwingenden Gewandsaum- und schlingenförmigen Faltenzüge, mit denen das Volumen und die Haltung und Bewegung einer Figur umschrieben werden, ist grundsätzlich gleich. Besonders große Ähnlichkeit, auch infolge gleicher Technik, zeigt eine Gruppe von für Bergl gesicherten, da teilweise im Zusammenhang mit den Fresken und Altarblättern in Kleinmariazell 1758 entstandenen Bleigriffelzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien und im Budapester Kupferstichkabinett[10]. Alle von Garas für diese Zeichnungen angeführten Stilelemente lassen sich auch in den kleinen Szenen der Berliner Zeichnung wiederfinden: die große Rolle des unruhigen Konturs, der zuckend und in vielen Brechungen und Schlingen die Figuren oder Teilabschnitte der faltenreichen Gewänder umfährt, wobei die Binnenflächen zusätzlich durch gleiche Wellen- und Schleifenzüge aufgeteilt werden; dies ergibt ein den Gegenstand stark auflösendes, flekkenhaftes Licht-Schattenbild, das an manchen Stellen fast verwirrend wirkt, so daß man Mühe hat, Zusammengehöriges zu erkennen und die Darstellung zu „lesen"; die Vorliebe für Profilköpfe, auch bei Figuren, die dem Betrachter zu Dreiviertel zu- oder abgewandt sind, die gesuchte Anmut und Eleganz in der Bewegung der schlanken, überlangen Körper mit den kleinen Köpfen. Kniende und hockende Repoussoirfiguren am vorderen Bildrand links und rechts bilden immer wieder den Auftakt für die Komposition, die direkt, ohne den Umweg über Stufen oder Treppen wie bei Sigrist, einsetzt. Das von Bergl häufig und oft ohne besonderen Anlaß verwendete Vorhangmotiv begegnet auch hier in der Szene der Verkündigung, die von einem Putto rechts oben den Augen des

Betrachters als Mysterium enthüllt wird. Diese theatralische Inszenierungsweise findet sich bemerkenswerterweise gerade auch bei Bergls Verkündigungsfresko im nördlichen Querarm von Kleinmariazell in Gestalt von zwei Säulen links und rechts, um die Vorhänge geschlungen sind. Für Bergl besonders charakteristisch erscheint mir auch der bildhaft ausgearbeitete Charakter der Szenen, was sonst außer bei Kontraktunterlagen — und um solche handelt es sich hier nicht — ungewöhnlich ist. Hierbei fällt vor allem die detaillierte Ausführung des Schauplatzes der Handlung auf, seien es nun Bauwerke wie die Stadtarchitektur bei „Christus fällt unter dem Kreuz", bei den Budapester Passionsszenen oder beim „Tempelgang Mariae" und „Mariae Geburt" in der Berliner Zeichnung (untere Reihe, zweite und dritte Szene von links), sei es eine Landschaft wie in „Christus am Ölberg" in Budapest.

Der Zeichenstil dieser Blätter, der nicht wie bei Troger die präzise umrissene Gesamtform und die Modellierung der greifbaren Körperlichkeit bezweckt, sondern die Gegenstände weitgehend in eigenwertige, lineare Partikel und Hell-Dunkel-Flecke auflöst, steht dem von Josef Ignaz Mildorfer sehr nahe, von dem sowohl Bergl wie auch Sigrist stark beeinflußt waren. Man vergleiche nur die beiden Zeichnungen Mildorfers für sein Hauptkuppelfresko mit der Krönung Mariens in der Wallfahrtskirche in Hafnerberg in Niederösterreich von 1743, nämlich den Gesamtentwurf in der Albertina und vor allem den Detailentwurf mit Heiligen auf Wolken in Budapest[11]. Bei Mildorfer ist lediglich die Figurenbildung kraftvoller, muskulöser als bei Bergl, der schlanke, gestreckte Gestalten bevorzugt.

Zeitlich muß die Berliner Zeichnung in den Umkreis der Arbeiten Bergls für Kleinmariazell, also an das Ende der 50er oder den Anfang der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts gehören. Es handelt sich wie dort um einen Marienlebenzyklus mit Geburt, Tempelgang, Verkündigung, Anbetung der Hirten, Grablegung, Pfingstfest, Himmelfahrt und Maria als Apokalyptischem Weib; einige für einen solchen Zyklus unverzichtbare Szenen wie die Vermählung Mariens und die Heimsuchung fehlen auf der Zeichnung; dagegen gehört das Apokalyptische Weib nicht direkt in diesen Zusammenhang. Es ist wohl anzunehmen, wofür auch die willkürliche Anordnung der Szenen spricht, daß es sich um erste Gedanken des Künstlers zu einer Kirchenausstattung handelt, wobei noch keinerlei Rücksicht darauf genommen wird, ob es sich später um Altarblätter, wie für dieHeiligendarstellung zu vermuten ist, oder um Wandbilder wie in Kleinmariazell, wobei die Untersicht bei der Komposition zu beachten wäre, oder um Deckenfresken handeln würde. Vielleicht kann die ausgefallene Zusammenstellung des hl. Gregor und des Apostels Simon in einem Bild eines Tages zur näheren Bestimmung der Ausführung dienen. Fest steht, daß die Anbetung der Hirten auf der Zeichnung oben rechts dem nordwestlichen Wandfresko Bergls mit demselben Thema im Langhaus von Kleinmariazell[12] ikonographisch verwandt ist: Hinter den beiden Hirten, die das von Maria präsentierte, ziemlich große Christuskind direkt anbeten, erscheinen bei beiden Darstellungen zwei ländlich gekleidete Frauen, die bäuerliche Erzeugnisse darbringen, auf dem Fresko einen Korb Eier und einen Krug Milch, auf der Zeichnung nur als Korb bei der vorderen zu identifizieren, während sich die hintere einen Packen unter den Arm geklemmt hat. In Kleinmariazell ist die Komposition lediglich seitenverkehrt, weil sich das Wandbild links von der Orgelempore befindet, so daß Maria und Josef nun rechts sitzen und die Hirten und Landfrauen von links kommen, wie es der Blick- und Leserichtung des unter der Orgelempore hervorkommenden Kirchenbesuchers entspricht. Andere Darstellungen wie die Verkündigung, die Himmelfahrt und der Tempelgang Mariens sind in Kleinmariazell als Deckenfresken ausgeführt worden und deshalb überhaupt nicht vergleichbar. Statt des Apokalyptischen Weibes malte Bergl im Chorkuppelfresko eine Marienkrönung; der hl. Jakobus erscheint deutlich abgesetzt am linken Rand der Apostel, die den Sarkophag bei der Himmelfahrt umstehen, und der Kirchenvater Gregor der Große hat seinen Platz in einem der vier Zwickel dieses Freskos. Bis auf die Anbetung der Hirten läßt sich also keine direkte Verbindung zwischen der Zeichnung und den Darstellungen in Kleinmariazell herstellen, dennoch scheint mir die Zuweisung an Bergl schon allein aus stilistischen Gründen zwingend.

In den Kunstsammlungen der Veste Coburg befinden sich zwei Aquarelle, die wegen der Bezeichnung auf dem einen Blatt Franz Sigrist zugeschrieben werden. Beide sind teilweise mit Graphit vorgezeichnet und mit einem von geübter Hand geführten Aquarellpinsel zeichnend und lavierend ausgeführt. Inv. Nr. Z 1903 (14,3 × 16,7 cm) zeigt Kinder, die mit einem Ziegenbock spielen; Inv. Nr. Z 1904 (15,7 × 20 cm) einen jungen Mann,

der einen dürren Baumstumpf umhackt; hinter ihm steht, von einer Bodenwelle teilweise verdeckt, ein Esel. Dieses Blatt ist rechts unten beschriftet: „Sichrist", während beim Gegenstück in der linken unteren Ecke gerade noch die Buchstaben „. . . st." zu erkennen sind. Daß diese „Signatur" authentisch ist, muß bezweifelt werden, denn der Maler selbst hat immer mit „Sigrist" signiert. Nur einmal, bei seiner Aufnahme als Schüler der Wiener Akademie am 1. 12. 1744 ist er, weil der Protokollant offenbar nach Gehör schrieb und der junge Maler den Dialekt seiner oberrheinischen Heimat sprach, als „Frantz Sicherist" eingetragen worden[13].

Die Zuschreibung an Sigrist auf stilkritischem Weg stößt auf Schwierigkeiten, denn in seinem bisher bekannten Werk findet sich nichts Vergleichbares. Die für Sigrist sonst so charakteristischen Kopftypen fehlen, die Gesichter sind ziemlich stereotyp abgekürzt wiedergegeben, die Landschaft mit der Bodenwelle und einem Baum ist formelhaft. Vom Thema her würde man als erstes an Sigrists Vorlagen für die Stichserien des Hertel-Verlages in Augsburg aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre denken, z. B. an die Darstellungen der Fünf Sinne, der Vier Lebensalter oder der Vier Jahreszeiten. In diesem Kontext könnten die Kinder, die den Ziegenbock am Schwanz ziehen und von diesem attackiert werden, für das Fühlen stehen; bei dem nach einer Vorlage Sigrists geschaffenen Stich der Hertel-Serie Nr. 185 ist es ein Soldat, der Stockschläge erhält. Die spielenden Kinder könnten aber genauso gut auch die Jugend verkörpern, und mit dem Holzhackenden könnte das männliche Alter, das allerdings meist durch eine Familienszene dargestellt wird, oder eine Jahreszeit wie der Winter gemeint sein. Alle diese Deutungsmöglichkeiten erscheinen jedoch ziemlich unwahrscheinlich. Außerdem sind Sigrists Genredarstellungen stets viel kleinteiliger und detaillierter, vor allem was den Figurenraum und den Hintergrund angeht. Die Coburger Blätter dagegen zeigen die Gruppen wie silhouettiert vor dem weißen Papiergrund, der Vordergrund wird durch keinerlei Geräte belebt, wie sie bei Sigrist als Repoussoirs unverzichtbar sind. Zwar hat er in seiner Spätzeit auf den beiden kleinen Kupfertafeln der Prager Národní Galerie[14] eine ähnliche Staffagelandschaft mit einer Bodenwelle und einem den Mittelgrund hinter den Figuren abschließenden, von Gebüsch umgebenen Baum verwendet, doch erzeugt er Tiefenräumlichkeit durch die Verschattung des Vordergrundes und die dort befindlichen Attribute: bei „Bacchus und Ariadne" zwei Weinkrüge, Maske und Tambourin, bei „Orions Tod" die abgelegten Waffen und einen Putto in Rückenansicht sowie einen den Wald als Handlungsort suggerierenden Busch und einen Felsbrocken. Bei den Coburger Genreszenen dagegen setzt die Handlung unmittelbar am unteren Rand auf einem schmalen, inselartigen Bodenstreifen ein und endet mit dem Baum vor einem unbestimmten Grund. All dies läßt die Schlußfolgerung zu, daß es sich um Entwürfe für Dekorationsmalereien handeln muß, sei es für Porzellan, Tapeten oder dergleichen. Die Zuschreibung an Sigrist muß, solange nichts Vergleichbares auftaucht, zweifelhaft bleiben.

ANMERKUNGEN

[1] Galerie Gerda Bassenge, 27. Auktion, 10. 5. 1976, Nr. 03, „österreichisch, 18. Jahrhundert". Verbleib unbekannt.

[2] *Matsche-von Wicht, B.:* Franz Sigrist 1727—1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Weißenhorn 1977, Abb. 1—3.

[3] Ebda., Abb. 4.

[4] Ebda., Abb. 14 und 16.

[5] Ebda., Abb. 15.

[6] *Garas, K.:* Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Ausgewählte Meisterwerke der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste Budapest, Budapest 1980, S. 13 und Nr. 21 und 22.

[7] *Matsche-von Wicht:* Abb. 24 und Farbtafel 9.

[8] Ebda., S. 31 und Kat. Nr. 5, S. 194.

[9] *Garas, K.:* Les dessins de Johann Bergl en Hongrie, in: Bull. du Musée National Hongrois des Beaux-Arts, 12, 1958, S. 54—62, S. 56, Abb. 32, und S. 57, Abb. 33 (Inv. Nr. 1915—105, 1915—104); diess., 1980, Nr. 51.

[10] Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. IV/V, Wien 1933, S. 179, Nr. 2215 (Inv. Nr. 25691): „Aufnahme der Madonna in den Himmel", Detailstudie für das Fresko in der Vierungskuppel in Kleinmariazell, 1764(?); zu den Budapester Zeichnungen: *Csatkai, E.:* Sopron és környéke műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Sopron und Umgebung), Budapest 1956, S. 365, Abb. 320—322: „Martyrium des Hl. Thomas", Kontraktunterlage für das Altarblatt im rechten Querschiff von Kleinmariazell, 1758; Rückseite: Skizze zum Deckengemälde Mariä Himmelfahrt; s. auch *Garas, K.:* 1958, S. 59, Abb. 35 und 1980, Nr. 50; „Christus am Ölberg", Rückseite: „Christus am Kreuz"; „Himmelfahrt Mariens" und Apostelgruppe, Detailstudie für das Kuppelfresko in Kleinmariazell, s. auch *Garas, K.:* 1958, S. 60—62, Abb. 36 und 37.

[11] Graphische Sammlung Albertina Wien, Inv. Nr. 26545, und *Garas*, 1980, Nr. 17.

[12] *Donin, R. K.:* Hauptwerke Johann Nepomuk Bergls in Kleinmariazell, in: *Donin, R. K.:* Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze, Wien, Innsbruck, Wiesbaden 1951, S. 307—311, Abb. 138.

[13] *Matsche-von Wicht*: S. 174, Dok. IV.

[14] Ebda, Abb. 85, 86.

GEMÄLDE TIROLER MALER, JOHANN GEORG DOMINIKUS GRASMAIR UND BARTOLOMEO POLI IN UNGARN

von

ANNA JÁVOR

Wie in anderen Fächern, spezialisieren sich die Teilgebiete innerhalb der Kunstgeschichte immer weiter. Seit der Tätigkeit von Klára Garas kann der Forscher die Aufarbeitung eines in Raum und Zeit größere Perspektiven umfassenden Themas kaum angehen. Dennoch ist die Aufmerksamkeit, die zwar auf die Barockmalerei Ungarns in enger Bedeutung, sogar in monographischer Absicht auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gelenkt ist, manchmal doch gezwungen, bis zu der beispielgebenden Vorangänger, der ersten Generation des italianisierenden österreichischen Spätbarock zurückzugreifen. Innerhalb dieses Kreises nehmen die Tiroler Maler eine ausgezeichnete Stelle ein, vor allem dann, wenn ihre Tätigkeit über die Grenzen ihrer Heimat hinausgewirkt hat und, für uns besonders, wenn sie nach Ungarn gelangt ist, erschaffend damit primäre, „klassische", noch weiter gegebene Komponente für die Kunst der nächsten, später von Troger faszinierten Generation.

1982 gelangten zwei großformatige Gemälde von querovaler Form in die alte Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie: *Christus wird in der Wüste von Engeln genährt* bzw. *Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen*. Die zwei, offensichtlich zu einem Refektorium gehörenden Gemälde wurden als Werke von Kracker die aus dem Erlauer (Eger) Servitenkloster stammen sollten, zum Kauf angeboten. Da Krackers Werk zum gleichen Thema aus dem Jahr 1779 sich auf einem halbkreisförmigen Wandgemälde bis heute in situ im ehemaligen Refektorium der Serviten befindet und der Stil der aufgetauchten Bilder früher zu sein schien, wurden diese Werke eines in Ungarn wirkenden italienischen oder österreichischen Malers angekauft und in der ständigen Barockausstellung ausgestellt. Die Restaurierung brachte leider keine Signatur zum Vorschein, doch die wieder leuchtenden Farben, die wieder sichtbaren Details und gleichzeitig die sich klar erschließenden atmosphärischen Werte bekräftigen die sich schon hervorragende Qualität der beiden Gemälde.[1]

Die beiden biblischen Szenen sind als gegenwärtige Wirklichkeit vor einer fernen Gegend mit niedrigem Horizont als Gegenstücke in einer beinahe spiegelsymmetrischen Anordnung komponiert. Christus wird in der Wüste nach dem vierzigtägigen Fasten und drei Versuchungen, von denen die letzte als winziges Bild im Bild am hohen Berggipfel des Hintergrundes noch sichtbar ist, von Engeln mit Brot und Wein gelabt. Das Ensemble der drei großen Engel entspricht eher visuell als typologisch dem der Gästen Abrahams, das gleichfalls ein beliebtes Refektoriumbild des im 17. Jahrhundert gestalteten ikonologischen Kanons für Klöster gewesen ist. Die Hauptfigur des Gegenstückes ist die Samariterin selbst, das sündhafte Weib. Ihr erzählt Christus am Jakobsbrunnen von Mysterium des lebenden Wassers, aber die plaudernde Gruppe der Apostel, die aus dem Hintergrund mit Lebensmitteln hervortritt, nähert das Gemälde mehr der Gattung des weltlichen, höchstens moralisierenden Lebensbildes, das durch die äußere Bedeutungsschicht seines Gegenstandes in einen geistlichen Speisesaal paßt.[2]

Christus ist auf beiden Gemälden konsequent und ziemlich schematisch stilisiert. Der kniende, der stehende und der „hineinfliegende" große Engel sind drei prächtig gestaltete Epheben. Ihre riesigen, farbigen, in bewegte Draperien gehüllten Figuren verraten bravouröse akademische Kenntnisse. Die „profane" Heldin, das vollblutige Bauernmädchen mit dem Krug, mit charakteristischem Profil und sicherem Auftreten, stammt aus der Genre-Umgebung der italienischen Vorbilder. Beide Hintergründe sind selbständige und bedeutende Bildelemente, die in Zonen gegliederte ferne Ebene mit den Merkmalen von winzigen (trümmerhaften?) Türmen und Kuppeln der biblischen Stadt, dann mit der blauen Linie der in der Luft schwimmenden Berge unter dem farbenfreudigen Himmel

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Johann Georg Dominikus Grasmair: Christus wird in der Wüste von Engel genährt. Um 1734. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

mit weißen Wolken, weiter die den Bildraum begrenzenden nahen Natureinheiten, die Silhouetten von dunklen Bäumen und Büschen, Steinen und Unterwuchs. Die Verbindung zwischen den aus Gewicht und Masse geformten biblischen Helden, die ihre Bedeutung eher durch Anwesenheit als durch Gesten und durch ikonographischen Assoziationen erhalten und der heiteren Naturgegend, weiter die vermutliche italienische Schulung des Malers und die Provenienz aus Erlau führten uns in die Umgebung des Süd-Tirolers Giuseppe Alberti.[3]

Der erste Monograph von Johann Georg Dominikus Grasmair, der in Brixen geboren wurde, in Cavalese, Venedig und Rom studiert und sich in Wilten angesiedelt hat, erwähnt schon seine auch in Ungarn bekannten Werke, von denen Anna Pleskotová-Petrová drei in der jüngsten Vergangenheit mit Erfolg identifiziert hat.[4] Neben allgemeineren Ähnlichkeiten in der Auffassung mit authentischen — meist signierten — religiösen Werken von Grasmair, die in wildromantischer Umgebung mit theatralischem Pomp dargestellten großen Figuren, der Gegensatz zwischen den warmen, rot-braunen natürlichen und Körper-Farben und den etwas metallisch, kühl gelben und blauen Farben der Requisiten, Kleider, Draperien, sowie Analogien der Einzelheiten sprechen für den Vorschlag einer ähnlicher Zuschreibung der Erlauer Gemälde. Gewissene Verwandschaft verrät das Hauptaltarbild der Pfarrkirche von Axams: im Himmel die Immaculata, auf der Erde der athletische Johannes der Täufer und der sitzende Evangelist zwischen den dunklen Kulissen von Bäumen und Büschen vor einem sich in der Ferne Verlierenden Stadthintergrund.[5] Eine Analogie von vielleicht entscheidender Bedeutung ist die hochformatige Visitation aus dem Jahr 1732 in der Innsbrucker Hofburg. Hier ist das Piedestal, ein Sockel aus Stein höher, darum ist die Untersicht



Abb. 2. Johann Georg Dominikus Grasmair: Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen. Um 1734. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

der Hauptfiguren stärker. Die zarte Figur der Jungfrau Maria aber ist praktisch das Spiegelbild der Samariterin, doch ihr direktes Derivat, die hl. Katharina in Schemnitz, wiederholt die Bewegung der krugtragenden Frau im weltlichen Dekorum, ihre Gesichtszüge, die weiche Modellation, die Details von Haar und Händen bis auf die tropfenförmige Ohrgehänge. Der Wurf des wunderschönen Kostüms der Katharina in Schemnitz kann mit der reich fallenden Draperiemasse des Christus dienenden ersten Engels verglichen werden.[6] Die Tracht, der alltägliche Faltenrock der betont schwerfälligen Samariterin ist von Grasmairs hl. Notburga-Bildern, hauptsächlich von den dort betenden Tiroler Bauernmädchen (Bruneck, Spitalkirche, 1736) bekannt. Eine nahe Verwandschaft zum milden Gesicht Jesu zeigt das Gesicht des auf der Treppe auftauchenden hl. Joseph wieder in der Visitation zu Innsbruck. Der in der Luft fliegend ankommende große Engel mit den hinter ihm schwebenden dicken Draperien entspricht dem Erzengel der Verkündigung in Birgitz (1726). Die pausbäckigen, etwas ältlichen geflügelten Köpfchen in den Wolken und der stämmige schwebende Kindsengel erscheinen auf zahlreichen Tiroler Werken Grasmairs; der letztere auf dem Gemälde des hl. Antonius von Padua in Inzing (1741) oder als Jesuskind[7] auf dem auf 1729 datierten kleineren Gemälde im Ferdinandeum: *Maria reicht dem hl. Norbert das Skapulier*, dem möglichen Vorbild für das offenbar in der Umgebung Grasmairs entstandene, weniger anspruchsvolle Andachtsgemälde *Maria, Maria Magdalena und Katharina von Alexandrien übergeben einem Predigerbruder das wahre Bild des hl. Dominikus* (Ungarische Nationalgalerie, Budapest).[8]

Grasmairs Landschaftsmalerei, oft mit biblischen, mythologischen oder Genre-Staffage-Gestalten, mit einem weiteren Panorama als auf den Altar- und religiösen Bildern und mit natürlicher-



Abb. 3. J. G. D. Grasmair: Visitation. 1732. Innsbruck, Hofburg. Foto: Bundesdenkmalamt, Wien

weise reicherem Motivschatz, bildet eine selbständige Gattung in seinem Lebenswerk. Der Hintergrund des ovalen Refektoriumbildpaares zeigt einen gebildeten Landschaftsmaler, der aber zugleich ein ausgezeichneter Figurenmaler ist: neben der vertikalen gestreiften Anordnung, die auch bei den heroischen Landschaften Grasmairs zu beobachten ist, und Entsprechungen bei den kleinen Architekturelementen ist ein wesentliches Detail beider Gemälde, der Felsen bzw. die zerrissene Baumgruppe ist auf signierten Werken das Malers (in Innsbruck bzw. in Ljubljana) zu finden. Es gibt aber wenige Beispiele für eine ähnliche ausgeglichene Proportion der milden Landschaft und der monumentalen Figuren.[9]

Der fruchtbare Tiroler Grasmair arbeitete viel für die Serviten und wir wissen, daß seine Bilder auch nach Ungarn gelangten. Die ersten Serviten kamen 1698 aus Tirol nach Erlau. Ihre Tagebücher sind seit den 1950er Jahren verschwunden, darum sind wir gezwungen, die Kunstgeschichte der Kirche und des Ordenshauses betreffend, uns auf die Quellenmitteilungen von Miklós Szmrecsányi und auf die in der Kunsttopographie des Komitats Heves bearbeiteten Angaben zu stützen.[10] Die Historia Domus wird seit den 1730er Jahren retrospektiv auch von Tirolern geschrieben; die Kirche und das Kloster der Serviten wurden 1733 gebaut und waren 1735 fertig. Von der ersten Einrichtung der Kirche, die wahrscheinlich aus Schenkungen stammende importierte Werke aus 1731, 1732, 1734, 1736/37 umfaßte, sind nur die ovalen Porträts der sieben Ordensgründer erhalten. Der Erlauer Maler der Serviten, Josef Michael (aus Tirol), „incrustiert" zuerst, später vertauscht er die Bilder der hl. Philipp und Peregrinus gegen sein eigenes und eins des Malers der Barmherzigen Brüder Lukács Huetter, und diese Schicksal hatte auch der Seitenaltar des hl. Johannes von Nepomuk. 1764 verrichteten die Brüder Wittmann Vergoldungsarbeiten im Refektorium. 1771 erschienen Johann Lucas Kracker und Josef Zach



Abb. 4. J. G. D. Grasmairs Umkreis: Maria übergibt einem Predigerbruder das wahre Bild des hl. Dominikus. Um 1730. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

um ersten Mal bei den Serviten. Kracker beginnt im 25. Juni 1779 mit der Arbeit an dem großen Wandgemälde im Speisesaal: *Christus mit der Samariterin am Brunnen* und *Christus wird in der Wüste von Engeln bedient.* Wir wissen, da er um kein Honorar „pro imagine nova refectorii" gebeten hat. Nach dem Tod Krackers, am 7. März 1780 erscheint der Name Zachs im Tagebuch mit ähnlicher Tätigkeit „in refectorio superiores"; die Kunstgeschichte betrachtet die zweiteilige schwache Komposition als ihr letztes, gemeinsames Werk. Es ist vielleicht keine zu gewagte Annahme, daß Bilder in den repräsentatives Speisesaal des Servitenklosters schon während der ersten Einrichtungsarbeiten um 1734 aus Wien oder aus Tirol gebracht und die beiden ovalen Gemälde



Abb. 5. Bartolomeo Poli: Die Gefangennahme des hl. Johannes von Nepomuk. Skizze, um 1744. Burgmuseum Dobó István, Erlau (Eger)



Abb. 6. Bartolomeo Poli: Die Gefangennahme des hl. Johannes von Nepomuk. Seitenaltarbild, 1744. Krems, Pfarrkirche zum hl. Vitus. Foto: Bundesdenkmalamt, Wien

Grasmairs dann 1779 mit dem letzten Werk Krackers gleichen Themas, das in einigen Motiven auch unter dem Einfluß des Werkes Grasmairs steht, verwechselt worden sind.[11]

Die Skizze des Erlauer Museums, *Die Gefangennahme des hl. Johannes von Nepomuk* hat praktisch keine Provenienz; die Literatur reihte das qualitätvolle Barock-Bild, das schon seit langem Erlauer Eigentum ist, noch in der jüngsten Vergangenheit ins Oeuvre Krackers ein.[12] Die letzter Zeit bekannt gewordenen, authentischen Bozettos von Kracker zeugen aber von einem unterschiedlichen Skizzenstil, die Übereinstimmungen der Motive sind irreführend. Die Repoussoir-Frauengestalt mit einem Kind im Vordergrund war schon bei Troger ein beliebter, aber viel älterer und weitverbreiteter Topos; der Reiter auf der rechten Seite ist von Johann Evangelist Holzer bekannt. Die Malweise der nach der Dramaturgie brutalen Nebengestalten ist grob und oberflächlich behandelt; es ist die Methode von Franz Sigrist, und der nächtliche Zug mit der weiß leuchtenden Gestalt des schon vor

seinem Tode verklärten hl. Johannes von Nepomuk zitiert die Inszenierung der Gemälde mit oft verwandten Gegenstand der Brüder Palko.[13] Aus der völligen Unsicherheit der Attribution führte uns das bisher einzige Werk eines größtenteils unbekannten Malers hinaus, das umfangreiche Gegenstück des Erlauer Bozzettos am zweiten Nebenaltar der Pfarrkirche zu Krems. Das große Gemälde in einem Rahmen mit mehrfach gebrochenem Bogen hat sorgfältig ausgeführte abgerundete Formen und ausgeglichene Farboberflächen, stimmt aber doch in allen Einzelheiten mit der schwungvollen Skizze etwas zerrissener Pinselführung überein und hat links unten, am vorderen Felsen die Signatur: „B. Poli pin. A 1744." Der Trienter Bartolomeo Poli war Schüler von Antonio Daniele Bertoli 1725 in Wien, 1726 war er ebendort als Theatermaler bekannt, gleichzeitig eingetragener Student der Akademie.[14] Eine Komposition des hl. Johannes von Nepomuk von ihm stach Gasparo Massi in Rom (um 1730?), sein Kremser Werk wurde bisher in Beziehung zu den nächtlichen Szenen von Martin Johann Schmidt analysiert, bzw. irrtümlich mit seinem Gegenstück, dem jüngst Franz Anton Palko zugeschriebenen hl. Barbara-Altar in Zusammenhang gebracht.[15] Die prächtige Farbskizze von Erlau verrät nicht nur die Ausbildung, sondern auch die malerische Kühnheit ihres Schöpfers, und obwohl sie das Lebenswerk des ungreifbaren Poli nicht vermehrt, ist sie doch ein qualitätvolles Zeichen zur Tiroler Malerei aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Gemälde von Grasmair dagegen fügen sich aufgrund ihrer hervorragenden Qualität nur mit Vorbehalt in den Kreis ein, der so wichtig für die österreichische italianisierende Großmalerei des Spätbarock und folglich für die Kunstgeschichte Mitteleuropas und Ungarns geworden ist.

ANMERKUNGEN

[1] Öl auf Leinwand, einzeln 156 × 207 cm, in einem schwarzen Originalrahmen. Ungarische Nationalgalerie, Alte Sammlung, Inv. Nr. 82.4 M und 82.3 M. Kauf 1982 von Dr. Gyula Kerényi, aus der, für das Andenken des Ehemannes und Eltern von Margit Dandé Frau Dr. Lajos Cséby gestifteten Gabe. 1986—87 von Katalin Szutor und Orsolya Zsámboky restauriert. Zu den anderen Möglichkeiten der Provenienz, zusammenfassend: Der große Teil des Minoriten-Ordenshauses in Eger wurde von 1757-er Flut vernichtet, der neue Grundstein wurde 1772 abgelegt; in diesem Kloster wütete 1827 Feuer. Siehe: *Voit, P.:* Heves megye műemlékei (Kunstdenkmäler des Komitats Heves), Band II. Budapest 1972, 239, 242, 252. 1792 erneuert der Maler György Szikora ein Refektoriumbild mit den Themen der Profeten Daniel und Habakuk: *Szmrecsányi, M.:* Eger művészetéről (Über die Kunst von Erlau), Budapest 1937, 225. Siehe: *Voit* op. cit. Band I. Budapest 1969, 409, Band II. 242. Der Speisesaal der Jesuiten — nach ihrer Historia Domus — wurde 1724 fertig, über seine Verzierung sind keine Angaben übriggeblieben. *Voit* op. cit. Band II. 530. Aus dem Refektorium der Barmherzigen hingegen, sind — neben den vielen Quellenangaben — fast alle Kunstgegenstände bekannt, unter ihnen die Werke des Trinitarier-Malers Innozenz, und der Maler Johann Georg Tobentz, Lukas Huetter und Antal Wittmann. *Szmrecsányi* op. cit 242—246. *Voit* op. cit. Band II. 242. — die meisten Bilder werden heute im Priesterseminar aufbewahrt. Letzten Endes wissen wir über die innere Einrichtung des Ordenshauses der Franziskaner fast nichts, *Voit* bringt op. cit. Band II. 362—63 eine Quittung über „12 Ft. im Dez. 1777 für das Bild des Refektoriums für Herrn Kracker", siehe: *Szmrecsányi* op. cit. 50—53.

[2] Das Evangelium nach Mattheus, 4. 11; Markus, 1, 13. bzw. Johannes 4, 1. ff. *Pigler, A.:* Barockthemen², Budapest, 1974. Band I. 271; *Réau, L.:* Iconographie de l'art chrétien. Tome second, II., Paris 1957. 309, 322; *Kirschbaum, E.:* (Hrsg.) Lexikon der christlichen Ikonographie, Band IV. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1972, 26—8, 446—450.

[3] Hier bedanke ich mich für die mündlichen Anweisungen der Herren Andor Pigler, Ivo Krsek und Michael Krapf. Da wir aus dem angedeuteten Kreis von Martino Altomonte, Anton Faistenberg und Michael Ignaz Mildorfer auch ähnliche Werke kennen, (*Klaus J.:* Martino Altomonte, Wien, 1916, Taf. 1; *Frey, D.*, Stift Heiligenkreuz. Österreichische Kunsttopographie Bd XIX., Wien, 1926, 196, Abb. 149; *Ringler, J.:* Die barocke Tafelmalerei in Tirol, Innsbruck—München 1973, Bd. I. 154, Bd II. Abb. 107), vom älteren Mildorfer noch dazu ein ähnliches, und eben für ein Serviten-Kloster (Kötschach) angefertigetes Bildpaar auch kennen, ist ihre Gesondertheit von den Bildern der Ungarischen Nationalgalerie, auch trotz ihrer Verwandtschaft, eindeutig.

[4] „. . . weilen seine Malereien im Tyrol, Österreich, Ungarn und sogar im Welschland berühmt." *Roschmann, A.:* Tyrolis Pictoria et statuaria oder von denen berühmt Tyrolischen Mahler- und Bildhauern gesammelte Nachrichten, Manuskript, Pars II., fl. 28. ff. Innsbruck, Museum Ferdinandeum, Ms. Dip. 1032. Zitiert nach *Ringler, J.:* Johann Georg Dom. Grasmair (1691—1751), Der Schlern 43, 1969, 504; Vgl.: *Pleskotová-Petrová, A.:* Maliarstvo 18. storočia na Slovensku, Bratislava 1983, 20, 64, Abb. 20, 21. vgl. 70, bzw. *Pleskotová-Petrová, A.:* Zur Frage des Wirkens Johann Lucas Krackers und seines Kreises in der Slowakei. Ars 1971, 1—2, Abb. II. und 15, S. 111 (die Kopie Anton Schmidts in Kremnitz nach dem Gemälde Grasmairs).

[5] *Ringler:* op. cit. 1969, 510, 513, Abb. 3; *Ringler:* op. cit. 1973, 107. Die Aktzeichnung für das Gemälde: *Kollreider, F.:* Johann Georg Dominikus Grasmair, Innsbrucks Barockmaler. Tiroler Heimatblätter 51, 1977, 131; weitere Angaben *Derselbe:* Zum 225. Todestag des Wilterner Malers Johann Georg Dominikus Grasmair. Tiroler Heimatblätter 52, 1977, 12—19. Verwandte Gemälde und weitere Analogie ist das Seitenaltarbild Grasmairs, den Hl. Sebastian, Rochus und Pirmin darstellend (Neustift, Stiftskirche), siehe: *Kronbichler, J.:* Unbekannte Bilder zur Tiroler Barockmalerei des 18. Jahrhunderts. Der Schlern 54, 1980, 122, Abb. 5—6.

[6] *Ringler:* op. cit. 1969, 514, Abb. 6; *Höfer, I.* (red.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten. Österreichische Kunsttopographie Bd. XLVII., Wien, 1986, 174, Abb. 214, in der Kapelle der Hofburg, vom einstigen Kongregationssaal. Wie die meisten Grasmair-Bilder, signiert an der Rückseite. Vgl.: *Pleskotová-Petrová:* op. cit. Abb. 20.

[7] *Ringler:* op. cit. 1969, 511, 510, 513, Abb. 11, 10, 5; *Ringler:* op. cit. 1973, 106, 107, Abb. 68, 71. Mit weiteren analogen Détails siehe das Tod des hl. Josephs-Bild des Schlosses Ambras: *Ringler:* op. cit. 1969, 513. Photo im Archiv des Wiener Bundesdenkmalamtes.

[8] *Ringler:* op. cit. 1969, 515, Abb. 4; *Ringler*, op. cit. 1973, 108, Abb. 69 — Öl a uf Leinwand 63,4×47,5 cm. Ungarische Nationalgalerie, Alte Sammlung, Inv. Nummer: 78,8 M, Kauf 1978 vom Kunsthandel. Für die genaue Bestimmung des Themes des Bildes (Die Erscheinung in Soriano) bedanke ich mich bei Frau Marianne Takács Haraszti.

[9] *Ringler:* op. cit. 1969, 512, 515—516. Abb. 12, 13, 14; *Ringler:* op. cit.: 1973, 108, Abb. 72. Die hl. Johannes der Evangelist- und hl. Johannes der Täufer- Darstellungen in Landschaft (Brixen), weiterhin eine kleinere Magdalena (Privateigentum in Innsbruck, s. *Ringler:* op. cit. 1969, 514, 515) und der signierte Cephalus und Procris aus 1742 im Budapester Privatbesitz, auf den Miklós Mojzer meine Aufmerksamkeit lenkte, sind Kompositionen von ähnlicher Proportion. Vgl.: *Pigler:* op. cit. II. 58.

[10] *Schematismus* ordinis Servorum B. M. V. almae provinciae Austriaco-Hungaricae pro Anno Christi MDCCCLIV. Viennae (1864) zufolge „VIII. Conventus, Agriensis ad. S. Joannem Evang. in Hungaria, Archi-Diocesi Agriensi, fund. 1698 ab Alma Provincia Ordinis". *Szmrecsányi:* op. cit.: 236—242; *Voit:* op. cit.: II. 477—489, mit der vollständigen vorangehenden Literatur, Vgl. *Bárdos K.:* Eger zenéje 1687—1887. (Die Musik in Eger 1687—1887) Budapest, 1987, 126—127, weiterhin die freundliche briefliche Mitteilung des Herrn Archivar Dr. Imre Soós und die freundliche mündliche Auskunft des Herrn Dr. István Sugár, Historiker in Erlau, wofür ich mich auf dieser Weise bedanke. Für die frühe Epoche der Einrichtung habe ich keine zu bewertende Angabe unter den Dokumenten des Serviten-Klosters von Erlau 1725—1932, Rechnungen zwischen 1760—1920 gefunden: Eger, Heves megyei Levéltár (Archiv des Komitats Heves), XII. — 7/2,3. *(Egri servita rendház iratai 1725—1932*, Számadások 1760—1920).

[11] *Szmrecsányi:* op. cit.: 237, 239, vgl. *Voit:* op. cit.: II, 483, 484; I. 139, 367. Die sieben ovalen Bilder sind heute im Priesterseminar. Die Tatsache, daß die „Mater Dolorosa"-Statue, zusammen mit den anderen Bildhauerwerken, die Arbeit des berühmten Thenny (1734) sein sollte (*Voit:* op. cit. II. 477—478), als Analogerscheinung zum Serviten-Hauptaltar in Pest (Siehe: *Schoen, A.:* A budapesti központi városháza (Das budapester Rathaus), Budapest, 1930, 133), scheint die Annahme tiroler Ordenshaus-Kunstbeziehungen zu bekräftigen, ist aber ohne Quellenanweisung nur eine unkontrollierbare Angabe, und stammt nicht von Imre Soós, s. oben. Die wichtigste Literatur der Serviten von Erlau und Kracker, mit Quellen: *Szmrecsányi:* op. cit. 240—241; *Garas, K.:* Kracker János Lukács 1717—1779 (Johann Lucas Kracker 1717—1779), Budapest, 1941, 54 *Voit:* op. cit. II. 487—488, mit Abb. auf Seite 489. Heute ist das Fresko, da im Gebäude des gewesenen Ordenshauses eine heilpedagogische Schule tätig ist, mit einem Schutzbezug bedeckt. Daß die barocke Einrichtung — wahrscheinlich nicht nur in Erlau — ziemlich schnell ausgetauscht wurde, bezeugt außer den erwähnten Serviten-Beispiele auch das der Barmherzigen: das 1758 geschenkte Hauptaltarbild, „das alte Bildt" wird schon 1770 durch den nächsten, mit gleichem Thema ersetzt. S. *Szmrecsányi:* op. cit. 246.

[12] Öl auf Leinwand 53,2×30,7 cm. Erlau (Eger), Burgmuseum István Dobó. Inv. Nr. 55. 87. Aus der Galerie des Lyzeums, früher vielleicht Eigentum des Kanonikus Gyula Bydeskuthy. *Garas:* op. cit. 35, 79; *Jávor, A.:* Kracker János Lukács 1717—1779 (Johann Lucas Kracker 1717—1779), Ausstellung der ungarischen Nationalgalerie. Katalog, Budapest, 1979, auf Seite 20. Kat. Nr. 10. Seitdem ausgeliehen für die ständige Barockausstellung der Ungarischen Nationalgalerie als Werk mitteleuropäischen Malers um 1770. Siehe: *Mojzer, M.:* A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása. Képek és szobrok (Die spätrenaissance und Barockausstellung der Ungarischen Nationalgalerie Gemälde und Skulpturen), Budapest, 1982, Seite 51, Nr. 615.

[13] *Jávor, A.:* Kracker János Lukács munkásságához (Zur Aktivität von Johann Lucas Kracker), Művészettörténeti Értesítő, XXXI, 1982, 12—17. Über die Skizzen von Joss am neuesten *Keleti M.:* Neskora renesancia, manierismus, barok v zbierkach SNG, Bratislava 1983—87, 63—64. Das Bild von Johann Ev. Holzer, Kaiser Heraklius mit dem Kreuze, 1736 (Innsbruck, Museum Ferdinandeum) s. bei *Ringler:* op. cit. 1973, I. 142—147, II. Abb. 140; vgl. *Matsche — von Wicht, B.:* Franz Sigrist 1727—1803. Weissenhorn 1977, 207, Abb. 52. und Farbtafel 12. Über die beiden Palkos am jüngsten: *Garas, K.:* Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern. In: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst (Festschrift H. G. Franz), Graz 1986, 115 ff und *Preiss, P.:* Franz Karl Palko (1724—1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik. Katalog, Salzburger Barockmuseum 1989.

[14] Dieser Maler ist also nicht identisch mit dem 1736 in Rom verstorbenen Christoforo Poli, s. *Thieme—Becker:* Künstlerlexikon Bd. 27, Leipzig, 1933, 205—206. Vgl.: *Schlager, J. Ev.:* Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte, Wien 1850, 89 und Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Sign. 1/a „*Nahmen Register* . . . von Leopold Wasserberg", p. 17, „P 1726 bis 1728", „Poli Bartholomeus von Trient" — für diese Angabe bedanke ich mich bei Enikő Buzási.

[15] *Tietze, H.:* Krems. Österreichische Kunsttopographie Bd. I. Wien 1907, 215; *Riesenhuber, M.:* Die Kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1923, 149—150; *Dehio*-Handbuch II/2.: Wien, Niederösterreich, Oberörsterreich, Burgenland, Wien—München 1935, 234 — als Jugendwerk von Kremser-Schmidt, vgl.: *Dworschak, F.* — *Feuchtmüller, R.—Garzarolli-Thurnlackh, K.—Zykan, J.:* Der Maler Martin Johann Schmidt 1718—1801, Wien, 1955, 130, 299; *Dehio*-Handbuch: Niederösterreich, Wien—München 1953, 163, weiterhin *Garas:* op. cit. 1986, 117, Abb. 5.

GIUNTE AL CATALOGO DI NICOLA GRASSI

di

A. Rizzi

Dopo il Congresso internazionale di Studi[1], e dopo la mostra del 1982[2], oltrechè sulla spinta dei determinanti contributi del Martini[3], del Ruggeri[4] e del Pilo[5], la personalità di Nicola Grassi, tassello dopo tassello, ha ritrovato i suoi autentici contorni[6], tanto che Rodolfo Pallucchini poteva dichiarare: «Generoso figlio della provincia friulana, anzi Carniel, Nicola Grassi, non fu mai un pittore provinciale; egli seppe cioè partecipare alla grande cultura pittorica veneziana del Settecento»[7].

In effetti, Nicola non si lascia inalveare passivamente dalla nobile realtà figurativa veneta, ma cerca di coniugare il rude espressionismo della terra d'origine col raffinato colore della tradizione lagunare. Il suo linguaggio, schietto e intimista, per il costante intento descrittivo e per il sensibile vincolo morale, si carica di riverberi di un austero universo contadino, trepido di luci e di colori.

Impegnato a verificare la lezione robustamente naturalistica del Bencovich e del Piazzetta, prima dell'incontro con la sonora tavolozza di Sebastiano Ricci e del Pellegrini, il Grassi elude sia la drammaticità epidermica e la magniloquenza del Barocco, sia la propensione decorativa e la tendenza mondana dell'oltranzismo rococò. Prima di costituire un pretesto per il martellamento del chiaroscuro o per l'ebbrezza cromatica, i racconti dell'epopea del Cristianesimo, come la traiettoria dei miti pagani, sono fonti di «messaggi» umani, di circostanze devozionali e di spessori di cultura. È il realismo tipico dell'etnia friulana[8], che si ripropone come forza aggregante in chiave di credibilità narrativa, contro la diffusa propensione intellettualistica e travisante. Tale realismo consente al Grassi di uscire indenne dal «revival» veronesiano (esso interesserà particolarmente il Ricci e il Tiepolo), che in sostanza è un ripudio del presente per un nostalgico ripiegamento sul passato. Certamente il Grassi non può essere incluso nel novero dei pochi maestri che «fanno la storia».

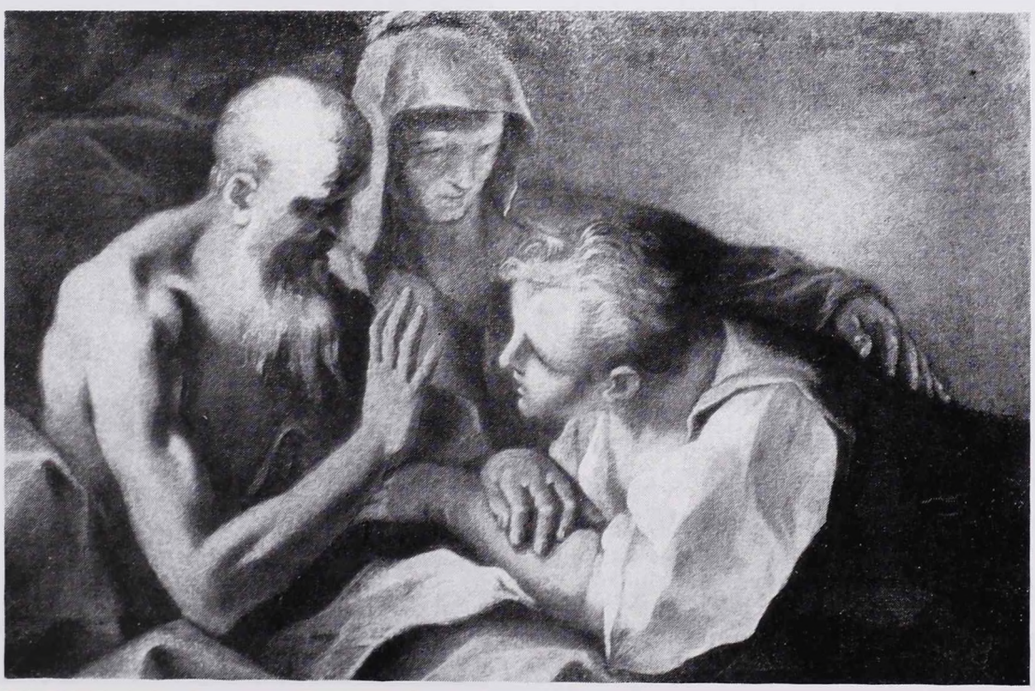


Fig. 1. La benedizione di Giacobb. Collezione privata.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 2. Madonna. Collezione privata

Tuttavia, la sua produzione pittorica, genuina e onesta, rivela episodi di alta spiritualità, oltrechè una coerente metamorfosi linguistica.

Lo ribadiscono le tre opere che qui intendo presentare.

Nella prima è raffigurata *La benedizione di Giacobbe* (coll. privata)[9] (fig. 1). Lo schema piramidale, le vampate rossigne e la tensione del chiaroscuro rimandano alle strutture formali del Piazzetta, rivisitate liberamente, come appare dall'impaginazione bilanciata, dall'incalzare del tocco e delle sgrammaticature anatomiche e trasgressioni prospettiche, affatto intenzionali. Lo stillare dei bianchi rimanda invece alla tastiera cromatica del Pellegrini, mentre le tipologie fanno capo al repertorio di Sebastiano Ricci. Codesti ingredienti, giocati con una pennellata libera e sfrangiata, mediante la carica innovativa, si piegano a fondo di cultura, per assumere le connotazioni stilistiche tipiche del periodare del Grassi. La tela risale al 1720—21[10], cioè al momento della svolta chiarista di Nicola, in leggero anticipo sull'analogo processo formale del Tiepolo[11]. È un brano di pittura raffinato e suadente, che si avvantaggia anche per il sapore dialettale, sfuggendo alle alchimie sdolcinate e ai manierismi gratuiti di tanta altra produzione coeva.

Il secondo dipinto è una dolcissima *Madonnina* (fig. 2), sempre di collezione privata[12]. Tra le tante versioni del medesimo soggetto, questa è la più suggestiva e affascinante[13]. Operando sulla spinta del tocco atmosferico del Pellegrini, libero da estetismi programmatici e da committenze vincolanti, il Grassi padroneggia superbamente i mezzi strumentali: la figura, resa a punta di pennello, con una materia serica e vaporosa, acquisisce valenze liriche di stroadinaria intensità spirituale. È con questi esiti, in cui la dialettica dei rossi e degli azzurri si anima di suggestive marezzature di luce ed è pausata dal tenero rosa pallido della



Fig. 3. La Sacra Famiglia con sei Santi. Raccolta privata Udinese



Fig. 4. La Sacra Famiglia con sei Santi

carnagione, che il Grassi denuncia la sua grande statura artistica, antecipando i modi dei Guardi[14]. Una punta di «provincialismo» nella tipologia non guasta, in un periodo storico dominato da intenti mondani e salottieri. La datazione è da porre intorno al 1730—35.

La terza opera (figg. 3—5) è una teletta raffigurante *La sacra Famiglia con sei Santi*, di raccolta privata udinese[15], che probabilmente ornava l'altare di una cappella gentilizia.

Impostata entro un telaio geometrico (è un esagono irregolare), con opportune varianti per la trasposizione in chiave «moderna», l'oper» — in cui la «macchia» è di estrazione piazzettesca, mentre gli «stiramenti» delle figure e le profilature luminose richiamano la lezione del Ricci, il tutto pienamente assimilato —, si avvantaggia attraverso la resa personalissima, come documentano il fare bozzettistico e la tensione mistica. È un dipinto maturo (circa 1740), che si apparenta con l'*Incoronazione della Vergine e Santi* di Torre di Padova[16] e come questa contrassegna uno dei momenti magici del percorso stilistico del pittore: interessato a dinamicizzare il modulo canonico e a restituire al quadro sacro, in contrasto con la poetica «ufficiale» rococò, spesso esornativa ed epidermica, la sua originaria funzione didattica ed educativa. Come si può notare dai particolari, la materia è grassa e cangiante, il tocco libero e sfrangiato, il registro cromatico denso di palpitazioni.

In un'epoca in cui vige il culto giocoso dell'Arcadia, proiettato verso un decorativismo elegante ed estenuato, il «dipingere serio» del Grassi, ancorato ad una religiosità profondamente sentita,



Fig. 5. La Sacra Famiglia con sei Santi

densa di fermenti «popolari», rappresenta un episodio isolato, precorso soltanto dal Piazzetta e «dintorni»; ciò qualifica largamente il «piccolo mestro», sceso a Venezia per dissetarsi alla sorgente del bel colore, senza rinnegare gli umori quotidiani e le istanze antropologiche delle sue radici montanare.

[1] Nicola Grassi e il Rococò europeo, atti del Congresso di studi (maggio 1982), Udine, 1984.

[2] *Rizzi, A.:* Nicola Grassi, cat. della mostra (di Tolmezzo), Udine, 1982.

[3] *Martini, E.:* La pittura del Settecento veneto, Udine, 1982, p. 67.

[4] *U. Ruggeri.:* Due nuove opere di Nicola Grassi, in "Arte veneta", XXXIX, 1985., p. 173.

[5] *Pilo, G. M.:* La chiesa dello 'spedaletto' in Venezia, Udine-Venezia, s. d. (1988), e i testi ivi citati.

[6] Spiace osservare come in sedi particolarmente qualificate (AA. VV., Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts, cat. della mostra, Monaco, 1987, 58), il catalogo della mostra del 1982 venga completamente ignorato, così come accade per gli atti del Congresso (nota 1), citati in bibliografia ma disattesi dall'estensore della scheda.

[7] *Pallucchini, R.:* in Nicola Grassi e il Rococò europeo, cit., p. 12.

[8] Sul realismo friulano, si veda *A. Rizzi:* La pittura in Italia. Il Seicento, Milano, 1988, p. 184.

[9] Olio su tela, cm. 69×104.

[10] Per confronti, si veda il cat. citato alla nota 2,10—12.

[11] Cfr. *Rizzi, A.:* Giambattista Tiepolo. Disegni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste, cat. della mostra (di Trieste e Milano), Milano, 1988—89.

[12] Olio su tela, cm. 40,5×29,5.

[13] *Martini, E.:* Pittura veneta dal Ricci al Guardi, Venezia, 1977, pp. 38 e 39.

[14] *Rizzi, A.:* Il Grassi e i Guardi, in «Emporium», gennaio-marzo 1962, p. 99.

[15] Olio su tela, cm. 96×90.

[16] *Gallo, G.:* Mostra di Nicola Grassi, cat. Udine, 1961, 66.

ANTON KERNS ZEICHNERISCHE SKIZZEN

von

P. Preiss

„Anton Kern gehört zu den wenigen hervorragenden Künstlern, die durch Missgunst des Schicksaals verkannt und vergessen geblieben sind. Sein Nachruhm, seine allgemeine Wertschätzung stehen keineswegs im richtigen Verhältnis zu seinem wahren künstlerischen Verdienst."[1] Mit diesen Einführungszeilen ihres bahnbrechenden monographischen Aufsatzes hat Klára Garas das Geschick eines Günstlings der Musen zutreffend charakterisiert, der eine glänzende Laufbahn begann, als königlich polnischer und kurfürstlich sächsicher Hofmaler bereits glorreiche Erfolge erntete und dem die Zukunft vielversprechend zuwinkte. Aber sein Leben war kurz und rasch verblaßte sein Ruhm.

Der „Böhme" Anton Kern — er ist am nördlichen Rande Böhmens, in der Grenzstadt Děčín-Tetschen geboren, — kam als Jüngling nach Sachsen und weiter nach Venedig in die Lehre des Giovanni Battista Pittoni, um sein treuer Schüler, Nachahmer und Nachfolger zu werden. Nach elf Jahren nach Sachsen zurückgekehrt und, bald darauf auch in Böhmen tätig findet er den Weg zur Selbständigkeit. „Locus regit actum"; in jedem Lande verspürte Kern eine andere Atmosphäre. Wenn er in dem „venezianisch" gestimmten Dresden „pittonisch" bleiben konnte, mußte er sich in Böhmen der einheimischen Tradition fügen. Dies bedeutete jedoch kein Aufgeben seiner bisherigen Kunstauffassung, im Gegenteil: Was Kern hier vorfand und was für maßgebend galt, hat bereits vieles Italienisches verdaut. Böhmen mit seiner Rezeptionsfähigkeit aller möglichen Strömungen regte Kern an, seinen eigenen Weg nicht mehr ausschließlich im Geiste Pittonis, sondern auch anderer großen italienischen Meister seiner Zeit einzutreten.

Als Johann Quirin Jahn Kerns Lebensbeschreibung verfaßte, bemerkte er, daß seine zeichnerischen Kopien nach Pittoni und anderen Meistern „mit vielem Fleisse theils schraffiert, theils granuliert" ausgeführt wurden, seine eigene Erfindungen jedoch „mit einer leichten Hand und einer groben Feder hingeworfen sind".[2] Die folgenden Zeilen möchten die Aufmerksamkeit auf diese zweite Gattung, auf Kerns Studienzeichnungen lenken, in denen seine künstlerische Eigenart am klarsten zum Vorschein tritt. Mehrere sind bisher der Forschung dadurch entgangen, daß sie in verschiedenen Sammlungen unter Anonymen oder falschen Autorennamen verborgen waren.

Durch den Zusammenhang mit bekannten Gemälden sind wenigstens zwei von ihnen annähernd datierbar. Die eine ist der meisterhafte Entwurf zum geplanten Hauptaltar der Katholischen Hofkirche in Dresden mit dem ursprünglich beabsichtigten Thema des Ratschlusses der Erlösung, der mit raffiniert abgestuften zeichnerischen Mitteln bereits die endgültige Lösung der Komposition bietet, wie sie dann ohne jeweiliger Änderung in das zartfarbige Modelletto des letzlich nicht ausgeführten Bildes übernommen werden konnte.[3] Die zweite, energisch und robust hingeworfen, ist eine Studie zum Betlehemischen Kindermord, den Kern während seines Aufenthaltes in Rom in den Jahren 1738 bis 1739 malte und nach Dresden schickte, wo das Bild mit höchster Anerkennung aufgenommen und im königlichen Schlafzimmer aufgehängt wurde. Auch in diesem Fall bietet die bis auf flüchtige Andeutung der Architektur lediglich auf das figurale Element orientierte und beschränkte Zeichnung eine ausgereifte Kompositionsidee, die in das Gemälde übernommen wurde. Es fehlen nur einige Einzelheiten, die nachträglich eingefügt wurden, und die Figuren mußten aus dem anscheinend chaotischen Gekritzel, dem phantastischen Linienwirbel, der das drastische Geschehen ausdrückt, herausgeholt werden.[4]

Der zeichnerischen Skizze zum Dresdner Hauptaltar nähert sich in der allerdings etwas kräftigerer und kontrastreicherer Vortragsweise einer ebenfalls zu einem Altarblatt bestimmte Zeichnung mit

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Anton Kern, Ratschuß der Erlösung. Prag, Národní galerie, Inv. K 4533. Aufnahme NG Prag (Vladimír Fyman)

dem sitzenden der über dem von ihm gehaltenen Kruzifix meditierenden hl. Franciscus Seraphicus. Die Bestimmung dieser Studie läßt sich nicht feststellen; sie könnte aus den in Böhmen verbrachten Jahren stammen.[5]

Eine besondere Stellung in Kerns zeichnerischen Werk nimmt eine Porträtstudie ein. Das breite Gesicht des jugen Mannes mit stark ausgedrückten, vorspringenden Backknochen, weit voneinander unregelmäßig entfernten Augen, breiter Nase und dicht unter ihr gespitzten dicken Lippen weist auffallend übereinstimmende Ähnlichkeiten mit Kerns Antliz auf, wie ihn der Maler Giacomo Ceruti festhielt und nach seiner Vorlage Johann Balzer in Prag stach.[6] Die anliegende, über die Ohren gezogene und mit einem Pelzstreifen gesäumte Mütze gehört zum Trachtbestand der Maler besonders in intim gestimmte Selbstbildnissen und das in der gehobenen Rechten gehaltenes Gegenstand scheint eine Feder zu sein.

Für die Erkenntnis Kerns zeichnerischer Eigenart war von höchster Wichtigkeit die Feststellung, daß die neun unter dem Namen Johann Christoph Liškas (Lisska, Lischka) geführten Zeichnungen in der Wiener Albertina von Kern stammen.[7] Auf drei von ihnen erscheint die für Kerns Studienblätter charakteristische Anhäufung verschiedenartiger Figurenstudien und Entwürfe ganzer Bildkompositionen in miniaturhafter Auffassung. Eine von ihnen könnte man als Berufung des Zöllners Matthäus zum Jünger Christi deuten.[8] Auf einem anderen Blatt ist im üppigen Liniengewimmel wohl Salomos Urteil dargestellt; die beigefügte Opfer- oder Huldigungsszene (zu der sich auch die drei Skizzen eines Mannes, der eine Vase trägt, gesellen), lassen sich inhaltlich nicht näher bestimmen. Die durch die Betonung der Draperie als Gewandstudien gekennzeichnete Skizzen verso stellen in



Abb. 2. Anton Kern, Noli me tangere. Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 1268. Aufnahme NG Prag (Vladimír Fyman)

ganzen Figuren einen alten Mann und eine junge Frau und in Halbfigur einen Jüngling mit entblößten Armen und Brust sowie einen jugendlichen Frauenkopf dar.[9] Das dritte Blatt zeigt zwei Altarblattskizzen mit Anbetungen des Jesuskindes — eine sehr flüchtige mit der Anbetung der Hirten und eine ausgeprägtere der Könige. Zu dieser zweiten gehören wohl die drei beigefügten Köpfe, eines Engels und zweier greisen Männer im „verlorenen" Profil; das mit einem anliegenden Käppchen ist wohl der hl. Josef, und der kahle Schädel gehört dem knienden König.[10]

Auf drei weiteren Zeichnungen Kerns in der Albertina nehmen Gruppen und Einzelfiguren die ganze Fläche der Blätter ein. Aus einem Linienwirbel auftauchende Komposition stellt zweifelsohne Abrahams Opferung Isaaks dar; der Engel faßt Abrahams Hand mit dem Messer, die er über den niederkauernden Knaben hält.[11] Wahrscheinlich zu einer geplanten Evangelistenreihe waren Zeichnungen recto et verso bestimmt; auf einer Seite des Blattes sitzt der hl. Johannes und auf der anderen ein schreibender Mann, vermutlich der hl. Matthäus.[12] Die frische Handschrift dieser Zeichnungen läßt sich mit der Vortragsweise einer anderen vergleichen, auf der vorn der stehende hl. Johann Evangelist und im Hintergrund der hl. Johannes der Täufer dargestellt ist.[13]

Die letzte Kernsche Albertina-Zeichnung zeigt auf beiden Seiten des Blattes in Ovalformat komponierte Studien zur Enthauptung des hl. Johannes des Täufers.[14] Die flüchtigere Fassung verso zeigt den frontal gestellten Scharfrichter mit dem Haupt des vor ihm liegenden Körper des Heiligen; die Figur der Salome ist nur leicht angedeutet. Recto überreicht der Scharfrichter den Kopf der Salome auf die von ihr gehaltene Schüssel. Diese zweite Fassung erscheint auf einem Altarbild in der Zisterzienserkirche zu Osek (Ossegg) in Nordböhmen, das Antons Bruder Benedikt ausführte; sein Gegenstück ist ein beträchtlich schwächerer hl. Prokop. Das sich Benedikt Kern auf die Studie seines Bruders gestützt hat, ist offenbar.

Charakteristische Typik mit spitzen Nasen und faltenreiche Gewänder weist Kerns Entwurf eines breitformatigen, oben abgerundeten Bildes mit der Geburt Mariä auf. Für Kerns Zeichnungsweise kennzeichnend ist auch die Schraffierung mit parallellen Zügen.[15] Übereinstimmungen in der Auffassung treten in seiner Zeichnung mit der Segnung Jakobs auf.[16]



Abb. 3. Anton Kern, Hl. Franciskus Seraficus. Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K. 23612. Aufnahme NG Prag (Vladimír Fyman)

Eine Folge von raschen Studienzeichnungen Kerns, die sich in der Nationalgalerie in Prag befinden, hängt meist mit jenen in der Wiener Albertina eng zusammen. Sie stammen wohl auch aus dem gleichen Bestand. Eine von ihnen, die Kreidezeichnung mit einem geneigten Mädchenkopf, trägt auch die irreführende Bezeichnung mit Liškas Namen.[17] Suverän hingeworfen ist die wohl hauptsächlich als Gewandstudie beabsichtige Zeichnung zweier sich umarmenden Figuren, einer schlanken, kleinköpfigen und jugendlichen Frau und anscheinend eines bärtigen Mannes. Es dürfte sich um das Zusammentreffen des Joachim und der Anna, der Eltern der Jungfrau Mariä, an der Goldenen Pforte handeln.[18] An einem der Blätter erscheint eine Federzeichnung der Dreiviertelfigur eines Greises im Pelz im Ovalformat. Es ist offenbar das „primo pensiero" der Personifikation des Winters aus der Folge der vier Jahreszeiten, die Kern am gleichen Blatt nochmals mit Graphit in



Abb. 4. Anton Kern, Joachim und Anna (?). Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 25580. Aufnahme NG Prag (Miroslava Sošková)



Abb. 5. Ant Kern, Geburt Mariä. Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 1961. Aufnahme NG Prag (Vladimír Fyman)

anderen Varianten versuchte und die in die endgültige Fassung der Zeichnung in der Albertina mündete.[19] Zwei Greisenköpfe erscheinen recto et verso auf einem weiteren Blatt, das eine im weichen Graphitvortrag, das zweite in Tusche mit üppigen Gekräusel des Haares und wallendem Vollbart; die Handschrift besteht meistens aus kurzen und nur selten sich kreuzenden Modellationstrichen.[20] Das flotte „nonfinito" eines gehobenen Männergesichtes und die Halbfigur eines Jünglings, der sich auf ein langes Hirten- oder Pilgerstab stützt, ist auf einer Seite des Blattes angebracht, auf dessen verso außer einem schlank proportionierten Elternpaar mit dem Kinde in den Armen der Mutter, zweifellos der hl. Familie, symmetrische Ornamentmotive erscheinen.[21] Fünf Kopfvarianten bärtiger Alten auf einem weiteren beiderseitigen Blatt sind mit quer eingefügten Bewegungsstudien kombiniert.[22] Weiter sind tief durchmodellierte Andeutungen von Köpfen mit einer leicht hingeworfenen sitzenden Frauengestalt zusammengefügt.[23] Ähnlich ist zwischen zwei meisterhaften Profilköpfen eine Teilstudie eines Armes mit rcheiem Faltenwurf eingeschaltet; auf der Rückseite desselben Blattes befindet sich eine miniaturhafte Bildkomposition; es handelt sich wahrscheinlich um Details, die mit der miniaturhaften Studie eines Gastmales auf demselben Blatt zusammenhängen.[24] Auf einem gefalteten Blatte erscheint der Kopf eines Greisen mit Mütze in Rötel neben zwei Kindergesichtern und inkoherenten lateinischen Schriftproben.[25] Beide Seiten eines weiteren Blattes



Abb. 6. Anton Kern, Studien zur Personifikation des Winters. Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 25489. Aufnahme NG Prag (Miroslava Sošková)

belebt ein Gewucher von meistens nur leicht angedeuteten Motiven; außer zweier Charakterköpfe im Profil, eines jungen und eines alten Mannes, sind es stehende und kniend betende Gestalten, einige ganz winzige.[26] Unter zeichnerisch ausgeprägten Kinderköpfen erscheint auf einem der Blätter zweimal das Motiv einer Mutter mit dem Kinde; in aufgelockerter Faktur figuriert rechts eine Frau, die einem Mädchen die Hand auf die Schulter legt, offenbar die hl. Anna mit mädchenhafter Maria. Verso sind Studien eines japonisierenden Lustschlößchens mit vorgelegtem cour d'honeur, das an Pillnitz denken läßt.[27] Kleine Fragmente von Gestalten begegnen auf einem Blatt in einem chaotischen Durcheinander mit einem fliegenden Putto, von Teilstudien verschiedener Glieder umrahmt; eine junge Frau mit dem über ihr schwebenden Engel stellt wahrscheinlich Hagar in der Wüste vor und wohl die gleiche Gruppe wird noch einmal wiederholt. Verso sind zwei übereinstimmende Skizzen eines Frauenkopfes von hinten gesehen; die Aufmerksamkeit des Zeichners war lediglich auf das dekorative Arrangieren des Tuches über dem zusammengeflochtenen Haar gerichtet.[28] Aus einem Liniengewimmel taucht auf einem kleineren Blatt ein bravuröses Jünglingsprofil auf und verso erscheint die Federzeichnung einer stehenden Männerfigur über italienischen Schriftproben.[29] Und auf dem letzten der neu gefundenen Studienblätter Kerns dominiert eine anmutige Dreiviertelfigur der hl. Katharina mit Rad, Schwert und Palme in Graphit, zu der sich wohl auch die leichte Studie einer emporblickenden jungen Frauenfigur nebst Gliederzeichnungen auf der linken Seite des umgefalteten Blattes beziehen; daneben ist jedoch in Feder ein Teil eines Baumstammes und verso dann ein bärtiges Antlitz zu sehen.[30]

Kerns Prager Zeichnungen bilden also mit denen aus der Albertina ein Ensemble von Studienblätter, das geteilt oder sogar zersplittert wurde. Seine Glieder und Teile können noch in privaten oder öffentlichen Sammlungen verborgen sein. Sollten die vorliegenden, vielleicht gewissermaßer chaotisch ausklingende Zeilen zu ihrem Entdecken führen, was wohl noch weitere Zeugnisse Kerns hinreissender zeichnerischer Meisterschaft vorbringen würde, wäre ihr Ziel vollkommen erfüllt.

MEHRMALS ZITIERTE LITERATUR

Barocco (1966) — L'Arte del Barocco in Boemia. Saggi introduttivi di *Polisenský, J., Blažíček, O. J., Preiss, P. Hejdová, D.;* Ente Manifestazioni Milanesi — Galleria Nazionale di Praga. Milano 1966 (Ausstellungskatalog).

Garas (1969) — *Garas, K.:* Anton Kern (1710—1747). In: Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ke szci Prof. Dr. Stanisława Lorentza. — Museum and Artist. Studies in the History of Art and Civilisation in Honour of Professor Dr. Stanisław Lorentz. Warszawa, 1969, S. 65—90.

Garzarolli-Thurnlackh (1933) — *Garzarolli-Thurnlackh, K.:* in: Die Zeichnungen der deutschen Schulen. Albertina-Katalog, IV—V, Wien 1933.

Kramář—Novotný (1934) — *Kramář, V.—Novotný, V.:* Výstava kreseb českých mistrů XVII. a XVIII. století. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, Praha 1934 (Ausstellungskatalog).

Preiss (1979) — *Preiss, P.:* Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks. Prag (Artia) — Hanau, 1979.

Preiss (1989) — *derselbe*, in: Prager Barock. Niederösterreichische Landesausstellung im Schloß Schallaburg. Katalog des NÖ Landesmuseums, Neue Folge Nr. 227. Wien 1989.

ANMERKUNGEN

[1] *Garas:* (1969), S. 65.

[2] *Jahn, J. Q.:* Anton Kern. In: (Franz Martin Pelzel red.) Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, IV, Prag, 1777, S. 160.

[3] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. 4533. Graphit, 205 × 99 mm. Erworben am 11. VI. 1930. — Lit.: *Kramář—Novotný:* (1934), S. 16, Nr. 82. — *Brabcová, J.:* Poznámky k životu a dílu dráždanského dvorního malíře Antonína Kerna. In: Z minulosti Děčínska, 1, 1965, S. 114—115. — Barocco (1966), S. 120, Nr. 415. — *Preiss* (1979), S. 138—139, Nr. 43. — Das Modelletto: Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Inv. Nr. 270, Öl auf Leinwand, 135 × 68,3 cm. Es könnte mit der „Hl. Dreifaltigkeit" identisch sein, die sich im Eigentum des Grafen Brühl befand und für verschollen gilt; vgl. *Garas:* (1969), S. 88. Das Modelletto befand sich in der Sammlung des Grafen Franz Sternberg, der sie am 1. XII. 1802 der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag geliehen hat; sie wurde am 7. X. 1844 seinen Erben zurückerstattet. Vgl. Einreichungs-Catalog der PGPK in Prag (Archiv der Nationalgalerie in Prag), Nr. 905.

[4] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K. 4655. Federzeichnung mit Bister und schwarzer Kreide, 132 × 211 mm. Erworben aus der Sammlung Dr. František X. Jiřík in Prag (1935). — Lit.: Barocco (1966), S. 120, Nr. 449, Abb. — *Preiss, P.:* in: Kunst des Barock in Böhmen, Recklinghausen 1977, S. 272 (Abb.), 273, Nr. 159. — *Preiss* (1979), S. 140—141, Nr. 44. (Abb.). — *derselbe* in: Le baroque en Bohême. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1981, S. 179. Nr. 176 (Ausstellungskataloge der Nationalgalerie in Prag).

[5] Praga Národní galerie, Inv. Nr. 23612. Schwarze Kreide, 227 × 152 mm. Erworben mit der Sammlung von Zeichnungen aus dem Národní muzeum (Nationalmuseum) in Prag (1949). Bezeichnet rechts unten nachträglich: „Brandl f."; links unten die Nummer 1. — In Inventar als Peter Brandl, als Kerns Werk von Jaromír Neumann bestimmt (24. I. 1968). — Lit.: *Preiss* (1989), S. 397, Nr. 19. 4 (Abb.).

[6] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 46410. Graphitzeichnung mit Feder in Tusche, 201 × 166 mm. Verso Graphitstudie zweier Gestalten. Bezeichnet (nachträglich) mit Bleistift rechts unten: „Kern". Erworben aus der Sammel-

stelle im Schloß Libochovice. Für Kerns Selbstbildnis von Jana Brabcová erklärt. Lit.: *Preiss* (1989), S. 395, Nr. 19. 1 (Abb.): „Bildnis eines Mannes (Selbstbildnis?)".

[7] *Neumann, J.:* Jan Kryštof Liška. In: Umění, XV, 1967, S. 299, 305—306, Anm. 71. — *Garas:* (1969), S. 78, Anm. 23.

[8] Wien, Albertina, Inv. Nr. K 25593. Steinkreide, 203 × 165 mm. — *Garzarolli—Thurnlackh* (1933), S. 158, Nr. 1959 („Bühnenszene? . . .").

[9] Wien, Albertina, Inv. Nr. K 25595. Steinkreide, 189 × 309 mm. Verso in beiden unteren Ecken bezeichnet „Liska". — *Garzarolli—Thurnlackh:* (1933), S. 158, Nr. 1960.

[10] Wien, Albertina, Inv. Nr. 25283. Steinkreide, 220 × 224 mm. — *Garzarolli—Thurnlackh* (1933), S. 158, Nr. 1956.

[11] Wien, Albertina, Inv. Nr. 25687. Steinkreide, 141 × 114 mm. — *Garzarolli—Thurnlackh* (1933), S. 158, Nr. 1957 („Christus am Ölberg?").

[12] Wien, Albertina, Inv. Nr. 25594. Stenkreide, 185 × 136 mm. — *Garzarolli—Thurnlackh* (1933), S. 158, Nr. 1957.

[13] Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 13821. Graphit, 303 × 187 mm. — Lit.: *Schilling, Edmund:* Katalog der deutschen Zeichnungen, Alte Meister. München 1973, I, Nr. 1202, II, S. 145 (Abb.).

[14] Wien, Albertina, Inv. Nr. 24249. Steinkreide, 202 × 150 mm. — *Garzarolli—Thurnlackh* (1933), S. 158, Nr. 1955.

[15] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 1961. Graphit, 198 × 245 mm. Lit.: *Kramář—Novotný:* (1934), S. 16, Nr. 91 („Geburt eines Heiligen"), als Franz X. (Karl) Palko (mit Anmerkung „bisher F. X. P. zugeschrieben"). Für Kerns Werk vom Verfasser erklärt (1974). Unter Kerns Name bereits *Kesnerová, G.:* 100 starých kreseb z Grafické sbírky Národní galerie (Katalog der Ausstellung der Nationalgalerie in Prag), Praha, 1976, sine pag., Nr. 88.

[16] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Hz 3764. Kreide, 177 × 135 mm. Bezeichnet (nachträglich). links unten: „Anton Kern / geb. 1710. + 1747". — Lit.: *Hefels, M.:* Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. Die deutschen Handzeichnungen, IV. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1969, S. 158—160, Nr. 176 (Abb.).

[17] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 4654. Schwarze Kreide, 195 × 130 mm. Bezeichnet rechts unten „Liška". Auf der Hinterseite ein Vermerk, daß das Blatt aus der Sammlung des Malers František Horčička (1776—1856) stammt. Erworben aus der Sammlung. Dr. František X. Jiřík in Prag (1935). In Inventar als Jan Kryštof Liška. — Nicht publiziert.

[18] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 25580. Steinkreide, Papier mit Filigran (größtenteils abgeschnitten), 165 × 140 mm. Erworben mit der Sammlung der Zeichnungen aus dem Národní muzeum (Nationalmuseum) in Prag (1949). — Nicht veröffentlicht. — Verso Fragment eines Briefkonzeptes: „gerner (?) und lieblich und krafftig an /Geschmack ist. Weilen ich aber nach dem ich solches . . . . . abgeschickt hatte von / weegen ein und anderen umbstenden Suspition haben als möchte nur daß Werck einen guthen Ziel (?) deren gethan haben, ohne daß ich es datto (?) hin gestehen (?) worden, als bitte ich auch zu be . . . . . in anderen Gelegenheiten zu verhalten". Beigefügt sind zwei Karikaturen greiser Gesichte im Profil, das eine mit kahlem Kopf und ungeueren Hacknase.

[19] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 25489. Feder in Tusche und Graphit, Papier mit Filigran (größtenteils abgeschnitten), 225 × 182 mm. Herkunft und Eintragung Im Inventar wie Anm. 18.

[20] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K. 26228. Graphit und Feder in Tusche, 211 × 169 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[21] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K. 26227. Steinkreide, 210 × 165 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[22] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26226. Graphit, Papier grau, 175 × 137 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[23] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26249. Graphit und Feder mit Tusche, 208 × 345 mm. Herkunft und Eintratung im Inventar wie Anm. 18.

[24] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26215. Rötel und Graphit, 206 × 262 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[25] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K. 26222. Rötel und Feder mit Tusche, 208 × 148 mm; unterklebt. Zwischen und über den Kinderköpfen Schriftproben wie „Salva venia", „Non nobis Domine", „Septies in die peccat justus" usw. — Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[26] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 25463. Steinkreide, 206 × 336 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[27] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26080. Graphit und Steinkreide, 210 × 191 mm. Zwischen den Architekturstudien deutsche Schriftproben. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[28] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26079. Graphit, 282 × 210 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[29] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26055. Rötel und Feder mit Tusche, 142 × 99 mm. Schriftproben „due volte", „Amen", „Vere vere / doch mich . . .". Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

[30] Prag, Národní galerie, Inv. Nr. K 26251. Graphit und Feder mit Tusche, 208 × 342 mm. Herkunft und Eintragung im Inventar wie Anm. 18.

DIE GELEGENHEITSBAUTEN VON MELCHIOR HEFELE

von

GY. KELÉNYI

Über die Tätigkeit von Melchior Hefele (1716—1794) liegt noch keine moderne Monographie vor; das einzige zusammenfassende Werk über den Meister und sein Lebenswerk bleibt bis heute die Arbeit von Lajos Kemény (Preßburg 1931), nach deren Erscheinen die Forschung nur in einigen Punkten vorangekommen ist. János Kapossy arbeitete — auch neue Angaben veröffentlichend — das Gebäudeensemble in Szombathely auf,[1] die zusammenfassenden Arbeiten ordnen sein Werk, charakterisieren seine Kunst in einem breiteren Zusammenhang, im Rahmen der ungarischen Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts ein.[2]

Ein wichtiger Abschnitt seines Lebenswerkes blieb aber unbearbeitet: die Gattung der Gelegenheitsbauten (Triumphbogen, Castrum Doloris), die Lajos Kemény nur erwähnt hat, ohne sie aber zu analysieren. Unsere Studie beschäftigt sich mit dieser Gruppe der Werke Hefeles, und stellt drei, bekannt gewordene Gelegenheitsarbeiten vor. Die Kenntnis dieser Werke halten wir nicht nur darum für wichtig, weil auf dieser Weise unser Wissen über den Meister und sein Lebenswerk bereichert werden, sondern auch darum, weil — wie das die allgemeinen Forschungen nach dem Weltkrieg bezeugen — diese Gattung in der Architektur der Epoche einen zentralen Platz eingenommen und auch die Lösungen der aus festen Materialien gebauten (Monumental-) Architektur beeinflußt hat.

Am 30. April 1790, einige Wochen nach dem Tode von Joseph II., stellte die Stadt Wien im Stephansdom zum Andenken an den Kaiser ein Castrum Doloris auf. Die Bedingungen des Auftrages sind uns vorläufig nicht bekannt, daher wissen wir auch nicht, warum die Wahl des Magistrats eben auf Hefele fiel. Seine Wiener Tätigkeit in den 80er Jahren kennen wir nicht, und so ist es schwer zu entscheiden, auf Grund welcher Werke oder vertraulicher Kontakte der Künstler diesen wichtigen, sich später als erfolgreich erweisenden Auftrag erhalten hat. Die urpsrüngliche Zeichnung der Gelegenheitsstruktur wird im Museum der Stadt Wien aufbewahrt;[3] danach machte nicht nur Mansfeld, sondern auch der Ungar Samuel Czetter einen Kupferstich.[4] Beide Blätter nennen Hefele den Inventor, d. h. Zeichner des Werkes. Die Beschreibung, Interpretation der Motive des Werkes wird durch einen zeitgenössischen Beitrag ermöglicht.[5] Die Ecken des viereckigen Grundrisses des Castrum Doloris, das in der Mitte der Kathedrale stand, stützten sich auf je 2 Korinthsäulen über sein Gesims erhob sich eine Kuppel. Zu der kirchenähnlichen Struktur führte eine Treppe, und im Inneren des Baus stand der klassisch geformte Sarkophag ebenfalls auf einer Treppe, auf einem hohen Fundament. Auf den Steinsarg, der die irdischen Überreste des Kaisers (symbolisch) beinhaltete, lehnen sich vier antik gekleidete trauernde Männer. Die Würde des Verstorbenen symbolisieren die Herrscherabzeichen auf einer Steinplatte; die deutsch-römische und die ungarische Krone, sowie seine Orden. Das Innere der Kuppel war mit einer Malerei verziert — dies ist auf dem Stich nicht zu sehen, sondern geht nur aus der Beschreibung hervor. Die Unsterblichkeit hält das Porträt des Kaisers in der Hand, und ein Genius schmückt dasselbe mit einem Lorbeerkranz. Die Spitze der Kuppel schmücken von außen die Symbole, die auf die herrscherliche Größe von Joseph II. hinweisen: die Erdkugel, die die Macht über die Welt symbolisiert, der mit einem Ölzweig umgeflochtene Herrscherstab und das Schwert zwischen Lorbeerzweigen. Den himmlischen Schutz unterstreicht das durch einen Strahlenkranz eingerahmte Gottesauge.

Vor dem Fundament des Tempietto, an den Ecken des Baus stehen allegorische Figuren mit ihren Attributen: Sie verkörpern die Tugenden und Herrscherprinzipien des Verstorbenen. Auf der linken Seite des Stiches sehen wir sein Abzeichen: „Starkmut", der eine Säule hält. Rechts steht eine Frauenfigur in Brustharnisch und Helm, die einen

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest

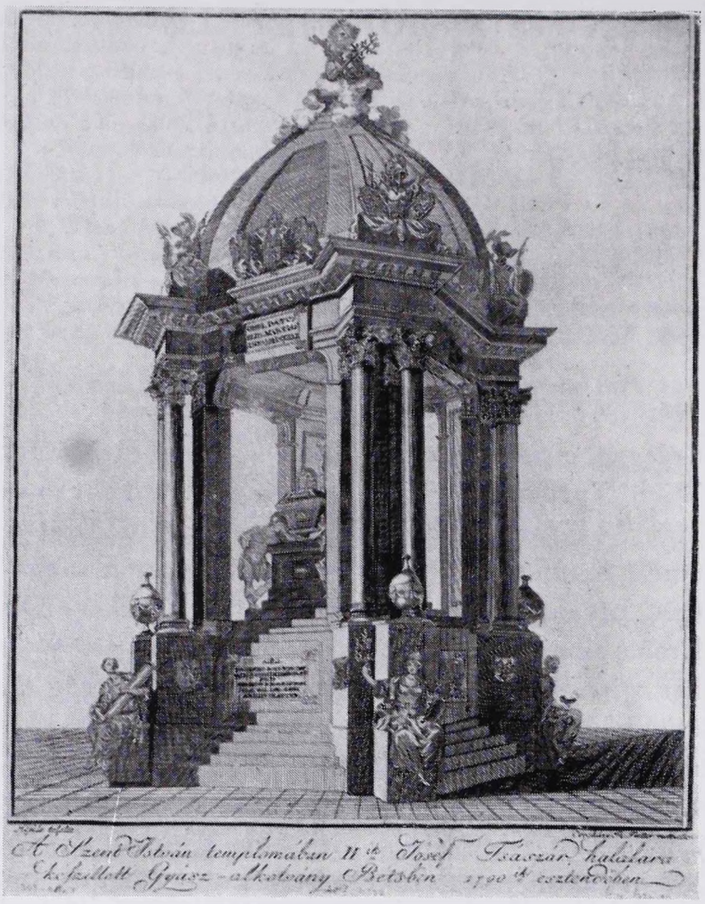


Abb. 1

Ölzweig und einen Lorbeerkranz hochhebt; nach der Beschreibung die Gesetzgebung. Auf der rechten Seite des Stiches ist, halb verdeckt, die Wachsamkeit zu sehen; in ihrer Hand hält sie ein Zepter und eine brennene Lampe, auf ihren Knien sitzt eine Eule. Die Figur, die auf der vierten Ecke des Trauergebäudes sitzt, ist die Freiheit. Ihre Attribute sind die Sichel, ein Zweig und ein hoher Hut.

Das Castrum Doloris wird weiter von Vasen, Tropheenmotiven und Inskriptionstafeln geschmückt.

Nicht viel später, im Jahr 1792 schuf Hefele das nächste Werk dieser Gattung: ein Castrum Doloris, das nach dem Tod Leopolds II. aufgestellt wurde. Es ist gelungen, die zeitgenössische Beschreibung, in der alle Einzelheiten des Stiches genannt sind, zu finden, und daher können wir die Feststellungen von Lajos Kemény ergänzen.[6]

Die achteckige offene „Trauer-Gerüst" steht auf Säulen. An den vier Ecken, wo die Säulenabstände kleiner sind, ist je eine Statuenfigur mit ihren Attributen zu sehen: die Gerechtigkeit (Waage, Stab), die Güte (Speer ohne Spitze), die Frömmigkeit (Richtung Himmel ausgebreitete Arme, Opfertisch), die Eintracht (Säule, Waage, Füllhorn). Zu beiden Seiten des Baus stehen zwei kannelierte Säulen mit Girlandenschmuck und den Statuen der trauernden Hungaria bzw. Bohemia. Zwischen den Säulen öffnet sich ein Blick ins Innere mit dem Bronzesarkophag, zwei Urnen und dem Kruzifix. Über dem geraden Gesims des Baus befindet sich eine dichte Balustrade, über einem Vorhang erhebt sich eine als eine Baldachine schwebende Kuppel. Auf der Balustrade ist je eine sitzende Trauerfigur zu sehen. Sie symbolisieren die wichtigsten Provinze (Österreich, Lothringen, Toskana, Burgund, Jerusalem, Steiermark, Habsburg, Kroatien), die unter der Herrschaft Leopolds II. standen oder in seinem Wappen symbolisch vertreten waren. Zwischen ihnen befindet sich in der Mitte das kaiserliche Wappen, bzw. das Wappenschild der Stadt Wien. Auf dem Baldachin halten zwei Geniusfiguren das ovale Medaillonsporträt des verstorbenen Herrschers. Über ihnen schwebt der Kranz der Ewigkeit.

Diese beiden Werke stehen in einer langen Reihe von gleichartigen Kunstwerken. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Aufstellung der Castra Dolories, für das Andenken von Herrschern, hohen kirchlichen oder weltlichen Würdenträgern, die in der Trauerzeremonie eine wichtige Rolle spielten, eine größere Tradition. Diese Sitte, die an den königlichen Höfen Europas verbreitet war, wurde auch von den Habsburgern gepfegt: M. Brix zählt zwischen 1564 und 1741 48 Wiener Bauten auf.[7]

Das Material der Castra Doloris ist nicht dauerhaft; auf einem Holzgestell aufgespanntes Leinen. Darauf werden die Formen gemalt und die Gipsverzierungen und Statuen aufgestellt. Das Castrum Doloris dient der Unterbringung des Scheinkatafalkes (dieser ist leer, weil der Kaiser schon früher beigesetzt wurde). Es wurde in der Vierung aufgestellt und während der Aufstellung anstelle des Altars zum Zentrum des Kircheninneren. Seine Rolle in der Trauerzeremonie ist streng vorgeschrieben und wurde seit dem Mittelalter nicht wesentlich geändert. Neben der liturgischen Funktion gibt es aber auch eine weltliche: Es verherrlicht allegorisch den Kaiser. Alle Castra Doloris, so auch die beiden Werke von Hefele, preisen außer der Person des verstorbenen Kaisers auch die Macht des Hauses Habsburg.

Das für das Andenken von Joseph II. aufgestellte „Trauer-Gerüst" folgt der allgemeinsten Form der Wiener Castra Doloris, der Ziborium-Form mit Kuppel.[8] Dies zeigt die Beachtung der Wiener Tradition durch den Künstler, oder sogar

einen gewissen Konservativismus. Das Schema des Werkes von Hefele unterscheidet sich zum Beispiel kaum von dem Trauergerüst von Kaiser Rudolf, das 1612 im Prager Veitsdom aufgestelt wurde. Die zentrale Form erinnert an einen Mausoleum und der Heldenhalle (heroon), der Abschluß mit einem Baldachin oder mit einer Kuppel weist auf den sakralen Charakter des Werkes hin.

Die eigentümlich architektonische Lösung des Castrum Doloris ist, daß jede Seite die gleiche Ansicht zeigt; somit wendet das Castrum während der Zeremonie den im Kreis sitzenden Nobilitäten immer die „Hauptfassade" zu, und formt einen monumentalen Rahmen um den Katafalk.

Den Stil von Hefele charakterisiert die Vermischung des Barock mit den frühen klassizisierenden Tendenzen. Die Säulen sind verdoppelt, das Gesims ist gebrochen und kropfig, in den obersten Regionen sind reiche Rundstabfriese zu sehen, wie das im Barock üblich war. Auf die Annäherung an den klassizisierenden Stil weist hingegen die Beachtung der Gesetze der Tektonik und die Anerkennung der architektonischen Logik hin. Das Castrum Doloris ist nicht ein verziertes malerisches, die konstruktiven Glieder auflösendes und geschnitztes (d. h. die Bildhauerei nachahmendes) Werk, sondern ist auch architektonisch eine konsequent durchführbare Schöpfung. Die Urnenverzierungen, die Einfachheit des untersten Teiles, das große, in den Flächen ungebrochene Fundament und die geraden Stufen zeugen für ein geändertes Stilideal. Das Castrum Doloris von Leopold II. entstand zwei Jahre nach dem für Joseph II., weist aber schon viele inhaltliche (formelle und konzeptionelle) Änderungen auf. Obwohl die Struktur zentral angelegt ist, zeigt das Castrum Doloris nicht mehr von allen Seiten eine „Hauptfassade". Der Bau hat nur eine Hauptansicht; Hefele entwarf die Pläne für eine einzige Frontalansicht. Das Programm entfaltet sich daher aus einer Sicht, somit den dreidimensionalen Charakter des älteren Werkes aufhebend. Das Wesentliche der Komposition wird in den beiden dorischen Säulen an den Seiten, weiterhin in den in der Mittelachse aufgestellten Inskriptionstafeln und in dem Porträtmedaillon an der Kuppel zusammengefaßt. Der Herrscher wird nicht als Statue, d. h. in einer seine Körperlichkeit besser wiedergebenden Form dargestellt, sondern als ein zweidimensionales Relief, das nur einen Blickpunkt erfordert. Im Stil des Baus können wir vor allem unter dem Gesims verfolgen, wie sich der Klassizismus in der

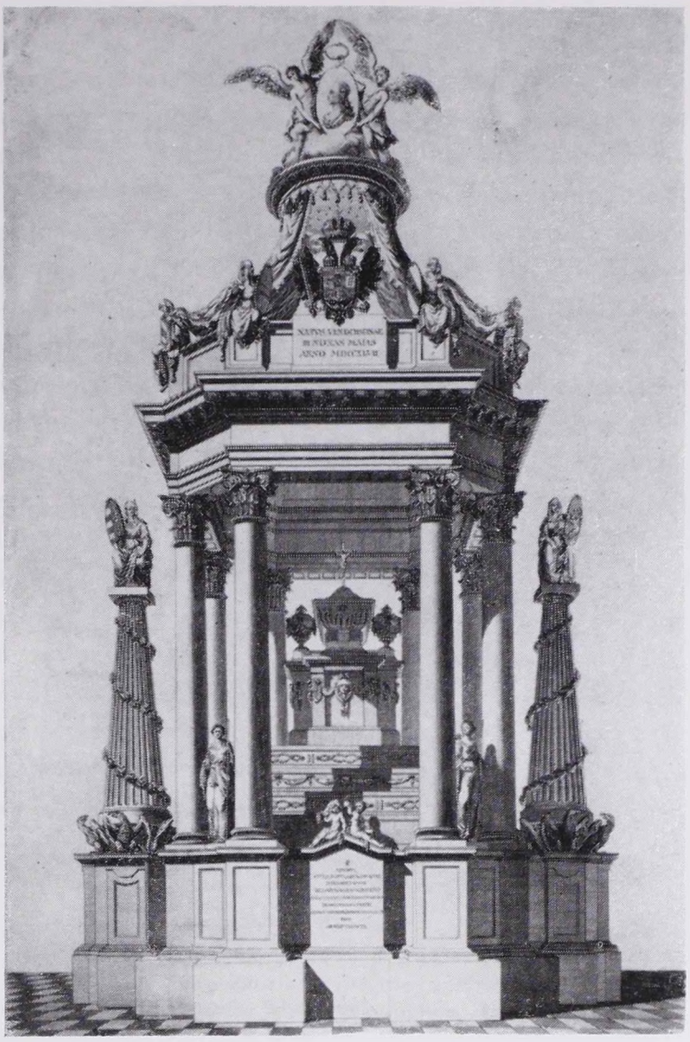


Abb. 2

Architektur der Jahrhundertende Wege bahnt. Die strengen stämmigen dorischen Säulen zu beiden Seiten des Fundamentes sind nicht mehr mit den barocken Säulenverzierungen verwandt (wie z. B. auf den Triumphbögen von Fischer von Erlach). Das hohe, schmucklose Fundament des oktogonalen Baus, die Einfachheit der glatten Schäfte der Säulen, das gerade Gesims ohne Friese und darüber die massive balustradenartige Mauer bilden eine düstere puritane Architektur. Am Werk gibt es weder verdoppelte oder gebrochene Motive noch die gewöhnliche, chargierte Ornamentik ephemerer Bauten.

Aus den 90er Jahren kennen wir nicht nur den Entwurf zum Castrum Doloris für Joseph II. von Hefele, sondern auch die Zeichnung eines Triumphbogens.[9] Leopold II. zog, nachdem er in Frankfurt zum deutschen Kaiser und dann in Preßburg zum ungarischen König gekrönt worden war, am 20. November des Jahres in die feiernde Hauptstadt ein. Auf dem Stock-im-Eisen-Platz stand ein riesiger Triumphbogen, den mehrere Zeichnungen und

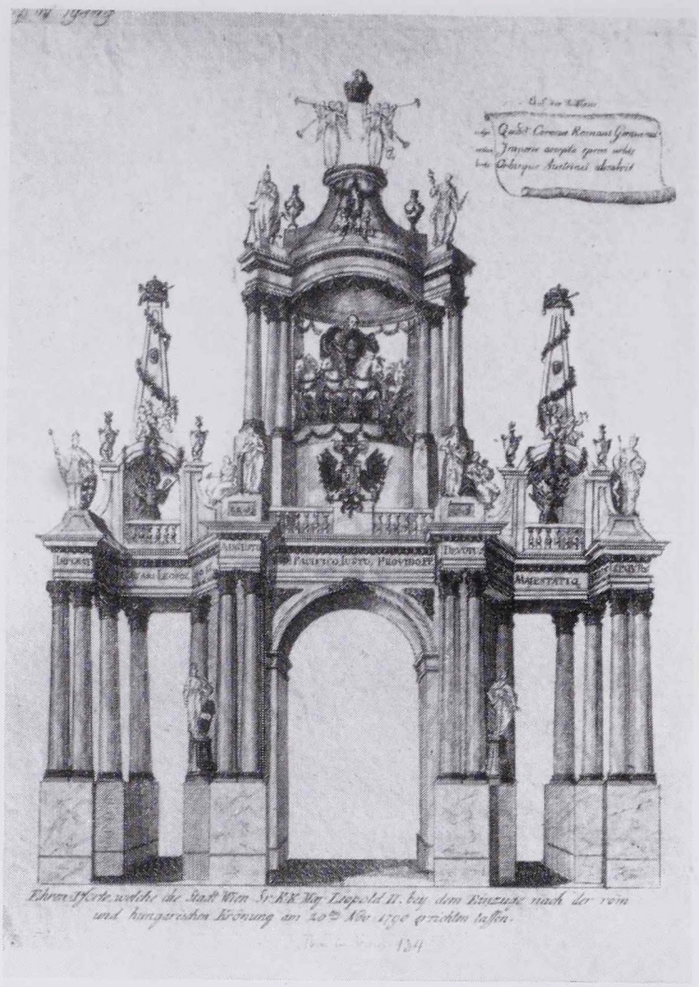


Abb. 3

ein Kupferstich mit der Signatur „Melchior Hefele Archi. inv. C. Schütz sculp." darstellen.[10] Die Deutung der Allegorien und Personifikationen, die Gesamtheit des Programms des Werkes können wir mit Hilfe eines zeitgenössischen und wahrscheinlich auf einer persönlichen Mitteilung des Programmentwerfers beruhenden Berichtes der Wiener Zeitung bestimmen.[11] Dies wird durch eine gedruckte Beschreibung von einem anonymen Autor ergänzt, die wir mit dem Werk von Hefele verbinden können.[12] Die Beschreibung diente der Verbreitung des Glanzes der Feierlichkeiten. Sie erwähnt weder den Architekten noch den geistigen Vater der Ikonographie des Werkes, in der Wiener Zeitung ist jedoch der Name von Hefele und des Piaristen-Lehrers Leopold Grubers erwähnt.

Der Triumphbogen besteht aus zwei Teilen unterschiedlichen Charakters. Unten erinnert der mit korinthischen Säulen verzierte Durchgang mit drei Öffnungen und einem hohen Fundament an traditionelle Lösungen. Das Fresko des mittleren Gewölbes zeigt Helios auf dem Sonnenwagen, oben mit dem Sternbild des Widders. Die Sonne stand auch bei der Geburt des Kaisers Augustus im Zeichen des Widders, was auf das sich nähende goldene Zeitalter hinweist.

Neben der höheren mittleren Öffnung stehen Frauengestalten als Symbole der Erbprovinzen des Kaisers (Österreich, Burgund bzw. auf der hinteren Seite des Triumphbogens Lothringen und Toskana). Darüber stehen auf den vier Ecken des Gesimses die symbolischen Figuren der vier Königreiche der Habsburger (Ungarn, Böhmen, hinten Galizien und Jerusalem). Über der Balustrade auf dem Gesims zeigt der obere Teil des Werkes einen ganz anderen Charakter. In der Mitte steht ein Rundtempel getragen von zwölf Säulen, auf dem Fundament sind die Wappen des Kaisers bzw. der Stadt Wien abgebildet. Im Tempel ist auf einem hohen Fundament die vergoldete Statue Leopolds II. in einer Quadriga als Triumphator aufgestellt. Darüber zeigt das Fresko in der Kuppel den Tempel des Friedens. Auf dem oberen Gesims stehen die Verkörperungen der Parolen des Kaisers (Vorderseite: Pietas und Condordia; Rückseite: Prudentia und Iustitia). Auf dem Tambour halten vier Fama-Gestalten mit Posaune die deutsch-römische Kaiserkrone. Unten, neben dem Fundament des Tempels, sind auf der Balustrade die vier wichtigsten Tugenden des Kaisers (Beständigkeit, Seelenkraft, Güte, Freigiebigkeit) dargestellt. Auf der Rückseite stehen in Parallele dazu fürstliche Eigenschaften, die den Segen des Goldenen Zeitalters bringen (Weisheit, Wachsamkeit) und die Götter des Handels und der Künste (Merkur, Minerva). Die Triumphtempel wird auf beiden Seiten von „auf Füßen" stehenden Obelisken eingerahmt. Auf ihren mit Girlanden geschmückten Blöcken ist rechts die böhmische, links die ungarische Krone mit den Krönungsinsignien zu sehen. Unter den Obelisken befindet sich Trophäenschmuck. Den obersten Teil der Struktur schmücken reiche Vasen-Motive.

Die Gestalt österreichischer Triumphbögen des 18. Jahrhunderts haben die Arcus Triumphalis von Fischer von Erlach aus den Jahren 1690 und 1699 grundlegend bestimmt.[13] Die Lösung, die auf dem Gegensatz des obersten und des untersten Teiles und auf der malerischen Wirkung des, durch die Personifikationen verwirklichten Programmes basiert, stammt von ihm. Hefele minderte den, ein wenig übertriebenen Reichtum der barocken Triumphbögen und betont auch andere Fragestellungen, als sein Vorgänger.

Das Werk stellt nicht die Apotheose des Hauses Habsburg und sein Anspruche auf die Weltherr-

chaft, sondern die Persönlichkeit des Herrschers und seine Regierung bestimmenden moralischen Eigenschaften und Prinzipien da. Formell ist das Werk dem Geist der josephinischen Klassizismus entsprechend abgeklärt und vereinfacht. Das dominierende Weiß und Gold weist auch auf den Stil der Jahrhundernwende hin. Die Girlanden und Vasen ist charakteristischer Schmuck im Stil von Louis XVI.

Die vorgestellten Gelegenheitsbauten entstanden im letzten Abschnitt von Hefeles Leben, 1790 und 1792. Ihre künstlerische Vorgänger finden sich in der mehrere Jahrhunderte alten Tradition der Gattung und im architektonischen Lebenswerk des Künstlers. Die Gelegenheitsbauten erfreuten sich als Ergebnis einer langen Entwiclkung großer Beliebtheit und wurden im 18. Jahrhundert zu einer anerkannten Aufgabe der Architektur. J. F. Blondel stellt im Cours d'architecture alle Gattungen vor, die für die Wiederbelebung der „magnificence" eignen. Neben den „beständigen" Bauten zählt er auch die Feierbauten auf. Damit geraten zum ersten Mal in der theoretischen Literatur die Gattungen nebeneinander, noch dazu innerhalb eines „ernsten" architektonischen Traktats. Infolge des großen Ansehens des Autors wurde eine Wechselwirkung zwischen der monumentalen und der ephemeren Architektur ausgelöst. Die Verbindung zwischen den Gattungen ist auch an Hefeles Werken zu erkennen. Das Schema (Modell 1751, Ausführung 1755—1756) des Hauptaltars der Sonntagberger Wallfahrtskirche steht überraschenderweise den beiden Castra Doloris und dem obersten Tempietto des Triumpbogens sehr nahe. Es handelt sich auch hier um einen Baldachin über Säulen auf einem hohen Fundament, mit Figuren und Ornamenten zwischen den Säulen, aber hauptsächlich über dem Gesims. Das gebrochene Gesims, die Anordnung der Säulen in Dreier-Gruppen hebt auch die Verwandschaft zwischen den Lösungen hervor. Hefele griff also, als er einen architektonisch ungebundenen Auftrag erhielt, zu seinem, fast 30 Jahre alten Werk zurück, das ebenfalls von architektonischen Gebundenheiten frei war.

ANMERKUNGEN

[1] A szombathelyi székesegyház és mennyezetképe (Der Dom in Szombathely und seine Deckenbilder). Bp. 1922.

[2] Z. B. *Garas, Klára:* in: Magyar Művészet (Die ungarische Kunst). Bp. 1956.

[3] Die originale Zeichnung und der Stich von Mansfeld wird erwähnt von: *Trost:* Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen, in: Graphische Künste, 1900. Beilage 9—13.

[4] Museum der Bildenden Künste, Graphische Abteilung.

[5] Wiener Zeitung 1. May 1790, Nr. 35, S. 1125—1127.

[6] Das Bild wird vom oben zitierten Werk von Kemény gebracht, S. 32—33.

[7] *Brix, M.:* Trauergerüste für die Habsburger in Wien Jahrbuch Wiener in: für Kunstgeschichte, 1973, S. 208, 265

[8] *Brix:* op. cit. Bild 206.

[9] Museum der Stadt Wien, Inventarnummer 19869.

[10] Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Inventarnummer: 9426.

[11] Wiener Zeitung, 24. Nov. 1790, S. 30—31 zitiert: *H. Blaha:* Österreichische Triumph- und Ehrenpforten. Diss. Wien, 1950, 232—234.

[12] Beschreibung der Ehrenpforte, welche bei Gelegenheit als Seine kaiserl. königl. apost. Majestät Leopold II . . . Wien, 1791, ist in mehreren Exemplaren bekannt.

[13] Siehe *Blaha:* op. cit. passim.

NEUGEFUNDENE GEMÄLDE VON FRANZ ANTON MAULBERTSCH

von

M. KOLLER

Als einem „Schäzer der Künste" hat Franz Anton Maulbertsch im Jahre 1791 dem Bischof Esterházy von Eger ungeduldig seine Kunst angetragen.[1] Die Widmung einiger bisher unbekannter Gemälde für die Festschrift der seine Wertschätzung 200 Jahre später begründenden Biographin verbindet die für Ungarn und Österreich gemeinsame Verpflichtung zur Bewahrung dieses großen künstlerischen Werkes.

Seit der Wiener Maulbertsch-Ausstellung vor 15 Jahren wurde seine Kuppelmalerei in der Wiener Piaristenkirche restauriert und auch maltechnisch dokumentiert. Die bekannten Altarblätter in Hörsching, Tulln, Hagenberg 1768, Krems 1775 und Götzens 1776 konnten gereinigt und nach formalem Bestand und maltechnischen Arbeitsspuren geklärt werden.[2] Das früher spät datierte Hochaltarbild der Pfarrkirche von Hörsching bei Linz hat sich dabei als Frühwerk bestätigt mit seiner Raumspirale der Komposition einer Himmelfahrt Mariens, in der Leuchtkraft der blau-weiß-gelben und rot-grünen Gewänder und vor allem durch seine in spontan korrigierende, fließende Pinselschrift gefaßte lautlose Bewegung innerer Ergriffenheit (Abb. 1).[3]

Die Wolkenspirale des Himmelfahrtsthemas trägt ähnlich auch die zentrale Mariengestalt der Piaristenkuppel, doch fehlt sie auf den zeitlich folgenden Ölskizzen, da zu den kleinen Entwürfen in Bremen, Salzburg und Basel jetzt im Stift Schlierbach ein großer Bozzetto für den 1754 datierten Hochaltar von Zirc ergänzt werden kann (Abb. 2).[4] An dieser für Maulbertschs Oeuvre frühesten Entwurfsreihe lassen sich die fortschreitenden Entwicklungsstufen und Varianten seiner künstlerischen Kompositions- und Farbfindung ablesen: die fast monochromen und nur angedeuteten Figuren der Salzburger Skizze werden im Schlierbacher Entwurf zu dramatischer Gestik umgruppiert und mit Hell-Dunkel-Effekten aufgeladen, während das Modell in Basel für das Altarblatt in Mainz (1758) die vorigen Motive, mit neuen angereichert, im farbig ausgewogenen und im Detail ausgemalten Endstadium zeigt.[5] An den Varianten der, gleiche Sujets über wenige Jahre verbindenden, Einzelmotive zeigt sich Maulbertschs souveräne Verwandlung des eigenen und fremden Repertoirs an Formfindungen. Der Maria atlantenhaft tragende Engel der Skizzen in Salzburg und Schlierbach sowie des Altarblattes in Zirc wiederholt die zentrale Allegorie der Veritas im Deckenbild zu Kirchstetten. Die Mariengestalt des Salzburger Bozzetto blickt noch zur Seite, während der Schlierbacher Entwurf wie der in Basel für die Mainzer Himmelfahrt frontal geöffnete Haltung

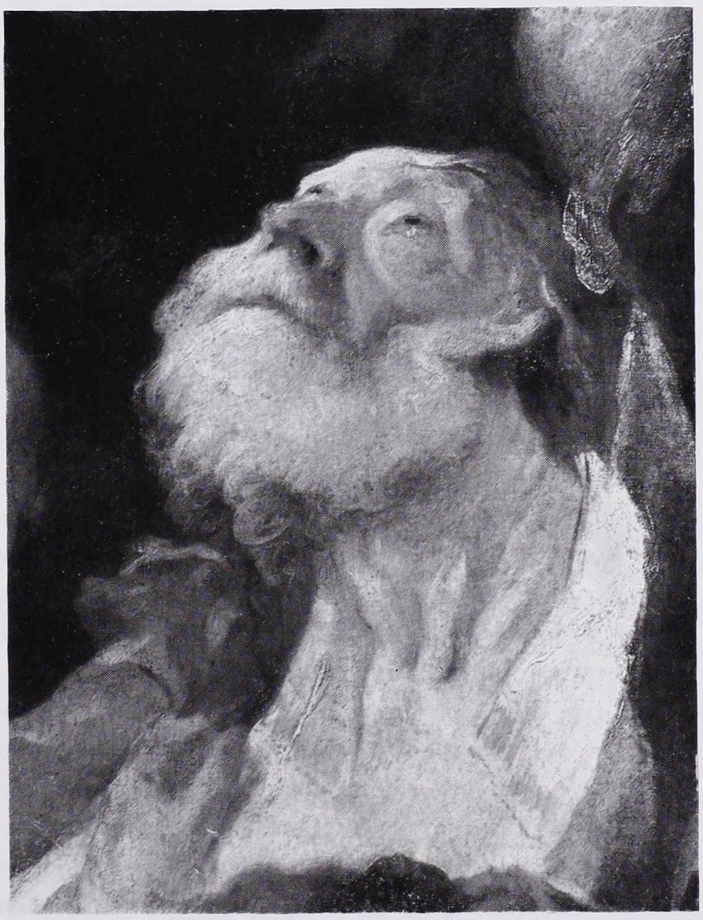


Abb. 1. Hörsching, OÖ., Pfarrkirche, Hochaltarblatt Himmelfahrt Maria, Detail Apostelkopf nach Restaurierung

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 2. Schlierbach, OÖ., Zisterzienserstift, Ölskizze der Himmelfahrt Mariä für den Hochaltar in Zirc (1754)

zeigt. Die Piazzetta-Erfindung der hageren Profilgestalt des alten, dem Himmelsereignis entgegen gestreckten Apostels hinter weißem Laken wird im Schlierbacher Bozzetto in ihrer Mittlerstellung noch gehoben, in den Fassungen für Mainz dagegen in den rechten Vordergrund gerückt. In der Schlierbacher Skizze vermittelt auch die vibrierende macchia der Pinselarbeit das Überwältigende des Wunders. Gemessen an der inneren Konsequenz dieser Reihe dürfte die Hörschinger Himmelfahrt doch erst nach Mainz, gegen 1760, entstanden sein.

Unter den Gemälden des Minoritenkonventes auf der Alserstraße in Wien 8 befindet sich eine hochovale Anbetung der Hirten, deren nach Reinigung unverkennbar hohe Qualitäten eine Zuweisung an Maulbertsch rechtfertigen (Abb. 3)[6]. Die heilige Familie umringt mit Engeln und Hirten den strahlend lichten Mittelpunkt des hinter dem Kind hochgezogenen Windeltuches. Die dem um 1753/55 entstandenen Altarbild in der Wiener Michaelerkirche und dem Altarfresko in Sümeg von 1757/58 verwandte Darstellung[7] ist jedoch räumlich viel stärker komprimiert und auf die Lichtreflexe in den Mienen und Gesten der Anbetenden konzentriert, während deren Körper sich im dunklen Umraum aufzulösen scheinen. Die dort deutlich sichtbaren Tiere werden hier auf einen dunklen Ochsenkopf links vorne und ein Lamm mit gebundenen Beinen im Vordergrund genau unter der Krippe des Christkindes beschränkt. Diese Anordnung ähnelt aber sehr der Übereinanderstellung der beiden Krippen in Sümeg. Dort jedoch gehört diese zu den Gruppen der Tiere und der Hirten, hier freilich spielt das Lamm im tieferen Bildsinn auf die künftige Opferrolle des Kindes an. Über die Herkunft des Bildes wurde bisher nichts bekannt. Obwohl um 1750 die damals zum Kloster des Trinitarierordens (Weißspanier) gehörende Dreifaltigkeitskirche einen neuen Altar des Rokokobildhauers Johann Joseph Resler erhielt[8], könnten auch die nach Aufhebung der Trinitarier im Jahre 1783 die Kirche und das Kloster übernehmenden Minoriten das Gemälde selbst mitgebracht haben[9]. Von seinem Format her dürfte es eher für eine Hauskapelle konzipiert gewesen sein und paßt wohl in die Zeit um 1760, als Maulbertsch sich neuerlich intensiv mit der Bedeutung des



Abb. 3. Wien 8, Alserstraße 17, Minoritenkonvent, Anbetung der Hirten





Abb. 4, 5. Maria Enzersdorf bei Wien, Franziskanerkirche, 2 Chorbogenaltarblätter, signiert A. Maulbertsch: Franz Seraphicus und Antonius vor der Gottesmutter

Lichtes als raum- und geheimnisschaffendem Element auseinandergesetzt hat.

Das spätmittelalterliche Franziskanerkloster in Enzersdorf bei Wien am alten Mariazeller Pilgerweg war nach der Türkenverwüstung des Jahres 1683 wieder aufgebaut und im Jahre 1730 mit dem Titel „Maria Heil der Kranken" selbst zur Wallfahrtsstätte Maria Enzersdorf geworden[10]. Zuseiten des Chorbogens stehen zwei gleich große Altäre mit vergoldeter Rocailleornamentik auf sonst den hochbarocken Pilastertypus beibehaltenden, marmorierten (übermalt) Altarretabeln mit guten, weißgefaßten Statuen von Ordensheiligen und Engeln. Die konkav einschwingende Mitte beider Aufbauten nehmen gleichformatige Leinwandgemälde von intensiver, aufeinander abgestimmter Farbigkeit und bewegter Komposition ein: links die Verklärung des heiligen Franziskus unter einem musizierenden Engel (Abb. 4), rechts der heilige Antonius in kniender Verehrung zu Füßen der Gottesmutter mit dem ein kleines Kreuz weisenden, auf ihrem Schoß stehenden Kind (Abb. 5)[11]. Auf dem ursprünglich erhaltenen Blindrahmen des letzteren Bildes steht eine zeitgenössische Notiz wohl des (vom Kloster, Stifter oder Maler) beauftragten auswärtigen Schreiners: „Dise blindt Rahm



Abb. 6. Röntgenbild-Detail aus Abb. 5 zeigt als Pentimente (Eigenkorrekturen) die stark geänderte Stellung und Armhaltung des Kindes

gehört nacher Entzersdorff zwischen Mödling und Wien in daß Franziskaner Kloster". Vorderseitig sind beide Gemälde links unten mit weißer Pinselschrift deutlich signiert: „A. Maulbertsch pinxit" und beim Franz Seraphicus finden sich über der Signatur zudem eine Distel und eine Eidechse gemalt. Die Distel, von Haberditzl als „sinnbildlicher Wesensausdruck" des Künstlers gedeutet[12] paßt aber auch zum entbehrungsreichen und zugleich vergeistigten Charakter des ersten der Minderbrüder. Dieses volkstümliche Heiligenpaar malte Maubertsch nochmals im Jahre 1763 für die Schloßkapelle des Grafen Erdődy in Bohuslavice und gezeichnete Studien mit Franziskusthemen verwahrt die Albertina.[13] Die aufgestochene Radierung der gleichen Sammlung eines Totenblattes für Brüder und Schwestern des dritten Franziskanerordens nach einem Maulbertschbild bestätigt zudem, daß der Maler mit dem Orden und lebenden Mitgliedern vertraut gewesen ist[14]. Seine beiden Heiligendarstellungen folgen dem tradierten Typus, sind aber extrem gelängt, sodaß die Köpfe trotz kontrapostischer Haltung und Gegendrehung der von den braunen Kutten umwallten Körper über die Bildmitte in eine überirdische Wolkenzone reichen. Dort streicht ein auf Wolken schwebender Engel dem verinnerlichten Franziskus den Geigenbogen. Des Engels kühne Linksbewegung und der leuchtende Blau-Rot-Akkord seines Kleides und Umhanges sind auf die rot-blaue Gewandung und diagonal nach rechts gerichtete Haltung und Lichtführung der Gottesmutter des Antoniusbildes bezogen. Dessen Mutter-Kind-Motiv ist mit dem der heiligen Sippe aus der Zeit der Wiener Piaristenkuppel (1752/53)[15] nahezu gleich, wozu allerdings erst das Röntgenbild (Abb. 6) verrät, daß in Maria Enzersdorf das Kind zuerst etwas weiter links und mit beidseitig ausgebreiteten Armen angelegt gewesen ist. Derartige Eigenkorrekturen sind für Maulbertschs Frühwerk fast die Regel[16] und werden in diesem Falle aus der Rücksichtnahme auf das gegenüberliegende Franziskusbild verständlich. Nicht zuletzt deshalb nehme ich die Komposition der genannten heiligen Sippe des Wiener Barockmuseums als Voraussetzung und damit terminus post für die Datierung des Enzersdorfer Gemäldepaares an. Seine raumfüllenden Figuren, ihre üppige Farbigkeit und fließend beruhigte Gewandmodellierung fügen sich zwanglos in die Jahre des Überganges vom Frühwerk zur Reife am Ende der 50er-Jahre, in denen die Fresken von Sümeg und Kremsier entstanden sind.

Gemeinsam bestätigen diese drei hier dem Frühwerk des Franz Anton Maulbertsch eingegliederten Leinwandgemälde nicht nur seine von Klara Garas beschriebene künstlerische Entwicklung aufs neue, sondern vergegenwärtigen auch wieder die unerhörte Dichte und Qualität des unter den „Schäzern der Künste" vieler Länder verbreiteten Rufes seines Schöpfers, damals wie heute.

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch (1724—1796), Graz 1960, Dokument CXXV.

[2] Sämtliche genannten Restaurierungen führten die Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes durch, wo auch alle Untersuchungs- und Zustandsbefunde archiviert sind. Die Publikation der Ergebnisse zur Wandmalereitechnik Maulbertschs wird vorbereitet.

[3] *Garas:* 1960 (wie Anm. 1), G 251; dies., Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk, Salzburg 1974, S. 241 — Maße 357×186 cm, restauriert 1978/79.

[4] Zisterzienserstift Schlierbach, OÖ., Sammlungen: Öl auf Leinwand, 98×57 cm, restauriert 1984 — zu Zirc vgl. *Garas* 1960 (zit. Anm. 1), G 51, Abb. 57.

[5] *Garas:* 1960 (zit. Anm 1), G 39, Abb. 36 (Bremen), G 50 (Zirc), G 105, Abb. 72 (Basel), G 106, Abb. 73 (Mainz); *Garas:* 1974 (zit. Anm. 3), Farbabb 3 (Salzburg), 4 (Basel).

[6] Wien 8, Alserstr, 17, Minoritenkonvent: Öl auf Leinwand, 173×150 cm, restauriert 1986.

[7] *Garas:* 1974 (zit. Anm. 3), Farbabb. 2 (Wien, St. Michael), 35 (Sümeg).

[8] *Pötzl-Malikova, M.:* I. Schemper-Sparholz, Die Tätigkeit J. J. Reslers für den Trinitarierorden, in: Acta Hist. Artium 1985, S.

[9] *Gaber, C.:* Das Kloster der P. P. Minoriten und die Kirche der Allerheiligsten Dreifaltigkeit in Wien, Wien 1828.

[10] *Haßlinger, F.:* Geschichte der Wallfahrstkirche, des Klosters und der Gemeinde Maria Enzersdorf, Wien 1930.

[11] Beide Öl auf Leinwand über ursprünglichem Blindrahmen, 220×109 cm, restauriert 1977/78 (vorher „renovirt 1930 im 200. Jubiläumsjahr durch die Firma Franz Maier Vergolder . . .“ lt. Blindrahmeninschrift), — den ersten Hinweis auf die Signatur lieferte Dipl. Ing. Karl Neubarth, Bundesdenkmalamt, Wien.

[12] *Haberditzl, F. M.:* Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977 (Mitteilungen der Österr. Galerie, Wien aus dem Nachlaß, hrsg. von G. Aurenhammer).

[13] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), G 147, 148; Ausst. Kat. F. A. Maulbertsch, Wien—Albertina 1956, Kat. 13.

[14] Ausst. Katalog 1956 (wie Anm. 13) Kat. 64.

[15] *Garas:* 1974 (zit. Anm. 3), Farbabb.

[16] *Koller, M.:* Zum Problem der Übermalung im Werk von Franz Anton Maulbertsch, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 28, 1974, S. 183—194; Ders. Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984, S. 349, 353, 357, 381.

FRANZ ANTON MAULBERTSCH UND JOSEPH WINTERHALDER. ZUR AUSSCHMÜCKUNG DES SOMMERREFEKTORIUMS IM PRÄMONSTRATENSERKLOSTER IN KLOSTERBRUCK BEI ZNAIM

von

L. Slavíček

Der Umfang und die Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit von Franz Anton Maulbertsch für den großzügigen Neubau des Prämonstratenserklosters in Klosterbruck bei Znaim wurde durch die bisherige Maulbertsch-Literatur nicht nur verzeichnet, sondern auch genügend gewürdigt und analysiert.[1] Zum ersten Kontakt des Malers mit dem anspruchsvollen Auftraggeber kam es im Jahr 1765, als Maulbertsch „in einer angemessener Erfindung"[2] ein dreiteiliges Deckenfresko im Sommerrefektorium des Klosters durchführte. Zusammen mit ihm beteiligten sich an dieser Arbeit auch sein damaliger Gehilfe Joseph Winterhalder und der spezialisierte Architekturenmaler Vinzenz Fischer. Zum zweiten Mal besuchte Maulbertsch das Kloster im Jahr 1778, um auf dem Gewölbe des dortigen Bibliotheksaales ein Fresko zum Thema „Die Offenbarung der göttlichen Weisheit" zu schaffen. Beide Maulbertsch-Fresken sind im Verlauf einiger Zeit nach der Auflösung des Klosters im Jahr 1784 dem Verfall ausgesetzt worden. Während der komplizierte ikonographische Inhalt und das künstlerische Antlitz des Freskos in der Klosterbrucker Bibliothek durch das ikonographische Programm, die vorbereitenden Arbeiten, Nachzeichnungen und vor allem durch die Wiederholung der Freskobilder im Kloster Prag — Strahov[3] allseitig belegt ist, sind die ersten Freskoaufträge für die Klosterbrucker Prämonstratenser bislang lediglich zum Teil und noch dazu nur vermittelt bekannt gewesen. Die Grundvorstellung vom Inhalt und dem Programmkonzept dieser Deckenmalerei, die in drei selbständige Felder aufgeteilt war, lieferte die „historische Erklärung der Kalkmalerey in Fresko, welche in dem Stift Bruck an der Thaya auf dem Gewölbe des dassigen Speisesaales in drei zusammenhängende Plafonds Anton Maulbertsch ... verfertiget hat".[4] Auf Grund dieser ausführlichen Beschreibung wurde schon in der Vergangenheit in den Sammlungen der Österreichischen Galerie in Wien das Modello mit Sicherheit identifiziert, das sich zu einem von den drei Freskobildern bezieht: sein Thema war die allegorische Verherrlichung des Prämonstratenserordens, seiner „unermüdeten Arbeit und Bemühungen".[5] In den restlichen zwei Feldern, umrahmt von der Architekturenmalerei des Vinzenz Fischer, ausgeführt „in einem warmen steinigen Collorit und reguleren Optik",[6] wurden die Szene mit Alexander dem Großen vor Jerusalem[7] und die Gründungszene des Prämonstratenserklosters dargestellt.[8] „1. Platfond. Alexander der Welteroberer kommt mit dem Vorsatz nach Jerusalem, um die Stadt zu verwüsten: der hohe Priester Jaddus geht ihm in seinem prächtigen Ephod, mit Nahmen Gottes auf der Stirne, unter einem Baldachin begleitet von den Lewithen und Ältesten in weissem Gewand, mit Singern und Tonkünstlern umgeben, aus der mit Blumen gezierten Stadt entgegen. Der Anblick des allerheiligsten Namen Jehowa, und der priestliche Schmuck erweichen das Herz des erzürnten Helden, und anstatt Jerusalem zu verwüsten, verschont er sie, betet kniend den heiligen aller Namen an und grüsset den hohen Priester auf eine Art, wie er noch niemanden gegrüsset hat: schreibt Flavius Josephus im II. Buch 8. Kap. der J. A. Man sieht sein Kriegsvolk und seinen muthigen Bucephalus. Das überwundene Asia im Gestalt einer Frauen. In der Luft die Weltweisheit mit der Himmelsphäre, Stern, Fackl, von etlichen Geniis umgeflattert. Welches alles andeutet, dass die Vernunft in dem blinden Heidenthum selbst die wahre Gottheit erkennet hat.

2. Platfond. ... Otto der vierte Herzog von Böhmen, welcher mit seiner edlen Mutter der Frauen Maria aus dem Hause von Wittelspach, und seinem Bruder Herzog Heinrich Bischof zu Prag bei dem Grabmal ihrer Ahnfrau Judith, Herzogin von Böhmen, denen Canonicus Prämonstratenserordens den Stiftbrief übergibt, und zu dem Kloster an dem Fluss Taya im Jahr 1190 den Grundstein legt, begleitet von seiner

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. J. Winterhalder, Die Gründung des Prämonstratenserklosters in Klosterbruck, 1787/1793 Národní galerie v Praze

Hoffstatt den Baumeister und Werkleuten. Es zeigt sich in alter Baum mit dem Wittelspachischen, dem Böhmischen und Österr. Wappen. Und in eine Frauen — Bild mit dem gewürfelten Adler das Land Mähren, nebst den schönen Wiesen in der Ferne, von welchen das Stift in der slawischen Sprache den Namen Lauka hat. In der Luft die Freygebigkeit unter Minerwens weisen Anordnung . . ."[9]

In ihrer grundlegenden und bahnbrechenden Maulbertsch Monographie erkannte Klára Garas, damit es sich im Deckenfresko des Sommerrefektoriums um „drei verschiedene Darstellungstypen — eine „handelnde Allegorie", eine historische Szene und eine reine Allegorie handelt, die sich „in einem Zyklus aneinander reihten".[10] Diese durchaus richtige Beobachtung können wir um die vergenanernde ergänzen, daß die Themenwahl und deren Bearbeitung absolut jenen drei von den vier Inventionskategorien entsprechen, die Gerard de Lairesse in seiner einflußreichen Schrift *Het Groot Schilderboek* (Amsterdam 1707) von der Arbeit des Malers und des Dichters verlangte. Im Sinne der Postulate von De Lairesse müßte man die Gründungsszene des Klosters als eine „wahre Geschichte" auffassen,[11] die Szene, in der Alexander der Große dem Hohenpriester huldigt, entspräche dann dem Typus der „Sitten — Lehre",[12] und schließlich wäre die allegorische Verherrlichung des Prämonstratenserordens (Die göttliche Vorsehungen und Tugenden) im dritten Feld ein Beispiel der hieroglyphischen Invention.[13]

Die ausführliche Beschreibung der Maulbertsch-Fresken „Alexander der Große vor Jerusalem" und „die Gründung des Prämonstratenserklosters durch Fürst Otto" in der „Historischen Erklärung" führte zu Versuchen, einige Maulbertsch-Skizzen aus der Zeit um die Mitte der sechziger Jahre gerade mit diesen Teilen der nicht erhaltenen Freskendekoration des Sommerrefektoriums im Prämonstratenserkloster Klosterbruck in Zusammenhang zu bringen. Solche Verbindungen wurden vor allem bei drei vorbereitenden Arbeiten in den Sammlungen der Österreichischen Galerie in Wien vermutet[14] und bei einer Skizze zum Thema „Alexander der Große vor Jerusalem", die zusammen mit ihrem ikonographisch nicht näher bestimmten Gegenstück 1916 in Budapest versteigert wurde.[15] Unlängst hat Dmitrij Schelest die kleine, auf diese Weise bestimmte Skizzengruppe noch um weitere vorbereitende Arbeiten von Franz Anton Maulbertsch, oder gegebenenfalls von seinem Schüler und Nachfolger erweitert: die Blätter stammen aus der ehemaligen Sammlung des Majors Karl Kühnl in Lemberg (heute in der dortigen Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften).[16] Aus der älteren Literatur ist bekannt, daß eine größere Anzahl von Skizzen die Maulbertsch-Fresken in Klosterbruck angeblich zusammenhängen sich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Gemäldesammlung des Brünner Historiographen und Sammlers Ernst Hawlik befunden hat, der sie seinerzeit aus dem Eigentum des Brünner Bildhauers Andreas Schweigl erwarb.[17]

Für die Vollständigkeit der Kenntnisse über die Freskendekoration im Sommerrefektorium der Klosterbrucker Prämonstratenser sind zwei Skizzen von grundsätzlicher Bedeutung (schon auf den ersten Blick legen sie eine markante Maulbertsch - Prägung an den Tag), welche die Nationalgalerie in Prag im Jahr 1987 aus der Kollektion des Prager Sammlers Bohuslav Dušek erworben hat[18]. Das Thema der Skizzen ist mit den angeführten Beschreibungen identisch und führt uns eindeutig zur Schlußfolgerung, daß es sich um solche Skizzen handelt, in denen das Aussehen zweier, bislang unbekannter Teile des Freskos im Sommerrefektorium festgehalten wird. Mit Hilfe dieser Skizzen können wir auch mit Sicherheit bestimmen, welche von den

Teilskizzen, die mit der Realisierung in Zusammenhang gebracht werden, wirklich auf Maulbertsch zurückgehen und bei welchen man im Gegenteil die vorausgesetzte Verbindung definitiv ausschließen kann. So ist die Lemberger Skizze „Drei männliche Figuren mit Fahne"[19] in der Tat eine vorbereitende Studie, die Maulbertsch mit nur geringen Abwandlungen in der Gründungsszene benutzt hat, ähnlich wie die brillante Skizze „Reitender Feldherr" der Österreichischen Galerie in Wien.[20] Dagegen hat die Skizze „Anbetung"[21] aus den Sammlungen derselben Galerie keinerlei Beziehung zu diesem Fresko. Eine Teilskizze in Grisaille, die Dmitrij Schelest als Arbeit der Maulbertsch-Werkstatt zu der Komposition Alexander der Große vor den Toren Jerusalems richtig bezog,[22] belegt auf eine ohne Zweifel interessante Weise die Suche des Künstlers nach entsprechender Lösung der Komposition. Im Gegensatz zu der finalen Komposition stellt diese vorbereitende Arbeit den Protagonisten der Szene, die Gruppe seines Gefolges mit dem Pferd des Heerführers Bukephalos und die Personifizierung Asiens in Spiegeldrehung auf der entgegengesetzten Seite der Bildfläche dar. Ein weiteres Beispiel dieser schöpferischen Etappe ist die Skizze aus dem Budapester Kunsthandel (1916), die Klára Garas publiziert hat.[23] Die auf der Rückseite der Lemberger Skizze erhaltene Aufzeichnung mit einer thematisch nicht ganz klaren Szene, können wir im Einklang mit der Ansicht Dmitrij Schelests am ehesten als eine Vorstufe zur Komposition des zweiten Freskos mit der Gründungsszene des Klosters bezeichnen.[24] Auch in diesem Falle wurde die Darstellung des Themas in der definitiven Version grundsätzlich verändert. Dieser Einblick in den schöpferischen Vorgang Franz Anton Maulbertschs dokumentiert auf überzeugende Weise, wieviel Sorgfalt der Künstler der Vorbereitung seiner Prestige-Aufträge gewidmet hatte. Auch weitere bedeutende künstlerische Aufträge aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre von der Dekoration des Lehenssaals im Schloß Kremsier (1759) und der nicht realisierten Aussmückung des großen Speisesaals in selben Schloß (Vertrag 1760) über die Fresken in der Jesuitenkirche in Komorn (1760) bis zu den Fresken in den Kirchen zu Schwechat (1764) und Pöltenberg bei Znaim (1766)[25] bereitete Franz Anton Maulbertsch mit Hilfe einer ganzen Reihe meistens in Öl auf Papier ausgeführter Skizzen vor. Diese Arbeiten, die den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn dokumentieren,



Abb. 2. J. Winterhalder, Alexander der Große vor Jerusalem, 1787/1793 Národní galerie v Praze

verbindet miteinander nicht nur die einheitliche künstlerische Auffassung, sondern auch eine Reihe identischer Motive, die in mehr oder weniger abgeänderter Form von einem Auftrag zum anderen übergehen. So ist z.B. der Reiter auf dem sich aufbäumenden Pferd aus der Klosterbrucker Szene Alexander der Große aus dem Fresko „Přemysl Ottakar II. empfängt den Olmützer Bischof" im Lehenssaal des Schlosses Kremsier übernommen und in etwas veränderter Form kommt das Motiv auch im Schwechater Fresko „Der Sieg Jakobs" und in der Skizze „Bekehrung des hl. Norbert" in der Kunsthalle in Karlsruhe vor.[26] Die Personifizierung Asiens in der Skizze zur gleichen Szene des Klosterbrucker Freskos, die im Jahr 1916 in Budapest versteigert wurde, hat ihre Parallele in der allegorischen Gestalt auf der expressiven Skizze „Přemysl Ottakar II. empfängt der Olmützer Bishof" aus den Sammlungen des Staatlichen Schlosses Slavkov.[27] Die Haltung Alexanders des Großen benutzte Maulbertsch in nur geringer Abwandlung auch für die Gestalt des römischen Soldaten in der Skizze „Auffindung des hl. Kreuzes" für das Fresko in Pöltenberg (Brünn, Mährische Galerie).[28]

In der Frage nach der Urheberschaft der zwei unlängst bestimmten Bildskizzen in der Prager



Abb. 3. J. Winterhalder, Alexander der Große vor Jerusalem (Ausschnitt), 1787/1793 Národní galerie v Praze

Nationalgalerie erlaubt der ergleich mit Maulbertschs authentischem Modello „Die Göttliche Vorsehung und Tugenden" (Verherrlichung des Prämonstratenserordens) in der Österreichischen Galerie und weiteren vorbereitenden Arbeiten aus dieser Zeit, vor allem mit der im Stil kohärenten auf Papier ausgeführten Skizzengruppe keineswegs, die Prager Skizzen Franz Anton Maulbertsch zuzuschreiben. Auch wenn sie ohne Zweifel die meisten äußeren Merkmale aufweisen, die für die Arbeitsweise Maulbertschs in der Mitte der sechziger Jahre bezeichnend sind (vor allem in der Skizze „Alexander der Große vor dem Hohenpriester Jaddus"), vermissen wir in den Modellen jedoch einen eindeutigen Hinweis der für Maulbertschs Arbeiten charakteristischen schöpferischen Spannung. In der eigentlichen Malweise, in der Behandlung der Draperien, in der Typologie der Gestalten und in der auffällig starren Darstellung der Bewegung, die sich vor allem in der Skizze „Gründung des Klosters Klosterbruck" zeigt, können wir schon unstreitbare Züge der späteren Auffassung Maulbertschs aus den achtziger und der beginnenden neunziger Jahren erkennen. Das führt uns zur Schlußfolgerung, daß es sich wahrscheinlich nicht um authentische Vorbereitungsarbeiten zur Ausschmückung des Sommerrefektoriums handelt, sondern um spätere Kopien, gegebenenfalls um skizzenhafte Aufzeichnungen nach bereits realisierten Fresken. Der Autor dieser Skizzen war nicht Franz Anton Maulbertsch selbst, sondern sein Schüler und einstiger Mitarbeiter bei der Durchführung der Fresken im Sommerrefektorium, Joseph Winterhalder. Schon zeitgenössische Berichte betonen die Tatsache, daß Winterhalder nicht nur zu den treusten Schülern und Nachfolgern Maulbertschs gehörte, sondern zu jenen Malern, die auch die Malweise des Meisters getreu nachahmen konnten.[29] Gründliche Kenntnis des Werkes von Maulbertsch erlangte Winterhalder vor allem während seiner Lehre in der Werkstatt des Meisters (1764—1766) und kurz nach deren Abschluß, als er sich vor allem in der Zeitspanne 1772—1774 als Mitarbeiter an der Durchführung einer ganzen Reihe monumentaler Aufträge seines Meisters Franz Anton Maulbertsch beteiligte. Das anhaltende Interesse am Schaffen Maulbertsch wird in allen Phasen der schöpferischen Aktivitäten Winterhalders durch seine relativ häufigen malerischen und zeichnerischen Kopien und Teilaufzeichnungen der Fresken und Altarbilder Maulbertschs dokumentiert. Gemäß der zutreffenden Charakteristik von Vlasta Kratinová „versuchte sich Winterhalder absichtlich den äußeren Merkmalen des Formenapparats Maulbertschs zu nähern, den Licht- und Farbaufbau seiner Werke und die detailierte Behandlung der Formen, besonders die Typik zu begreifen und sich anzueignen. Das Dramatische bei Maulbertsch, die bravouröse Handschrift und Expressivität blieb ihm trotz allen Anlehnungen im Bereich der Form und der Komposition fremd und vor allem seiner Begabung unzugänglich, genau so wie es ihm nie gelungen war, sich mit der künstlerischen Spannung auszudrücken, die für ein Wesensmerkmal der Werke von Maulbertsch gilt."[30] Trotz allem führte die Affinität zwischen dem malerischen Ausdruck des Lehrers und seines Schülers und Nachahmers dazu, daß Winterhalder nach dem Tod des Meisters mit der Durchführung der ursprünglich Maulbertsch zugeteilten Aufgaben beauftragt wurde (z. B. Szombathely, 1800).[31] In neuerer Zeit hat die große äußere Ähnlichkeit häufig Verwechslungen beider Maler verursacht.

Unter den Kopien, die Winterhalder nach Maulbertsch Vorlagen ausführte, bilden einige Skizzen und Nachzeichnungen eine geschlossene Gruppe, welche die für die Dekoration des Prämonstratenserklosters bestimmten Hauptwerke Franz Anton Maulbertsch dokumentieren. Die meisten gemalten und gezeichneten Aufzeichnungen beziehen sich zu Maulbertsch Fresko in der dortigen Bibliothek. Ihre Entstehung kann man am ehesten in die Zeit um 1793 legen, als Winterhalder den Auftrag zur Ausführung einer neuen Version dieses Fresko in der damals aufgebauten Bibliothek des Prämonstratenserstiftes in Prag — Strahov für sich zu erlangen bestrebt war. Der erhaltenen Korrespondenz können wir entnehmen, daß gerade im Jahr 1793 Winterhalder dem Abt Wenzel Joseph Mayer versprach, in Klosterbruck Maulbertschs Deckenmalerei gründlich zu studieren und nach ihr Studien auszuführen. Zu den Resultaten dieses Studiums gehört ohne Zweifel die bekannte Zeichnung in der Mährischen Galerie in Brünn, weiter zwei heute leider verschollene Zeichnungen aus dem Schlesischen Museum in Troppau und eine Teilskizze „Die Predigt des Apostels Paulus" in der Budapester Privatsammlung Rudolf Bedős.[32] Es ist vorauszusetzen, daß er in der gleichen Zeit, gegebenenfalls etwas früher (z. B. im Jahr 1787, in dem er die Wertschätzung und das Verzeichnis des zur Liquidierung bestimmten künstlerischen Inventars des aufzulösenden Klosters Klosterbruck durchführte), für eigenen Bedarf auch das Aussehen weiterer Kunstwerke aufzeichnete, u. a. auch Maulbertschs Dekorationen im ehem. Sommerrefektorium des Klosters. So malte er auch die Skizzen, von denen sich zwei erhalten haben und heute in der Nationalgalerie in Prag aufbewahrt werden. Auch wenn die Realisierung der Fresko in der Bibliothek von Strahov schließlich in die Hände des eigentlichen Schöpfers der Deckenmalerei in Klosterbruck überging, ist das Studium des erwähnten Maulbertsch — Werkes in Winterhalders eigener Tätigkeit nicht ohne Nachklang geblieben. Im Jahr 1805, bei der Lösung einer ähnlichen Aufgabe in der Bibliothek des Prämonstratenserklosters, in Geras ließ sich Winterhalder ganz offenkundig und wahrscheinlich auch programmatisch (vielleicht auf den Wunsch des Auftraggebers) durch die Klosterbrucker und Prager Freske von Franz Anton Maulbertsch inspirieren.[33] Die evidenten Motivanlehnungen aus beiden Deckenmalereien Maulbertschs in Klosterbruck können wir auch im neu publiziertem Modello „Die Apotheose der Vernunft" aus den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn mit Sicherheit identifizieren, das eine vorbereitende Arbeit zu einer bis jetzt nicht bestimmten Deckenmalerei darstellt.[34]

ANMERKUNGEN

[1] *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch 1724—1796. Budapest 1960, S. 72—73, 75, 116—120, 212—213, Nr. 177, 179, 181, Fig. 6, 7, S. 247—248, Dok. XXXIII; S. 223. Nr. 303, Fig. 11, S. 257—258, Dok. LXX. — *Garas, K.:* Franz Anton Maulbertsch. Salzburg 1974, S. 58, 95—96, 244. — *Haberditzl, F. M.:* Franz Anton Maulbertsch. (Zum Druck eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Gertrude Aurenhammer.) Wien 1977, S. 306—314, 392—405.

[2] *Hálová-Jahodová, C.:* Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren. Umění XX, 1972, S. 185.

[3] *Preiss, P.:* Freska F. A. Maulbertsche ve Filozofickém sále Strahovské knihovny. (Das Fresko von F. A. Maulbertsch im Philosophischen Saal der Strahover Bibliothek zu Prag.) Strahovská knihovna. Sborník Památníku národního písemnictví II, 1967, S. 217—234. — *Bushart, B.:* Die Offenbarung der göttlichen Weisheit. Zur Augsburger Bildskizze des Franz Anton Maulbertsch. Alte und moderne Kunst XVI, Nr. 115, 1971, S. 19—31. — *Preiss, P.:* Filozofický sál. Duchovní vývoj lidstva na fresce Františka Antonína Maulbertsche. (Philosophischer Saal. Geistige Entwicklung der Menschheit auf dem Fresko des Franz Anton Maulbertsch.) In: *Kneidl, P., Rollová, A., Preiss, P.:* Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví. Historické sály, dějiny a růst sbírek. Praha 1988, S. 99—149.

[4] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 247—248, Dok. XXXIII.

[5] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 212, Nr. 176, Abb. 150. — *Baum, E.:* Katalog der Österreichischen Barockmuseums im Unterem Belvedere in Wien 1. Wien 1980, S. 326—327, Nr. 193, Abb. S. 327.

[6] *Hálová—Jahodová:* 1972 (zit. Anm. 2), S. 185.

[7] Zur Ikonographie des Alexander Grossen vgl. *Stammler, W.:* In: Reallexikon der deutschen Kunst 1. Stuttgart 1937, Sp. 332—344. — O. Holl, In: Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, Sp. 94—96. — *Harpath, R.:* Papst Paul III. als Alexander Grosse. Das Freskoprogramm der Sala Paolina in der Engelburg. (= Beiträge zur Kunstgeschichte, 13). Berlin 1978, S. 27—30, 89—90.

[8] Zur Gründung des Klosters vgl. *Ritter von Koborn, G. L. N.:* Geschichte des Klosters Bruck bei Znaim, von seiner Gründung im Jahre 1190 bis zur Aufhebung im Jahre 1784. Notizen—Blatt des historischen—statistischen Section der kais. kön. mähr.—schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde, 1856, Nr. 9, S. 57—58.

[9] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 247, Dok XXXIII.

[10] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 72.

[11] *de Lairesse, G.:* Grosses Mahler — Buch . . . Erster Theil. Nürnberg 1728, S. 129. — Vgl. auch: *Preiss, P.:* Alegorie výchovy mládeže v díle F. A. Maulbertsche. (Die Allegorien auf die Erziehung der Jugend in Franz Anton Maulbertsch Werk.) Umění XXVI, 1978, S. 349.

[12] *De Lairesse:* 1728 (zit. Anm. 11), S. 129, 130.

[13] *De Lairesse:* 1728 (zit. Anm. 11), S. 129, 131.

[14] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 213, Nr. 183, 184, 185, Abb. 152, 151, 156. — *Baum* 1980 (zit. Anm. 5), S. 327—331, Nr. 194—196, Abb. S. 328, 330.

[15] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 212, Nr. 178, Abb. 153.

[16] *Schelest, D.:* Unbekannte Ölskizzen des Franz Anton Maulbertsch und seines Kreises. Die Sammlung K. Kühnl in der Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Lwow (Lemberg). Acta Historiae Artium

XXVIII, 1982, S. 311—323, 343—344, Nr. 2, 3, 5—7. — *Liebmann, M. J., Schelest, D. V.:* Österreichische Barockskizzen und Zeichnungen aus der Sammlung Kühnl in Lemberg (Lwow). Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien. 4—10. September 1983. Band 7: Sektion 7. Wien und der europäische Barock. Wien 1986, S. 136—137. — Vgl. auch: *Haberditzl:* 1977 (zit. Anm. 1), S. 556, Anm. 156, Abb. 5—7. — *Schelest, D.:* Die malerische Entwürfe von Franz Anton Maulbertsch in der Lemberger Sammlung (in der russische Sprache). Muzej 5. (Museum 5. Die Kunstsammlungen der UdSSR). Moskva 1984, S. 117—121, Abb. S. 119, 122, Farbtafel S. 124, 125. — *Schelest, D.:* Kat. Maulbertsch in Lemberg. Ölskizzen und Zeichnungen österreichischer Barockmaler aus dem Legat des k. k. Majors Karl Kühnl (1818—1872) in den Sammlungen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und aus der Lemberger Gemäldegalerie. Salzburg 1990, S. 15, 22—25, Kat.-Nr. 2, 3, Abb. Farbtafel S. 8, 9, S. 26—27, Kat.-Nr. 4, S. 48—51, Kat.-Nr. 14, 15.

[17] *Hawlik, E.:* Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafthume Mähren. Brünn 1838, S. 47. — *Garas* 1960 (zit. Anm. 1), S. 183, Anm. 158. — Zu Brünner Sammlungen am Anfang des 19. Jahrhunderts und zu dessen Verhältnis zur Lemberger Sammlung des K. Kühnl vgl. *Slavíček, L.:* Objevná výstava: evropská kresba 16. až 18. století ze lvovských sbírek. Umění XXXII, 1984, S. 188, Anm. 10a. — *Schelest:* 1990 (zit. Anm. 16), S. 12—13.

[18] Inv.-Nr. O 16240, O 16241, Leinwand, 66,5×58,8 cm. Bibliographie: Kat. Sbírka Bohuslava Duška (obrazy, sochy, kresby, grafika). Dar Národní galerii v Praze. Praha 1989, S. 10, Nr. 23, 24, Abb. 3.

[19] *Schelest:* 1982 (zit. Anm. 16), S. 314, 344, Nr. 4, Abb. 5. — *Schelest:* 1984 (zit. Anm. 16), S. 119, Abb. Farbtafel S. 125. — *Schelest:* 1990 (zit. Anm. 16), S. 26—27, Kat.-Nr. 4, Abb. S. 27.

[20] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 213, Nr. 185, Abb. 156. — *Baum:* 1980 (zit. Anm. 5), S. 329—331, Nr. 196.

[21] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 213, Nr. 184, Abb. 151. — *Baum:* 1980 (zit. Anm. 5), S. 329, Nr. 195.

[22] *Schelest:* 1982 (zit. Anm. 16), S. 319, Nr. 10 (verso), Abb. 7. — *Schelest:* 1984 (zit. Anm. 16), S. 119—121, Abb. S. 122. — *Schelest:* 1990 (zit. Anm. 16), S. 50—51, Kat.-Nr. 15, Abb. S. 51.

[23] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 212, Nr. 178, Abb. 153. — *Schelest:* 1982 (zit. Anm. 16), S. 323, 344, Abb. 9.

[24] *Schelest:* 1982 (zit. Anm. 16), S. 319, 344, Nr. 10 (recto), Abb. 6. — *Schelest:* 1984 (zit. Anm. 16), S. 119—121, Abb. S. 122. — *Schelest:* 1990 (zit. Anm. 16), S. 48—49, Kat.-Nr. 14, Abb. S. 49.

[25] *Kratinová, V.:* Kat. Barock in Mähren. Wien 1988, S. 47—53, Nr. 25—27. — *Baum:* 1980 (zit. Anm. 5), S. 310—314, Nr. 184ab, 185; S. 314—316, Nr. 187; S. 320, Nr. 189; S. 322, Nr. 190. — Vgl. auch: *Cannon-Brookes, P.:* The Oil Painting of Franz Anton Maulbertsch in the Light of 1974 Exhibitons. The Burlington Magazine CXIX, 1977, S. 26—27.

[26] Vgl. *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 260, Nr. 110, Abb. 113; S. 211, Nr. 169, Abb. 146; S. 208, Nr. 131, Abb. 135.

[27] *Garas:* (zit. Anm. 1), S. 212, Nr. 178, Abb. 153. — *Kratinová:* 1988 (zit. Anm. 24), S. 47—48, Nr. 25, Abb. S. 53.

[28] *Kratinová:* 1988 (zit. Anm. 24), S. 48—53, Nr. 27, Abb. S. 52.

[29] *Czikann J.:* Joseph Winterhalder. Archiv für Künstler und Kunstfreunde II, 1808, S. 70. — *Hanavská, M.:* Dílo Josefa Winterhaldera ml. na Moravě. (Das Werk des Joseph Winterhalder d. J. in Mähren). Diss. Brno 1952. — *K. Garas:* Joseph Winterhalder (1743—1807). Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts XIV, 1959, S. 75—90. — *Aurenhammer H.:* Maulbertsch und Winterhalder in der Stiftskirche Obrowitz. Zu zwei Ölskizzen im Österreichischen Barockmuseum. Mitteilungen der Österreichischen Galerie XV, 1971, S. 36—43. — Haberditzl 1977 (zit. Anm. 1), S. 265—269, 309. — Bekannt ist die Äusserung Jacob Schmutzers im Brief an den Bischof Szily vom 1. Oktober 1797: „H. Winterhalder war von jeher sein bester Schüler in freschko, und hat die Manir seines Meisters bis heude beybehalten", vgl. *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 284, Dok. CLXVII.

[30] *Kratinová, V.:* Kat. Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie v Brně. (Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren aus den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn). Brno 1968, S. 31.

[31] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 159—163.

[32] *Hanavská:* 1952 (zit. Anm. 28), S. 149—152, 238, 241. — *Preiss:* 1988 (zit. Anm. 3), S. 119, 123.

[33] *Garas:* 1960 (zit. Anm. 1), S. 191, Anm. 334. — *Preiss* 1967 (zit. Anm. 3), S. 225.

[34] *Kratinová:* 1988 (zit. Anm. 24), S. 112—117, Nr. 71, Abb. S. 115.

UN DIPINTO AUSTRIACO DELLA FINE DEL SETTECENTO IN BOSNIA

di

K. Prijatelj

Nella Bosnia e nell'Erzegovina sotto la lunga occupazione turca, che durò circa dal 1463 al 1878, i monasteri dei francescani continuarono un'ininterotta attività culturale. I conventi di quest'ordine acquistavano — oltre alle rare opere di artisti locali — dipinti, sculture e oreficerie specialmente nella vicina Dalmazia, poi in Italia e più raramente in Austria. Questo ricco e quasi sconosciuto patrimonio è stato presentato al pubblico dopo essere stato in gran parte ristaurato in due grandi mostre nel 1988: a Sarajevo col titolo «I tesori dei conventi francescani della Bosnia e dell'Erzegovina» e a Zagabria col titolo «I francescani della Bosnia e dell'Erzegovina nel crocevia di culture e civilizzazioni». Fra le opere nella prima è stato esposto un dipinto rappresentante un santo non identificato caratterizzato come opera di un pittore italiano ignoto del 1796 e nella seconda la stessa pala dal titolo «S. Benedetto» con gli stessi altri dati. La pala, che si trovava in uno stato deplorevole nel convento di Guča Gora presso Travnik, è stata su nostro consiglio ristaurata con molta maestrìa prima delle menzionate esposizioni.[1]

Sono lieto di poter pubblicare l'opera coll'identificazione del santo e col nome dell'autore nel volume dedicato alla grande studiosa ed egregia amica Klára Garas, illustre conoscitrice dell'arte ungherese, austriaca e italiana specialmente nel periodo tra il Cinquecento e il Settecento. La pala di dimensioni 261/128 cm rappresenta un santo dalla barba bianca in veste nera colla croce sul petto seduto in un paesaggio e avente davanti poggiato sopra una pietra un libro aperto che sta sfogliando. Sul cielo uno dei tre angeli tiene il suo pastorale di abate, mentre vicino al santo si vede un gruppo di cavalli e di buoi. Nel paesaggio si scorge una chiesa e un bosco di alberi dai rami verdeggianti. Il cielo ha un colore ocra giallastro. Il dipinto è firmato sulla parte inferiore destra.

Che si tratti di S. Leonardo (presso i Croati e gli Sloveni chiamato pure S. Lenart), non c'è dubbio. Questo santo trascorse la giovinezza sotto il re Clodovigo e fu battezzato da S. Remigio. Ritiratosi in solitudine è avendo liberata la regina Clotilde dai dolori di un parto difficile, fu premiato dal sovrano con un bosco a Noblac, dove fece erigere una chiesa col monastero per se e i suoi compagni. Il re lo favoreggiò e gli donò il privilegio di liberare i carcerati. Morì verso il 560. E rappresentato in veste di abate benedettino col pastorale (sebbene non lo fosse) e i suoi attributi sono le catene (visibili sulla nostra pala sopra la firma), un carcerato e specialmente i cavalli e altri animali essendo noto come guaritore miracoloso delle loro malattìe oltre che protettore delle partorienti e dei fabbri. La sua festa è il 6 novembre e era solennemente ricordata specialmente in Austria e in Baviera con processioni di cavalli. Onorato anche

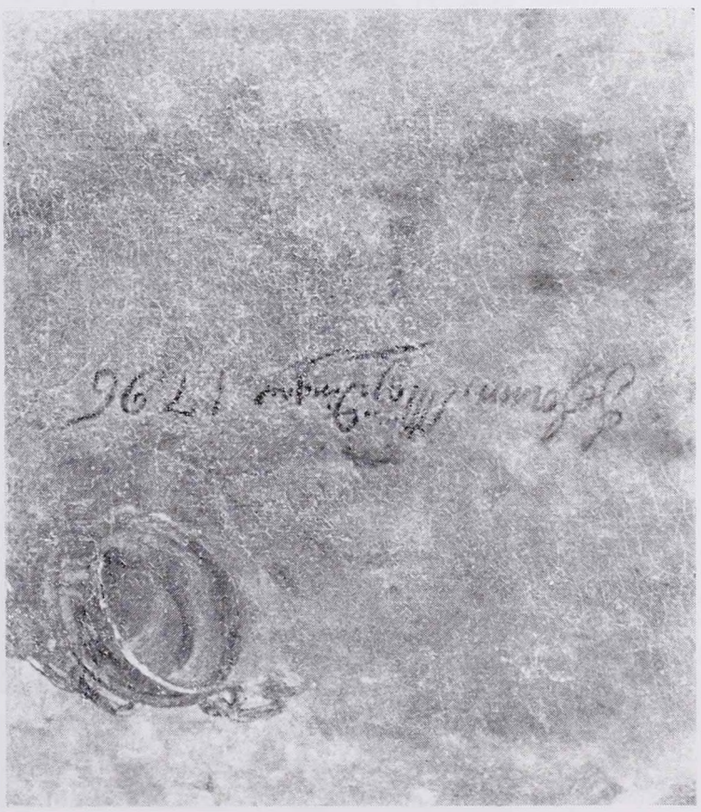


Fig. 1. Johann Mäÿdinger, S. Leonardo, Guča Gora, chiesa dei francescani

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Fig. 2. Johann Mäÿdinger, S. Leonardo, Guča Gora, chiesa dei francescani, particolare

in Croazia e specialmente in Slovenia dopo le invasioni turche, ha in questa ultima regione oltre una settantina di chiese e capelle a lui dedicate. In Istria ne fece una pala il pittore manierista Zorzi Ventura verso il 1600 in una chiesa presso Oprtalj. Il suo nome era diffuso anche in queste regioni slave (v. per esempio lo studio di Josip Matasović «Knez Lenard, kaptoloma zagrebačkega kramar», Narodna starina, Zagreb 1932—1935).

La firma della pala si legge: «Johann Mäÿdinger 1796». Questo pittore austriaco, chiamato pure Maidinger, è nato il 14 aprile 1733 a Vienna dove pure morì il 29 agosto 1806. Dipinse fra le altre opere a Vienna la pala del «S. Salvatore» nell'omonima chiesa e quelle di «S. Giovanni a Patmos» e di «S. Teresa d'Avila» nella chiesa di S. Tecla. Nella capella di S. Ladislao del palazzo archivescovile di Bratislava si trova una sua pala del 1781 rappresentante una riunione di angeli. In quest'ultima lavorova assieme al grande pittore Franz Anton Maulbertsch, col quale ha collaborato dopo il 1780 pure negli affreschi a Szombathely e a Pápa. Ha dipinto pure nel 1787 una pala rappresentante «S. Michele arcangelo» a Nagymányok.[2]

Come nell'opera del grande Maulbertsch, al quale la Prof. Garas dedicò una fondamentale monografia[3], anche in quella specialmente più tarda del Maidinger si può osservare il momento finale del barocco austriaco e il suo passaggio verso il linguaggio neoclassico, che si risente pure nella pala di Guča Gora specialmente nel volto spiritualizzato del santo dallo sguardo estatico e nella maniera di illuminare il paesaggio con una luce diffusa e trasparente proveniente dall'alto. Nel dipinto di Guča Gora, che appartiene al periodo tardo dell'artista, predomina anzi la componente classicista dimostrando le innegabili sebbene discrete qualità del pittore austriaco.[4]

NOTAS

[1] Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1988, n. 4 a, fig. 20, Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija, Zagreb 1988, n. 41, fig. a colori 77.

[2] *Thieme—Becker:* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXIV, Leipzig 1930, p. 340; *K. Garas:* Magyarországi festészet a 18. században — (Die Malerei in Ungarn im XVIII Jh., Budapest 1955) p. 87, 95, 184, 190, 230; Supis paniatok na Slovensku, Bratislava 1968, I, p. 173; *H. Fuchs:* Die österreichischen Maler des 19 Jahrhunderts, III, L—R, Wien 1973, p. K48; *F. M. Haberditzl:* Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977, p. 439, 466, 503, 537; *A. Petrová—Pleskotova:* Maliarstvo 18 st. na Slovensko, Bratislava 1983, p. 40, fig. 47.

Ringrazio cordialmente il collega prof. Ferdo Šerbelj della Narodna galerija di Ljubljana per l'aiuto datomi per lo studio di questo dipinto.

[3] *K. Garas:* Franz Anton Maulbertsch, Stuttgart 1974.

[4] Ringrazio per le fotografie la Sovrintendenza per la tutela dei monumenti di Sarajevo e specialmente la prof. Svetlana Rakić.

KREMSER SCHMIDT IN UNGARN — NOTIZEN ZUR FORSCHUNGSLAGE

von

R. FEUCHTMÜLLER

Meine Bekanntschaft mit Frau Dr. Klára Garas hat mit diesem österreichischen Barockmaler zu tun. Um das Jahr 1951, als ich am Oeuvreverzeichnis dieses Künstlers arbeitete und auch den Katalogteil der Gedächtnisausstellung in Stein verfaßte,[1] waren unsere beiden Länder noch durch eiserne Grenzen getrennt. Frau Dr. Garas jedoch hatte durch ihre Maulbertschforschungen bald diese Barrieren überwunden und mir wertvolle Nachrichten übermittelt, die zumindest noch für die Berichtigungen der 1955 erschienenen Monographie über Kremser Schmidt zurecht kamen.[2] Für diesen freundschaftlichen Kontakt, der im Zuge der Maulbertschforschung enger wurde, möchte ich mit diesem kleinen Beitrag aufrichtig danken. Danken auch dafür, daß ich im Museum der Schönen Künste zu Budapest bei meinen diversen Vorhaben stets so freundliche Aufnahme gefunden habe. Neue Forschungsergebnisse, in einer eben erschienenen Monographie über Martin Johann Schmidt publiziert,[3] seien hier, soweit sie Ungarn betreffen, kurz zusammengefaßt. Man möge sie als Antwort auf manche Fragen, die wir diskutierten, auffassen.

Kremser Schmidts erste Aufträge für Ungarn haben mit Franz Anton Maulbertsch zu tun. Seine Altarbilder, die er 1764 für die Pfarrkirche in Schwechat gemalt hatte, eine Kirche, die Maulbertsch mit einem großartigen Freskozyklus versehen konnte, haben seinen Ruhm begründet. Schmidt erregte damals die Bewunderung von Jakob Schmutzer, der später Schwiegervater von Maulbertsch wurde. Sein Hochaltarbild mit der Predigt des hl Jakobus wurde, wie sein Sohn berichtet, im akademischen Saal öffentlich ausgestellt.[4] Am 6. April 1768 wurde Schmidt dann Mitglied der Schmutzerschen K. K. Kupferstecherakademie in Wien.[5] Die Arbeiten für Schwechat brachten ihn schließlich mit Erzbischof Kardinal Graf v. Migazzi in Kontakt, von dem er 1764 auch ein Porträt schuf.[6] Es ist verständlich, daß Migazzi an Schmidt dachte, als er an die malerische Ausschmückung seines Domes in Waitzen (Vác) schritt: Maulbertsch war auch hier wieder der Freskant und Schmidt wurden die beiden Seitenaltargemälde anvertraut.[7] Die Vermutung, daß der Abt von Melk als Spender oder Stifter des Hochaltarbildes — eine gewaltige Kreuzigungsszene, die das als anstößig empfundene Chorfresko von Maulbertsch überdecken sollte — gelten könne, haben die schriftlichen Belege im Melker Stiftsarchiv nicht bestätigt.[8] In den Prioratsephemeriden vom 7. September 1773 ist nur von zwei Bildern die Rede, die der Erzbischof von Schmidt wünschte, wofür der Abt Sorge tragen möge. Stift Melk scheint damals auch nicht in der Lage gewesen zu sein, eine solch hohe Auslage für eine Domkirche in Ungarn bestreiten zu können. Leider ist die großartige Kreuzigungsszene Schmidts bis heute noch im Chorumgang recht unsachgemäß gelagert und damit unzugänglich. Eine kleine 89 × 55,5 cm große, von Josef Franz Falkoner signierte und 1796 datierte Kreuzigung, die in der Galerie von Eger identifiziert werden konnte, gibt immerhin eine vermeintlich annähernd zutreffene Vorstellung von deren farbiger Erscheinung.[9] Auch das von Migazzi für Kálló als Hochaltarbild der Pfarrkirche 1780 gestiftete Gemälde Schmidts „Bekehrung des hl Paulus" hatte kein günstiges Schicksal; es trägt immer noch den „Renovierungs"-vermerk von Car. Steglehner aus 1805.[10] Die volle Signatur und die Datierung 1778, sowie die derzeit verschollene Vorzeichnung dafür seien ein Anreiz dafür, sich mit diesem Gemälde im Sinne einer sachgemäßen Restaurierung in Zukunft zu beschäftigen. Ein Wunsch der natürlich auch für die Seitenaltarge- im Dom von Waitzen gilt.

Die wichtigsten neuen Erkenntnisse betreffen die Gemälde der ehemaligen Benediktinerabtei in Zalaapáti, westlich vom Plattensee. Die Kirche wurde, wie auf einer Tafel festgehalten ist, in den Jahren 1774—1781 erbaut. Der erste Abt dieses

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Martyrium des hl Adrian, Öl auf Leinwand ca. 350×200 cm Zalaapáti, ehem. Klosterkirche, Hochaltar

Göttweiger Filialklosters war ab 1769 P. Urban Schaukegl, der Bruder des Seitenstettner Kämmerers P. Joseph Schaukegl, der ein großer Förderer Martin Johann Schmidts war.[11] Obwohl Abt Urban bereits am 25. Dezember 1773 in Zalaapáti starb, werden durch ihn wohl schon alle Vorbereitungen zum künstlerischen Schmuck der neuen Kirche eingeleitet worden sein. Außerdem war Kremser Schmidt auch weiterhin ein von der Göttweiger Äbten bevorzugter Maler.

Von Schmidts Gemälden in Zalaapáti war zunächst nur jenes Schutzengelbild in der Literatur bekannt, das De Luca in seinem „gelehrten Österreich" 1778 unter „Salova" anführt.[12] Frau Dr. Garas hatte die Freundlichkeit, uns kurz vor Auslieferung der Kremser Schmidt Monographie des Jahres 1955 mitzuteilen, daß ein „hl Joseph", ein „hl Benedikt" und ein „Christus am Kreuz" für Zalaapáti genannt wären, eine Mitteilung, die allerdings nur mehr in den „Berichtigungen" aufgenommen werden konnte. Eine Überprüfung an Ort und Stelle konnte folgende Gemälde Kremser Schmidts in der Kirche von Zalaapáti feststellen: Das Hochaltarbild „Martyrium des hl Adrian", dem die Beine auf einem Amboß zerschmettert werden, das bereits genannte „Schutzengelbild" am ersten Seitenaltar links und die ebenfalls genannte „Kreuzigung Christi" am zweiten Seitenaltar rechts mit der unter dem Kreuz knienden hl Magdalena, mit Johannes und den Frauen im Hintergrund links.[13] Das Benediktgemälde — erster Seitenaltar rechts — wurde durch ein späteres Bild mit gleichem Thema (eine völlige Übermalung halte ich für unwahrscheinlich) ersetzt und statt des hl Josef — zweiter Seitenaltar links — befindet sich nun ein späteres Immakulata Gemälde. Über die Eigenhändigkeit dieser drei Gemälde (Abb. 1—3), die einen übermalten, schlechten Zustand aufweisen, besteht kein Zweifel. Eine Signatur, die gewiß vorhanden war, ist derzeit nicht festzustellen, würde aber während einer Restaurierung hervortreten. Kompositorisch betrachtet hat das Hochaltarbild, das ein für Kremser Schmidt neues Thema behandelt, kein unmittelbares Vorbild, obwohl sich eine Ähnlichkeit zu J. Sandrarts



Abb. 2. Kreuzigung Christi, Öl auf Leinwand 250×148 cm Zalaapáti, ehem. Klosterkirche, rechter Seitenaltar

Entwurf „Martyrium des hl Emmeram" in Stift Lambach feststellen läßt. Auch das Schutzengelgemälde mit dem über die Weltkugel laufenden Kind, das in einen flammenden Abgrund blickt, geht neue Wege, die weder in der Radierung des Jahres 1750, noch in dem Oberbild in der Müllner Dreifaltigkeitskapelle (Salzburg, 1769) vorgebildet sind.[14] Die Kreuzigung variiert die Komposition, die wir von den Linzer Minoritenkirche (1769) her kennen.[15]

Bezüglich der fehlenden Gemälde kann eine neue, kürzlich entdeckte Quelle herangezogen werden. Es ist dies ein Werkverzeichnis, das Schmidts Schüler Pater Koloman Fellner, der Gründer der Stiftssammlungen von Lambach, angelegt hatte.[16] Dieses handschriftliche Verzeichnis, das bald nach 1778 angelegt worden war — in diesem Jahr studierte Fellner bei Schmidt in Krems — wurde bis zum Jahr 1787 fortgeführt, wie sich dies aus den Eintragungen erkennen läßt. In dieser Liste — im Stiftsarchiv von Lambach verwahrt — finden sich auf pagina 3v unter „Salowa" folgende Eintragungen: „S. Adrianus, Moriens Christus, S. Benedictus, S. Angelus Cust. et S. Josephus nebst vier kleinen Bildern". Damit sind auch die anderen Themen der Altarbilder bestätigt, woraus sich ergibt, daß Martin Johann Schmidt alle Altargemälde der ehemaligen Stiftskirche von Zalaapáti um und nach 1778 geschaffen hatte. Von dem Benedikt- und Josefsgemälde, sowie von den vier kleineren Bilder fehlt derzeit allerdings jede Spur.

Befragt man das Verzeichnis Fellners nach anderen Gemälden unseres Künstlers in Ungarn, dann erhält man Bestätigungen, aber auch Hinweise für weitere Nachforschungen. Bestätigt sind die drei Gemälde für Vác (Waitzen) und das Hochaltarbild für Kálló (Gollokort). Neu ist der Hinweis, daß sich in Weresethas — gewiß ist Veresegyház gemeint — eine hl Elisabeth befindet In „Eseck in Ungarn", heute Osijek in Jugoslawien, ist eine „Sendung des hl Geistes" genannt. Am problematischesten ist eine weitere Nennung über Gemälde in Ungarn: Auf pagina 6v findet sich die Eintragung „Beegien in Hungarn: S. S. Crucem". Versuchsweise wurde dieser Ort mit (Nagy)bégany, heute Velika Bygan in der Karpaten Ukraine (UdSSR) von Herrn Prof. Dr. Josef Breu identifiziert, dem ich für seine Hilfe sehr danke. Vielleicht können die ungarischen Kollegen hier weiterhelfen.

Auch zu den Gemälden in den ungarischen Sammlungen können einige Ergänzungen mitgeteilt werden. Die schöne Skizze „Der hl Florian"



Abb. 3. H1 Schutzengel, Öl auf Leinwand 250×148 cm Zalaapáti, ehem. Klosterkirche, linker Seitenaltar

rettet durch sein Gebet ein brennendes Haus im Budapester Szépművészeti Múzeum (Inv. Nr. 2145) ist kein Modell für Stockern (Niederösterreich), sondern der Entwurf für das Seitenaltarbild in der ehemaligen Wallfahrtskirche Maria Trost in Kirchberg am Wagram (Niederösterreich). Dieses Gemälde, das sich heute in der Pfarrkirche dieses Ortes befindet, ist signiert und 1771 datiert, womit diese Skizze jener für Linz (Stigmatisation des hl Franziskus) zeitlich etwas näher rückt.[17] Die Eigenhändigkeit der Skizze „Vision des hl Johannes Nepomuk" (Inv. Nr. 59.7) konnte leider nicht bestätigt werden.[18] Zur Schule Martin Johann Schmidt gehört die "Kreuzigung Chisti" (Inv. Nr. 6258), ferner die Zeichnung mit den in „Wolken schwebenden Engeln" (Inv. Nr. 1008), zu seinem Umkreis die „Geburt Christi" (Inv. Nr. 739); keinen Bezug zu ihm hat die Zeichnung „Sieg des Glaubens" (Inv. Nr. 1055), was in den Protokollen des Museums auch bereits vermerkt ist. Hingegen besitzt das Burgmuseum in Eger eine Skizze zum „Bethlehemitischen Kindermord" (Inv. Nr.

55.128), die mit der Ausführung in Graz, Alte Galerie, aus dem Jahr 1781 übereinstimmt; sie ist gleich groß wie jene in Mailand und ist — soweit es der derzeitige Zustand erkennen läßt — als ein erster spontaner Entwurf zu werten.[19]

Die anderen in der Literatur genannten Skizzen in Ungarn konnten seinem eigenhändigen Oeuvre leider nicht eingereiht werden. Dies bezieht sich auf ein Gemälde von „Moses mit der ehernen Schlange" Öl auf Leinen 53 × 37 cm in der Kunstsammlung der Erzabtei Pannonhalma, das aber zweifellos auf eine Komposition Kremser Schmidts zurückgeht und von einem seiner Schüler gemalt wurde. Das in Pannonhalma befindliche andere Gemälde, „Hl Katharina" genannt, hat mit seiner Schule hingegen nichts zu tun. Eine gewisse Ähnlichkeit des Puttos hatte diese gelegentliche Zuschreibung nahegelegt. Ein offenbarer Irrtum war der Hinweis auf einen „Hauptmann in Kapharnaum", eine Skizze (Öl auf Leinen 45 × 30 cm), die sich im Bischofspalais von Szombathely befinden sollte, aber weder in den Sammlungen noch in einem der Kataloge zu finden war.

Mit dieser knappen Bestandsaufnahme sind mehrere Anregungen verbunden. Vielleicht gelingt der lokalen Forschung — basierend auf Fellners Verzeichnis — noch manche Identifizierung und Neuentdeckung. Der vordringlichste Wunsch aber richtet sich auf die Restaurierung der Gemälde in Waitzen Kálló und Zalaapáti, deren bedeutende Qualität eine Rettung und Restaurierung dringend nahelegen. Schon vor Jahren hatte ich persönliche Kontakte bezüglich des ehemaligen, fast 8 Meter hohen Hochaltarbildes von Waitzen geführt. Kardinal Franz König und ungarische Priester in Österreich hatten dazu einige Vorschläge ausgearbeitet, die jedoch nicht weiter verfolgt wurden. Die Rettung dieses monumentalen Gemäldes, das gewiß zu den bedeutendsten Arbeiten Kremser Schmidts gehört, wäre wohl das wichtigste Anliegen.

Es mag seltsam sein, einen Beitrag in einer Festschrift, der Dank und Glückwünsch aussprechen möchte, mit einer Bitte abzuschließen. Ich glaube mich aber mit Frau Dr. Klára Garas hier eines Sinnes, denn jeder der Kunst liebt, sieht in ihrer Erhaltung das höchste Ziel.

ANMERKUNGEN

[1] Katalog der Gedächtnisausstellung Martin Johann Schmidt, Krems-Stein 1951, Wien 1951

[2] *Dworschak—Feuchtmüller—Garzarolli Thurnlackh—Zykan:* Der Maler Martin Johann Schmidt, Wien 1955

[3] *Feuchtmüller, Rupert:* Der Kremser Schmidt, Innsbruck 1989.

[4] *Ebenda* S. 610.

[5] *Ebenda* S. 589 Dok 1768/2. — K. K. allergnäd. priv. Anzeigen II Jg. XXII, Wien 27. Mai 1772, 169.

[6] Wie Anm. 3, S. 398, WV. 224.

[7] *Ebenda* S. 426, WV 369, 377.

[8] *Ebenda* S. 591, Dok 1773/4.

[9] *Ebenda* S. 443, WV 483 K

[10] *Ebenda* S. 465, WV 589, 590.

[11] *Weichesmüller, Roland:* P. Joseph Schaukegl in Studien und Mitteilungen d. Benediktinerordens Bd 89 Jg 1978, I/II, Ottobeuren 1978, S. 383.

[12] Wie Anmerkung 3. S. 575

[13] *Ebenda* S. 479, WV 667—670.

[14] *Ebenda* S. 362, WV 34; S. 417, WV 333/2.

[15] *Ebenda* S. 414, WV 314

[16] *Ebenda* S. 575 ff.

[17] *Ebenda* S. 429, WV 391, 292.

[18] *Ebenda* S. 561, N 7.

[19] *Ebenda* S. 482f, WV 690—692.

UNGARISCHE ARISTOKRATENPORTRÄTS VON HEINRICH FRIEDRICH FÜGER UND IGNAZ UNTERBERGER

von

ENIKŐ BUZÁSI

Eine besondere Eigenart der ungarischen Porträtforschung besteht darin, daß die historischen und kulturgeschichtlichen Angaben oft dem Informationsgehalt der Bilder selbst widersprechen. Versucht man die überlieferten Daten mit den Werken in Einklang zu bringen, stoßt man aber nicht nur dann auf Schwierigkeiten, wenn sich das Bildnis wegen seiner künstlerischen Anspruchslosigkeit und seiner mangelnden Ausdruckskraft der kunsthistorischen Analyse entzieht, sondern zuweilen auch bei hervorragenden Werken. In letzterem Fall kommt es nämlich vor, daß gerade die vorliegenden Kentnisse über die dargestellte Person die Deutung des Porträts erschweren. Die im vorliegenden Aufsatz behandelten zwei Bildnisse sind beide „sprechende Bilder". Beide heben einen speziellen Charakterzug des Porträtierten, seine Vorliebe für die Kunst, hervor. Der Auftraggeber des ersten ließ sich als Amateurschauspieler, der des zweiten als Kunstsammler und Mäzen verewigen. Es fragt sich aber, inwieweit die überlieferten Daten zu ihrer Person die Aussage der Bilder untermauern, wonach Graf János Esterházy als Schauspieler aufgetreten sein, bzw. Graf Ferenc Koháry über eine Bildergalerie verfügt haben soll, die anscheinend denen der Wiener Aristokratie gleichkam. Ferner ob die Bildnisse nur zum Leben, zur weniger bekannten Persönlichkeit und zur Bildung dieser beiden bedeutenden Aristokraten im öffentlichem Dienst weitere Angaben liefern oder ob sie eine allgemeine Modeerscheinung festhalten, die — bereits im Zeichen einer neuen ästhetischen Qualität — Ende des 18. Jahrhunderts auch den Geschmack und die Repräsentationsansprüche der ungarischen Aristokratie in Wien geprägt hat.

Heinrich Friedrich Füger hat nämlich den Kammerherrn und Geheimrat János Esterházy, Obergespan des Komitates Bereg, in einem regelrechten Kostüm-„Rollenbild" dargestellt, das den Grafen als Fiesco in der Titelrolle von Schillers Drama verewigt. (Abb. 1) Das Werk Fügers ist heute verschollen, wir kennen es nur von Gottfried Traunfellners Schabkunstblatt aus dem Jahr 1801.[1] Der kulissenhafte Portikus mit Tympanon im Hintergrund ist wahrscheinlich Traunfellners Ergänzung und erinnert an die Fassade des Schlosses von Csákvár, welches der Graf erbauen ließ.[2] Das Schloß wurde im Jahr 1781 vollendet, doch vom „Theatrum", einem selbstständigen Gebäude, besitzen wir erst seit 1794 Archivbelege.[3] Obwohl aufgrund des Quellenmaterials vieles über die Tätigkeit, das Repertoire und die gastierenden Theatertruppen der damaligen Schloßtheater bekannt ist, weiß man doch aufgrund mangelnder Angaben nichts über den Charakter und das Niveau des Theaterlebens im Schloß Csákvár der Familie Esterházy.[4] In der Fachliteratur gilt es als Amateurtheater, in dem eher zu persönlichen Angelegenheiten, Familienfeiern, im allgemeinen aus gesellschaftlichen Anlässen Theater gespielt wurde, wobei die Familienmitglieder und die eingeladenen Gäste gelegentlich auch als Schauspieler mitwirkten.[5]

In Bezug auf János Esterházy verfügen wir über keine derartigen Angaben.[6] Doch aufgrund des Gesagten und in Kenntnis des Schabblattes haben wir keinen Grund daran zu zweifeln, daß er sich als Privatperson auf diese Weise vergnügte und in dem von ihm erbauten „Theatrum" auf die Bühne trat. Ungewöhnlich für diese Zeit ist aber das repräsentative Bildnis im Theaterkostüm, das Originalbild Fügers, dem wir kein einziges ungarisches Adelsporträt aus der Epoche an die Seite stellen können. Die Vorläufer dieses Bildtyps stammen in erster Linie vom Ende des 17. Jahrhunderts aus dem Hof Leopolds I., wo solche Werke anläßlich von repräsentativen, prachtvollen höfischen Feierlichkeiten als bleibende Erinnerungen an Theaterereignisse angefertigt wurden.[7] Aus demselben Grund war um 1650 ein analoges Beispiel aus derselben Familie entstan-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. H. F. Füger — G. Traunfellner: János Graf Esterházy in Theaterkostüm, 1801 (Schabkunstblatt)

den, ein Bild vom jungen Pál Esterházy, das den späteren Palatin in der Rolle der Judit im einem Jesuitendrama zeigt.[8]

Das Bildnis von János Esterházy könnte von ikonographischem Gesichtspunkt aus sogar ein später Nachkomme dieser Porträtmode sein. Im Gegensatz zu dem erwähnten Vorläufer jedoch handelt es sich hier um mehr als um eine Erinnerung an einen Auftritt. Mit der Wahl eines Schiller-Dramas stellte uns der Maler nicht nur den Helden des Stückes oder den kunstliebenden Adligen in einer Rolle vor. Er berief sich direkt auf das literarische Werk und vor allem auf seine ästhetische Qualität. Der literarische Anspruch trug dazu bei, daß sich die Bildsituation auf ein Niveau erhob, die dem gesellschaftlichen Rang der Esterházys entsprach. Die Theaterrolle, sowie das durch sie vertretene und ausgedrückte kulturell hohe Bedürfnis trifft also das Wesen der repräsentativen Darstellung und vervollkommnet den künstlerischen Rang des Bildes. Dieser kulturelle Anspruch sicherte dem Auftraggeber die repräsentative, gesellschaftlich angemessene Porträtdarstellung.

Diese vom Klassizismus ableitbare künstlerische Haltung und das Programm sind zweifellos Füger und nicht seinem Auftraggeber zuzuschreiben. Trotz allem vertritt das Porträt nicht die ästhetischen Grundsätze des Klassizismus, sondern ist eher das Produkt des historizierenden Geschmacks und den Bestrebungen des Wiener akademischen Klassizismus Fügerscher Prägung. Die literarisch-theatralische Malerei Fügers war sehr dazu geeignet, dem Anspruch auf repräsentative Darstellung und dem Bedürfnis der Auftraggeber gleicherweise zu entsprechen. Esterházys Entscheidung, sich in einer Bühnensituation und im Kostüm porträtieren zu lassen, wurzelte wohl in einer kunstliebenden Umgebung und erlaubt den Schluß auf ein Publikum, das nunmehr nicht nur das literarische Bühnenwerk, sondern auch die Produktion des Schauspielers als Kunstschaffen verstand.[9] Da damals die schauspielerische Leistung bereits in ganz Europa anerkannt war, galt die



Abb. 2. Ignaz Unterberger: Ferenc Graf Koháry, um 1795 Antol (Hontszentantal) Schloß Koháry-Coburg

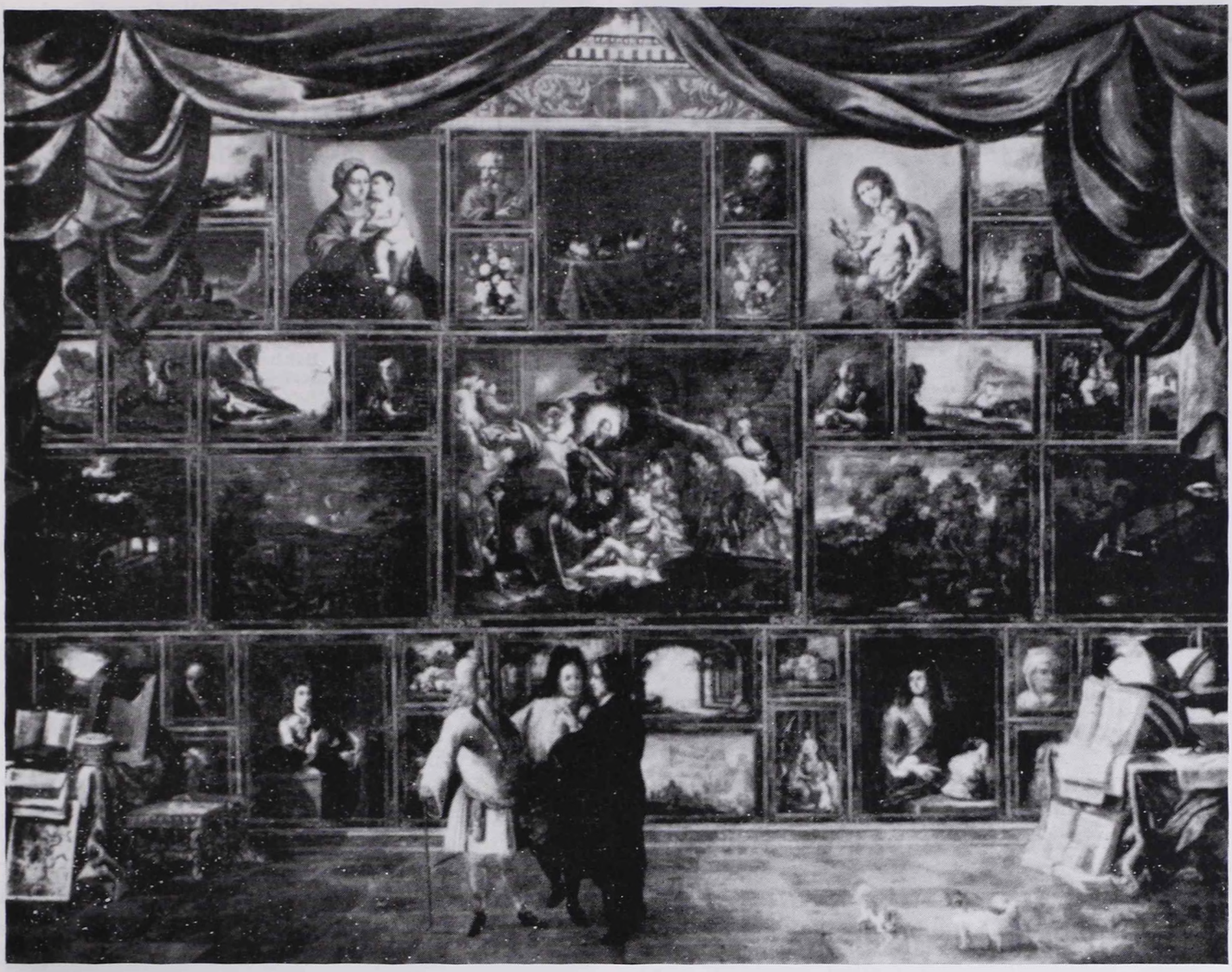


Abb. 3. D. Iortano: Barocke Bildergalerie, 1685, Stift Herzogenburg (Reproduktion)

Darstellung in der Rolle und im Kostüm eines dramatischen Helden als repräsentativer Anlaß. Der Stich zeugt davon, daß Füger diese Aufgabe auf dem verschollenen Bildnis mit einer Grandezza bewältigt hatte, die der Rolle, der Persönlichkeit und der Situation gleich angemessen war.

Auf dem anderen Werk, dem repräsentativen Porträt Ferenc Kohárys in Hontszentantal (Antol) erscheinen mehr traditionelle Elemente.[10] Das Bild zeigt den jungen Grafen gestützt auf eine Minervafigur, als Mäzen der Wissenschaften und der Künste in einem von Säulen gegliederten dunklen Saal einer barocken Bildergalerie. (Abb. 2) Seine pelzverbrämte blaue Kleidung ist reicher als die übliche verzierte Tracht der ungarischen Adligen; sie ist fast herausfordernd. Die perlenbesetzten Tressen, die mit Kameen verzierte Goldkette oder der fein ziselierte Schwertgriff zeugen von außergewöhnlicher aristokratischer Prachtentfaltung, die geistige Noblesse hingegen kommt in der Bildergalerie des Hintergrunds zum Ausdruck.

Koháry schloß 1784 sein Studium am Wiener Theresianum ab,[11] und als erste Stufe seiner amtlichen Karriere trat er 1787 mit 21 Jahren in den Dienst der ungarischen Hofkanzlei. Danach stieg er in ziemlich schneller Reihenfolge zum Hofsekretär, zum Rat bei der ungarischen Statthalterei und 1798 zum Hofrat auf. 1801 wurde er von Franz I. zum Wirklichen Geheimrat ernannt, noch in demselben Jahr zum Vizepräsidenten bei der Hofkammer, später zum Präsidenten derselben. Ab 1810 war er Ungarischer Hof-Vizekanzler, ab 1820 bis zu seinem Tode 1826 Hofkanzler. Unter den höfischen Würden verlieh ihm Franz I. die Titel Königlicher Obermundschenk und Königlicher Oberhofmeister. In Anerkennung seiner hervorragenden Amtstätigkeit erhob ihn der Herrscher 1815 zum Fürst. Er war Ritter des Goldenen Vlieses und Träger des Großkreuzes des St.-Stephan-Ordens.[12] Diese ungewöhnliche Karriere gibt nicht nur einen Anhaltspunkt, sondern auch eine Erklärung zur Person



Abb. 4. Pompeo Batoni: Kyrill Grigojrewitsch Rasumowsky. 1766, Wien, Sammlung Rasumowsky (Reproduktion)

Ferenc Kohárys, der sonst nur als Amtsmann faßbar ist. Die Privatperson bleibt mengels geeigneten Archivmaterials völlig im Dunklen und auch in den Trauerreden werden nur seine Verdienste im öffentlichen Leben gewürdigt.[13] Dieses einseitige Bild über sein Leben und seine Persönlichkeit läßt sich wahrscheinlich nur mehr durch dieses represäntative Mäzenenporträt vervollständigen und nuancieren.

Die als Umgebung von Koháry dargestellte Galerie weist nämlich auf eine nach der Auffassung der Epoche anspruchsvolle Sammlung und bewußte Sammlertätigkeit hin. Zur Entstehungszeit des Gemäldes um 1790 kannte Theodor Frimmel, der die Geschichte der Wiener Kunstsammlungen aufarbeitete, mindestens 15-20 bedeutende Wiener aristokratische Sammlungen,[14] doch die Existenz einer Koháry-Sammlung erwähnt er nicht. Auch aus sonstigen historischen, archivalischen Angaben ist nichts über die Koháry-Bildergalerie bekannt.[15] Die in Hontszentantal erhaltene, historisch gewachsene Familiengalerie ist keine Kunstsammlung im obigen Sinne, und nach dem Inventar von 1792 ist sie das auch im 18. Jahrhundert nicht gewesen.[16] Das Gemälde zeigt ohnehin kein ungarisches Schloßinterieur des 18. Jahrhunderts, sondern einen Gemäldesaal eines Stadtpalastes. Unseres Wissens kaufte Koháry erst 1818 — also viel später als zur Entstehungszeit des Bildnisses — einen Palast in Wien.[17] Auf dem Porträt ist also nicht Kohárys eigene Bildergalerie zu sehen, die es zu dieser Zeit noch gar nicht gegeben hat, und auch nicht die einzige in Frage kommende „öffentliche" Sammlung, die Kaiserliche Galerie, die sich damals in den Sälen des Belvedere befand. Da die Umgebung nur eine Galerieimitation ist und nicht eine präzise Wiedergabe, müssen wir die ikonographische Erklärung, den Sinn anderswo suchen.

Zur Lösung der Frage, warum eine Galeriedarstellung auf dem Bildnis eines Aristokraten erscheint, der in keiner Weise mit Kunstsammlungen in Verbindung gebracht werden kann, vermag uns eine nahe Analogie näherbringen. Ein Porträt des Herzogs Kyrill Grigorjewitsch Rasumowsky, das er anläßlich seiner Italienreise, seiner Grand Tour im Jahr 1766 in Rom, von Pompeo Batoni malen ließ, zeigt im Hintergrund ebenfalls eine Kunstsammlung, u. zw. repräsentative Werke der Skulpturengalerie des Vatikans.[18] (Abb. 4) Diese Meisterwerke ersetzen in diesem Falle jene römischen Veduten-Details, jene antiken Denkmäler die im allgemeinen den Hintergrund der Grand-Tour-Porträts gebildet haben. Rasumowsky war Landesverweser und Feldmarschall der Ukraine bzw. Präsident der zaristischen Akademie der Wissenschaften, aber kein Kunstsammler und auch sonst kein Kunstfreund.[19] Batoni verewigte auf seinem Porträt ebenso wie auf den Bildnissen englischer Aristokraten, die Italien bereisten, die Kunstdenkmäler der Antike als zum Ort passende repräsentative Requisiten. Auf diese Weise sicherte er seinem vornehmen Modell ein elegantes Erscheinen.

Das „Mäzenenporträt" Kohárys ist im wesentlichen aus dieser Betrachtungsweise, der Verbindung von künstlerischem Wert und Repräsentationsbestrebung geboren. Die Wahl des Schauplatzes sowie die Darstellungsart, die den Grafen als Mäzen der Kunst erscheinen lassen, sollte der Forderung der gesellschaftlichen Vornehmheit entsprechen. Auf dem Porträt tritt uns eine der Gesellschaftsschicht entsprechende Verhaltensform entgegen, zu der die Kunst und das Kunstwerk

als eine Protokollpflicht dazu gehörten. Für diese Protokollrolle der Kunst gab es auch in der Praxis Beispiele. Die Galerie als repräsentativer Raum, war damals auch der Ort für Feierlichkeiten, für hohe offizielle Anlässe: So wurde z.B. 1791 Fürst Pál Antal Esterházy im Galeriesaal des Schloßes Eszterháza als Obergespan des Komitats Sopron eingesetzt.[20]

In der Tiefe des dunklen Raumes ist eine Genreszene zu beobachten; Zwei Besucher sind in die Betrachtung der Gemälde vertieft. Außer dem Umstand, daß die Kunstsammlung fiktiv ist, verrät dieses Moment am ehesten, daß der Hintergrund zu einer anderen Gattung, zu den Kabinettstücken, den Galeriebildern gehört, also zu einem überwiegend flämischen Gesellschaftsgenre des 17. Jahrhunderts.[21] Als Vorbild dürfen wir ein Werk von jener Art annehmen, wie das Gemälde des völlig unbekannten Iortano — wahrscheinlich eines Schülers des jüngeren Teniers — eines ist, das in der Auffassung und Komposition mit dem Porträt von Hontszentantal viel Verwandschaft aufweist.[22] (Abb. 3) Der hochgezogene Vorhang verwandelt in beiden Fällen den Hintergrund in eine Bühnenkulisse, in vielem ist auch die Behandlung von Licht und Schatten ähnlich, und im Motiv des unter der Decke herumlaufenden



Abb. 5. Ignaz Unterberger—Johann Jacobé: W. Ch. Graf von Überacker (Schabkunstblatt)



Abb. 6. Ignaz Unterberger: Georg von Kees, Bozen, Südtiroler Handelskammer (Reproduktion)

Frieses sind Detailübereinstimmungen zu beobachten. Während jedoch der Meister aus Flandern die Stücke der Sammlung mit dokumentarischer Genauigkeit dargestellt hat (sein Gemälde — wie die anderen Beispiele dieses Genres — fordert geradezu zur Identifikation der Werke heraus), begnügte sich der Maler des Koháry-Bildnisses im Hintergrund mit der Illusion, mit den Helldunkelspiel von verwischten Flecken. Allein das linke, auch im Maßstab von den übrigen abstechende Bild weist auf eine sehr beachtliche Art konkrete Formen auf. Das Koháry-Porträt von herausragender Qualität ist auch ansonsten ein Bravourstück der Illusion und der Historisierung. Diese Begriffe sind hier in mehrfacher Bedeutung gemeint. Die Illusion beschränkt sich nicht nur auf die fiktiven Situation, sondern erstreckt sich auch auf kleine malerische Details. Außer einem Johannes dem Täufer, der im Stil der römischen und der bologneser Malerei des 17. Jahrhunderts gehalten ist, scheinen die anderen Gemälde ziemlich einheitlich eher zu den nordischen Schulen zu gehören. Weiters zeigen die im Saal aufgehängten Gemälde denselben intensiven malerischen



Abb. 7. Ignaz Unterberger: Hebe, 1795, Wien, Österreichisches Barockmuseum

Helldunkelcharakter wie das Bildnis selbst. Wir haben es hier mit einem streng logischen, fast theoretischen Historismus zu tun, bei welchem das Gattungsvorbild des Hintergrundes, der Stil der Gemälde der dargestellten Galerie, ferner die auf holländische Nachtstücke zurückzuführende Lichtbehandlung der gesamten Komposition bewußt von gemeinsamen Wurzeln abgeleitet sind.

Den Maler des Koháry-Porträts darf man mit dem Tiroler Ignaz Unterberger identifizieren, den schon die zeitgenössischen Quellen einen „pittore erudito" nennen, und der „ein gesteigertes, allgemeines Interesse an der bildenden Kunst" an den Tag legte.[23] Er war ein auch theoretisch gut gebildeter, intellektueller Künstler, der die klassische Kunst nicht nur anhand der Werke selbst kannte, sondern auch aus Kunstbüchern, aus denen er eine eigene Bibliothek besaß.[24] Daneben beschäftigte er sich mit naturwissenschaftlichen Fragen, u.a. auch mit Mechanik.[25] Frimmel zählt ihn zu den frühen Wiener Kunstsammlern und schreibt ihm eine bedeutende Kunstsammlung zu.[26] Wir schreiben das Bildnis Koháry aufgrund einer Bemerkung der zeitgenössischen Aufzeichnungen von Denifle und di Pauli über Tiroler Maler Ignaz Unterberger zu.[27] Die anhand dieser Quelle mehrmals zitierte, doch bis heute nicht auf dieses Bild bezogene Angabe befindet sich in einer Liste über Unterbergers bedeutendste Porträts.[28]

Nach der erwähnten Quelle zeigt ein Teil seiner Porträts historisierenden Charakter „mit passenden Nebenwerken".[29] Zwei von diesen kennen wir von Schabkunstblätter von Johann Jacobé: Das Porträt der Baronin von Stettner als Ariadne in antiker Kleidung, gestützt auf eine von zwei Tigern gezogene Biga, mit einem Sternenkreuz in der Hand,[30] sowie das Porträt von Wolfgang Christoph Graf Überacker, ebenfalls in stilisierter antiker Kleidung, einen griechischen Text und die Himmelskugel haltend.[31] (Abb. 5) Das klassizisierende repräsentative Amtsbildnis des Hofrates Franz Georg Kees — in vieler Hinsicht eine gute Analogie zum Bild von Hontszentantal — gehört nicht in die Reihe seiner historisierender Porträts (Abb. 6).[32] Ebenso wenig wurde im Manuscript und in der Liste das Porträt von Ferenc Koháry zu den historisierenden Werken gezählt, weil man unter Historisieren damals vor allem Darstellungen mit antiken Hinweisen verstand.



Abb. 8. Ignaz Unterberger: Ferenc Graf Koháry, um 1795, Antol (Hontszentantal) Schloß Koháry-Coburg

Neben den antiken Kunstdenkmälern wurde die malerische Auffassung und der Stil Unterbergers grundlegend von der Malerei Correggios beeinflußt. Unterberger betrachtete ihn als sein Vorbild, mit dessen Malweise und malerischer Welt er sich in seinen Kopien nach Correggios Werken bis zur Teuschung identifizieren konnte.[33] In solch einer Weise, daß seine Bilder in der Manier Correggios mehrfach für Werke des Renaissance-Meisters gehalten wurden.[34] Diese Aventuren in seiner Malerei liefern nicht nur einen neuen Anhaltspunkt dafür, daß er sich ungezwungen in der Art eines Chamäleons in andere Stilepochen und Malerschulen hinüberwechseln konnte,[35] sondern gleichzeitig auch einen Hinweis darauf, daß wir den Johannes den Täufer in der „Galerie" des Bildes von Honszentantal, in der die Malweise der bolognesischen, und römischen Maler nach Caravaggio nachempfunden wird, als ein neues Beispiel für Unterbergers Invention, für seine historisierende Neigung zu bewerten haben. Die malerische Welt dieses selbständig komponierten Details steht auch dem kleinen Bild „Bethsabe im Bade" in der Prager Nationalgalerie nahe.[36]

Das Koháry-Porträt kann in erster Linie vom Standpunkt der Lichtwirkung am besten mit jener großformatigen Hebe-Komposition verglichen werden, die die Zeitgenossen unter den Werken des Künstlers am meisten geschätzt haben und die ihm an seinem Lebensabend die Ernennung zum Kammermaler eingebracht hat.[37] Der Erfolg jenes Gemäldes hängt damit zusammen, daß der Geschmack der Kunstsammler und die künstlerische Orientierung der Maler der Epoche in erster Linie für die niederländische und holländische Malerei empfänglich waren, denen die malerische Lösung Unterbergers nahestand.[38] Seine „Hebe" aus 1795 wurde vor allem wegen der eigenartigen Lichtwirkung und des damals oft erwähnten Nachtstück-Charakters geschätzt. (Abb. 7) Das Gemälde ist im wesentlichen ein analytisches Studium des Wechsels und Aufeinandertreffens von kalten und warmen Lichtern. Unterberger vermengt in diesem Bild auf eine eklektische Weise seine naturwissenschaftlich-empirische Erfahrungen mit denen der Lichtbehandlung der verschiedensten Malerschulen und Tendenzen. Trotzdem ist das Bild in seinen lichttechnischen Lösungen eher ein Vorreiter als ein Synthetiker. Auf beiden Gemälden benutzte der Maler den bewegten Wechsel von direkten Lichtern und ihren Reflexlichtern sowie den Schatten, und setzte sie als bildschaffendes und stimmungserzeugendes Element ein. Auf dem Porträt gelang es ihm jedoch in einer eleganteren natürlicheren gefälligeren Form. Auf dem letzteren werden die runden plastischen Formen der Minerva-Skulptur ähnlich der Hebe durch die verschiedenen Abstufungen des feinen gelben Lichtes, das eine transparente Wirkung des Alabasters veranschaulicht, erreicht, und damit wird die elegante klassizisierende Figur zum „malerischsten" Detail des Bildes.

Das Porträt Kohárys stammt vermutlich aus der annähernd gleichen Zeit wie die datierte Hebe-Komposition. Deshalb können wir das Bildnis in die Zeit um 1795 datieren. Aus derselben Zeit dürfte auch die Brustbildvariante der Dreiviertelgestalt in rotem Kleid stammen, die ebenfalls im Schloß von Hontszentantal aufbewahrt wird.[39] (Abb. 8) Auf diesem Gemälde gibt Unterberger die Charakteristik des Grafen Koháry als Privatperson. Die Einstellung ist die gleiche, aber ohne die erklärende Umgebung entstand eine mehr bürgernahe Fassung. Die repräsentative Variante und die zur gleichen Zeit entstandene „bürgerliche Umschrift" sind markante Beispiele der beiden Richtungen der bereits deutlich differenzierten Aufgabe der Porträtmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts.

ANMERKUNGEN

[1] Schabkunstblatt, 725×453 mm Signiert: „H. Füger pinxit, G. Traunfellner sculpt. Viennae 1801" Das Gemälde laut einer Familienmitteilung befand sich vor dem II. Weltkrieg in Schloß Csákvár. *(Staud, G.:* Adelstheater in Ungarn, 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1977. 244—246) Wahrscheinlich wird es mit dem Bild identisch gewesen sein, das im Bestandverzeichnis der Bilder im Schloß Esterházys von Pápa zwischen 1900 und 1916 als ein Bild beschrieben ist, das János Esterházy in einer spanischen Kleidung darstellt. *Mithay S.:* Esterházy-portrék Pápán. (Esterházy-Porträts in Pápa) Folia Historica 11. 1983. 43, 49. Eine Brustausschnittvariante der ganzfigurigen Darstellung in Husarenuniform, ebenfalls von Füger wird im Museum Domonkos Kuny in Tata bewahrt. (Inv.-Nr. 55.20. Öl auf Leinwand, 83,5×54,5 cm) Letzteres Gemälde, sowie das Schabkunstblatt wurden veröffentlicht in: *Buzási E.:* Régi magyar arcképek — Alte ungarische Bildnisse. Ausstellung, Tata—Szombathely, bzw. Budapest, Ungarische Nationalgalerie, 1988. Kat.-Nr. 34. mit Abb.

[2] Siehe: *Kelényi, Gy.:* Kastélyok, kúriák, villák. (Schlösser, Kurien, Villen) Budapest 1974. Abb. 60.

[3] *Staud, G.:* op. cit. 244—246. Es ist urkundlich gesichert, daß am Theater — den Archivdaten zufolge, die von Kornél Bárdos veröffentlicht wurden, — zwischen 1794 und 1795 noch gearbeitet wurde. *(Bárdos, K.:* A tatai Esterházyak zenéje (Die Musik der Esterházys in Tata). 1727—1846. Budapest 1978. 23.*)* 1798 wollte man zwischen dem Schloß und dem Theater einen Durchgang bauen, *(Ebenda).*

[4] *Staud, G.:* op. cit. 244—246. Kennt im Zusammenhang mit den Vorstellungen in Csákvár keine Angaben.

[5] Siehe *Staud, G.:* op. cit. 35—36. Über den Laiencharakter des Theaters in Csákvár, *ebenda:* 30. Kornél Bárdos erwähnt eine indirekte Angabe, die auf Laienvorstellungen hinweisen könnte: dem Inventar von 1801 zufolge, verfügte das Schloßtheater über eigene Kostüme und Requisiten. *(Bárdos, K.:* op. cit. 23.) M. Horányi veröffentlichte Einzelheiten zu einer Laienvorstellung im Herbst 1797 in Eisenstadt. *(Horányi M.:* Eszterházy vígasságok. (Belustigungen in Eszterháza) Budapest 1959. 173.) An der Vorstellung wirkten einige Gäste des Schlosses teil, so mehrere Mitglieder der gräflichen Familie Weissenwolff, Gräfin Charlotte Hohenfeld, Fürstin Grassalkovich, Gräfin Julia Esterházy.

[6] Über sein Leben: *Eszterházy J.:* Az Eszterházy család és oldalágainak leírása. (Die Beschreibung der Familie Eszterházy und ihrer Seitenlinien) Budapest 1901. I. 162.

[7] Zum Beispiel die Bildnisse von Leopold I. und seiner Gattin von Jan Thomas aus 1667, in den Rollen von Acis und Galatea, des für ihre Hochzeit komponierten Hirtenspiels »La Galatea«. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 9135. bzw. 9136. Kupferplatten, je 33,3×24,2 cm *(Heinz, G.—Schütz, K.:* Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien 1976. Kat. Nr. 129, 49), weiterhin das Kostümbild von Gundaker Fürst Dietrichstein, ebenfalls von Jan Thomas aus 1667, in einer der Rollen des oben erwähnten Stückes. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 9676. Öl auf Leinwand 60,5×49,5 cm *(Ebenda:* Kat. Nr. 226).

[1] Eisenstadt (Kismarton) Schloß Esterházy. Reproduziert: *Bubics Zs.—Merényi L.:* Herceg Esterházy Pál nádor (Palatin Fürst Pál Esterházy) Budapest 1895. zwischen S. 86 und 87.

[9] Siehe *Kosáry D.:* Művelődés a 18. századi Magyarországon. (Kultur in Ungarn im 18. Jahrhundert) Budapest 1983². 673, 677.

[10] Hontszentantal, (Antol, Tsch.) Schloß Koháry-Coburg, Öl auf Leinwand 145×115 cm Inv. Nr. 103. *Učníková, D.:* Historický portrét na Slovensku. Bratislava 1980. 44. Gkp. 66. Als unbekannt veröffentlicht.

[11] »Schul-Zeugnisse des Fürsten Franz Koháry . . .« Radvány (Radvan, Tsch.) Familienarchiv Koháry, Pars I. Gruppe I. Nr. 172. Die Nummer 60. des Jahrganges 1782 der Wiener Zeitung (S. 2) berichtet am 19. und 20. Juli über seine Prüfungen aus »Metaphysik« und zwischen dem 21 und dem 24 August aus »praktischer Philosophie«.

[12] Seine Amtslaufbahn und seine Würden mit einigen Ausnahmen werden ausführlich dargestellt bei *Wurzbach:* (12) 281. Für die Ernennung zum Wirklichen Geheimrat: Familienarchiv Koháry, Pars I. Gruppe I. Nr. 28. Über sein Gut, bzw. über seine, bei seinem Tode bekleideten Ämter und Würden vgl. den Bericht über seinem Tode: Wiener Zeitung, 1826. Nr. 155. 10. Juli (S. 655).

[13] Veröffentlichten Trauerrede: *Majthényi P.:* Halotti beszéd . . . (Grabrede . . .) Selmecbánya 1827. *Szentmiklóssy L.:* Halotti beszéd . . . (Grabrede . . .) Selmecbánya 1827. *Tóth I.:* Halotti beszéd . . . (Grabrede . . .) Esztergom 1826. *Matolcsy L.:* A státus nagy embere. (Der große Staatsmann) Pest 1826.

[14] *Frimmel, Th.:* Galeriestudien I. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Leipzig 1898. 7—8, mit der Aufzählung mehrerer Sammlungen. Über die einzelnen Sammlungen eingehend bei *Frimmel, Th.:* Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. I—II. München 1913—14.

[15] Über die Sammlung von Ferenc Koháry weiß auch der Wurzbach-Lexikon nichts, ebenso wenig wie der wiener Portheim biographische Zettelkatalog (Wien, Rathaus). Nicht einmal im gut registrierten Koháry-Archiv habe ich Anhaltspunkte dafür gefunden. Die etwaige Bildergalerie von Ferenc Koháry hinterließ auch in der Sammlung der Fürsten Coburg keine Spuren — nach dem Tode von Ferenc Koháry erbten sie nämlich auf weiblicher Linie das Koháry-Vermögen. Die Sammlung Coburg entwickelte sich in den 1860-er Jahren, in erster Linie aus »zeitgenössischen« Stücken des 19. Jahrhunderts. Frimmel — in seinem Lexikon — erwähnt auch nirgends, daß die Familie der Gattin von Koháry, die Grafen Waldstein-Wartenberg eine Galerie besessen hätten.

[16] Archiv der Familie Koháry, Radvány, Pars II. Nr. 5010. »Conscription deren in den Szent-Antaller Castell befindlichen Einrichtungs Sachen« Das am 16. Febr. 1792 abgeschlossene Inventar wurde aus dem Anlaß aufgenommen, daß Ferenc Koháry nach seiner Heirat mit der Gräfin Maria Antonia von Waldstein-Wartenberg den Besitz von Hontszentantal übernommen hatte.

[17] Koháry kaufte am 30. Nov. 1818 vom Grafen Lacy das früher im Besitz der Grafen Daun gewesene Haus mit Garten in der Seilerstraße, Nr. 848 und den Stall auf dem Graben. Das Verkaufsdokument vgl. im Familienarchiv Koháry: Radvány, Pars II. Nr. 7390.

[18] Das Bild ist in Wien in der Sammlung Rasumowsky. Siehe: *Rudolph, S.:* La Pittura del' 700 a Roma. Milano 1983. Abb. 57. Für das Foto des Bildes bin ich Frau Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz zu Dank verpflichtet.

[19] Über Rasumowsky ausführlicher: Russki Biografitscheski Slowar. Sankt Petersburg 1910. Bd. 15. Reprint New York 1962. 452—466. Das Bild des Fürsten Rasumowsky hat Koháry sehen können, als der Sohn des Fürsten, Andreas Rasumowsky sich zwischen 1793 und 1799 als Gesandter des Zarenhofes in Wien aufhielt, wo er ein glänzendes Haus führte. Auf dieser Weise könnte sich der, das Innere der Sammlung abbildende Hintergrund, als eine representative Lösung vielleicht direkt aus dem Kenntnis des Bildes auch ergeben.

[20] *Meller S.:* Az Esterházy képtár története. (Die Geschichte der Gemäldegalerie Esterházy] Budapest 1915. XXXVI.

[22] Siehe: *Speth-Holterhoff, S.:* Les peintres flamands de cabinets d'amateurs. Brüssel 1957.

[22] Stift Herzogenburg. Siehe: Prinz Eugen und das barocke Österreich. Ausstellung, Schloßhof, Niederweiden 1986. Kat. Nr. 3. 18.

[23] *Denifle, P.—di Pauli, A. A.:* Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern. Manuscript. Innsbruck 1801. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Sign. Dip. 1104. Die neueste biographische Zusammenfassung von Unterberger mit der Aufzählung der Quellen und der früheren Literatur: *Baum, E.:* Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien—München 1980. II. 728—729. Über Unterberger liefert neben der ausführlichen Aufzählung seiner Werke informative Feststellungen: Wurzbach (49) 84—88. Weiterhin: *Thieme—Becker:* XXXIII. (1939) 581—582. *Ringler, J.:* Die barocke Tafelmalerei in Tirol. Innsbruck—München 1973. 204—205, sowie Die tirolische Nation, 1790—1820. Ausstellung, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1984. 370.

[24] Über seine Sammlung (oder über einen Teil der Sammlung) berichtet: *Lugt, F.:* Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. La Haye 1953. I. Nr. 6000. demzufolge bei der Versteigerung in Wien am 3. und 7. Januar 1800, 114 Zeichnungen und 2058 Kupferstiche bzw. Bücher mit Kupferstichen registriert wurden. (Versteigerungskatalog: Akademie der Bildenden Künste in Wien, Bibliothek), weiterhin *Baum, E.:* op. cit. 729.

[25] Im Zusammenhang damit kann noch erwähnt werden daß Unterberger ab 1783 Mitglied der wiener Freimaurerloge »Zur gekrönten Hoffnung« war, und als Logenbruder einen Titelblattstich zu einem Gelegenheitsgedicht von Ignaz Born angefertigt hatte. *(Baum, E.:* op. cit. 729, weiterhin *Abafi (Aigner), L.:* Geschichte der Freimaurerei in Österreich—Ungarn. Teschen-Budapest 1890—1899. Band IV. 205, 216, 290.

[26] *Frimmel, Th.:* Galeriestudien I. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Leipzig 1898. 8.

[27] *Denifle—di Pauli:* op. cit. 95.

[28] Zitiert: *Wurzbach* (49) 85. *Garas, K.:* Magyarországi festészet a XVIII. században. (Ungarische Malerei im 18. Jahrhundert) Budapest 1955. 257. Die tirolische Nation, zit. Katalog, 370, weiterhin siehe die nächste Anmerkung.

[29] Der Teil des Textes wurde durch die Fachliteratur in der Fassung von Wurzbach übernommen (» . . . Bildnisse, theils in historischer Auffassung, theils mit passenden Nebenwerken . . .«). Die Originalfassung im Manuscript: »Nebenher malte er auch manchmal Porträte, theils historisch mit passenden Nebenwerken, unter welchen sich die der

rafen Überacker, Kohary, Pelegrini, Brentano, der Frau on Stettner, Frau Weissin, hhrn v. Kees, v. Stettner und es Abtes Eberl ganz besonders ausnehmen.«

[30] Schabkunstblatt, 426×281 mm Signiert: »Ign. Unterberger pinx. — Joann Jacobe fecit«.

[31] Schabkunstblatt, 462×360 mm Signiert: »Ign. Unterberger pinxit — J. Jacobe fecit«.

[32] Bozen, Südtiroler Handelskammer, Inv. Nr. 353. Öl uf Leinwand, 119×88 cm. Signiert. Die mit der Justiz und esetzschaffung zusammenhängenden Gebiete gehörten zu on Kees, zum Hofrat Kaiser Josephs II. Auf seinem Bild n Ornat des St. Stephanordens verewigt, auf dem Piedestal er Büste des Kaisers sind Merkur, und die allegorischen Figuren der Gesetzgebung zu sehen. Die tirolische Nation, zit. Katalog, Kat. Nr. 13.6. weiterhin *Ringler, J.:* p. cit. 205.

[33] *Denifle—di Pauli:* op. cit. 427, 545, 632. danach: *Wurzbach:* (49) 84. *Thieme—Becker:* XXXIII. 581. *Ringler, J.:* op. cit. 204. *Baum, E.:* op. cit. 728.

[34] Fürst Esterházy kaufte zwei verschiedene Caritas-Kompositionen von Unterberger als Correggios Werke. *Wurzbach:* [49] 85). Im Inventar der Sammlung von 1820 kommt eine von diesen bereits als Werk Unterbergers vor. *Meller S.:* op. cit. 217 (480), derzeit im Museum der Bildenden Künste in Budapest. Galerie Alter Meister, Inv. Nr. 463.

[35] Er hatte bereits für seine italienischen Auftraggeber groteske szenen, »Bambocciaten« im niederländischen Stil gemalt. *(Wurzbach:* [49] 85. *Thieme—Becker:* XXXIII. 581.) Möglicherweise war auch jenes Gemälde eines Ritters von dieser Art, das sich gemeinsam mit einem anderen Bild von Unterberger im Besitz der Familie Apponyi befand. Letzteres war: ». . . ein Bachanal von Kindlen (!) in basrelief mit arabesker Verzierung . . .“ *Denifle—di Pauli:* op. cit. 94.

[36] Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr.: 0 249. Öl auf Holz, 35,6×28,7 cm. *Preiss, P.:* Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag. Ausstellung, Wien Österreichisches Barockmuseum 1977—78. 186—187. (mit Abb.)

[37] Wien, Österreichisches Barockmuseum, Inv. Nr. 4134. Öl auf Leinwand 206×154 cm *Denifle—di Pauli:* op. cit. 45, 57, 95, 299, 301, 545. *Baum, E.:* op. cit. 729—730. Eine, auf Holz gemalte Skizze des Bildes wurde eine Zeitlang im Pottendorfer Schloß der Esterházy aufbewahrt. Im Inventar der Esterházy-Galerie von 1820 ist es noch unter der Nummer 642 registriert, wurde aber später verkauft. *Meller S.:* op. cit. 224. Das Bild wurde in Schabkunst Technik verbreitet. Der Name des Stechers auf einem Exemplar des Museums der Stadt Wien (Inv. Nr. 82 114—1096): »Ignatz Unterberger fecit — And. Geiger Sculp.«

[38] Siehe dazu: *Hermann-Fichtenau, E.:* Studien zum Einfluß Hollands auf die österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Wien 1983.

[39] Hontszentantal (Antol. Tsch.) Schloß Koháry-Coburg Öl auf Leinwand, 72×58 cm Inv. Nr. 102. *Učniková, D.:* op. cit. 46. Gkp. 68. Als unbekannt.

JOHANN MARTIN STOCK UND JOSEPH HAYDN
(Die Entdeckung der ungarländischen Zigeunermusiker im XVIII. Jahrhundert)

von

G. Galavics

Im Jahre 1776 standen der Komponist Joseph Haydn und der ungarländische Maler und Grafiker Johann Martin Stock gemeinsam im Dienste des Fürsten Esterházy und betätigten sich am Fürstenhofe von Eszterháza. Der junge Maler war damals am Anfang seiner Laufbahn. Er hatte unlängst seine Studien in Wien beendet, wo er zwischen 1763—1771 die Malerklasse der Akademie und zwischen 1771—1774 die Kupferstecherakademie besucht hat. Zwischenzeitlich hatte sich 1772 der Siebenbürger Maler sächsischer Herkunft auch in Deutschland aufgehalten und in Leipzig studiert sowie gearbeitet. Nach Beendigung seiner Studien siedelte er sich im Preßburg, einer Stadt voll künstlerischen Lebens nahe zu Wien an. 1776 hat er aber mit seiner Familie in Eszterháza gewohnt, denn der Tod seines vier Monate alten Sohnes wurde dort in die Todesmatrikel eingetragen.[1] Joseph Haydn war zu jener Zeit seit mehr als ein Jahrzehnt der Kapellmeister des Hoforchesters der Esterházy, und sein sich mehrender Ruhm hatte sich schon weit über den Wiener Hof hinaus verbreitet. Haydns Werke waren in Paris, in London, sowie in den deutschen Fürstentümern bekannt.

Über die Tätigkeit des Malers Stock in Eszterháza ist uns nichts Näheres überliefert. Vom Anfang der 70-er Jahre sind Bildnisse der Wiener und der Leipziger Intelligenz von seiner Hand erhalten. Ein Bildnis oder eine Bildniszeichnung des berühmten Komponisten in Eszterháza zu entwerfen, sollte für den Maler nicht nur eine anziehende Aufgabe bedeuten, sondern auch die nächtsliegende Form, persönliche Kontakte zum Meister herzustellen. Das erste, im Kupferstich vervielfältigte Porträt von Haydn, nach einer vom Musiker erhaltenen Vorlage durch Johann Ernst Mansfeld 1781 gestochen (Abbildung 1.), steht der nüchternen, bürgerlich-objektiven malerischen Auffassung des Porträts Stock nicht fern.[2] Den Musiker Haydn und den Maler und Grafiker Stock haben wir nicht wegen dieses ausnehmenden Kontaktes in Parallele gestellt; ihre Beziehung ist von anderer, tieferer und substantieller Natur. In ihrer Kunst tritt ein gemeiner Charakterzug hervor, der eine geistige Verwandtschaft zwischen den beiden Männern schafft. Beide wurden fast gleichzeitig auf die zunehmende Popularität der Zigeunermusikanten in ihrer westungarischen Umgebung aufmerksam. Aus den Zigeunern, einer an dem Rande der Gesellschaft gedrängten Volksgruppe, erhob sich eine Musikerschicht, die von den Dorfschenken bis zu den städtischen Tanzfesten und den Hofbällen der vornehmsten Kreise willkommen war. Ihr beginnender Ruhm ist mit wachsende Volkstümlichkeit einer charakteristischen ungarischen Musikform der sogenannten Verbunkos-Musik verbunden. Diese Tanzmusik von eigenartigen Rhytmus, die sich auf die ungarische musikalische Tradition stützte und als Begleitung der Anwerbung in weiten Kreisen bekannt war, erhielt ihre endgültige Form auf den Instrumenten der Zigeunermusikanten und wurde seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts viele Jahrzehnte lang als eine Erscheinungsform des ungarischen Nationalcharakters betrachtet, die in ihrer Bedeutung weit über die reine Musik hinauswuchs. Der heute noch lebendige virtuose Stil der Zigeunermusiker, in den auch das westeuropäische Harmonisierungssystem eingegangen ist, hat diese Musik so volkstümlich gemacht, daß die in Ungarn lebenden und wirkenden Vertreter der europäischen Musikpraxis darauf aufmerksam geworden sind. Sie haben die charakteristischen Musikstücke als erste aufgezeichnet und haben als erste versucht, die Zigeuner-Stücke auch in die bürgerliche Musik-Praxis einzubinden. Unter den Bedeutendsten der europäischen Musik war Joseph Haydn der erste, der in seine Streichquartette und Symphonien ungarische Einlagen in der Art eines «rondo all'ongarese» eingefügt hat. Ihm folgten später Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms, Berlioz und andere.[3]

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 34, 1989
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Johann Ernst Mansfeld: Das Porträt von Joseph Haydn. Kupferstich. 1781. Ungarisches Nationalmuseum

So wie sie die Musik der Zigeuner verewigten, so verewigte Johann Martin Stock die Zigeunermusikanten in einer, im Jahre 1778 angefangenen Radierungsfolge. Zu Folge beginnt mit sechs Radierungen, der Titel ist auf dem ersten Blatt zu finden: *Abbildungen verschiedener Inwohner Ungarns und Siebenbürgens. 1. Folge. von jemahligen Zigeunern.*[4] Der deutsche Titel und das Vorhaben, die Völker und Volksgruppen Ungarns und Siebenbürgens dem einheimischen und dem ausländischen Publikum vorzustellen, verband Stock mit dem Preßburger Gelehrtenkreis, in welchem Karl Gottlieb Windisch und Johann Korabinsky die Ungarns Geschichte, Geographie, Völker und Denkwürdigkeiten in deutscher Sprache publizierten.[5] Stock traf in ihnen geistige Gefährten und hatte lebhafte Beziehungen zu ihnen: er schuf Illustrationen für Windischs «Ungarisches Magazin», während Korabinsky seine Zigeunerdarstellungen berichtete.[6]

Das erste Blatt, das Titelblatt der geplanten Folge wurde unmittelbar von den niederländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts inspiriert, die Wirtshausszene von feinstem Linienrhytmus im Hintergrund wirkt wie ein graphisches Zitat aus dem Oeuvre eines Rembrandt-Nachfolgers des 17. Jahrhunderts (Abbildung 2.). Die beiden Figuren im Vordergrund, mit betonten Konturen und tieferen Schattung hervorgehoben, der Zimbelschläger-Zigeuner und der zechende Husar, bilden einen wirksamen Kontrapunkt zum Hintergrund. Der Zigeunermusikant und der Husar auf dem Titelblatt sind als Ergebnis einer bewußten Themenwahl zu betrachten. Der ungarische Husar war damals schon fest seit einem Jahrhundert, seit der Verbreitung des Husarentums in Europa mit seiner Tracht der bekannteste Representant des Ungarn im Ausland. Der dem Husaren aufspielende Zigeuner weist gleichzeitig auf die erste Folge der Trachtenbilder-Reihe und auf jene Musik, deren Ruhm die Landesgrenzen überschritten hatte und die gerade in jenen Zeiten zum zweiten herumzeichnenden Symbol «des Ungarischen» geworden war. Aus diesem letzteren Gesichtspunkt hat Stock die Darstellung der Zigeuner an den Beginn der Folge gestellt und mit ihrer Hervorhebung wollte er ohne zweifel dem ausländischen Interesse entgegengehen.

Die fünf anderen Blätter der Folge sind nicht beschriftet, doch numeriert. Die einzelnen Darstellungen zeigen mit einer Ausnahme Mitglieder einer Zigeunerkapelle. Auf dem zweiten Blatt sehen wir den Primas der Zigeunerkapelle, der in charakteristischer Körperhaltung halb den Rücken zu kehrend, seine Kapelle leitet, abzu um Gegensatz spielt auf Blatt 3. der zweite Geiger dem Publikum zugewandt (Abbildung 3., 4.). Auf Blatt 4 (eine Komposition von zwei Figuren) als Variante des Titelblattes, der Zimbelschläger spielt einem Zuhörer auf. Auf Blatt 5 ist der Zigeunermusiker nicht spielend abgebildet, sondern reicht seine Geige jemandem, während er den Bogen im Stiefelschaff verbirgt (Abbildung 5., 6.). Auf dem letzten Blatt hat Stock Bassettspieler dargestellt (Nr. 6.). Alle Zigeunermusikanten sind ungarisch gekleidet, tragen also Stiefel, enge Hosen, weite Hemden und über die Schulter geworfene Dolmane. Ihre Kleidung ist demnach der ungarischen Adelstracht ähnlich.

Stock zeigt sich in diesen sechs Kompositionen als ausgezeichneter Zeichner, voller Fantasie und Erfindung. Die künstlerischen Autentizität beweist eindeutig, daß er nach der Natur gearbeitet hat. Es ist bekannt, daß er die Zigeunermusikanten im

Dorfe Galánta bei Preßburg nach dem Leben gezeichnet hat.[7] Seine Beziehung zu den Modellen ist ungezwungen und natürlich, von leichter Ironie durchwoben und völlig frei von der Überspanntheit des Rokoko. Ein wesentliches Element des Gesamteindrucks ist, daß die Figuren nicht in einem leeren Raum oder vor dem Horizont stehen, wie die meisten Trachtendarstellungen der Zeit, sondern in einer natürlichen Umgebung, wo sie ihr eigenes Leben führen. Die Posen sind voller Invention und Abwechslung, die Typen sind originell und sehr charakteristisch. Hier offenbart sich die Praxis des Porträtisten, der das wesentliche der Persönlichkeit zu ergreifen und wiederzugeben fähig ist, sehr deutlich. Zeichnungen solcher Art haben die Zeitgenossen *Charakterzeichnungen* genannt und gewußt, daß Stocks Zeichnungen von den Kunstkennern hochgeschätzt worden sind.[8]

Johann Martin Stock hat seine Zigeunermusiker selbst vervielfältigt; die Radierungen zeigen die charakteristischen Stilmerkmale der Auffassung der *Malerradierer*. Den Reichtum an Tönen wollte er nicht mit dem äußerst feinen und dichten Liniennetzsystem der Reproduktionsstecher erreichen, sondern mit einer freieren, ungezwungenen Darstellungsart, die der Frische der Natürlichkeit und dem Nuancenreichtum der Feder-Zeichnung nahesteht. Stock hat bewußt malerische Effekte in seinen Radierungen angestrebt. Er probierte die gewünschten Lösungen und ihre Ausdrucksmittel auf den drei Probeabzügen (Museum der Schönen Künste). Auf der Komposition des Zimbelschlägers war er mit der Dichte des Liniennetzes nicht zufrieden, darum ließ er die Töne nachträglich in mehreren Teilen mit Bleistift korrigieren und bekräftigen, in der endgültigen Fassung hatte er den Eindruck noch gesteigert. Auf etlichen Radierungen — so bei dem Zimbelschläger, dem Bassettspieler und dem Zigeuner, der die Geige anbieten — hatte er mit den tief geätzten Schatten, mit dem dunkle Flecken bildenden Liniennetz und mit den nicht bearbeiteten Oberflächen malerische Effekte erreicht. Diese Blätter sind auch hervorragende Werke der ungarischen Druckgrafik. In der Wiener Kupferstecherschule von Schmutzer war diese Auffassung nicht vorherrschend; so ist es ein Zeichen von Stocks Originalität, daß er — wie auch viele unter den Malerradierern des Jahrhunderts — den Weg zu den Holländern des 17. Jahrhunderts, hauptsächlich zu den Rembrandt-Nachfolgern gefunden hat.



Abb. 2. Johann Martin Stock: Zigeuner Zimbelschläger mit zechendem Husar. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum

Stocks Zigeunerfolge ist in der Zielsetzung und im Geist der damals modernen geistigen Bewegung der Aufklärung verbunden, die auch in Mitteleuropa das Interesse der Gesellschaft für das Volk gerecht hat. Mit dieser Bewegung wurden auch nach Ungarn jene bürgerlichen, in der Kunst von Westeuropa schon längst beliebten Kunstgattungen, wie die Darstellung von Volkstypen oder die ersten Versuche von Volksgenrebildes, eingeführt. Die unmittelbare künstlerische Inspiration hat Stock sicherlich aus der erfolgreichen Serie seines Wiener Meisters, Johann Christian Brand, geschöpft. Die einige Jahre früher 1775—76 erschienen *Zeichnungen nach dem gemeinen Volke, besonders der Kaufruf in Wien* betitelte Folge von 40 Blättern hat Brand mit Hilfe des Buch- und Stich-Verlages Artaria im Selbstverlag herausgegeben. Die Darstellungen von Strassenhändlern und charakteristischen Volkstypen im Kupferstich waren schon seit dem 16. Jahrhundert in der westeuropäischen Kunst bekannt (Cris de Paris, Cries of London, L'arti per via). Brand unterhielt Beziehungen zur zeitgenössischen französischen Kunst auf verschiedenen Wegen; mit seiner Wiener Folge ist er



Abb. 3. Johann Martin Stock: Geige spielender Zigeuner-Kapellmeister. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum

dem Beispiel des «Cris de Paris» gefolgt.[9] Brand's Wirkung auf Stock gab in dieser Weise den französischen Einfluß an die ungarische Kunst weiter.

Die andere Gruppe, die als Inspiration für die Radierungen Stocks dienen konnte, sind die Aquarellenfolge von Siebenbürgischen Trachtenbildern. Diese Serien, vom Siebenbürger Sachsen am Ende des 17. Jahrhunderts begonnen, folgten dem Vorbild der ein Jahrhundert früher in Paris, Venedig und Frankfurt herausgegebenen Trachtenbücher, die alle Völker von Europa in ihrer Tracht vorgeführt hatten. Die Sächsischen Folgen wurden in Aquarell-Kopien von 40—60 Blättern in Alben verbreitet. Die Zeichnungen stellten dem Publikum die charakteristischen Typen der Siebenbürger Ungarn, Sachsen und Rumänen, von den kleineren Völkergruppen die Vertreter der Zigeuner vor.[10] Stock hat in dieser Art sicher neue Zeichnungen geschaffen. Diese hat der Preßburger Theaterdirektor Christoph Seipp gesehen, als er den von Preßburg nach Hermannstadt übergesiedelten Künstler besuchte. Seipp hat diese Trachtenzeichnungen hochgeschätzt und Stock mit der, für die Jahrhundertwende vielleicht höchsten Auszeichung bedeutenden epitheton ornans — der denkende Künstler — bedacht: *Als denkender Künstler* schrieb Seipp, *erklären ihn seine Abbildungen aller Nationen Siebenbürgen in einer Vollständigen Sammlung. Die Nationalen stehen in ihrer eigentümlichen Tracht, und die Körperteile, Gesichtszüge und Stellungen sind charakteristisch. Möchte es Herrn Stock gefallen, seine Arbeit, mittels des Griffels, aller Welt, mitzuteilen.*[11] Stock hat, nach Siebenbürgen zurückgekehrt, das Vorhaben, von den verschiedenen Nationen des Landes eine Kupferstichfolge zu veröffentlichen, nicht aufgegeben. Aber außer den Radie-Blätter nicht erschienen, sogar auch seine Siebenbürger Zeichnungen sind verlorengegangen.

Wir kennen weder die Kreise, die fertige Radierungen von Stock erworben haben, noch die Mäzene des Künstlers. Nur die in öffentliche Sammlungen geratenen Blätter können, indirekt mit Informationen dienen, da die Besitzer seiner Radierungen im 18. Jahrhundert in manchen Fällen mit Sicherheit zu benennen sind. Wir wissen, daß Blätter durch ihre Gründer in die drei bedeutendsten grafischen Sammlungen Ungarns der damaligen Zeit gelangt sind: In die Albertina durch den Herzog



Abb. 4. Johann Martin Stock: Zigeuner, Geige spielend. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum

Albrecht von Sachsen-Teschen, damals in der Preßburg als Gouverneur von Ungarn amtierte und seine Sammlung begründendete, in die Ungarische Széchényi Nationalbibliothek durch Graf Ferenc Széchényi, der das Nationalmuseum und die Nationalbibliothek begründete, und in das Brukenthal-Museum durch Mäzen des Künstlers, dem Siebenbürger Gouverneur Samuel Brukenthal.[12] Auch die wahrscheinlich selbst vom Künstler stammende Dedikation — p.[our] Ma[r]ie Windisch — weist auf eine Besitzerin aus der Zeit. Sie war die Tochter von Karl Gottlieb Windisch, mit dem Stock in geistiger Verwandschaft verbunden war.[13] In anderen Fällen nehmen wir anhand von Nachrichten über persönliche Kontakte an, daß die heute in öffentlichen Sammlungen befindlichen Radierungen ursprünglich im Besitz von solchen Personen gewesen sind, die in der Vorgeschichte der Sammlung eine besondere Rolle gespielt haben. So könnten die Exemplare im Christlichen Museum zu Esztergom aus dem Besitz des Erzbischofs von Esztergom, József Batthyány mit Bischofsitz in Preßburg stammen; denn die erzbischöflichen Sammlungen wurden

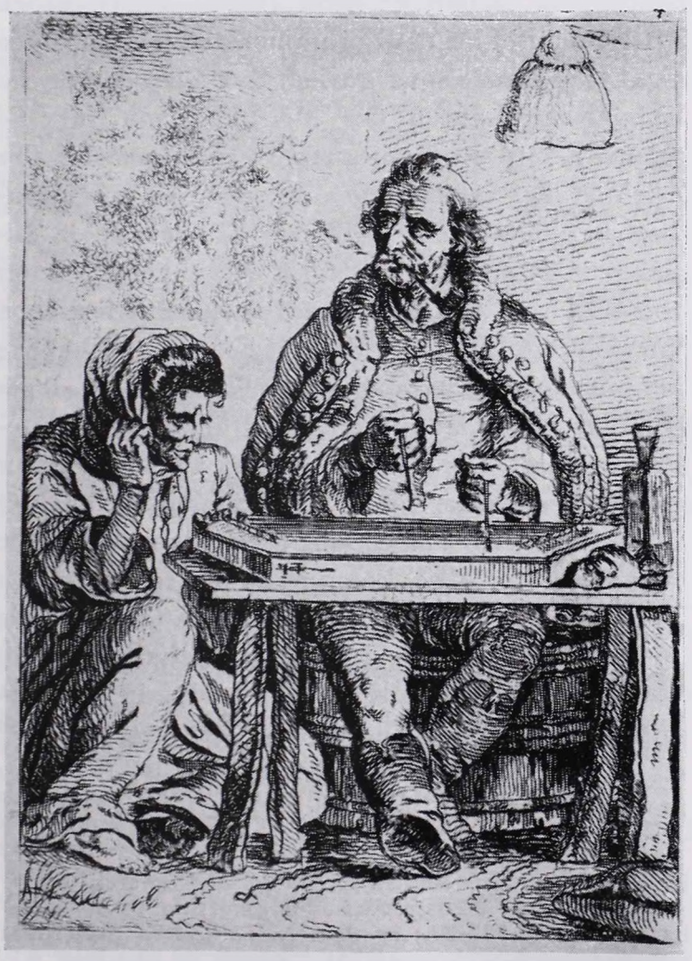


Abb. 5. Johann Martin Stock: Zigeuner Zimbelschläger und Zuhörer. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum



Abb. 6. Johann Martin Stock: Zigeunermusiker. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum

später in das Christliche Museum eingegliedert. Die Radierungen in der Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste in Wien mögen aus dem Besitz des gleichzeitig mit Stock in Preßburg wirkenden Hans Rudolf Füssli stammen. Der Künstler war am Ende seines Lebens Bibliothekar in der Akademie der Bildenden Künste;[14] sein Interesse an den Blättern wird durch die Tatsache bekräftigt, daß er selbst auch ungarische Volksgenrebilder gezeichnet hatte. Schließlich solle die Folge in der Graphischen Sammlung des Museums der schönen Künste Budapest erwähnt werden, die zusammen den Probeabzügen aus dem Besitz des musikliebenden Mäzens, des Fürsten Nikolaus Esterházy, stammen soll, weil die Bestände der Graphischen Sammlung meistens zu der Sammlung Esterházy gehört haben.[15]

Die Radierungsfolge der ungarischen Zigeunermusikanten von Stock obwohl sich einige in Ungarn lebende Aristokraten dafür interessiert haben, hatte keinen großen Erfolg. Wohl warum? — Das Vorbild, der Kaufruf von Brand, die Wiener Folge ähnlichen Charakters, war doch ein großer Erfolg gewesen. Preßburg, wo Stock seine Folge begonnen hat, befand sich nicht nur in der Nach-



Abb. 7. Johann Martin Stock: Zigeunermusikant mit Basset. Radierung, um 1778, Ungarisches Nationalmuseum

barschaft von Wien, sondern suchte in Kunstangelegenheiten Wiens Vorbild zu folgen. Die im künstlerischen Vorhaben und Darstellungstyp neuartige Initiative von Stock richtete sich eher an ein in der Vorstellung lebendes, aber nicht wirklich existierendes Publikum. Anscheinend kam sein Versuch für Ungarn ein wenig zu früh. Dem breiteren ungarischen Publikum war von der vervielfältigenden Kunst nur die angewandte Graphik bekannt, und dieses hatte noch keinen Anspruch, sich selber und seiner Umgebung in vervielfältigten graphischen Werken vom künstlerischen Niveau wiederzusehen. Es gab Meister, die — vom Beispiel der erfolgreichen Wiener Folgen angeregt — dies versucht hatten, ihre Versuche sind aber im 18. Jahrhundert gescheitert. So erging es Salomon Kleiner, der um 1740 eine Kupferstichfolge der Krönung von Maria Theresia in Preßburg herausgeben wollte, und später dem Zeichenlehrer von Kaschau, Erasmus Schrött, der zeitlich nach Stock, gegen 1798, dem Muster der Vedutenfolge von Wien und Umgebung von Karl Schütz und Johann Ziegler folgend, eine Vedutenszene «Malerische Ansichten von Ungarn» erscheinen lassen wollte.[16] Das ungarische Publikum wird erst in den 1810-er, 20-er Jahren die Serien zur einheimischen Landschaft, zu den Volkstypen und zur ungarischen Geschichte mit Spannung und Freude aufnehmen.

Stocks unbeendete Folge über die Völker in Ungarn blieb aber doch nicht ganz ohne Widerhall; denn sein Werk gelangte in den Sammlungen der bedeutendsten Mäzenen. In Siebenbürgen hatten in der nächsten Generation der Hermannstädter Maler die Mitglieder der Familie Neuhauser abermals versucht, von den Völkern des Landes eine graphische Folge herauszugeben. Obwohl sie nach den ersten Versuchen aufgeben mußten, hat die nach Zeichnungen von Franz Neuhauser in Wien entstandende kolorierte Litographie, der «Jahrmarkt in Siebenbürgen» mit der Darstellung der Bewohner des Landes auf zwei Kompositionen, schon Beifall geerntet (1819—1823). Stock hat Neuhauser bei der Zusammenstellung der Folge nicht nur als Beispiel gedient, sondern er hat die Zigeunermusikanten des Meisters auch für die eigene Komposition benützt,[17] gleicherweise der Zeichner des erfolgreichen Albums der ungarländischen Volkstrachten (1816—1820) der k. k. Ingenieur-Obristleutnant József Heinbucher, Edler von Bikkessy.[18] Stock hatte, seinen künstlerischen Vorbildern folgend, die Musiker der Zigeunerkapelle auf einzelnen Blättern vorgestellt, Bikkessy dagegen, der Wahrheit entsprechend, in einer Komposition vereint. Die von Stock gezeichneten Musiker musizierten wieder nach vier Jahrzehnten auf der Darstellung der ungarländischen Zigeunerkapelle von Bikkessy. Ihre Popularität hatte seit jenen Zeiten nichts an Anziehungskraft angebüßt, als Joseph Haydn ihre Musik und Johann Martin Stock ihre Gestalten zum ersten Mal in die verschiedenen Bereiche der Kunst erhoben haben.[19]

ANMERKUNGEN

[1] Zu Stocks Laufbahn vgl. *Garas, K.:* Magyarországi festészet a XVIII. században. (Die Malerei in Ungarn im XVIII. Jahrhundert.) Bp., 1955. 150—151.; *Bielz, J.:* Johann Martin Stock. Siebenbürgerischer Bildnissmaler des 18. Jahrhunderts. Muzeul Brukenthal — Studii şi Comunicari 4. (1956). 31—37.; zu seinem Leipziger Aufenthalt und seine Porträtmalerei vgl. *Buzási, E.:* Régi magyar arcképek — Alte ungarische Bildnisse. Ausstellungskatalog, Tata—Szombathely, 1988. 86—87.; zu dem Aufenthalt in Eszterháza vgl. *Csatkai, E.—Dercsényi, D.:* Sopron és környéke műemlékei. (Die Kunstdenkmäler von Sopron und ihrer Umgebung.) Bp., 1956.[2] 496.

[2] Der Kupferstich ist im Wiener Verlag Artaria erschienen. Abgebildet bei *Somfai, L.:* Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Budapest, 1966. Abb. 155., S. 214. Der Künstler der Vorlage ist nicht bekannt. Das Porträt wird mit dem Namen des ebenfalls im Dienst der Esterházy stehenden Basilius Grundmann in Beziehung gebracht, z. B. *Ladenburger, M.:* Joseph Haydn in zeitgenössischen Abbildungen. Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellungs-Katalog, 1982. Eisenstadt. Red. Gerda und Gottfried Mraz, G. Schlag. 304. Aber unter den Werken Grundmanns ist uns kein Porträt bekannt. Er malte als Schüler von Dietricy neben am Esterházyschen Hofe nötige Dekorationsbildern kleine Landschaftsbilder und Genrebilder in niederländischer Manier: s. *Garas, K.:* Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie. 1980/81. 109—110.; Ein, dem nur als Kupferstich erhaltenen Haydn-Bildnis ähnliches Porträt hat Stock 1777 vom Wiener Arzt Joseph Plenck gemalt (Historisches Museum der Stadt Wien). Das Porträt wurde im 1778 von Quirin Mark in Kupfer gestochen.

[3] Über die ungarischen Zigeunermusiker, über die Aufzeichnung ihrer Musik und derer Verwendung s.: *Sárosi, B.:* Zigeunermusik. Bp., 1971. 62—69.; über die ungarischen Elemente der europäischen Musik und der Tonkunst Haydn's s. *Major, E.:* Magyar elemek a 18—19. századi európai zenében. Vázlat. In: A magyar muzsika könyve. Szerk. *Molnár, I.* (Ungarische Elemente in der europäischen Musik des 18—19. Jahrhunderts. Abriß. In: Das Buch der ungarischen Musik. Red. *Molnár, I.*) Bp., 1936. 7—13.; *Szabolcsi, B.:* Haydn und die ungarische Musik. Beiträge zur Musikwissenschaft. Heft 2. Berlin, 1950. 62—73.; *Domokos M.:* Ungarische Tanzmusik im 18. Jahrhundert. Von »Saltus hungarici« zu den »Originellen Ungarischen Nationaltänze«. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, Bd. 13. 1990. (in Druck)

[4] Von der graphischen Folge war lange Zeit nur die unvollständige, aber auch Probedrucke enthaltende Reihe im Museum der schönen Künste Budapest bekannt. Aus dieser Serie veröffentlichte Klára Garas zwei Bilder in ihrem Artikel »Magyar grafika a felvilágosodás korában« (Ungarische Graphik im Zeitalter der Aufklärung). Szabad Művészet, 1949. 193—194. *Pataki, D.* hat jene Blätter in »A magyar rézmetszés története« (Die Geschichte des ungarischen Kupferstichs) Bp. 1951. 224—225. erwähnt und in die Ausstellung »A magyar rézmetszés és rézkarc (XVI—XX. század)« — Der ungarische Kupferstich und die ungarische Radierung (XVI—XX. Jahrhundert), Museum der schönen Künste Budapest 1954, ausgenommen (Nr. 92 und 94). Dieselben Radierungen wurden im Werke von *Major, E.:* »A galántai cigányok«, Magyar Zene, I. (Die Ziegeuner von Galánta. in: Die ungarische Musik, I. (1960) 244—245. reproduziert. Die Veröffentlichung der vollständigen Folge mit den verschiedenen Varianten in der Ausstellung Művészet Magyarországon 1780—1820 (Kunst in Ungarn 1780—1820) in der Ungarischen Nationalgalerie. Der Katalog der Ausstellung redigiert von *Szabolcsi, H.—Galavics, G.* Siehe: *Galavics, G.:* Népéletkép, zsánerkép (Volkslebensbilder, Genrebilder) 56, 57. Kat. 38—43.

[5] Zur deutschsprachigen Literatur der ungarländischen Staatskenntnis s. *Kosáry, D.:* Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. (Kultur in Ungarn im XVIII. Jahrhundert) Bp., 1980. 535—539, 584—585.; zu Windisch *Valjavec, F.:* Karl Gottlieb von Windisch 1725—1793. München, 1936. Stock hat für das »Ungarische Magazin« im 1781 ein »Ein Klementier und eine Klementinerin« betiteltem Trachtenbild gezeichnet (gestochen von J. Adam), und er hat selbst die Komposition »Der ungarischen Trappe« gestochen (Signatur: J. M. Stock Transyl. Fecit). Johann Korabinsky berichtet in seinem »Almanach von Ungarn auf das Jahr 1778« über die geplanten Stiche von Stock: »Galantha ein großer und Volkreicher Marktflecken im Preßburger-Komitat ... Diesen Ort haben die sogennante Zigeuner nicht wenig bekannt gemacht, welche hier wohnten und durch ihre sonderbare Geschicklichkeit auf den Saiteninstrumenten bey herrschaftlichen Lustbarkeiten recht necessär werden. Herr Stock ein geschickter Porträtmaler in Preßburg hat ihre verschiedene Stellungen sowohl beim musicieren, als bey ihren übrigen Berufgeschäften recht nach der Natur abgezeichnet und macht sie Stück vor Stück in Kupferstich bekannt." Zitiert von *Major, E.:* A galántai cigányok (Die Zigeuner von Galánta) op. cit. 245.; Korabinsky erwähnt die Folge im 1778 in Vorbereitung, *Füßli, H. H.* (Allgemeines Künstlerlexikon. IV. Bd. 1813, p. 1745.) datiert sie in das Jahr 1776, und dieses Datum wurde von dem späteren Lexikons auch übernommen. Auf den einzelnen Radierungen ist kein Datum von der Hand des Künstlers erhalten, so datierte ich die Folge nach dem Bericht des Zeitgenossen Korabinsky in das Jahr 1778.

[6] Die Folge wurde von Stock auf dem Titelblatt, auf der Säbeltasche des zechenden Husaren mit dem Monogramm JMS signiert, sowie auf dem Blatt 3 auf dem Boden gestellten Krug mit der Aufschrift: STOCK. Auf dem Probeabzug des Blattes 2 ist auch eine Signatur zu lesen: Dessiné et gravé par Stock. Das Titelblatt sowie Blatt 2 und 4 sind auch in einer Komposition-Variante bekannt (Budapest, Museum der schöner Künste). Die Maße der einzelnen Blatter liegen zwischen 11,4—11,7×8,4—8,7 cm.

[7] Zum Bericht von Korabinsky s. 5.

[8] Im Lexikon von *Füßli, H. H.* wird Stock in der folgender Weise charakterisiert: »Er zeichnet braf, und war unerschöflich in Ideen; seine Charakterzeichnungen, die viel Satyrisches hatten, gefielen den Liebhabern ungemein. Von ihm selbst geetzt kennt mann eine Folge Zigeuner-Musikanten.«

[9] Stock war noch in Wien Brands Schüler, als dieser 1773 die Kaufruf-Typen zu zeichnen begonnen hatte, lebte aber schon in Preßburg, als dessen Schüler und Frau die Kaufruf-Typen in Kupfer gestochen haben. Zu Brands Kaufruf vgl. *Schwarz, I.:* Der Wiener Kaufruf von Brand. Wien, 1911.; *Kaut, H.:* Kaufrufe aus Wien. Volkstypen und Strassenszenen in der Wiener Graphik von 1775 bis 1914. Wien—München, 1970.; *Beall, K. F.:* Kaufrufe und Straßenhändler, Cries and Itinerant Trades. Hamburg, 1976. Von Brand ist auch eine andere, unbeendete Kupferstich-Folge bekannt, wo die verschiedenen Völkergruppen des Habsburgerreiches vorgeführt werden (Der Hanack und seine Frau aus Böhmen, der Clementiner mit seiner Frau aus Ungarn, die Siebenbürger Wallachin). In ihrer Zielsetzung steht die Folge vom Stock eher diesem Werk von Brand nahe.

[10] *Galavics, G.:* Erdélyi viseletalbumok a XVII—XVIII. századból (Siebenbürger Trachtenalben aus dem 17.—18. Jahrhundert). Nachwort in der Fascimile Ausgabe des Exemplars im British Library von London: Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból (Alte siebenbürgische Trachten. Trachtenkodex aus dem XVII. Jahrhundert). Budapest 1990. 57—131.

[11] *Seipp, Ch.:* Reisen von Preßburg durch Mähren, beyde Schlesien und Ungarn nach Siebenbürgen und von da zurück nach Preßburg. Frankfurt—Leipzig, 1793. 346. Stock übersiedelte im Herbst des Jahres 1786 von Preßburg nach Hermannstadt. Seipp hat zwischen 1784—1786 in Preßburg gelebt, so kannten sie sich wahrscheinlich schon von dort. Seipps Interesse für die bildende Kunst ist durch die allererste Lebensbeschreibung des Bildhauers F. X. Messerschmidt im vorhererwähnten Werke (s 449 ff.) bekannt, vgl. *Pötzl-Malikovà, M.:* Franz Xaver Messerschmidt. Wien—München, 1982. 11, 148—150.

[12] Stock könnte sein Werk dem Herzog Albrecht gewidmet haben; denn Seipp (op. cit.) vermehrt: »in Preßburg hat er (Stock) unter dem Kennerauge des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen sich vollkommen zu machen bestrebt.« — Aus der graphischen Sammlung von Ferenc Széchényi sind einige originelle Klebebände erhalten, so auch die Radierungsfolge von Stock enthaltender Band (Ungarische Nationalbibliothek Széchényi, Handschriftensammlung, Quart. Lat. 2662. Iconismi vestium antiquarium et modernarum). Über die Beziehungen zwischen Brukenthal und Stock siehe *Bielz*, op. cit., wo auch die avant la lettre Variante des Titelblattes der Radierungsfolge veröffentlicht wurde.

[13] Die Dedikation auf dem Titelblatt der Folge der Ungarischen Historischen Bildergalerie in Ungarischen Nationalmuseum galt höchstwahrscheinlich der 1778 siebenjährigen Maria Theresia Windisch; s. *Valjavec, F.* op. cit., 15.

[14] Die Inventarnummer der Radierungsfolge im Christlichen Museum Esztergom: 521—525. In der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien werden nur zwei Blätter aufbewahrt (Titelblatt und Blatt 4). Das Titelblatt zeigt eine Aufschrift von zeitgenössischer Hand (vielleicht von Künstler selbst?): J. M. Stock in Preßburg. Über die Tätigkeit von Füßli wurde folgendes verzeichnet: »Man hat aus dieser Zeit nur wenige Charakter-Zeichnungen der slavonischen und Ungarischen Nation, die er für einige Magnaten zeichnete« (*Nagler*, V. 207.). Von Füßli ist bisher nur eine einzige, jüngst zum Vorschein gekommene Zeichnung bekannt (Der Tanz slavonischer Grenzwächter, 1779. Aquarell. Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaft, Handschriftensammlung); veröffentlicht in *Galavics, G.:* Művészettörténet, zenetörténet, tánctörténet. (Muzsikus és táncábrázolások 1750—1820 között Magyarországon) — (Kunst-, Musik- und Tanzgeschichte. Musiker-, und Tanzdarstellungen in Ungarn zwischen 1750—1820). Ethnographia, 98 (1987) 182—183, Abbildung 19.; dergl.: Musiker und Musikanten in der ungarischen Gesellschaft zur Zeit Josef Haydns. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, Bd. 13. 1990 (im Druck).

[15] Die Stock-Folge des Museums der Schönen Künste hat 1905 zur Zeit der Gründung erhalten, aber es wurde dann vergessen, die auf den Hinterseiten aufgeschriebenen Inventarnummern (Nr. 2328—2333) gleichzeitig in das Inventarbuch einzutragen. Ihre Provenienz ist dadurch nicht zu kontrollieren. Obwohl die Gründung der berühmten graphischen Sammlung Esterházy mit der Person des Fürsten Nikolaus (1741—1815) in Beziehung steht, waren schon zu Zeiten des Fürsten Nikolaus »des Prächtigen« (1714—1790) in der Bibliothek des Schlosses Eszterháza »eine Menge vortrefflicher alter und neuer Kupferstiche von den besten Meistern, eine große Anzahl Landkarten und allerhand Zeichnungen« vorhanden, s. Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Esterháß im Königreiche Ungern. Preßburg, 1784. 19.

[16] Zu dem Versuch von Salomon Kleiner *Galavics, G.:* Barockkunst, höfische Repräsentation und Ungarn. Maria Theresia als Königin von Ungarn. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte. X. (1984) 64—65. Zu dem Versuch von Erasmus Schrött dergl.: A tájkép. Művészet Magyarországon 1780—1830. Kiállításkatalógus. (Das Landschaftsbild. Kunst in Ungarn 1780—1830. Ausstellungskatalog.) op. cit. 48, 49, Kat. 4—6.

[17] Franz Neuhauser hatte um 1810 eine Aquarellfolge aus 33 Stücken von den Völkern Siebenbürgens geschaffen (Ungarisches Nationalmuseum, Ungarische Historische Bildergalerie), dort wurde das Bild des Zigeunergeigers nach dem Blatt 2 von Stock kopiert. Sein Bruder Joseph hatte 1807 mit dem »Versuch über das Siebenbürgische Costüm« eine siebenbürgische Trachtenfolge begonnen. Wie Stock hat er auch mit den Darstellungen der Zigeuner auf 6 Blättern angefangen, die Folge aber nach den nächsten, Rumänen darstellenden sechs Blättern abgebrochen. Die aus je drei Blättern vereinte Komposition »Jahrmarkt in Siebenbürgen« wurde von Josef Lanzedelli d. Ä. als eine der ersten kolorierten Litographien auf Stein gezeichnet, s. *Galavics, G.:* Népéletkép, zsánerkép. Művészet Magyarországon. (Bilder aus Volksleben, Genre-Bilder. Kunst in Ungarn 1780—1830. Ausstellungs-Katalog.) op. cit. 58, Kat. 47—61., *Cenner Wilhelmb, G.:* Künstlerische Vorbilder und Vorstudien zu den siebenbürgischen Marktszenen von Franz Neuhauser, dem Jüngeren. Acta Historiae Artium, XXIV. (1978) 365—371.

[18] Zur Trachtenfolge von Bikkessy vgl. *Galavics, G.:* Bilder aus dem Volksleben, Genrebilder. op. cit. 58—60, Kat. 52—55.

[19] Die Beziehungen der Kunst von J. Haydn und J. M. Stock habe ich kürzer und im anderen Kontext schon behandelt, s. die Literatur in Anmerkung 14.

MTA Könyvtár Periodika 10 91/4576 n.
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

INDEX

Bibliographie der Werke von Klára Garas ... 71
V. Tátrai: In breve su cinque quadri italiani ... 77
E. Ullmann: Lucas Cranach d. Ä., Die Verlobung der heiligen Katharina von Alexandria 81
Zsuzsa Urbach: Ein unbekanntes Bild des Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Budapest 87
J. Liebmann: »Die Sieben Schmerzen Mariae« — ein wenig bekanntes Bild im Puschkin-Museum, Moskau ... 95
M. Mojzer: Vier Italienische spätrenaissance-frühbarock Gemälde in der Ungarischen Nationalgalerie ... 99
Éva Nyerges: Sobre una nueva adquisición española del Museo de Bellas Artes ... 103
Ágnes Szigethi: Un dipinto sconosciuto di Antiveduto Gramatica e altri dati sulla sua opera ... 107
P. Rosenberg: Un dessin et un tableau français au Musée de Budapest ... 111
Ildikó Ember: Ein aufgefundenes Gemälde von Georg Flegel in Budapest ... 115
Gy. Rózsa: Das geplante Epitaph von Péter Pázmány ... 121
Gisela Cenner-Wilhelmb: Die Wandlungen der thematischen und der ikonographischen Tradition in den ungarischen historischen Porträtfolgen ... 125
Hana Seifertová: Zwei Stilleben von Gottfried Libalt in der Nationalgalerie zu Prag ... 133
H. Lorenz: Zu Rottmayrs Treppenhausfresken im Wiener Gartenpalast Liechtenstein ... 137
Maria Pötzl-Malikova: Georg Raphael Donner oder Antonio Corradini? ... 145
F. Matsche: Eine unerkannte Ölskizze Paul Trogers für das Chorkuppelfresko in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten ... 151
Annamária Gosztola: Das Bild des Georg Christoph Grooth in Museum der Bildenden Künste ... 161
A. Szilágyi: Variations on the Baroque Approach to the Historical Past — A Thesis Illustration and a Jesuit Stage Design from the 18th Century ... 167
Anna Petrová-Pleskotová: Ein unbekantes Altarbild von Johann Wenzel Bergl in Holič 177
Betka Matsche-von Wicht: Neue Funde zum zeichnerischen Werk von Franz Sigrist und Johann Wenzel Bergl ... 183
Anna Jávor: Gemälde Tiroler Maler Johann Georg Dominikus Grasmair und Bartolomeo Poli in Ungarn ... 191
A. Rizzi: Giunte al catalogo di Nicola Grassi ... 199
P. Preiss: Anton Kerns zeichnerische Skizzen ... 203
Gy. Kelényi: Die Gelegenheitsbauten von Melchior Hefele ... 209
M. Koller: Neugefundene Gemälde von Franz Anton Maulbertsch ... 215
L. Slavíček: Franz Anton Maulbertsch und Joseph Winterhalder. Zur Ausschmückung des Sommerrefektoriums im Prämonstratenserkloster in Klosterbruck bei Znaim ... 221
K. Prijatelj: Un dipinto Austriaco della fine del settecento in Bosnia ... 227
R. Feuchtmüller: Kremser Schmidt in Ungarn — Notizen zur Forschungslage ... 231
Enikő Buzási: Ungarische Aristokratenporträts von Heinrich Friedrich Füger und Ignaz Unterberger ... 235
G. Galavics: Johann Martin Stock und Joseph Haydn. (Die Entdeckung der ungarländischen Zigeunermusiker im XVIII Jahrhundert) ... 245

PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest