ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: E. MAROSI

TOMUS XXXVI, 1993, FASCICULI 1–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

Rédacteur en chef:
ERNŐ MAROSI

Comité de Rédaction:
B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS, GY. RÓZSA, J. SISA,
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-1250 Budapest, P.O. Box 27

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

Subscription price for Volume 36 (1993) in 4 issues US$ 120.00, including normal postage,
airmail delivery US$ 20.00

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1993

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

This volume was supported by the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA) under Grant No. E 012175

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

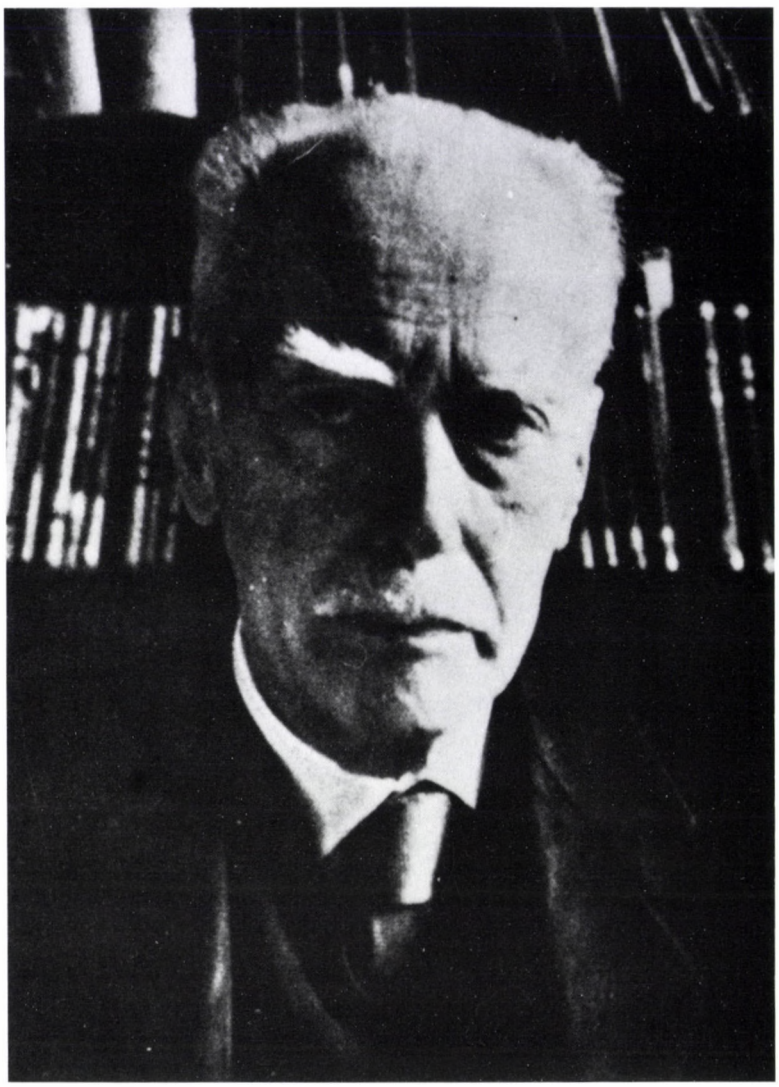
ADIUVANTIBUS
B. BASICS, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,
GY. RÓZSA, J. SISA, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT
E. MAROSI

TOMUS XXXVI

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1993



ANDOR PIGLER
1899–1992

Andor Pigler, der Altmeister der ungarischen Kunstgeschichte und einer der international bedeutendsten und fruchtbarsten Forscher der letzten Zeit, wurde am 29. Juli 1899 in Budapest geboren. Als Student am Kunsthistorischen Institut der Pázmány Universität in Budapest promovierte Pigler 1922 unter dem Furtwängler-Schüler Anton Hekler über das Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche in Pápa.

Zu Beginn seiner Laufbahn beschäftigte er sich weiterhin mit den bedeutendsten österreichischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, die auch in Ungarn ihre Spuren hinterlassen haben. So erschien seine zweite Monographie, über die Deckengemälde von Paul Troger in der heiligen Ignatiuskirche in Győr, schon ein Jahr später, im Jahre 1923. Seine nächste Monographie wurde 1929 in Leipzig und Wien publiziert und behandelt das Oeuvre eines der bedeutendsten Bildhauer des Barocks, Georg Raphael Donners, der einen Großteil seines Lebens in Preßburg als Hofbildhauer bei dem ungarischen Fürstprimas Imre Esterházy verbracht hat. Die Herausgabe von Piglers nächstem Buche über Jakab Bogdány fällt in das Jahr 1941 und bietet ein gutes Beispiel dafür, wie im 17. Jahrhundert, in dem von Türken eroberten Ungarn die begabten Künstler keine Möglichkeit zum Wirken und auch Leben hatten. Bogdány jedoch gelang es, am englischen Königshof Fuß zu fassen und dort Ruf und Anerkennung zu erringen. Diese Jugendwerke Andor Piglers, die auf der Grundlage intensiver, vielseitiger Untersuchungen und Archivforschungen entstanden, sind bis heute grundlegend.

Andor Pigler hielt schon in seinem dreißigsten Lebensjahr, als a.o. Professor an der Budapester Universität, Vorlesungen über die ungarische Barockmalerei. Den Großteil sei-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

nes Lebens widmete er jedoch dem Museum der Bildenden Künste in Budapest, wo er unmittelbar nach seiner Promotion im Jahre 1922 als Konservator arbeitete. Später leitete er die Gemäldegalerie und wurde 1956, als Krönung seiner Laufbahn, zum Generaldirektor des Museums ernannt. Dieses Amt behielt er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1964, stand aber weiterhin, bis zu seinem Tode, dem Museum mit Rat und Tat zur Seite. Trotz oder gerade wegen seiner zurückhaltenden Persönlichkeit wurde Andor Pigler von allen Seiten Sympathie entgegengebracht, seine Bescheidenheit ist legendär.

Das Museum der Bildenden Künste der zwanziger Jahre, in das der begabte junge Kunsthistoriker eintrat, wurde unter der Leitung von Elek Petrovics seit 1914 zu einer modernen Institution, in der sehr viel Wert auf die Qualität der Sammlungen, der Anordnungen der Ausstellungen sowie auch auf deren Bearbeitung gelegt wurde. Pigler, der sehr bald Petrovics' rechte Hand wurde, hat diese Tradition des Hauses auch über schwierigste Zeiten hinweg beibehalten und, was z.B. Ausstellungen und Bestandskatalog betrifft, zur Vollendung gebracht. Nicht umsonst hat das Museum im Laufe seines Bestehens eine Reihe von Herderpreisträgern hervorgebracht, unter denen selbstverständlich auch Andor Pigler war.

Bei der Neuaufstellung der Gemäldegalerie hat Pigler eine Leistung von höchstem internationalem Rang erbracht. Charakteristisch für seine Ausstellungskonzeption ist vor allem, daß die Gemälde nicht nur nach chronologischen Gesichtspunkten oder nach Stilschulen präsentiert werden, sondern daß vielmehr als oberstes Ziel eine ästhetisch harmonische Anordnung, ein homogener Gesamteindruck angestrebt wird. Nach der Gründung der Nationalgalerie im Jahre 1957 gewann Andor Pigler vier Säle für die spanische Malerei. So konnten die großen Spanier wie Greco, Murillo, Ribera und Zurbaran sowie Goya und Velazquez in Ungarn das erste Mal ihrem Rang entsprechend präsentiert werden.

Seit der Jahrhundertwende ist im wissenschaftlichen Leben der europäischen Museen der Bestandskatalog eines der wichtigsten Arbeitsinstrumente der Kunsthistoriker. Pigler hat den ersten vollständigen Katalog der Gemäldesammlung schon 1937 auf Ungarisch veröffentlicht. Auch die zweite, stark erweiterte Auflage von 1954 erschien wiederum auf Ungarisch, während die bisher letzte Ausgabe, von 1967, auf Deutsch publiziert wurde. Diese Kataloge bilden eine wichtige Grundlage in der Arbeit des Museums, da sie von derart hoher Qualität und umfassendem Informationsgehalt sind, daß sie geradezu als Musterbeispiele für diese Textsorte gelten können. Pigler publizierte aber auch in diversen in- und ausländischen Fachzeitschriften. So 1936 in *Bolletino d'Arte*, wo er das Thema des berühmten Giorgione im Kunsthistorischen Museum in Wien, der sog. „Drei Philosophen", als „Abraham lehrt die Ägypter die Astronomie" bestimmt. Diese Interpretation hat ihn bis zu seinem Tode beschäftigt.

Seine *Barockthemen*, die erstmals 1956 erschienen und denen fachliche Anerkennung aus aller Welt zuteil wurde, bezeichnete Pigler selbst immer nur als „Nebenprodukt" seiner langjährigen Beschäftigung mit der Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. In diesem Sammelwerk werden jedoch mehr als 1000 Themen religiösen und profanen Inhalts abgehandelt und für den Kunst-, Kultur- und Literaturhistoriker aufgearbeitet. Auf dem Gebiet der Profanikonographie hat Andor Pigler zweifellos den Löwenanteil geleistet, da bis dato über eine große Anzahl von Themen noch überhaupt keine Untersuchungen vorlagen. Vermittels ihrer Quellenangaben und Reproduktionsnachweise bietet die Arbeit auch über die bloße Materialsammlung hinaus – die sich im übrigen nicht nur auf den heutigen Denkmälerbestand, sondern auch auf nur in schriftlichen Quellen überlieferte Kunstwerke erstreckt – eine verläßliche Anleitung zur Erschließung und Erfassung des umfassenden ikonographischen Systems. Diese bahnbrechende Arbeit findet sich heute in allen Bibliotheken, neben so wichtigen Handbüchern zur Ikonographie wie denen von Künstle, Mâle, van Marle, Kaftal und Knipping. Die zweite Auflage erschien im Jahre 1974 und wurde um rund 5000 Beispiele erweitert. Pigler selbst hat in zahlreichen seiner Aufsätze immer wieder aufgezeigt, wie man dieses epochale Nachschlagewerk gewinnbringend nutzen und interpretatorisch umsetzen kann. Als Beispiele seien hier genannt: Cimon und Pero (*Petrovics-Festschrift*, 1934), Astrology and Jerome Bosch (*Burlington Magazine*, 1950), Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst (*Acta Historiae Artium*, 1954) und Portraying the Dead (*Acta Historiae Artium*, 1956).

Seine Zielsetzung veröffentlichte Andor Pigler schon 1939 in *The Art Bulletin* unter dem Titel „The Importance of Iconographical Exactitude", und mit der Verwirklichung dieser trat er in die Reihen jener großen Kunsthistoriker – wie Panofsky, Warburg, Gombrich und Pächt –, die mit der ikonographischen Methode neue Wege in der kunstgeschichtlichen Forschung und Interpretation eröffneten.

Gyöngyi Török

BIBLIOGRAPHIE ANDOR PIGLER

Monographien, Kataloge

Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban (Italienischer Freskenzyklus im Museum der Bildenden Künste in Budapest), Abhandlungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest I, Budapest 1921. (Deutscher Auszug).

A pápai plébániatemplom és mennyezetképei (Die Pfarrkirche in Pápa und ihre Deckengemälde), Abhandlungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest II, Diss. Phil., Univ. Budapest 1922. (Deutscher Auszug).

A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei (Die St. Ignatiuskirche zu Győr/Raab und ihre Deckengemälde), Abhandlungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest IV. Budapest 1923, (Deutscher Auszug).

Szépművészeti Múzeum, A közép- és renaissancekori gipszgyűjtemény. A kiállítást rendezték: Oroszlán Zoltán, Pigler Andor, Petrovics Elek. A katalógust szerk.: Pigler Andor. (Museum der Bildenden Künste, Sammlung der Gipsabgüsse von Mittelalter und Renaissance, Ausstellung veranstaltet von Z. Oroszlán, A. Pigler, E. Petrovics, Katalog hrsg. von A. Pigler), Budapest 1926.

Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtárának katalógusa. Állandó kiállítás a régi Műcsarnok épületében. A kiállítást rendezték és a katalógust szerkesztették: Hoffmann Edith, Petrovics Elek és Pigler Andor. (Museum der Bildenden Künste, Katalog der Galerie Neuer ungarischer Meister. Ständige Ausstellung im Gebäude der Alten Kunsthalle. Veranstaltet und herausgegeben von E. Hoffmann, E. Petrovics, A. Pigler), Budapest 1928.

Georg Raphael Donner, Leipzig–Wien 1929.

Museum der Bildenden Künste. Katalog der Neuen Ungarischen Galerie. Zusammengestellt und die Ausstellung veranstaltet von Edith Hoffmann, Andreas Pigler, Alexius Petrovics. Budapest 1930.

Magyar művészképmások. A Művészeti Múzeumok Baráti Egyesületének kiállítása a Szépművészeti Múzeumban. A kiállítást rendezte Petrovics Elek, Hoffmann Edith. A katalógust összeáll.: Pigler Andor. (Ungarische Künstlerbildnisse, eine Ausstellung des Vereins der Freunde der Kunstmuseen im Museum der Bildenden Künste. Die Ausstellung veranstaltet von E. Petrovics und E. Hoffmann, der Katalog hrsg. von A. Pigler), Budapest 1931.

Georg Raphael Donner élete és művészete (Das Leben und Werk von Georg Raphael Donner), Budapest 1933.

Az új szerzemények kiállítása (1931–1934). Szépművészeti Múzeum. A katalógust bevezeti Petrovics Elek. Szerkesztette: Pigler Andor. (Ausstellung der Neuerwerbungen 1931–1934, Museum der Bildenden Künste. Einleitung: E. Petrovics, Hrsg.: A. Pigler), Budapest 1934.

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, a Régi Képtár olasz részének ideiglenes jegyzéke (Museum der Bildenden Künste Budapest; Provisorisches Verzeichnis der italienischen Gemälde der Galerie Alter Meister), Budapest 1935.

A Szépművészeti Múzeum Régi Képtára. Vetítettképes ismeretterjesztő előadások I. sorozat, 5. szám. (Museum der Bildenden Künste Budapest, Galerie Alter Meister. Diavorträge Serie I. Nr. 5), Budapest 1936.

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, a Régi Képtár katalógusa. Két kötet. (Museum der Bildenden Künste Budapest, Katalog der Galerie Alter Meister. Textband und Bildband), Budapest 1937.

Bogdány Jakab (1660–1724). [Jakob Bogdány (1660–1724)], Budapest 1941.

Régi mesterek magyar magántulajdonban. – Exhibition of old masters in hungarian private collections. Budapest, Szépművészeti Múzeum. A kiállítást rendezte Pigler Andor, Nádasdi Heincz Katalin, Garas Klára. (Museum der Bildenden Künste. Ausstellung veranstaltet von A. Pigler, K. Nádasdi Heincz, K. Garas), Budapest 1946.

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum – „Stíluselentétek XIV–XVIII. századi festmények tükrében" c. kiállítás katalógusa. (Stilkontraste im Spiegel der Gemälde des 14.–16. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog des Museums der Bildenden Künste Budapest), Budapest 1948.

Országos Szépművészeti Múzeum, a Régi Képtár katalógusa. Két kötet. Fülep Lajos előszavával. (Katalog der Galerie Alter Meister, Museum der Bildenden Künste Budapest. Mit Vorwort von Lajos Fülep. Textband und Bildband), Budapest 1954.

Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde. Budapest–Berlin 1956.

Régi Képtár. Spanyol, német, osztrák, francia, angol mesterek. Előszóval. A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak ismeretterjesztő katalógusai I. (Spanische, deutsche, österreichische, französische, englische Meister der Galerie Alter Meister des Museums der Bildenden Künste Budapest. Mit Vorwort. Kleiner Führer I.), Budapest 1957.

Régi Képtár. Olasz és németalföldi mesterek. Előszóval. A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításainak ismeretterjesztő katalógusai II. (Italienische und niederländische

Meister des Museums der Bildenden Künste Budapest. Mit Vorwort. Kleiner Führer II.), Budapest 1958.

A Régi Képtár ismeretterjesztő katalógusa. Szövegrész és képes rész. Budapest 1961, 1963. (Kleiner Führer der Galerie Alter Meister. Budapest. Textband 1961, Bildband 1963).

Museum der Bildenden Künste, Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister. Textband und Bildband. Budapest 1967.

Szépművészeti Múzeum, Válogatott festmények a Régi Képtárból. Összeállította: Pigler Andor. (Museum der Bildenden Künste, ausgewählte Gemälde aus der Galerie Alter Meister, hrsg. von A. Pigler), Budapest 1968.

Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Zweite, erweiterte Auflage. 3 Bde. Budapest 1974.

Aufsätze

A pannonhalmi képtárról. (Über die Gemäldegalerie in Pannonhalma). In: *A Műbarát*, I. Budapest 1921, S. 356–358.

Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban. [Pótlás.] (Italienischer Freskenzyklus im Museum der Bildenden Künste in Budapest. Ergänzungen). In: *A Műbarát*, II. Budapest 1922, S. 180.

A Szépművészeti Múzeum újabb szerzeményei. (Neuerwerbungen des Museums der Bildenden Künste in Budapest). In: *Napkelet*, 1, Budapest 1923, Nr 4, S. 384–385.

Die Madonna der Krönungskirche in Budapest. (Neue Beiträge zu Georg Raphael Donner I.) In: *Belvedere*, Wien Bd. V. 1924, Heft 22, S. 133–139.

Guido Reni két rajza a Szépművészeti Múzeumban (Zwei Zeichnungen von Guido Reni im Museum der Bildenden Künste). In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 3, 1921–1923. Budapest 1924, S. 46–50, 125–126. (Deutscher Auszug).

A pozsonyi prímási kert (Der Erzbischöfliche Garten in Pozsony/Preßburg). In: *Napkelet*, 3, Budapest 1925, S. 29-34.

A pozsonyi prímási kert Szent György szobra (Die Skulptur des Hl. Georg im Erzbischöflichen Garten in Pozsony/Preßburg). In: *Magyar Művészet*, Bd. 1. 1925, S. 567–570.

Georg Raphael Donner művészetéhez (Zur Kunst Georg Raphael Donners). In: *Magyar Művészet*, Bd. 2. 1926, S. 109–114.

Solimena műhelyéből (Aus der Werkstatt Solimenas). In: *Archaeológiai Értesítő*, Bd. 40. 1923–1926, S. 210–226, 331–342. (Deutscher Auszug).

Jegyzetek az osztrák klasszicizáló későbarokk szobrászathoz (Bemerkungen zur Plastik des klassizisierenden Spätbarock in Österreich–Ungarn). In: *Archaeológiai Értesítő*, Bd. 41. 1927, S. 170–182, 326–329. (Deutscher Auszug).

XVIII. századi osztrák festők rajzai a Szépművészeti Múzeumban (Handzeichnungen österreichischer Maler des 18. Jahrhunderts im Museum der Bildenden Künste). In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, Bd. 4. 1924–1926. 1927, S. 174–195, 227–230. (Deutscher Auszug).

Az osztrák barokk festők műveihez (Zu den Werken österreichischer Barockmaler). *Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve*, II. 1923–1926. 1927, S. 268–276, 394–395. (Deutscher Auszug).

Lexikonartikel über spanische Künstler. In: *Lexikon Napkelet*, Budapest 1927.

A barokk tárgyválasztás és formanyelv (Themenwahl und Formensprache des Barock). In: *Magyar Művészet*, 5, 1929, S. 253–264.

Vallási vonatkozású szatírikus festmény a Szépművészeti Múzeumban (Satyrisches Gemälde religiösen Inhalts im Museum der Bildenden Künste zu Budapest). In: *Archaeológiai Értesítő*, 43, 1929, S. 193–201, 370–371. (Deutscher Auszug).

Fragonard et l'art napolitain. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 73 1, 1931, S. 192–197.

Giovanni Antonio da Pordenone ismeretlen festményei (Wiedergefundene Bilder von Giovanni Antonio da Pordenone). In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6, Budapest 1929–1930, Budapest 1931, S. 118–128, 262–263. (Deutscher Auszug).

Giovanni Battista Pittoni Szent Erzsébet-vázlata (G. B. Pittonis Ölskizze: Die Almosenspende der Hl. Elisabeth von Ungarn). In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6, 1929–1930. 1931, S. 207–213, 270–271. (Deutscher Auszug).

Ein ferraresisches Bildnis. In: *Pantheon*, 8, 1931, S. 484–486.

Pacecco De Rosa művészetéhez (Beiträge zur Kunst des Pacecco De Rosa). In: *Archaeológiai Értesítő*, 45, 1931, S. 148–167, 331–336. (Deutscher Auszug).

Lexikonartikel über italienische und österreichische Künstler des Barock, In: *Katholikus Lexikon*, Budapest 1931.

La Vierge aux épis. In: *Gazette des Beaux-Art*, 74, 2, 1932, S. 129–136.

„Evagationes spiritus". In: *Archaeológiai Értesítő*, 46, 1932–33. (1934), S. 121–136, 207–208.

Pacecco, Francesco De Rosa. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, begr. von U. Thieme und F. Becker, 28, Leipzig 1934, S. 597.

Valerius Maximus és az újkori képzőművészetek (Valère Maxime et l'Iconographie des Temps modernes). In: *Petrovics Elek Emlékkönyv* (Hommage à Alexis Petrovics) Budapest 1934, S. 87–108, 213–216. (Französischer Auszug).

Zur Bildniskunst von Luca Longhi. In: *Pantheon*, 15, 1935, Heft 4, S. 120–124.

Ein Frühwerk des Lucas van Leyden. In: *Oud-Holland*, 53, 1936, S. 182–186.

Altdorfer ismeretlen munkája a Szépművészeti Múzeumban (Ein unbekanntes Werk von Altdorfer im Museum der Bildenden Künste in Budapest). In: *Magyar Művészet*, 12, 1936, S. 370–372.

Ein Bruchstück der Regensburger Wandmalereien Albrecht Altdorfers. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 57, 1936, S. 254–255.

Intorno ai „Tre filosofi" di Giorgione. In: *Bolettino d'Arte*, 29, 1936, S. 345–349.

Dirck Barentsz. In: *Old Master Drawings*, Dez. 1936, S. 47–48.

Sokrates in der Kunst der Neuzeit. In: *Die Antike*, 14, 1938, S. 281–294.

Un tableau attribué à Claude Vignon. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 81. XXI., 1939, S. 319–322.

The Importance of Iconographical Exactitude. In: *The Art Bulletin*, 21, 1939, S. 228–237.

Firenzei képek a 17. századból (Florentinische Gemälde aus dem 17. Jahrhundert). In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 9, 1937–1939. 1940, S. 171–176, 177–184 (Deutscher Auszug).

A barokk művészet (Die Kunst des Barock). In: *Magyar művelődéstörténet*. Hrsg. S. Domanovszky, 4. Barokk és Felvilágosodás. Budapest 1941, S. 517–564.

Johann Spillenberger, ein Augsburger Maler ungarischer Nation. In: *Pester Lloyd* 3. Dezember 1944, Morgenblatt, S. 5.

Az újjászülető Szépművészeti Múzeum (Das neugeborene Museum der Bildenden Künste). In: *Budapest*, 3, 1947, S. 183–186.

Quelques oeuvres inconnues de Francesco Fontebasso. – Francesco Fontebasso ismeretlen művei. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 1, 1947, S. 14–17, 31–32.

Reminiscenze trecentesche a Firenze nell'ultimo quarto del sec. XV. In: *Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte*, I, Firenze 1947, S. 81–87.

Une scène de légende de W. Heimbach. In: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie 's-Gravenhage*, 3, 1948, S. 8–11.

Le portrait de Jan Asselyn par Frans Hals – Jan Asselyn képmása Frans Halstól. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 2, 1948, S. 26–29, 60–61.

Notice sur Dirck de Quade van Ravesteyn. In: *Oud-Holland*, 43, 1948, S. 74–77.

Jan van Eyck magyar kapcsolata (Jan van Eyck und Ungarn). In: *Magyar Művészet*, 16, 1949, S. 45–54.

Des petits tableaux du Settecento vénitien représentant St. Roch – Szent Rókus-képecskék a velencei settecentóból. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 3, Budapest 1949, S. 27–29, 48–49.

Astrology and Jerome Bosch. In: *The Burlington Magazine*, 92, 1950, S. 132–136.

Zur Auswirkung der niederländischen Stillebenmalerei. In: *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, 26, 1950, S. 244–246.

Das Problem der Budapester Kreuztragung. In: *Phoebus*, 3, 1950–51, S. 12–24.

Juan de Borgoña Női arcképe az esztergomi múzeumban (Frauenporträt des Juan de Borgoña im Museum zu Esztergom). In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1, 1952, S. 41–43.

A New Picture by Lorenzo Lotto: „The Sleeping Apollo". In: *Acta Historiae Artium*, 1, 1954, S. 165–168.

Le tableau vénitien le plus ancien du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Régi Képtár legkorábbi velencei festménye. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 4, 1954, S. 28–31, 81–82.

A pártfogolt művészet. Ikonográfiai adatok a Képzőművészeti Akadémiák történetéhez (Kunst unter staatlichem Schutz). In: *Művészettörténeti Értesítő*, 3, 1954, S. 3–19.

Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst (Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien). In: *Acta Historiae Artium*, 1, 1954, S. 215–235.

Deux apothéoses du XVIIe siècle – Két apotheózis a XVII. századból. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. – Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 7, 1955, S. 49–53, 92–94.

Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt. In: *Acta Historiae Artium*, 2, 1955, S. 169–188.

Portraying the Dead (Painting – Graphic Art). In: *Acta Historiae Artium*, 4, 1957, S. 1–75.

A Régi Képtár (Galerie Alter Meister). In: *A Szépművészeti Múzeum 1906–1956*. Hrsg. Ö. G. Pogány und B. Bacher. Budapest 1956, S. 87–112.

Contribution à l'oeuvre de Spillenberger – Spillenberger művészetéhez. In: *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 13, 1958, S. 48–52, 130–131.

Un volume de la bibliothèque de Quevedo – Quevedo könyvtárából. In: *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 15, 1959, S. 34–38, 85–87.

La chute des Anges rebelles par Giuseppe Maria Crespi. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 102, LVI. 1960, S. 349–352.

Un gruppo di dipinti di Francesco Fontebasso a Budapest. In: *Arte Veneta*, 13–14, 1959–1960, S. 155–161.

Utilisation répétée de cartons de fresques – Freskókartonok ismételt felhasználása. In: *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 17, 1960, S. 9–21, 113–116.

L'élement nordique dans l'art de Lorenzo Lotto – Az északi elem Lorenzo Lotto művészetében. In: *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 19, 1961, S. 33–42, 113–118.

Un tableau provenant de la succession de Sebastiano Ricci – Egy kép Sebastiano Ricci hagyatékából. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 20, 1962, S. 71–73, 112–113.

Zum Werk des Frederick van Valckenborch. In: *Oud-Holland*, 77, 1962, S. 127–129.

Notices sur quelques portraits néerlandais – Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 21, 1962, S. 55–74, 132–140.

La mouche peinte: un talisman – A festett légy mint talizmán. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 24, 1964, S. 47–64, 125–131.

Les visiteurs de la Galerie Esterházy (1849–1865) – Az Esterházy Képtár látogatói (1849–1865). In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 28, 1966, S. 101–110, 164–174.

Rezensionen

Ybl, E.: Az olasz szobrászat három százada I. A gótikus szobrászat (Drei Jahrhunderte italienischer Skulptur I. Die gotische Skulptur) Budapest 1923 (Művészeti Könyvtár). In: *Napkelet*, 1, 1923, S. 969 ff.

Két ismertetés „A német művészettörténeti folyóiratokból" (Zwei Besprechungen deutscher kunstgeschichtlicher Zeitschriften: Zeitschrift für Bildende Kunst 1925, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1925), In: *Magyar Művészet*, 1, 1925, S. 236–237, 366–367.

Hekler, A.: Michelangelo. Budapest 1925. In: *Napkelet*, 4, 1926.

Divald, K.: Magyar művészettörténet (Ungarische Kunstgeschichte). Budapest 1927. In: *Napkelet* 5, Februar 1927. S. 170–171.

A „Magyar Művészeti Könyvtár" c. kiadványsorozatról. (Über die Reihe „Ungarische Kunstbibliothek"). Budapest 1927. In: *Napkelet*, 5, 1927, Nr 2, S. 443–444.

A „Henszlmann-Lapok" c. kiadványsorozatról (Über die Reihe „Henszlmann-Blätter"). In: *Magyar Művészet*, 3, 1927, S. 487–489.

Divald K.: Magyarország művészeti emlékei (Die Kunstdenkmäler Ungarns). Budapest 1927. In: *Századok*, 62, 1928, S. 801.

K. Garzarolli-Thurnlackh: Die barocke Handzeichnung in Österreich. Wien 1928. In: *Magyar Művészet*, 4, 1928, S. 650–652.

U. Christoffel: Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck. Augsburg 1928. In: *Magyar Művészet*, 4, 1928, S. 652–653.

Péter A.: A magyar művészet története (Die Geschichte der ungarischen Kunst). Budapest 1930. In: *Archaeológiai Értesítő*, 44, 1930, S. 260–262.

Ybl, E.: Toscana szobrászata a Quattrocentóban (Die Skulptur Toskanas im Quattrocento). Budapest 1930. In: *Napkelet*, 8, 1930, S. 118–119.

Fleischer Gy.: Johann Bergl, a budapesti egyetemi templom mennyezetképfestője (Johann Bergl, der Maler der Deckengemälde der Universitätskirche in Budapest). Pápa 1931. In: *Magyar Művészet*, 7, 1931, S. 429–430.

R. Meeraus: Johann Cyriak Hackhofer. Graz 1931. In: *Archaeológiai Értesítő*, 45, 1931, S. 282.

Genthon I.: A régi magyar festőművészet (Alte ungarische Tafelmalerei). Vác 1932. In: *Napkelet*, 10, 1932, S. 135–136.

J. Fleischer: Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790. Wien 1932. (Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn.) In: *Századok*, 67, 1933, S. 214 ff.

Stengl M.: Győr műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Győr/Raab). Győr 1932. In: *Századok*, 67, 1933, S. 344 ff.

Festschrift Hermann Egger. Graz 1933. In: *Magyar Művészet*, 10, 1934, S. 27.

Kemény L.: A pozsonyi vár és a Váralja (Die Burg von Pozsony/Preßburg). Pozsony 1933. In: *Magyar Művészet* 10, 1934, S. 95–96.

Bíró J.: A kolozsvári Bánffy-palota és tervező mestere, Johann Eberhard Blaumann (Das Palais Bánffy und sein Architekt in Kolozsvár/Klausenburg). Kolozsvár 1933. In: *Magyar Művészet*, 10, 1934, S. 159–160.

Lukcsics P., Pfeiffer J.: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában (Die Bischofsburg zu Veszprém zur Zeit der katholischen Restauration). Veszprém 1933. In: *Magyar Művészet*, 10, 1934, S. 220–221.

Szőnyi O.: Régi magyar templomok (Alte ungarische Kirchen). Budapest 1933. In: *Századok*, 68, 1934, S. 332 ff.

Mihályi E.: A magyar falu egyházművészete (Die kirchliche Kunst des ungarischen Dorfes). Pannonhalmi Szemle, Pannonhalma 1934. 1. In: *Századok*, 68, 1934, S. 473 ff.

Balogh J.: Márton és György kolozsvári szobrászok (Martinus und Georgius, Bildhauer von Kolozsvár/Klausenburg). Kolozsvár 1934. In: *Századok*, 69, 1935, S. 457–459.

Gerke, F.: Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg. Mainz 1950. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 2, 1953, S. 223–224.

Some comments on K. Garas' article. In: *Acta Historiae Artium*, 1, 1954, S. 265–267.

Gutachten: *Vayer L.:* Masolino és a római reneszánsz kezdetei c. doktori értekezéséről (Masolino und die Anfänge der Renaissance in Rom. Habilitationsschrift). In: *Művészettörténeti Értesítő*, 11, 1962, S. 66–69.

Gutachten: *Garas K.:* Franz Anton Maulbertsch c. doktori értekezéséről (Habilitationsschrift). In: *Művészettörténeti Értesítő*, 11, 1962, S. 197–199.

Zusammengestellt von Gy. Török



GÉZA ENTZ
1913–1993

Im Februar 1993 ist Professor Géza Entz im Alter von achtzig Jahren in Budapest gestorben. Seine Kollegen und Schüler bereiteten sich auf die Feier seines achtzigsten Geburtstags vor und bedachten ihn mit einer Festschrift (hrsg. von Ilona Valter, als Heft II. von: *Művészettörténet – Műemlékvédelem*, Budapest 1993, früher auch, zu seinem 70. Geburtstag, in: *Építés – Építészettudomány*, XV, 1983), denn er war nach wie vor einer der höchstverehrten und tätigsten ungarischen Kunsthistoriker und in der Form einer hohen Auszeichnung erhielt er auch die Anerkennung der Republik Ungarn – nach dem Herderpreis von 1983.

Nach Studien der Geschichte, der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte zwischen 1931–1935 an der Universität und in der berühmten Ausbildungsstätte der ungarischen Intelligenz, dem Eötvös-Collegium von Budapest, wandte er sich früh der Kunstgeschichte zu und promovierte 1937. Nach einer Zeit, die er als Volontär im Museum der Bildenden Künste in Budapest verbrachte, wurde er 1941 zum Kustos der Universitätsbibliothek zu Klausenburg ernannt, und hier wurde ihm seit 1945 auch die Leitung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der ungarischen Bólyai-Universität anvertraut. 1950, im Laufe der ersten Maßnahmen des rumänischen Staates zur allmählichen Aufhebung dieses Mittelpunkts ungarischer Kultur in Siebenbürgen, wurde seine Stellung gekündigt, und er kehrte nach Budapest zurück. Hier fand er Anstellung im Rahmen der Organisation der Denkmalpflege und nahm an der Bildung des 1957 gegründeten Landesamtes für Denkmalpflege teil, dessen wissenschaftliche Abteilung er bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand 1983 leitete. Nicht unabhängig von seinen Pflich-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

ten in der wissenschaftlichen Leitung der ungarischen Denkmalpflege wurde ihm die Neuorganisierung der wissenschaftlich begründeten Bildung anvertraut. An der Hochschule für Bildende Künste in Budapest wurde 1966 eine Lehrstuhl für Restaurierung von Kunstwerken errichtet, dessen erster Professor er wurde, und auch nach seiner Emeritierung im Amt blieb. Er hat alle akademischen Titel erworben, die damals in Ungarn aufgrund wissenschaftlicher Arbeit erreichbar waren, 1958 erhielt er aufgrund seiner Monographie über die Kathedrale in Gyulafehérvár (Karlsburg, Alba Iulia) den Grad eines Kandidaten der Wissenschaften und 1974 den eines Doktors der Wissenschaften, der einer Habilitation gleichkam. Seine Tätigkeiten waren sehr verzweigt, er war Mitglied verschiedener Ausschüsse für Kunstgeschichte, Archäologie und für die Geschichte der Baukunst der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, gab die Jahrbücher des Landesamtes für Denkmalpflege heraus und nahm an der Redaktion weiterer ungarischer Zeitschriften für Kunstgeschichte teil. Als Mitglied des ungarischen Nationalkomitees von ICOMOS spielte er eine große Rolle in den internationalen Beziehungen der ungarischen Denkmalpflege, und er gehörte auch dem Vorstand des Verbandes Ungarischer Archäologen und Kunsthistoriker an, dessen langjähriger Vizepräsident er war. Vor seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste wirkte er lange Zeit als beauftragter Dozent für Kunstgeschichte an der philosophischen Fakultät der Budapester Universität und unterrichtete auch im Rahmen der postgradualen Kurse der TU Budapest. Das waren so breite Tätigkeitsfelder, daß sie ihn in weiten Kreisen bekannt und beliebt werden ließen, denn allein die Zahl derer, die er durch seinen Unterricht oder als ihr Vorgesetzter gefördert hat, mag mehrere Hunderte umfassen. Ihn betrauert nicht nur ein engerer Kreis von Fachkollegen, sondern seine große Anzahl von Mitarbeitern und Verehrern. Nicht zuletzt hat auch unsere Zeitschrift einen ihrer seit den ersten Nummern regelmäßig durch Aufsätze und Buchbesprechungen vertretenen Mitarbeiter verloren – einen von jenen, für die und für deren wichtige Beiträge diese Zeitschrift erfunden zu sein scheint.

Géza Entz promovierte 1937 bei seinem Lehrer, dem Professor für klassische Archäologie und Kunstgeschichte Anton Hekler, mit einer *Skizze der Geschichte der ungarischen Kunstsammlungen bis 1850*, einer bahnbrechenden Arbeit, die seitdem nicht ihresgleichen gefunden hat. Sie ist in dreifacher Hinsicht wichtig: als Basis von Informationen über die Provenienz wichtiger ungarischer Museumsbestände, als Entwicklungsgeschichte eines bedeutenden Zweigs der Bildungs- und der Ideengeschichte sowie als Vorgeschichte der Kunstgeschichte. Es ist nur zur bedauern, daß dieser ersten Skizze – außer gelegentlich veröffentlichten Kapiteln – später keine erweiterte Darstellung gefolgt ist. Diese Dissertation verrät mehr über die wissenschaftliche Orientierung des damals Vierundzwanzigjährigen als alle äußeren Lebens- und Studiendaten. Sie entspricht vor allem den Grundsätzen des Doktorvaters Anton Hekler, der immer nach einem quellenmäßig genau fundierten Thema verlangte. Seine Schüler haben dank dieser Forderung eine überaus wichtige Rolle in der Erforschung der Grundlagen der Geschichte der Barockkunst und der Kunst des 19. Jahrhunderts in Ungarn gespielt. Eine kaum weniger bedeutende Rolle in der Begründung seines methodischen Apparats und seiner Forschungsinteressen spielten Studien, die Entz mit dem Historiker Sándor Domanovszky, Vertreter einer kulturhistorischen Methode positivistischer Prägung, vorgelegt hatte. Von der weite Gebiete sowohl des geistigen als auch des materiellen Lebens der Gesellschaft umfassenden, etwa der Auffassung von Marc Bloch nahestehenden Konzeption Domanovszkys zeugt wohl die von ihm herausgegebene *Geschichte der ungarischen Kultur* (*Magyar Művelődéstörténet*), die höchste kollektive Leistung ungarischer Geschichtswissenschaft der Vorkriegszeit, am besten. Kunsthistorikern zu begegnen, die an dieser Unternehmung teilnahmen, hatte Entz als Volontär des Museums der Bildenden Künste Gelegenheit. Das legendäre Vorbild der Kunsthistoriker der Zeit, die Kunsthistorikerin der Handzeichnungen und der Graphik Edith Hoffmann, übte entscheidenden Eindruck auf ihn aus, und mit Jolán Balogh verband ihn später auch das gemeinsame Interesse für Siebenbürgen.

Als einziges Zeichen seines Interesses für zeitgenössische Kunst erschien 1941–1943 eine Reihe von Porträts der bedeutendsten Bildhauer der Zeit (in der Zeitschrift *Magyar Kultúrszemle*). Obwohl er sich später eines unmittelbaren Eingreifens in Fragen moderner Kunst enthielt, scheint die intime Kenntnis der Fragen der Bildhauerkunst dem späteren Mittelalter-Spezialisten höchst nützlich gewesen zu sein. In ihr findet seine spätere harmonische Zusammenarbeit mit dem Bildhauer-Restauratoren Ernő Szakál (von der auch gemeinsame Arbeiten zeugen, vor allem: *La reconstitution du sarcophage du roi Étienne*, in: *Acta Historiae Artium*, 1964), die eine Zeit lang vorbildlich für die gesamte Tätigkeit der ungarischen Denkmalpflege war, ihre Erklärung. Eine andere Frage, die kaum mehr zuverlässig beantwortet werden kann, ist es, was die Gründe für seinen Verzicht auf jederlei Äußerungen über moderne Kunst waren: Zeitmangel oder auch Flucht in die kunstpolitisch weniger belastete Mittelalterforschung, wo Objektivität, der höchste Wert seiner Kunstgeschichte, doch eher erreichbar war? Nicht als hätte der ideologische Ballast die Kunstgeschichte des Mittelalters nicht belastet: Nationalistische Ansichten gab es ebenso wie Prinzipien eines auf dem Begriff des Klassenkampfes begründeten gesellschaftsgeschichtlichen Ansatzes. Géza Entz fand all dem gegenüber bei einer eher minimalistisch zu nennenden, eher durch die Fakten als durch eine positivistische Philosophie begründeten Methode, bei einer allen Extremen widerstehenden fachmännischen Sachlichkeit Zuflucht.

Als er 1941 sein Wirken in Klausenburg begann, setzte sogleich die Reihe seiner Veröffentlichungen über die mittelalterlichen Denkmäler Siebenbürgens ein, die ihrer modernen Neubewertung gleichkam und ihre Befreiung aus dem Rahmen einer Liebhaber-Altertumskunde lokalpatriotischer Färbung bedeutete. Als er sich um einen europäischen Kontext für diese Denkmäler bemühte, boten für ihn vor allem das historische Königreich Ungarn und seine alte Regionaleinteilung diejenige zuverlässige und historisch bewahrte Grundlage, die aufzufinden jeder Mittelalterforscher bestrebt ist. Als er sich nach der mittelalterlichen Topographie richtete, demonstrierte er nicht lautstark – wie ein Großteil seiner Zeitgenossen – gegen benachteiligende, willkürlich gezogene moderne Staatsgrenzen, sondern wies sie als für seine Forschungen völlig irrelevant von der Hand. Als er später seinen monographischen Aufsatz über die romanische Kleinkirche in Csaroda an der Ostgrenze Ungarns veröffentlichte (*A csarodai templom*, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1955), wies er völlig unbekümmert ihre wenige Kilometer entfernt stehenden Verwandten in drei verschiedenen Staaten nach, obwohl sie damals endgültiger und hoffnungsloser getrennt schienen als je zuvor. Nicht weniger hartnäckig bestand er aber auch auf den Tatsachen, als es sich darum handelte, alles, was heute zu Rumänien gehört, der historisch bewährten Regionaleninteilung entgegen als „siebenbürgisch" zu bezeichnen – sei es aus der Bestrebung heraus, aktuelle Verhältnisse auf die Vergangenheit zurückzuprojizieren, aus simpler Unwissenheit oder aus nostalgischem Pan-Transsilvanismus.

Die Grundlage seiner kunsthistorischen Konzeption bildet ein topographisches Prinzip, dessen natürliche Grundeinheiten die Region, die Kulturlandschaft sind. Es ist daher naheliegend, seine Wurzeln auf die vielumstrittenen Bemühungen der deutschen Kunstgeschichte um die kunstgeographische Methode seit den zwanziger Jahren zurückzuführen. Von einem tatsächlich bedrohenden Extrem etwa der völkischen Entartung dieses methodischen Ansatzes hat ihn unter anderem auch das negative Beispiel der sich auf die Kunstgeschichte Siebenbürgens früh erstreckenden Ansprüche deutscher Überlegenheit bewahrt. Das Wesentliche besteht in der Methode, ein massenhaftes, vor allem eine typologische Behandlung zulassendes Material als historische Quelle zu verwerten, wofür ihm die Beispiele von Georg Dehio, Richard Kautzsch und Ernst Gall – letztere auch hinsichtlich des Geschichtsbildes mittelalterlicher Kunst – als Vorbilder gedient haben mögen. Andererseits bedient sich bekanntermaßen die Kunstgeschichtsschreibung Frankreichs des Schemas der Regionalschulen als Erklärungsprinzips für mittelalterliche Kunstgeschichte. Durch all diese Züge fügt sich die von Géza Entz zuerst auf die Kunstgeschichte Siebenbürgens angewandte Methode in die Konzeption der komplexen Erforschung der Geschichte des Ungartums ein, deren Mittelpunkt das *Teleki-Institut*, Vorgänger des späteren Geschichtsinstituts in den vierziger Jahren war.

Dieses topographisch begründete Bild der Kunstgeschichte, dem stilistische Kategorien eher als chronologische Orientierungsbegriffe dienen, wurde überaus bewußt auf eine historische Quellenkritik gegründet. Entz als Historiker und Archivalienforscher ist in dieser Hinsicht ein getreuer Schüler der bedeutenden Historiker József Szentpétery und István Hajnal, und Verpflanzer ihrer Kriterien in die Kunstgeschichte. Seine Forschungen in siebenbürgischen Archivbeständen haben wesentlich zur Erweiterung der Quellenbasis der mittelalterlichen Kunstgeschichte beigetragen. Der Apparat seiner Monographie über die Kathedrale von Gyulafehérvár, Budapest 1958 (auch in: *Acta Historiae Artium*, 1958) zeugt von den Ergebnissen dieser Methode. Sein Aufsatz über das verschwundene Benediktinerkloster des späten 12. Jahrhunderts zu Ercsi (*Az ercsi bencés monostor*, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1965) vermochte auch aufgrund eines im *Batthyaneum* von Alba Iulia entdeckten einzigen bisher bekanntgewordenen konkreten Hinweises in einem Kopialbuch zur Klärung des chronologischen Rätsels der romanischen Skulptur der Kathedrale von Pécs beizutragen. Auch diese seine Bestrebung nach einer Verankerung der Kunstgeschichte in den Aussagen der Schriftquellen entspricht einer allgemeinen Tendenz der Zeit, wobei Quellenpublikationen der Wiener Schule, besonders das berühmte *Quellenbuch* von Schlosser, das Buch von Mortet und Deschamps für Frankreich oder die Bücher von Otto Lehmann-Brockhaus als Vorbilder oder als zeitgleiche Parallelen angeführt werden können. Denselben Idealen ist Jolán Balogh bei ihrer Sammelarbeit für den Materialband der *Kunst am Hofe Königs Matthias* (*A művészet Mátyás király udvarában*, Budapest, 1966), aber bereits auch im allein erschienenen Band I ihrer *Siebenbürgischen Renaissance* (*Erdélyi renaissance*, Budapest 1943) gefolgt, wobei außer Schriftquellen archäologische und kunstgeschichtliche Angaben ins corpusartig angelegte Gesamtbild integriert wurden. Für sie beide bedeutete die historische Tradition von Klausenburg, die am besten durch den Namen des Historikers Lajos Kelemen gekennzeichnet werden kann, sowohl eine Inspirationsquelle als auch einen rezeptionsfähigen geistigen Hintergrund. Eines der Charakteristika moderner ungarischer Mittelalterforschung, deren wichtiger Vertreter Géza Entz war, die weitgehende Inanspruchname der Aufschlüsse der Archäologie und der Denkmalpflege, die durch den überaus fragmentarischen Erhaltungszustand der Denkmäler nahegelegt wird, kann hier – gleichsam *in statu nascendi* – beobachtet werden.

In diesem Zusammenhang muß noch eine bedeutende Initiative der dreißiger Jahre erwähnt werden, deren Schauplatz der Lehrstuhl für Geschichte der Baukunst der Polytechnischen Universität Budapest unter den Dozenten Károly

Csányi und Géza Lux (beide auch als ausübende Denkmalpfleger wichtig) war. Ihre Veröffentlichungen (vor allem in der Zeitschrift *Technika*), wesentlich auf die Ferienaufnahmen der Studenten gegründet, stellen ein Repertorium der wichtigsten Baudenkmäler der Árpádenzeit dar und außerdem auch eine systematische Veröffentlichung weiterer Denkmäler aufgrund von Kenntnissen in der Bautechnik und der Bautypenlehre. Wohl als einflußreichste Persönlichkeit in diesem für die Geschichtsschreibung der Baukunst und die Denkmalpflege gleich wichtigen Kreis zeichnete sich József Csemegi aus, dem eine bahnbrechende Rolle in der positiven Einschätzung der Werke spätgotischer Baukunst unter offensichtlichem Einfluß der Schmarsow-Schule (Kurt Gerstenberg) und von Alois Riegl zukam. Ein anderes Element von nachhaltiger Wirkung der Ansichten von Entz über Baukunst bildeten seine Interessen für die Konstruktionsmethoden der Planung mittelalterlicher Architektur, etwa in der Nachfolge von Dehio und auch von Überwasser und Kletztl. Sie mündeten – schon in den fünfziger Jahren – in eine mystisch-symbolische Deutung mittelalterlicher Kunst und wirkten darüber hinaus auch als theoretische Grundlage für die wichtigste Methode, Anastylose der ungarischen Denkmalpflege der Zeit (am besten durch die Rekonstruktionen von Steinbildwerken von Ernő Szakál vertreten, alle in der Zeit, als die Praxis der ungarischen Denkmalpflege wesentlich von Entz als Leiter der wissenschaftlichen Abteilung des Denkmalamtes geprägt wurde). Dieser Schule der Geschichte mittelalterlicher Baukunst stand unter den Kunsthistorikern Thomas von Bogyay am nächsten, der Csemegis Vorschläge in seine Monographie der Abteikirche von Ják aufnahm. Géza Entz erwies sich vorsichtiger dem Quellenwert der in Pläne und Querschnitte hineingezeichneten Quadratur- und Triangulaturnetze gegenüber, trug jedoch Wesentliches – zuerst durch Veröffentlichung siebenbürgischer Denkmäler wie die Pfarrkirche von Dés (Dej) und die reformierte Kirche von Klausenburg (Kolozsvár/Farkas utca, Cluj) – zur Kenntnis der spätgotischen Baukunst in Ungarn bei. (Diesem Interesse blieb er zeitlebens treu, vgl. vor allem: *Nyírbátor*, Budapest 1959; der Literaturbericht *A magyarországi gótika kutatásának legújabb eredményei*, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1959; *Nouveaux résultats des recherches poursuivies en Hongrie sur le gothique tardif et la Renaissance*, in: *Studia Historica, 1963; Baukunst in Ungarn um 1500*, in: *Acta Historiae Artium, 1967; Die Baukunst der Bettelorden im mittelalterlichen Ungarn*, in: *Actes du XXIf Congrès International d'histoire de l'art, Budapest 1969*, Budapest 1972 u.a.) Als er später die theoretische Begründung der Praxis der ungarischen Denkmalpflege zur Aufgabe hatte, hat diese gemeinsame theoretische Grundlage wesentlich zu einer reibungslosen Zusammenarbeit von Architekten und Kunsthistorikern beigetragen. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war eine Epoche der ungarischen Denkmalpflege, die zwar grundsätzlich vom Grundprinzip „Konservieren, nicht restaurieren!" bestimmt wurde, in der aber – besonders auf der von Csemegi gelieferten historischen Grundlage – außerdem auch zurückhaltende Rekonstruktionen eine Rolle gespielt haben: ein allerdings gebrechliches Gleichgewicht, das als ungarisches Spezifikum sogar auch international er- bzw. anerkannt wurde. Es ist kaum zufällig, wenn die drei methodisch vorbildlichen Baumonographien über ungarisches Mittelalter von Vertretern dieser Schule stammen: von Bogyay (*A jáki apátsági templom és Szent Jakab-kápolna* – Die Abteikirche und die St. Jakobskapelle in Ják –, Szombathely 1943), von Csemegi (*A budavári főtemplom középkori építéstörténete* – Die mittelalterliche Baugeschichte der Hauptpfarrkirche in der Burg Buda –, Budapest 1955) und von Entz (*A gyulafehérvári székesegyház* – Die Kathedrale von Gyulafehérvár/Alba Iulia –, Budapest 1958). Es darf keineswegs unerwähnt bleiben, daß die andere Grundlage für den bedeutenden Aufschwung ungarischer Mittelalterforschung und Denkmalpflege in dieser Epoche das Vermächtnis des Mittelalterforschers und Denkmalpflegers Tibor Gerevich bildete. Seine Schüler Dezső Dercsényi und Géza Entz haben sich gemeinsam um die Schaffung, die theoretische Begründung und die Durchsetzung dieser Prinzipien in der Praxis der ungarischen Denkmalpflege der Nachkriegszeit bemüht.

Géza Entz hielt am methodischen Apparat, der bereits seinen Veröffentlichungen seit 1942 zugrunde lag, erstaunlich konsequent fest, wobei besonders seine Vorlesungen und noch handfester seine Buchbesprechungen von seiner Aufgeschlossenheit moderner kunsthistorischer Literatur gegenüber zeugten. Diese Methoden haben ihn befähigt, alle Zeitschriften, Publikationsreihen und Jahrbücher des damals noch blühenden ungarischen Kulturlebens zu Klausenburg mit wichtigen Beiträgen zu füllen.

Die Veröffentlichung der Forschungsergebnisse der Klausenburger Jahre füllt die Zeit nach seiner zwangsläufigen Rücksiedlung 1950 nach Ungarn. Eine Reihe seiner Quellenstudien sind der Rekonstruktion der Lebens- und Wirkungsverhältnisse mittelalterlicher Künstler gewidmet, etwa einem derartigen, philologisch ausgerichteten kunstsoziologischen Interesse entsprechend, wie anhand der Beispiele von Hans Huth oder (für Florenz) von Martin Wackernagel nahelag, oder von den Zeitgenossen die Werke von John Harvey oder Pierre du Colombier (beide von ihm besprochen) vertraten. Er griff mehrmals auf diesen Themenkreis zurück (*Középkori építészetünk munkaszervezetének kérdéséhez* – Zur Frage der Arbeitsorganisation der mittelalterlichen Baukunst Ungarns –, in: *Archaeológiai Értesítő* 1952; *Középkori végrendeletek művészettörténeti vonatkozásai* – Kunsthistorische Beiträge aus mittelalterlichen Testamenten –, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1953; *Művészek és mesterek az erdélyi gótikában* – Künstler und Handwerker in der siebenbürgischen Gotik –,

in: *Festschrift Kelemen Lajos*, Cluj 1957; *A gótikus építészet kutatásának problémái a források alapján* – Forschungsprobleme der gotischen Baukunst aufgrund der Quellen –, in: *Ars Hungarica*, 1976). Auch in dieser Reihe gebührt der Gyulafehérvár-Monographie eine Sonderstellung. Die andere Unternehmung von nachhaltiger Wirkung war eine kurzgefaßte, durch Schriftquellen gründlich belegte Darstellung der mittelalterlichen Architektur in Siebenbürgen. Sein einem Buch gleichkommender Aufsatz (*Die Baukunst Transsilvaniens im 11.–13. Jahrhundert*, in: *Acta Historiae Artium*, 1968) erschien als solcher nur im Separatdruck, und die ungarische Version – zusammen mit der Fortsetzung, die die Baukunst Siebenbürgens bis zum Ende der Spätgotik umfaßt – befindet sich noch im Druck. Diese nunmehr postum gewordene Veröffentlichung wird wohl eine der bedeutendsten der neunziger Jahre sein, wobei bereits die Frage gestellt werden muß, wie der nur ungarisch vorliegende zweite Teil ähnlich dem Abschnitt bis 1300 fremdsprachig veröffentlicht werden kann.

Seit seiner Rückkehr nach Ungarn und seiner Einschaltung in die Arbeit der Denmalpflege nehmen in seiner Bibliographie amtliche Berichte über Forschungsergebnisse und Restaurierungen, den theoretischen Fragen der Denkmalpflege und der Restaurierung gewidmete Aufsätze stark zu. Einen besonderen Nachdruck erhielten dabei historische Fragen des mittelalterlichen Städtebaus (etwa: *Nagy Kázmér rendelete 1353-ból a płocki városfal építésére* – Die Verordnung König Casimirs des Großen von 1353 über die Erbauung der Stadtmauer von Plock –, in: *Műemlékvédelem*, 1960; *A magyar középkori város kialakulása a műemléki kutatások nyomán* – Die Entfaltung der ungarischen Stadt des Mittelalters im Laufe der denkmalpflegerischen Eingriffe, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1974; *Gótikus építészetünk településalakító szerepéről* – Über die siedlungsbildende Funktion der ungarischen gotischen Baukunst –, in: *Építés-Építészettudomány*, 1979), offensichtlich im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung um diese Zeit mit Fragen der Erforschung und der denkmalpflegerischen Rekonstruktion der eine bedeutende gotische Bausubstanz aufweisenden Innenstadt von Sopron. Dieser Höhepunkt seiner Tätigkeit am Denkmalamt erforderte eine komplexe, archivalisch weitgehend gestützte bauarchäologische Forschungsmethodik, die weitgehend seiner eigenen Überzeugung entsprach und deren Entwicklungen er auch im Moment zu folgen imstande war, als diese dem traditionellen Mittelalterzentrismus im Zeichen der Forderung nach einer offenen, wertfreien Geschichtlichkeit zu widersprechen begannen.

Zur Arbeit am Denkmalamt gehörte selbstverständlich eine intensive Teilnahme an der Kunsttopographie Ungarns, die, nach dem Vorbild der *Österreichischen Kunsttopographie* angelegt, in den fünfziger und sechziger Jahren besonders intensiv herausgegeben wurde. Kein einziger Band ist ohne Beiträge, herausgeberische oder Lektorarbeit von Entz erschienen. Er, der mit Recht als ein Siebenbürgen-Spezialist betrachtet und gesucht wurde, ist auf diese Weise ein Spezialist für die kunstgeschichtliche Bearbeitung von regionalen Entwicklungen geworden: bereits früh für die Umgebung des Plattensees (mit L. Gerő, *A Balaton-környék műemlékei* – Kunstdenkmäler der Plattenseegegend, Budapest 1958) und – wohl im Einklang mit seiner historischen Vorliebe und dem Schwerpunkt seiner Quellenkenntnisse – für diejenige Region in Ostungarn, die durch willkürlich gezogene Grenzen von historisch eng zusammenhängenden Teilen derselben ehemaligen Komitate des ehemals in einer Schicksalgemeinschaft mit dem Fürstentum Siebenbürgen befindlichen Partium in Rumänien und der Ukraine getrennt sind. Diesem Gebiet galten nicht nur eine Reihe seiner Aufsätze, sondern auch die beiden, dem gegenwärtigen Komitat Szabolcs-Szatmár gewidmeten Bände der Kunsttopographie Ungarns (Bd. X–XI. *Szabolcs-Szatmár megye műemlékei*, Budapest 1986–1987), die von ihm herausgegeben, bearbeitet und mit einer großangelegten historischen Einleitung versehen wurden.

In einer stillschweigenden Arbeitsteilung der Mediävisten galt Entz als Spezialist der gotischen Baukunst. Von ihm wurde eine Geschichte der Gotik in Ungarn erwartet: eine Aufgabe, die im Unterschied zur romanischen Kunst nicht nur durch das Fehlen der entsprechenden Vorarbeiten erschwert wurde, sondern auch mit der Problematik der Wertung verknüpft war. Ihre Anfänge lagen im Dunkel und mußten aus der Romanik herausgeschält werden, für ihre spätere Phasen dagegen, die durch reichliche Denkmäler – vor allem in den Randgebieten, aber nicht im Zentrum des Landes – vertreten waren, mußte vorerst das negative Urteil der Dekadenz überwunden werden. Dazu kamen noch die Unterschiede der Beschaffenheit der Denkmäler beider Stilepochen. Während selbst winzige Bruchstücke romanischer Bauskulptur sich als vollwertige Gegenstände der ästhetischen Betrachtung darboten, forderten die gotischen Bauwerke mit ihrem formlosen Ziegel- oder Bruchsteinmauerwerk, die Burgen, die keine oder überaus karge Werkformen aufwiesen, oder die bis zur Unkenntlichkeit umgebauten Wohnhäuser, andere Maßstäbe. Zahlreiche Fragmente konnten selbst durch die bewährte Methode der Schlusses von der Einzelheit auf das Ganze nicht gedeutet werden, und massenweise archäologisch erschlossene Baureste warteten auf ihre Einordnung. Denn die kunstgeographische Karte des mittelalterlichen Ungarns wies nicht mehr das Bild der durch erhaltene Bauten mehr oder weniger besiedelten Randgebiete und des keilförmig eindringenden weißen Flecks der ehemals vom Osmanenreich eroberten Gebiete auf; anstelle der letzteren erschienen gleichmäßig zerstreute Ruinen und Fragmente. Eine Möglichkeit, aufgrund des Denkmälerbestands in den Randgebieten Ungarns auf die fehlende Kunst der

Landesmitte zu schließen, die am Anfang dieses Jahrhunderts dem Kunsthistoriker Kornél Divald noch als plausibel erschien, wurde durch die Funde ausgeschlossen. Das Material verlangte nach einer anderen Methodik der Interpretation, die Entz wiederum in der historischen Quellendeutung fand. Er sammelte und verwertete eine große Menge von Schriftquellen – darunter auch eine Anzahl nie gedruckter Urkunden, denn die Verhältnisse der Quellenausgaben sind für das Ungarn des 14.–15. Jahrhunderts wesentlich ungünstiger als für die Zeit vor 1300. Als Ergebnis dieser Arbeit entstand eine systematische Übersicht der Geschichte der gotischen Baukunst in Ungarn aufgrund des sozialen Standes ihrer Bauherren. Diese Lösung, die in der soziologisierenden Tradition der ungarischen Kulturgeschichte wurzelt, hat sich als erfolgreich erwiesen, unabhängig davon, daß man mit Recht über Einzelheiten streiten darf (etwa ob dem Hof überhaupt eine Rolle in der Errichtung königlicher Burgen zukam oder Bettelordensbauten eher zur Ordenbaukunst oder zur Kunst der Städte gerechnet werden können). Dabei wurden mechanistische Entwicklungsvorstellungen und der gotischen Massenproduktion nie gerechte Qualitätsnormen der stilgeschichtlichen Methode überwunden.

Diese großangelegte Arbeit, die 1977 als Habilitationsschrift von Géza Entz abgeschlossen wurde, ist bis auf eine Kurzfassung (1974, unter dem Titel *Gotische Baukunst in Ungarn* auch deutsch, Budapest 1976) Manuskript geblieben. Ursprünglich wurde sie für eine vielbändige Geschichte der Baukunst in Ungarn geschrieben. Als diese Unternehmung der sechziger-siebziger Jahre scheiterte, wurden zwei Kapitel (über das 14. Jahrhundert) in die Synthese der Kunstgeschichte Ungarns aufgenommen (und die Dokumentation hinsichtlich der siebenbürgischen Baugeschichte weitgehend berücksichtigt: erschienen als Bd. 2 der Kunstgeschichte Ungarns: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* – Kunst in Ungarn um 1300–1470 –, Budapest 1987). Weitere Teile, die die Geschichte der spätgotischen Baukunst in Ungarn von der Zeit um 1470 bis zu ihrem Ende behandeln, wurden für den dritten Band (Kunst in Ungarn 1470–1630) bestimmt, als dessen Herausgeber Géza Entz bis zur letzten Zeit tätig war (der Entwurf dieses Bandes erschien als *Magyarországi művészet 1470 és 1630 között*, in: *Művészettörténeti Értesítő* 1976).

Seine persönliche Vorliebe galt jedoch zweifellos der romanischen Kunst. Den Auftakt bildet die Rekonstruktion einer Kunstlandschaft um Klausenburg (*Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században* – Eine Bildhauerwerkstatt des 13. Jahrhunderts in der Umgebung von Klausenburg –, *Az Erdélyi Tudományos Intézet Kiadványai*, Kolozsvár 1946). Die meisten sind einzelnen Bauten gewidmete monographische Aufsätze (*A széki református templom* – Die reformierte Kirche von Szék/Sic –, *Az Erdélyi Tudományos Intézet Kiadványai*, 1947; *Harina románkori temploma* – Die romanische Kirche zu Mönchsdorf/Herina –, *Művészettörténeti Értesítő*, 1954; *A csarodai templom* – Die Kirche von Csaroda –, *daselbst*, 1955) oder ähnliche Studien aufgrund der Erfassung der erhaltenen Fragmente der Bauskulptur mittelalterlicher Bauten (*Két palmettadíszes kő Sződről* – Zwei Steinskulpturen mit Palmettenornamentik aus Sződ –, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, No 15, 1959; *La reconstitution du sarcophage du roi Étienne*, in: *Acta Historiae Artium*, 1964; *XI. századi kőfaragó műhely Zalaváron* – Eine Bildhauerwerkstatt des 11. Jahrhunderts in Zalavár –, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, No 24, 1964; *Az ercsi bencés monostor* – Das Benediktinerkloster zu Ercsi –, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1965; *A kalocsai székesegyház faragványai* – Die Steinskulpturen der Kathedrale von Kalocsa –, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, No 28, 1966). Im Hintergrund dieser Studien steht seine eigene Leistung, die mustergültige Anordnung des Lapidariums des Museums von Klausenburg mit mittelalterlichen Beständen und vor allem mit architektonischen Baugliedern reichster italienischer Prägung von abgebrochenen Renaissancehäusern der Stadt. Diese eindrucksvolle Sammlung steht – bis auf wenige Stücke, die nach Bukarest gebracht wurden – unversehrt, ist jedoch soweit (als Depot für Hilfsgüter) unzugänglich, daß selbst die Herausgabe ihres Katalogs (mit den unveröffentlichten Aufzeichnungen von Entz, der 1950 keine Gelegenheit mehr für die Veröffentlichung eines Katalogs hatte) bei allem Wohlwollen stockt.

Seine Forschungen über die romanische Kunst in Ungarn fanden ihre großzügige Zusammenfassung in einem französisch veröffentlichten Aufsatz, der den Text seiner, in Poitiers gehaltenen Vorlesungen enthält (*L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leur rapport avec l'Europe*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1966). Die wichtigste Lehre, die er aus dieser Beschäftigung mit Denkmälern der Arpadenzeit zog, ist eine Hypothese über das mittelalterliche Ungarn als einheitliche Kunstlandschaft gewesen. Diesem Grundsatz gemäß nahm er die Arbeit von Meistern aus Ják an der Wiederherstellung der Kathedrale von Gyulafehérvár nach ihrer Zerstörung durch die Mongolen an. In demselben Sinne rechnete er bereits im Zeitalter der Árpáden mit der maßgebenden Rolle der Landeszentren, als er über königliche Werkstätten im 11.–12. Jahrhundert schrieb. Diese Hypothesen lösten Diskussionen aus: hinsichtlich der inneren Chronologie der Baugeschichte von Gyulafehérvár und der Frage, ob der Wirkungsmechanismus der Werkstätten des früheren Mittelalters nach dem Modell der Verhältnisse im zentralisierten Staat des Spätmittelalters denkbar ist. Diese These fand ihren weit überzeugendsten Nachweis anhand der Rekonstruktion der Werkstatt der Kerzer Zisterzienserabtei (*Le chantier cistercien de Kerc*, in: *Acta Historiae Artium*, 1963), wo es sich um die Tätigkeit einer stilistisch den Baugepflogenheiten der mittleren Gebiete

des Landes entsprechenden Bauwerkstatt handelt, die zuerst an Klosterbauten königlicher Gründung, dann außer Bauten im sächsischen Burzenland in privilegierten Siedlungen des Salzgebietes erschien. Diese Arbeit erwies sich als eine unentbehrliche Grundlage aller weiterer Forschungen von rumänischer, sächsischer und ungarischer Seite und auch für die Diskussion (wobei die Problematik der Datierung durch eine lange fällige Veröffentlichung der angeblichen Neufunde in Kerz erhellt werden konnte). Das hier erarbeitete Modell kann als ein kaum zu unterschätzender und erstaunlich früher Vorschlag zur neuerdings vieldiskutierten Frage nach Zentrum und Peripherie aufgefaßt werden. Sogar mehr als eine bloße Fragestellung: eine konkrete Antwort auf die Frage des Europäertums der ungarischen Kunst des 13. Jahrhunderts. Ohne besondere Akzente ist hier von denjenigen Vermittlungswegen die Rede, die eine Einheit der westlichen Kultur bewirkt hatten, deren östliche Grenze gerade in der Umgebung von Kronstadt die Gebirgskette der Karpaten bildete.

Dasselbe Bewußtsein der Einheit spricht aus dem wohl einflußreichsten Aufsatz von Géza Entz über die Westemporen (*Westemporen in der ungarischen Romanik*, in: *Acta Historiae Artium*, 1959). Diese Arbeit stellt einen bis dahin ohne Vorarbeiten in der ungarischen Wissenschaft dastehenden Versuch dar, die karolingischen Wurzeln der mittelalterlichen Kunst nachzuweisen. Als Stützen haben umfassende Literaturkenntnisse damals moderner Deutungen, vor allem von Edgar Lehmann, Effmann und, die Michaeliskirche zu Hildesheim betreffend, von Beseler und Roggenkamp, gedient. Auch Günter Bandmanns Deutung der mittelalterlichen Baukunst als Bedeutungsträger gehört in die Reihe der zeitlichen Parallelen. In diesem Sinne wurde der Bautypus der „Herrschaftsempore", bis dahin als lokales Spezifikum ein Lieblingsthema ungarischer Kunstgeschichte, von Entz in einen europäischen Zusammenhang gerückt. Gleichzeitig erhielten die Patronatskirchen adeliger Sippen eine nachdrückliche Betonung in der ungarischen Kunstgeschichte, wohl nicht unabhängig von dem Interesse, das um diese Zeit die ungarischen Historiker und Philologen der mittelalterlichen Geschichtsquellen den Fragen der Sippen und dem Sippenbewußtsein widmeten. Bereits in der früheren kunsthistorischen Literatur begegnende Elemente der Problematik eines Ordensbautyps der Benediktiner und der Patronatskirchen der Sippen wurden von Dezsõ Dercsényi verknüpft und zu einem Leitmotiv der Forschung erhoben (1956). Die von Entz vorgeschlagenen Deutung der Westemporen wurde dabei mit großer Begeisterung aufgenommen, denn sie bot ein Modell für die Schicksale eines Motivs, das aus der Sphäre europäischer Zusammenhänge der Ordensbaukunst bis zum Niveau des Landesadels seinen Sinn behielt. Im Tropfen das Meer: Die geistige Bedeutung dieser Vision von der höheren Einheit der Kultur des Mittelalters kann man in jenen Jahren, als diese Einheit ferner als je erschien, kaum überschätzen.

Es kann nicht wundernehmen, wenn dieser Deutungsvorschlag begeistert aufgenommen wurde und oft selbst ergrabene Pfeilerfundamente oder Balkenlöcher für die Erklärung des Baues einer Patronatskirche genügten: Die Landkarte Ungarns wurde allmählich durch kleine Aachen- und Centula-Nachfolger gefüllt. Nicht allein die von Ungarn, denn ähnliche Thesen wurden auch für Böhmen und Polen entwickelt. Als schließlich Andrzej Tomaszewski 1974 den Westemporen dieser drei Länder eine vergleichende Untersuchung widmete, konnte ihre ausschließlich repräsentative Funktion und ihre gesellschaftsgeschichtliche Deutung in Zweifel gezogen werden. Denn damals lag bereits eine neue Deutung der karolingischen Westwerke und ihrer Nachfolger im Sinne der Liturgie der Engelschöre und des Reliquienkults vor, besonders dank den Veröffentlichungen von Carol Heitz. Die Reaktion von Géza Entz war alles andere als ein Rückzugsgefecht. Mit beachtenswürdiger Toleranz nahm er die Widerlegung seiner These zur Kenntnis, ja er nahm sogar in einer Reihe von Aufsätzen an der Erarbeitung der neuen Deutung der romanischen Westbauten als hochgelegene Kapellen und als Grabstätten der Stifter teil (*Die Wandmalereien der Westempore in Ják*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Festschrift W. Frodl*, Wien–Stuttgart 1975; *Még egyszer a nyugati karzatokról* – Nochmals über die Westemporen –, in: *Építés–Építészettudomány*, 1980). Denn er hat die Kunstgeschichte nie als eine Quelle persönlicher Autorität verstanden, sondern als ein Mittel für das Finden der richtigen Deutung, der Wahrheit verstanden.

Mehr kann kaum von einem Wissenschaftler gesagt werden. Nun sind wir um einen ärmer geworden, der diese Moral verkörpert hat. Unseren Lehrer und unser Vorbild, denjenigen, der uns in das Fach eingeführt hat, und wir haben zugleich den unermüdlichen Kollegen verloren.

Ernő Marosi

BIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN VON GÉZA ENTZ

1937

A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig (Skizze der Geschichte des ungarischen Kunstsammelns bis 1850), Budapest 1937.

1939

Barkóczy Ferenc gróf, a magyar barokk kor nagy mecénása (Franz Graf Barkóczy, ein großer Mäzen des ungarischen Barocks), *Történetírás* 3. 1939. 3–4. 167–197.

Jankovich Miklós a műgyűjtő (Miklós Jankovich der Kunstsammler), *Archaeológiai Értesítő* 52. 1939. 165–186.

A magyar festészet fejlődése (Die Entwicklung der ungarischen Malerei), *Magyar Kultúrszemle* 2. 1939. 6. 1–2.

A magyar szabadságharc festője (Madarász Viktor) (Der Maler des ungarischen Freiheitskriegs, V. Madarász), *Napkelet* 17. 1939. 9. 202–210.

1940

Az elmúlt évad képzőművészeti kiállításairól (Über die Kunstausstellungen der vergangenen Saison), *Magyar Kultúrszemle* 3. 1940. 9. 210.

Gondolatok művészetünk nemzeti vonásairól (Gedanken über die nationalen Züge unserer Kunst), *Magyar Kultúrszemle* 3. 1940. 1. 13–14.

Klimó György pécsi püspök kulturális tevékenysége (Kulturelle Tätigkeit des Bischofs von Pécs, Georg Klimó), *Pannónia* 6. 1940. 2. 197–221.

A műgyűjtés fejlődése és jelentősége (Die Entwicklung und die Bedeutung des Kunstsammelns), *Magyar Kultúrszemle* 3. 1940. 12. 310–311.

Szent István, a bambergi lovas (Der heilige Stephan, der Bamberger Reiter), *Napkelet* 18. 1940. 8. 394–399. – auch: Der Reiter von Bamberg, *Ungarn* Dezember 1942. 739–746.

1941

L'architecture sacrée en Hongrie. *Nouvelle Revue de Hongrie* 2. 1941. 39–44.

Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata (Ferenc Kazinczy und der Gedanke der nationalen Kultur), *Szépművészet* 2. 1941. 4. 81–84.

Klimó György mint Janus Pannonius-kutató (Georg Klimó als Janus Pannonius-Forscher), *Regnum* 1940–41.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Andrássy Kurta János, *Magyar Kultúrszemle* 4. 1941. 12. 308–309.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Borbereki Kováts Zoltán, *das*. 4. 94.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Ferenczy Béni, *das*. 7. 167–168.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Medgyessy Ferenc, *das*. 1. 18–19.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Ohmann Béla, *das*. 2. 43–44.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Pátzay Pál, *das*. 6. 140–141.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Szervátiusz Jenő, *das*. 3. 66–67.

Művészeti élet Kolozsvárott (Künstlerisches Leben in Klausenburg), *das*. 12. 307.

Nők a képzőművészetben (Frauen in der bildenden Kunst), *das*. 12. 309.

A pécsi székesegyház kincseinek sorsa (Das Schicksal der Schätze des Pécser Doms), *Pannónia* 7. 1941–1942. 3–4. 329–341.

Les prélats hongrois et leur œuvre d'urbanisme au cours du XVIIIe siècle, *Nouvelle Revue de Hongrie* 2. 1941. novembre 345–357.

Tudósok, írók, művészek (Gelehrte, Schriftsteller, Künstler) Borsos Miklós, *Magyar Kultúrszemle* 4. 1941. 9. 201–202.

1942

A csicsókeresztúri római katolikus templom (Die römisch-katholische Kirche in Csicsókeresztúr), Erdélyi Tudományos Füzetek 134, Kolozsvár 1942.

A dési református templom (Die reformierte Kirche in Dej), Erdélyi Tudományos Füzetek 141, Kolozsvár 1942.

Az Erdélyi Múzeum név- és szakmutatója. 1874–1917. 1930–1937. (Namens- und Gegenstandsverzeichnis des Siebenbürgischen Museums, in Zusammenarbeit mit A. Valentiny), Kolozsvár 1942.

A cegei Wass-kastély (Das Wass-Schloss in Cege), *Ellenzék* 63. 28. 11. 1942. 9.

Csíkmenaság, *das*. 10. 8. 2.

Egy székelyföldi műgyűjtemény (Eine Kunstsammlung im Székler-Land), *das*. 2. 10. 2.

Erdélyi levél (Siebenbürgischer Brief), *Fiatal Magyarság* 24. 12. 1942. 207.

Az esztergomi királyi palota (Der königliche Palast in Esztergom), *Pásztortűz* 28. 1942. 3. 102–110.

Kirándulás a múltba (Ausflug in die Vergangenheit), *Ellenzék* 63. 7.2.1942. 8.

A kolozsvári művészeti hetek (Die Kunstwochen in Klausenburg), *Magyar Kultúrszemle* 5. 1942. 6. 138.

Magyar főpapok művészeti és műveltségi tevékenysége a XVIII. században (Kunst- und Kulturtätigkeit ungarischer Kirchenfürsten im 18. Jahrhundert), *Regnum Egyháztörténeti Évkönyv*, Festschrift Gyula Szekfü, 1942. 253–273.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Abonyi Grandtner Jenő, *Magyar Kultúrszemle* 5. 1942. 7. 155.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Boldogfai Farkas Sándor, *das*. 2. 43–44.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Madarassy Walter, *das*. 3. 67–68.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Mikus Sándor, *das*. 8. 176–177.

Magyar passióábrázolások (Ungarische Passionsdarstellungen), *Pásztortűz* 28. 1942. 4. 146–152.

Mai művészetünk irodalma (Literatur unserer Gegenwartskunst), *Hitel* 7. 1942. 2. 124–128.

Mátyás király visegrádi palotája (Der Palast des Königs Matthias in Visegrád), *Ellenzék* 63. 3. 9. 1942. 2.

Szász író Erdély történelméről (Ein sächsischer Schriftsteller über die Geschichte Siebenbürgens), *Hitel* 7. 1942. 7. 422–435.

A szentbenedeki Kornis-kastély (Das Kornis-Schloß von Benediug), *Ellenzék* 63. 18. 3. 1942. 1.

Szilágyság, *das*. 6. 6. 11.

Tudósok, írók, művészek (Gelehrte, Schriftsteller, Künstler) Ispánki József, *Magyar Kultúrszemle* 5. 1942. 10. 222.

Tudósok, írók, művészek (Gelehrte, Schriftsteller, Künstler) Jálics Ernő, *das*. 9. 198.

Die ungarische Renaissance und ihr Fortleben im Zeitalter der Türkenherrschaft. *Das Bildwerk. Vom Geist der ungarischen Kunst*, Berlin 1942, 29–32.

A zsibói kastély (Das Schloß von Zsibó), *Ellenzék* 63. 1942. 24. 12. 8.

1943

A középkori székely művészet kérdései (Fragen der Székler-Kunst des Mittelalters), Erdélyi Tudományos Füzetek 162. Kolozsvár 1943.

Szolnok-Doboka középkori művészeti emlékei (Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Komitats Szolnok-Doboka), Erdélyi Tudományos Füzetek 150. Kolozsvár 1943.

Altorja műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Altorja), *Pásztortűz* 29. 1943. 154–159.

A Barabás Miklós Céh képzőművészeti kiállítása a Műcsarnokban (Kunstausstellung der Zunft Miklós Barabás in der Kunsthalle), *Ellenzék* 64. 16. 11. 1943. 2.

A Barabás Miklós Céh kiállítása Kolozsvárt (Die Ausstellung der Zunft Miklós Barabás in Klausenburg), *Hitel* 8. 1943. 768–772.

A besztercei szász templom (Die sächsische Kirche von Beszterce/Bistritz), *Ellenzék* 64. 20. 2. 1943. 6.

Egy fiatal erdélyi festő (Ein junger siebenbürgischer Maler), *das*. 8. 3. 2.

Az elmúlt 30 év magyar festészete. A kolozsvári Műcsarnok második tárlata (Die ungarische Malerei der vergangenen 30 Jahre. Zweite Kunstausstellung der Kunsthalle von Klausenburg), *das*. 7. 6. 2.

Erdélyi szászok és magyarok (Sachsen und Ungarn in Siebenbürgen), *Erdélyi Múzeum* 48. 1943. 1–4. 509–515.

Jelentés Sütő-Nagy Jenő csíkszentmártoni közjegyző levéltárából (Bericht aus dem Archiv des Notars Jenő Sütő-Nagy. in Zusammenarbeit mit Zs. Jakó), *das*. 1943. 1–4. 268–278.

Két székelyföldi vártemplom (Zwei Kirchenburgen im Székler-Land), *Pásztortűz* 29. 1943. 75–80.

Két udvarhelyszéki templom (Zwei Kirchen im Bezirk Udvarhelyszék), *Ellenzék* 64. 18. 10. 1943. 9.

Kolozsvári késő barokk és újklasszikus házak (Spätbarocke und klassizistische Häuser in Klausenburg), *Kolozsvári Szemle* 2. 1943. 2. 112–125.

Kolozsvár zenei életéről (Über das musikalische Leben in Kolozsvár), *A Zene* 24. 6. 2. 1943. 91–92.

Könyvek a művészetről (Bücher über die Kunst), *Magyar Kultúrszemle* 6. 1943. 8. 171–172.

A középkori Beszterce (Das mittelalterliche Bistritz/Bistrita), *Ellenzék* 64. 10. 4. 1943. 6. und *Besztercei Hírlap* 17. 4. 1943. 16. 3.

Kurz Antal leveleiből (Aus den Briefen von Antal Kurz), *48-as Erdély*, Kolozsvár 1943. 29–32.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Csúcs Ferenc, *Magyar Kultúrszemle* 6. 1943. 3. 66.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Kerényi Jenő, *das*. 1. 18–19.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Kocsis András, *das*. 2. 41–42.

Magyar szobrászok (Ungarische Bildhauer) Szomor László, *das*. 7. 165–166.

A Nagyhomoród völgye (Das Tal von Nagyhomoród), *Ellenzék* 64. 6. 2. 1943. 7.

Der Reiter von Bamberg, *Deutsch–ungarische Begegnungen*, hrsg. v. Béla Pukánszky, Budapest–Leipzig–Milano, 1943. 107–115.

Régi kalotaszegi műemlékek (Alte Kunstdenkmäler von Kalotaszeg) Bánffyhunyad. Magyarbikal. Kalotaszentkirály, *Ellenzék* 64. 15. 5. 1943. 6.

Régi kalotaszegi műemlékek (Alte Kunstdenkmäler von Kalotaszeg) Egeres. Farnos, *das*. 3. 7. 2.

Régi kalotaszegi műemlékek (Alte Kunstdenkmäler von Kalotaszeg) Magyarkapus. Kiskapus, *das*. 14. 8. 8.

Régi kalotaszegi műemlékek (Alte Kunstdenkmäler von Kalotaszeg) Vista. Nádasdaróc, *das*. 5. 6. 7.
Székely műemlékek a Nagyküküllő mellett (Székler Kunstdenkmäler an der Nagyküküllő), *das*. 30. 10. 7.
A székelyudvarhelyi r. k. plébániatemplom (Die römisch-katholische Pfarrkirche von Székelyudvarhely), *Közlemények az erdélyi Nemzeti Múzeum történeti-művészeti és néprajzi tárából* 1943. 99–112.
Székely műemlékek a Nagyküküllő mellett (Székler Kunstdenkmäler an der Nagyküküllő), *das*. 30. 10. 7.
Székely műemlékek a Nagyküküllő mellett (Székler Kunstdenkmäler an der Nagyküküllő), *das*. 13. 11. 7.
A székelyudvarhelyi r. k. plébániatemplom (Die römisch-katholische Pfarrkirche von Székelyudvarhely), *Közlemények az erdélyi Nemzeti Múzeum történeti-művészeti és néprajzi tárából* 1943. 99–112.
Wass-Tarjányi Ákos családi levéltára Cegén (Familienarchiv des Ákos Wass-Tarjányi in Cege), *Erdélyi Múzeum* 48. 1943. 1–4. 109–110.

1944

Erdélyi kastélyok (Siebenbürgische Schlösser), *Hitel* 9. 1944. 1. 51–55.
Élő magyar zeneszerzők: Geszler György (Heutige ungarische Komponisten), *A Zene* 25. 7. 1. 2. 106–107.
Gondolatok a művészi ízlésről (Gedanken über den künstlerischen Geschmack), *Magyar kultúrszemle* 7. 1944. 1. 3–4.
Három régi ajtószárny az erdélyi Nemzeti Múzeum történeti tárából (Drei alte Türflügel aus der Historischen Abteilung des Siebenbürgischen Nationalmuseums), *Közlemények az erdélyi Nemzeti Múzeum történeti-művészeti és néprajzi tárából* 1944. 111–119.
Az itáliai reanissance nagymesterei (Große Meister der italienischen Renaissance), *Ellenzék* 65. 18. 3. 1944. 5.
A magyarkeceli református templom (Die reformierte Kirche in Magyarkecel), *Technika* 25. 1944. 4. 177–179.
A székelyföldi ösztöndíjas festők kiállítása (Ausstellung der Malerstipendiaten aus dem Széklerland), *Hitel* 9. 1944. 3. 175–178.
Székely templomerődök (Székler Kirchenburgen), *Szépművészet* 5. 1944. 4. 120–126.
Szolnok-Doboka műemlékei (Kunstdenkmäler im Komitat Szolnok-Doboka), *Szolnok-Doboka magyarsága*, hrsg. v. Szabó T. Attila, Dés–Kolozsvár 1944. 191–230.
Szovátai kapuk (Tore in Szováta), *Ellenzék* 65. 1944. 11. 3. 9.
Újabb kutatások a magyar művészet keleti kapcsolatairól (Neuere Forschungen über die orientalischen Beziehungen der ungarischen Kunst), *Erdélyi Múzeum* 49. 1944. 1–4. 150–153.

1945

Az erdélyi műtörténetírás kérdéseihez (Zu den Fragen der siebenbürgischen Kunstgeschichtsschreibung), *Erdélyi Tudományos Intézet Kiadványai*. Kolozsvár 1945.
A dési középkori templomok legrégibb ábrázolásai (Die ältesten Darstellungen der mittelalterlichen Kirchen von Dés), *Erdélyi Múzeum* 50. 1945. 1–4. 31–36.
A kolozsvári hivatásos képzőművészetk kiállítása (Ausstellung der beruflichen Bildkünstler von Klausenburg), *das*. 1945. 1–4. 128–129.
Négy történelmi kiállítás Kolozsvárt (Vier historische Ausstellungen in Klausenburg), *das*. 1945. 1–4. 277–279.

1946

Kolozsvár környéki kőfaragó műhely a XIII. században (Eine Bildhauerwerkstatt in der Umgebung von Klausenburg im 13. Jahrhundert), Erdélyi Tudományos Intézet Kiadványai, Kolozsvár 1946.
A szamosfalvi Mikola-udvarház (Das Mikola-Herrenhaus in Szamosfalva), *Erdélyi Múzeum* 51. 1946. 1–4. 56–58.

1947

A széki református templom (Die reformierte Kirche in Szék, in Zusammenarbeit mit J. Sebestyén), Erdélyi Tudományos Intézet Kiadványai, Kolozsvár 1947.

1948

A Farkas utcai templom (Die Kirche in der Farkas-Gasse), Kolozsvár 1948.
A Farkas utcai templom (Die Kirche in der Farkas-Gasse), *Református Szemle* 43. 1948. 14. 421–428. 15. 455–462. 16. 488–505. 17. 522–531. 18. 551–556.

1951

Kisfaludy emlékmúzeum Sümegen (Kisfaludy-Gedenkmuseum in Sümeg), *Szabad Művészet* 5. 1951. 7. 311.
A román nép építészetének fejlődése (Die Entwicklung der Baukunst des rumänischen Volkes), *Építés–Építészet* 3. 1951. 2. 85–93.

1952

Középkori építészetünk munkaszevezetének kérdéséhez (Zur Frage der Arbeitsorganisierung unserer mittelalterlichen Baukunst), *Archaeológiai Értesítő* 79. 1952. 2. 147–150.

Szathmári Pap Mihály mint éremgyűjtő (Mihály Szathmári Pap als Münzsammler), *Numizmatikai Közlöny* 50–51. 1952. 48–57.

XV–XVIII. századi bekarcolások falfestményeken (Einritzungen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert auf Wandmalereien), *Művészettörténeti Értesítő* 1. 1952. 131–132.

1953

Adalék Kolozsvár városképének fejlődéséhez (Ein Beitrag zur Entwicklung des Stadtbildes von Klausenburg), *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Évkönyve* Budapest 1953, 146–151.

Középkori végrendeletek művészeti vonatkozásai (Kunsthistorische Beiträge aus mittelalterlichen Testamenten), *Művészettörténeti Értesítő* 2. 1953. 1–2. 171–175.

Műemléki feladatok (Aufgaben der Denkmalpflege), *Múzeumi Híradó* 1953. 1. 24–25.

A Szent Mihály-templom és a Szent Jakab-kápolna (Die St. Michaeliskirche und die St. Jakobskapelle), *Sopron és környéke műemlékei, Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 2. Hrsg. Dercsényi Dezső, Budapest 1953. 2. Auflage: Budapest 1956. 387–412.

1954

Buják, Ecseg, Salgótarján, Szécsény, *Nógrád megye műemlékei. Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 3. Hrsg. Dercsényi Dezső, Budapest 1954, 153–158, 184–187, 353–359, 370–396.

Harina (Herina) románkori temploma (Die romanische Kirche in Mönchsdorf/Herina), *Művészettörténeti Értesítő* 3. 1954. 1. 20–33.

1955

A csarodai templom (Die Kirche in Csaroda), *Művészettörténeti Értesítő* 4. 1955. 2. 206–215.

I bronzetti della Collezione Marczibányi, *Acta Historiae Artium* 2. 1955. 3–4. 215–234.

A Hess András téri volt domonkos templom romjai, a Kapisztrán téri Mária Magdolna-templom, a Szentháromság téri Nagyboldogasszony-templom (in Zusammenarbeit mit J. Csemegi: Die Ruinen der ehemaligen Dominikanerkirche am Hess-András-Platz, die Magdalenenkirche am Kapisztrán-Platz, die Liebfrauenkirche am Szentháromság-Platz), *Budapest műemlékei 1. Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 4. Hrsg. Miklós Horler, Budapest 1955, 347–383, 431–458.

Tihany műemlékei (Die Kunstdenkmäler in Tihany), *Élet és Tudomány* 10. 1955. 37. 1167–1170.

1956

Gótikus udvarház Alsóörsön (Gotisches Herrenhaus in Alsóörs), *Művészettörténeti Értesítő* 5. 1956. 2–3. 125–132.

Műemlékvédelem Sopronban (Denkmalpflege in Sopron), *Soproni Szemle* 10. 1956. 4. 360–366.

Az utolsó három év műemlékvédelme (Die Denkmalpflege der letzten drei Jahre), *Művészettörténeti Értesítő* 5. 1956. 4. 314–317.

1957

Műemlékek ismertetése 1–2 (Bekanntmachung von Kunstdenkmälern, in Zusammenarbeit mit L. Gerő), Budapest 1957.

Műemléki kérdések Esztergomban (Fragen der Denkmalpflege in Esztergom), *Műemlékvédelem* 1. 1957. 1. 3–6.

Művészek és mesterek az erdélyi gótikában (Künstler und Meister in der siebenbürgischen Gotik), *Kelemen Lajos Emlékkönyv*, Kolozsvár 1957, 249–264.

La protection des monuments historiques en Hongrie. *Congrès International des Architectes et Techniciens*, Paris 1957. 73–76.

A szeged-csorvai bronz tömjénező (Das bronzene Weihrauchfaß aus Szeged-Csorva), *Művészettörténeti Értesítő* 6. 1957. 1. 11–16.

La tutela dei monumenti negli ultimi tre anni, *Acta Historiae Artium* 4. 1957. 3–4. 297–322.

1958

A Balaton környék műemlékei (Die Kunstdenkmäler der Plattensee-Gegend, in Zusammenarbeit mit L. Gerő), Magyar műemlékek, Budapest 1958.

A gyulafehérvári székesegyház (Die Kathedrale in Karlsburg/Alba Iulia), Budapest 1958; verkürzt: La cathédrale de Gyulafehérvár, *Acta Historiae Artium* 5. 1958. 1–2. 1–40.

Építészettörténeti és Műemlékvédelmi Konferencia Budapesten (Tagung über Architekturgeschichte und Denkmalpflege in Budapest), *Műemlékvédelem* 2. 1958. 2. 65–66.

A Káptalan utca 2. sz. középkori ház Pécsett (Das mittelalterliche Haus Káptalan-Gasse 2. in Pécs), *das*. 1958. 2. 72–78.

A közép-európai művészet kérdései a román korban (Fragen der mitteleuropäischen Kunst im Zeitalter der Romanik), *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények* 2. 1958. 3–4. 541–546.

Megjegyzések idegen nyelvű kiadványaink kérdéséhez (Bemerkungen zur Frage unserer fremdsprachigen Publikationen), *Művészettörténeti Értesítő* 7. 1958. 4. 313–315.

A ráckevei járás műemlékei. Áporka, Dömsöd, Dunaharaszti, Kiskunlacháza, Lórév, Makád, Ráckeve, Szigetbecse, Szigetcsép, Szigetszentmárton, Szigetszentmiklós, Szigetújfalu, Taksony, Tököl (Die Kunstdenkmäler des Bezirkes Ráckeve), *Pest megye műemlékei. 1–2. Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 5. Hrsg. Dercsényi, Dezső, Budapest, 1958. Bd. 1. 226–227, 332–337, 343–345, 448–454, 472–473, 476–477; Bd. 2. 7–40, 134–136, 136–139, 144–145, 145–151, 170–171, 219–223.

A soproni Szent Lélek-templom újabban előkerült gótikus részletei (Neuentdeckte gotische Details der Heiligengeist-Kirche in Sopron), *Műemlékvédelem* 2. 1958. 1. 35–36.

1959

A középkori Magyarország művészete (Die Kunst Ungarns im Mittelalter), A TIT Művészettörténet sorozata, Budapest 1959.

Nyírbátor (In Zusammenarbeit mit B. Szalontai), Budapest 1959. 2. Auflage: 1969. 3. veränderte und vermehrte Auflage: 1979. 4. veränderte Auflage: 1982.

Deux pierres sculptées a décor de palmettes de Sződ. *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts* 15. 1959. 27–33.

Die Gotik in Ungarn, *Acta Historiae Artium* 6. 1959. 1–2. 217–232 und: A magyarországi gótika kutatásának legújabb eredményei (Neueste Ergebnisse der Forschung der Gotik in Ungarn), *Művészettörténeti Értesítő* 8. 1959. 4. 304–311.

Jelentés az Országos Műemléki Felügyelőség 1958. évi munkájáról (Bericht über die Tätigkeit des Ungarischen Landesinspektorats für Denkmalpflege im Jahre 1958), *Műemlékvédelem* 3. 1959. 2. 65–74.

Két palmettadíszes kő Sződről (Zwei Steine mit Palmettenverzierung aus Sződ), *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 15. 1959. 81–84.

Westemporen in der ungarischen Romanik, *Acta Historiae Artium* 6. 1959. 1–2. 1–19 und: Nyugati karzatok román kori építészetünkben, *Művészettörténeti Értesítő* 1959. 2–3. 130–142.

1960

A boroszlói városháza Mátyás-arcképei (Die Matthias-Porträts im Rathaus von Breslau), *Művészettörténeti Értesítő* 9. 1960. 3. 191–196.

Az esztergomi királyi kápolna oroszlános festménye (Die Malerei mit Löwen in der königlichen Kapelle von Esztergom), *Esztergom Évlapjai* 1. 1960. 5–10.

Falfestmények helyreállítása (Wiederherstellung von Wandmalereien), *Magyar Műemlékvédelem* 1. 1949–1959, Budapest 1960. 155–168.

Jelentés az Országos Műemléki Felügyelőség 1959. évi munkájáról (Bericht über die Tätigkeit des ungarischen Landesinspektorats für Denkmalpflege im Jahre 1959), *Műemlékvédelem* 4. 1960. 3. 129–135.

Nagy Kázmér rendelete 1353-ból a plocki városfal építésére (Verordnung Casimirs des Großen zum Bau der Stadtmauer in Plock), *das*. 1960. 1. 18–21.

Vas megye gótikus műemlékei (Gotische Kunstdenkmäler des Komitats Vas), *Vasi Szemle* 1960, 2. 41–49.

1961

Kecskemét (In Zusammenarbeit mit J. Szappanos und I. Genthon), Budapest 1961.

Bodó István hagyatéki leltára 1537-ből (Nachlaßverzeichnis des István Bodó aus dem Jahre 1537), *Numizmatikai Közlöny* 60–61. 1961. 84–85.

Jelentés németországi kiküldetésemről (Bericht über meine Entsendung nach Deutschland), *Műemlékvédelem* 5. 1961. 4. 230–234.

Magyar műgyűjteményt ábrázoló XVIII. századi festmény (Ein Gemälde des 18. Jahrhunderts mit der Darstellung einer ungarischen Kunstsammlung), *Művészettörténeti Értesítő* 10. 1961. 2–3. 193–195.

Mittelalterliche rumänische Holzkirchen in Siebenbürgen, *Omagiu lui George Oprescu*, Bucuresti 1961. 159–171.

Az Országos Műemléki Felügyelőség 1960-ban végzett munkái (Die Arbeiten des Ungarischen Landesinspektorats für Denkmalpflege im Jahre 1960), *Műemlékvédelem* 5. 1961. 2. 65–70.

1962

Az alsóörsi gótikus ház (Das gotische Haus in Alsóörs), Veszprém megye természeti és történeti érdekességei 1. Veszprém 1962.

1963

Le chantier cistercien de Kerc, *Acta Historiae Artium* 9. 1963. 1–2. 1–38 und: A kerci cisztercita építőműhely, *Művészettörténeti Értesítő* 12. 1963. 2–3. 121–147.
Dr. Csemegi József (1909–1963), *Művészettörténeti Értesítő* 12. 1963. 4. 228–229.
Kelemen Lajos, *Műemlékvédelem* 7. 1963. 4. 252–253.
A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1962. évi működéséről (Bericht über die Tätigkeit des Vereins Ungarischer Archäologen, Kunsthistoriker und Numismatiker, in Zusammenarbeit mit D. Radocsay und P. Weiner), *das.* 1963. 4. 230–232.
Nouveaux résultats des recherches poursuivies en Hongrie sur le gothique tardif et la Renaissance, *Studia Historica* 1963. 467–491.
10 Jahre Ungarische Kunsttopographie, *Acta Historiae Artium* 9. 1963. 3–4. 393–396.

1964

Műemléki albizottságok és egyházművészeti tanácsok működése (Die Tätigkeit der denkmalpflegerischen Unterkommissionen und der Räte der Kirchenkunst), *Magyar Műemlékvédelem* 2. 1959–1960, Budapest 1964. 251.
Műemlékvédelmi tapasztalatok szocialista országokban (Denkmalpflegerische Erfahrungen in sozialistischen Ländern, mit L. Gerő), *das.* 13–18.
La reconstitution du sarcophage du roi Étienne (mit E. Szakál), *Acta Historiae Artium* 10. 1964. 3–4. 215–228.
XI. századi kőfaragó műhely Zalaváron (Eine Steinmetzwerkstatt in Zalavár im 11. Jahrhundert), *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 24. 1964. 109–124.

1965

A budavári Mária-templom (Die Marienkirche in der Festung von Buda), Budapest 1965. (auch in deutscher, französischer und englicher Sprache).
Kőtár (Lapidarium), Móra Ferenc Múzeum, Szeged, O. J. (1965).
Egyházi épületek festészeti és szobrászati kérdései (Fragen der Malerei und Skulptur an kirchlichen Bauten), *Műemlékvédelem* 9. 1965. 3. 165–166.
Az ercsi bencés monostor (Das Benediktinerkloster in Ercsi), *Művészettörténeti Értesítő* 14. 1965. 4. 241–246.
A megye műemlékei (Die Kunstdenkmäler des Komitats Szabolcs-Szatmár), *Szabolcs-Szatmári útikönyv*, Nyíregyháza 1965.
Műemlékvédelmünk újabb tudományos eredményeiről (Über die neuesten wissenschaftlichen Ergebnisse der ungarischen Denkmalpflege, mit D. Dercsényi und P. Voit), *Műemlékvédelem* 9. 1965. 3. 129–141.

1966

L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leur rapport avec l'Europe, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 9. 1966. 2. 209–219.
A kalocsai székesegyház faragványai (Die Werksteine der Kathedrale von Kalocsa), *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 28. 1966. 134–144.
Korszerű régészeti kutatások szerepe a magyar műemlékvédelemben (Die Rolle der zeitgemäßen archäologischen Forschungen in der ungarischen Denkmalpflege), *Magyar Műemlékvédelem* 3. 1961–1962, Budapest 1966. 7–21.
A tudományos kutatás szerepe a romok műemléki védelmében (Die Rolle der wissenschaftlichen Forschung im Denkmalschutz der Ruinen), *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények* 10. 1966. 1. 7–12.

1967

Beszámoló a vándorgyűlés kirándulásáról (Bericht über die Exkursion der Wanderversammlung), *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve* 8–9. 1965–1966. Budapest, 1967. 79–83.
Baukunst in Ungarn um 1500, *Acta Historiae Artium* 13. 1967. 1–3. 81–86.
Az egregyi templom helyzete román kori építészetünkben (Die Stellung der Kirche von Egregy in der romanischen Baukunst Ungarns), *Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* 6. 1967, 202–204.
A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól (Über die byzantinischen Beziehungen der mittelalterlichen Wandmalereien in Ungarn), *Művészettörténeti Értesítő* 16. 1967. 4. 241–250.
A Veszprém megyében végzett műemléki helyreállítások tudományos eredményei (Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Wiederherstellung von Kunstdenkmälern in Komitat Veszprém), *Veszprém megyei Múzeumok Közleményei* 6. 1967. 113–116.

1968

Die Baukunst Transsilvaniens im XI.–XIII. Jahrhundert. I.–II. Teil, *Acta Historiae Artium* 14. 1968. 1–2. 3–48, 3–4. 127–175.

Festészeti és szobrászati helyreállítások helyzetéről, kilátásairól (Über die Lage und Aussichten der Konservierung von Malereien und Skulpturen), *Műemlékvédelem* 12. 1968. 4. 203–205.
Középkori tudósítás kincsleletekről (Mittelalterliche Berichte über Schatzfunde), *Numizmatikai Közlöny* 66–67. 1968. 97–99. 125–126.
Visegrád fényében (Im Licht von Visegrád), *A magyar régészet regénye*, hrsg. v. V. Szombathy, Budapest 1968, 195–223. 2. Auflage: 1970.

1969

István király szarkofágja (Der Sarkophag König Stephans) in Zusammenarbeit mit E. Szakál, *Az István király Múzeum Közleményei*, Székesfehérvár 1969.
Az Országos Műemléki Felügyelőség falkép-helyreállítási és faszobrászati munkái 1963–1966 (Die Wiederherstellungsarbeiten von Wandmalereien und Holzskulpturen des Landesinspektorats für Denkmalpflege), *Magyar Műemlékvédelem* 4. 1963–1966, Budapest, 1969. 253–254.

1970

Gótika (Gotik), *Magyar Művészettörténet* 3, Budapest 1970.
Byzantinische Beziehungen der Wandmalerei im mittelalterlichen Ungarn, *Actes du premier congrés International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes*, Sofia, 1970. 1095–1101.
Ipolyi Arnold és a magyar középkori művészet (Arnold Ipolyi und die mittelalterliche Kunst Ungarns), *Dolgozatok Heves megye múltjából*, Eger 1970. 44–48.
Az Országos Műemléki Felügyelőség falképrestaurálási munkái 1967–1968 (Die Arbeiten der Wandmalereirestaurierung des Landesinspektorats für Denkmalpflege 1967–1968), *Magyar Műemlékvédelem* 5. 1967–1968 Budapest 1970. 383–384.

1971

Szakál Ernő visegrádi kiállítása (Die Ausstellung Ernő Szakáls in Visegrád), *Soproni Szemle* 25. 1971. 4. 362–368.
Zur Ikonographie des Sündenfalls, *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*, Braga 1971. 183–186.

1972

Die Baukunst der Bettelorden im mittelalterlichen Ungarn, *Actes du 22e congres international d'histoire de l'art. Budapest* 1969, Budapest 1972. 1. 487–492.
A debreceni Szent András-templom (Die St. Andreas-Kirche in Debrecen), *Hajdú-Bihar megye műemlékei, irodalmi emlékhelyei, népművészete*, Debrecen 1972. 47–53.
A magyar műemlékvédelem centenáriuma (Das Zentenarium der ungarischen Denkmalpflege), *Építés–Építészettudomány* 4. 1972. 1–2. 291–294.
A magyar restaurátorképzés problémái (Probleme der ungarischen Restauratorenausbildung), *Műemlékvédelem* 16. 1972. 2. 80–84.
A műemléki helyreállítások tudományos előkészítése (Wissenschaftliche Vorbereitung der Restaurierung von Kunstdenkmälern), *Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1972. A Heves megyei TIT és az Országos Műemléki Felügyelőség szervezésében*, o. O. (Eger), o. J. (1973) 27–37.
Neuere Beiträge zur spätgotischen Holzplastik im mittelalterlichen Ungarn, *Acta Historiae Artium* 18. 1972. 3–4. 251–256.
Az utolsó negyedszázad kőszobrászati helyreállító tevékenysége (Die restauratorische Tätigkeit an Steinskulpturen im letzten Vierteljahrhundert), *Magyar Építőművészet* 1972. 2. 44–49.

1973

A gótika művészete, Budapest 1973. 2. Auflage: 1978, und: *Die Kunst der Gotik*, Budapest–Leipzig–München 1981.
Az ezeréves Esztergom (Das tausendjährige Esztergom, mit E. Nagy und A. Balogh), *Természet Világa* 104. 1973. 7. 290–298.
Temetők, temetőkben levő művészeti emlékek védelme (Der Schutz von Friedhöfen und der dort befindlichen Kunstdenkmäler), *Műemléki Albizottságok 7. országos értekezlete*, Kaposvár 1973. 31–34.

1974

A budavári Nagyboldogasszony-templom és a Halászbástya (Die Liebfrauenkirche in der Festung von Buda und die Fischerbastei), o. O., o. J. (Budapest 1974).
Gótikus építészet Magyarországon, Budapest 1974, 2. Auflage: 1976, und: *Gotische Baukunst in Ungarn*. Budapest, 1976.

A főiskolai szintű általános restaurátorképzés kérdései (Die Fragen der allgemeinen Restauratorenausbildung auf Hochschulniveau), *Tájékoztató. Múz. Rest.-Módszert. Központ* 1974. 1. 25–27.
A korszerű műemlékvédelem (Die zeitgemäße Denkmalpflege), *Magyar Hírlap* 7. 11. 5. 1974. 128.
A magyar középkori város kialakulása a műemléki kutatások nyomán (Die Ausbildung der ungarischen mittelalterlichen Stadt nach den Baudenkmalsforschungen), *Művészettörténeti Értesítő* 23. 1974. 1. 1–4.
A magyar műgyűjtés története a XVI–XVIII. században (Die Geschichte des ungarischen Kunstsammelns im 16.–18. Jahrhunderts), *Műgyűjtő* 6. 1974. 1. 10–11.
A műemlékvédelem néhány elvi és gyakorlati problémája (Einige prinzipielle und praktische Probleme der Denkmalpflege), *A magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei* 1974. 187–198.
Roth Viktor ... születésének 100 éves évfordulójára emlékezünk (Wir gedenken des Zentenariums Viktor Roths), *Műemlékvédelem* 18. 1974. 3. 190–191.
Préparatifs scientifiques de la reconstruction de châteaux forts, *Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae* 78. 1974. 1–2. 39–50.

1975

Muzeológia-, műemlékvédelem-, restaurálástörténet (Museologie, Geschichte der Denkmalpflege und der Restaurierung), Ungarische Kunsthochschule, Budapest 1975, Neuauflage: 1984 bzw. *Budapest Műszaki Egyetem, Építészettörténeti és Elméleti Intézete Műemléki Osztályának kiadványai* 2, o. O., o. J.
Balogh Jolán köszöntése (Die Begrüßung Jolán Baloghs), *Ars Hungarica* 3. 1975. 1. 7–9.
A csengeri református templom (Die reformierte Kirche in Csenger), *Csengeri krónika*, Csenger 1975. 139–146.
A gótikus építészet kutatásainak problémái az újabb forráskutatások alapján (Die Probleme der Forschung der gotischen Baukunst aufgrund der jüngsten Quellenforschungen), *Ars Hungarica* 3. 1975. 2. 344.
Gy. Szabó Béla, *Művészettörténeti Értesítő* 24. 1975. 2. 141–144.
Három évtized műemlékvédelme Sopronban (Drei Jahrzehnte Denkmalpflege in Sopron), *Soproni Szemle* 29, 1975. 290–305.
Napirenden a műemlékvédelem (Die Denkmalpflege auf der Tagesordnung), *Látóhatár* April 1975, 159–164.
Tudományos feldolgozás, publikálás, népszerűsítés a műemlékvédelemben (Wissenschaftliche Bearbeitung, Publikation, Popularisierung in der Denkmalpflege), *Műemlékvédelem és társadalom. Az Egri Nyári Egyetem előadásai, 1975. A Heves megyei TIT és az Országos Műemléki Felügyelőség szervezésében*, o. O. (Eger) o. J. (1976) 117–122.
Die Wandmalereien der Westempore in Ják. *Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Walter Frodl zum 65. Geburtstag gewidmet*, Wien o. J. (1975) 172–181.

1976

A gótikus építészet kutatásának problémái a források alapján (Die Probleme der Forschung der gotischen Baukunst aufgrund der Quellen), *Ars Hungarica* 4. 1976. 1. 21–26.
Magyarországi művészet 1470 és 1630 között (Die Kunst Ungarns zwischen 1470 und 1630), *Művészettörténeti Értesítő* 25. 1976. 4. 269–272.
A műemlékvédelem kibontakozása és fejlődése (Die Entfaltung und Entwicklung der Denkmalpflege), *Műemlékvédelem* 20. 1976. 4. 193–194.

1977

Emlékezés Kós Károlyra (Erinnerung an Károly Kós), *Református Egyház* 29. 1977. 12. 284.
A műemléki helyreállítások tudományos előkészítése és dokumentálása (Die wissenschaftliche Vorbereitung und Dokumentierung der Wiederherstellung von Kunstdenkmälern), *Magyar Műemlékvédelem* 8. 1973–1974, Budapest 1977, 301–312.

1978

Árpád-kori kőfaragványok kiállítása Székesfehérváron (Die Ausstellung von Steinmetzarbeiten aus der Arpadenzeit in Székesfehérvár), *Művészet* 19. 1978. 10. 5–7.
Les bases de principe et de pratique de la formation des restaurateurs en Hongrie. *Comité pour la conservation de l'ICOM 5ème Réunion triennale*, Zagreb 1978.
Die römisch-katholische Dorfkirche von Torda, *Acta Historiae Artium* 24. 1978. 1–4. 153–158.

1979

Forschungen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn. Einführung. Methodische Fragen, *Alba Regia* 17. 1979, 91., 115–116.
Gótikus építészetünk településalakító szerepéről (Über die siedlungsbildende Funktion der ungarischen gotischen Baukunst), *Építés–Építészettudomány* 11. 1979. 1–2. 17–21.

1980

A budavári Nagyboldogasszony-templom (Die Liebfrauenkirche in der Festung von Buda), Budapest 1980.
A nyírbátori református templom (Die reformierte Kirche in Nyírbátor), Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára 25, Budapest 1980. 3. Auflage: 1983, 4. verbesserte Auflage: 1991.
Dercsényi Dezső köszöntése (Würdigung von Dezső Dercsényi), *Archaeológiai Értesítő* 107. 1980. 227–228.
Még egyszer a nyugati karzatokról (Nochmals über die Westemporen), *Építés–Építészettudomány* 12. 1980. 1-4. 133-141.
Temetők, temetőkben lévő művészeti emlékek védelme (Der Schutz von Friedhöfen und der dort befindlichen Kunstdenkmäler), *Hajdú-Bihar megye temetőművészete*, hrsg. v. A. Leténvi, E. Tóth, Debrecen 1980. 75–78.
Veronika Gevers-Molnár (1939–1979). Nécrologie, *Cahiers de civilisation médiévale* 23. 1980. 4. 423.

1981

Jelentés a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1980. évi művészettörténeti tevékenységéről (Bericht über die kunstgeschichtliche Tätigkeit der Ungarischen Archäologischen und Kunstgeschichtlichen Gesellschaft im Jahre 1980), *Művészettörténeti Értesítő* 30. 1981. 4. 300–301.
Magyar Kultúrszemle, 1941. jan. 15 (Die Zeitschrift Magyar Kultúrszemle) *Medgyessy Ferenc arcképe. Medgyessy Ferenc írásai, írások Medgyessy Ferencről*, hrsg. D. Deák. Budapest 1981. 147.
A magyarországi műgyűjtés kezdetei és története a 19. sz. közepéig (Die Anfänge und die Geschichte des ungarischen Kunstsammelns bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts), *Válogatás a magyar műgyűjteményekből*, Budapest, 1981. 8–10.
Opponensi vélemény Gerőné Sándor Mária: Reneszánsz Baranyában c. kandidátusi értekezéséről (Gutachten über die Dissertation von Mária Gerő-Sándor, „Die Renaissance in Baranya"), *Művészettörténeti Értesítő* 30. 1981. 1. 65–67.
Restaurátorképzés Magyarországon (Restauratorenausbildung in Ungarn), *Képzőművészeti emlékek védelme, Az Egri Nyári Egyetem előadásai 1981, A Heves megyei TIT[r] és az Országos Műemléki Felügyelőség szervezésében*, o. O. (Eger), o. J. (1982) 93–96.
The Situation of the Academic Education of Restorers in Hungary. *ICOM Committee for Conservation 6th Triennial Meeting*, Ottawa, 1981.

1982

Gotische Architektur im mittelalterlichen Ungarn und ihre österreichischen Beziehungen im 14. Jahrhundert, *Von österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet*. Hrsg. v. Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg. Klagenfurt 1982. 17–21.
Die Hl. Nikolaus-Kirche von Eperjes (Prešov), *Acta Archaeologica* 34. 1982. 1–4. 213–220.
Kiállítás a feldebrői templom műemléki helyreállításáról (Ausstellung über die Wiederherstellung der Kirche von Feldebrő), *Műemlékvédelem* 26. 1982. 2. 153–154.
A restaurátor helye és hivatása (Der Platz und die Berufung des Restaurators), *Múzeumi műtárgyvédelem* 10. 1982. 203–206.

1983

Debreczeni László köszöntése (Würdigung László Debreczenis), *Műemlékvédelem* 27. 1983. 4. 308–309.
Gerevich Tibor és Hekler Antal emlékezete (Tibor Gerevich und Antal Hekler zum Gedächtnis), *Archaeológiai Értesítő* 110. 1983. 125.
Szabolcs-Szatmár megye műemlékei (Die Kunstdenkmäler des Komitats Szabolcs-Szatmár), *Műemlékvédelem* 27. 1983. 2. 69–72.
Szellemi hídverés. Látogatás a Herder-díjas Entz Gézánál (Geistiger Brückenschlag. Besuch bei dem Herder-Preisträger Géza Entz, Reportage von V. Komor), *Magyar Nemzet* 46. 1983. 115. 4.
A történelmi múlt értékes dokumentumai. Beszélgetés (Wertvolle Dokumente der historischen Vergangenheit. Reportage von L. Tripolszky), *Népszabadság* 41. 1983. 89. 13.
Zur Frage der Westemporen in der mittelalterlichen Kirchenarchitektur Ungarns, *Architektur des Mittelalters*, Hrsg. Friedrich Möbius, Ernst Schubert, Weimar 1983, 240–245.

1984

Csaroda, református templom (Csaroda, reformierte Kirche) Tájak, korok múzeumok kiskönyvtára, 155, Budapest 1984.
Budapest, Matthiaskirche, Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára 9A, Budapest 1984.
Ikonográfia (Ikonographie), Képzőművészeti Főiskola Restaurátor- és Konzervátorképző Intézet jegyzetei. Budapest 1984.
Balogh Jolán és a műemlékvédelem (Jolán Balogh und die Denkmalpflege), *Magyar Műemlékvédelem* 9, Budapest 1984, 453–454.
Egy Herder-díjas életmű (Das Lebenswerk eines Herder-Preisträgers, Reportage von L. Szakolczay), *Tiszatáj* 38. 1984. 3. 91–95.
Denkmalschutz und Geschichtsbewußtsein, *Kunst und Kirche* 47. 1984. 2. 116–120.

Lektori vélemény Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet sérüléseinek és eltemetésének jelképrendszere c. munkájáról (Gutachten über das Werk von Ernő Szakál „Das Symbolsystem der Beschädigungen und der Begrabung des gotischen Statuenfundes in der Festung von Buda"), *Budapest Régiségei* 26. Budapest 1984. 323–325.

Die Pfarrkirchen von Klausenburg und Mühlbach in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Baugeschichte und Stilbeziehungen, *Acta Historiae Artium* 30. 1984. 1–2. 65–108.

Szabolcs-Szatmár megye műemléki topográfiájának tanulságai (Die Lehren der Kunsttopographie des Komitats Szabolcs-Szatmár), *A műemlékvédelem negyedszázada Hajdú-Bihar megyében. 1958–1983*, hrsg. v. L. Angyal, Debrecen 1984. 65–66.

Székesfehérvár és Sopron építészeti megjelenése a 15. században (Die bauliche Erscheinung von Székesfehérvár und Sopron im 15. Jh.), *Történelmi Szemle* 27. 1984. 3. 390–403.

1985

A Jankovich-gyűjtemény festményeiről (Über die Gemälde der Sammlung Jankovich), Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás 1772–1846, hrsg. v. H. Belitska-Scholtz, *Művészettörténeti füzetek* 17, Budapest 1985, 79–81.

1986

A Mátyás-templom és a Halászbástya (Die Liebfrauenkirche und die Fischerbastei), Budapest o. J. (1986).

Szabolcs-Szatmár megye műemlékei 1. (Die Kunstdenkmäler des Komitats Szabolcs-Szatmár) *Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 10, hrsg. v. Entz, Géza, Budapest 1986, Művészettörténeti áttekintés. 181–205. Beregsurány (mit N. Gilyén). 300–309. Csaroda (mit M. Csernyánszky und N. Gilyén). 335–352. Encsencs (mit F. Mendele). 395–397. Kék (mit S. Erdész), 466–468. Papos (mit F. Mendele). 459–460.

A csíksomlyói Salvator-kápolna (Die Salvator-Kapelle in Csíksomlyó), *Műemlékvédelem* 30. 1986. 2. 112–116.

A kolozsvári Farkas utcai templom építéstörténete (Baugeschichte der Kirche in der Farkas-Gasse von Klausenburg), *Ötszáz éves a kolozsvári Farkas utcai templom*, hrsg. v. Zs. K. Fogarasi, A Ráday Gyűjtemény Füzetei, Budapest 1986. 11–30.

Nyírbátor műemlékei (Die Kunstdenkmäler von Nyírbátor), *Tanulmányok Nyírbátor és a Báthori család történetéhez*, hrsg. v. L. Dám, Nyírbátor 1986. 87–92.

Régészet a műemlékvédelemben (Archäologie in der Denkmalpflege), *A régészeti műemlékek védelme. Az Egri Nyári Egyetem előadásai, 1986. A Heves megyei TIT és az Országos Műemléki Felügyelőség szervezésében*, o. O. (Eger), o. J. (1987).

Városi lakótornyok a középkori Magyarországon (Städtische Wohntürme im mittelalterlichen Ungarn), *Soproni Szemle* 40. 1986. 4. 339–342.

1987

Szabolcs-Szatmár megye műemlékei 2. (Die Kunstdenkmäler des Komitats Szabolcs-Szatmár) *Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns) 11, hrsg. v. Entz, Géza. Budapest, 1987. Kisléta (mit F. Mendele) 63–73, Nyírbátor (mit B. Szalontai, M. Csernyánszky, F. Mendele) 133–152, Nyírbogát (mit F. Mendele) 157–158, Nyírcsászári, Nyírderzs (mit F. Mendele) 163–166., Nyírgelse (mit F. Mendele) 183–186, Nyírgyulaj (mit F. Mendele) 186–188, Nyírlugos (mit F. Mendele) 197–199, Nyírmihálydi (mit F. Mendele) 270–276, Nyírvasvári (mit F. Mendele) 231–234, Penészlek (mit F. Mendele) 260–262, Pócspetri (mit F. Mendele) 63–73.

Dezső Dercsényi zum Gedächtnis. 17. Juli 1910–22. Juni 1987, *Acta Historiae Artium* 33. 1987–1988. 3–4. 359–360.

Emlékezés Dercsényi Dezsőre. 1910–1987 (Erinnerung an Dezső Dercsényi), *Archaeológiai Értesítő* 114–115. 1987–1988. 2. 247–248.

A késői klasszikus gótika: Építészet. Közép-Európai stílus: Építészet, (Die spätklassische Gotik: Baukunst. Der mitteleuropäische Stil: Baukunst), *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* 1–2, hrsg. v. E. Marosi, Budapest 1987. 300–334. 389–432.

Mittelalterliche Edelhöfe in Siebenbürgen. Forschungen über seine Nachbarn, *Festschrift für Attila T. Szabó und Zsigmond Jakó*, 1, hrsg v. Kálmán Benda, Thomas von Bogyay, Horst Glassl, Zsolt K. Lengyel, München 1987. 241–252.

A restaurálás első nyomai a középkori Magyarországon (Die ersten Spuren der Restaurierung im mittelalterlichen Ungarn), *Ars Hungarica* 15. 1987. 2. 119–121.

1988

Képzőművészeti alkotások (Werke der bildenden Kunst, in Zusammenarbeit mit G. Balás und Frau F. Sándorfy), *A székely művelődés évszázadai*, hrsg. G. Balás, Budapest 1988.

Művészet Zsigmond király korában. 1387–1417 (Die Kunst im Zeitalter König Sigismunds), *Művészet* 29. 1988. 3. 8–13.

Rómer Flóris emlékezete (1815–1889) (Flóris Rómer zum Gedächtnis), *Műemlékvédelem* 32. 1988. 4. 205–208.

1989

Erdélyi képek, 1880–1980 (Siebenbürgische Bilder 1880–1980), *Műemlékek a világörökségben*, hrsg. v. A. Hadik, L. Pusztai, Budapest 1989.
Gerő László köszöntése (Würdigung László Gerős), *Műemlékvédelem* 33. 1989. 4. 421.
Ipolyi Arnold és a művészettörténet (Arnold Ipolyi und die Kunstgeschichte), *Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának 100. évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. dec. 12-én rendezett emlékülés anyaga*, hrsg. v. P. Cséfalvay, E. Ugrin, Budapest 1989, 66–71.
A levéltári kutatás a műemlékvédelemben (Archivalische Forschung in der Denkmalpflege), *A műemlékvédelem és társtudományai. Az Egri Nyári Egyetem előadásai, 1989. A Heves megyei TIT és az Országos Műemléki Felügyelőség szervezésében*, o. O. (1990) 45–48.

1990

Erdélyi építészet (Baukunst in Siebenbürgen), *Magyar Építőművészet* 81. 1990. 5. 2–3.
Győr Európa-díja (Der Europa-Preis der Stadt Győr), *Műemlékvédelem* 34. 1990. 1. 1–3.
A magyar építészeti örökség határainkon túli emlékei (Ungarische Baudenkmäler jenseits unserer Grenzen), *Honismeret* 18. 1990. 5–6. 10–11.
A marosvásárhelyi református templom (Die reformierte Kirche in Marosvásárhely/Tîrgu Mureş), *Marosvásárhely és vártemploma*. hrsg. v. F. Medvigy, Budapest 1990. 34–47.
Möller István zsámbéki helyreállítása (Die Restaurierung in Zsámbék von István Möller), *Műemlékvédelem* 34. 1990. 2. 74–81.
Opponensi vélemények és válasz Nagy Emese: Az esztergomi királyi palota története c. kandidátusi értekezéséről. (Gutachten über die Dissertation von Emese Nagy „Geschichte des Königspalastes in Esztergom" und Antwort der Verfasserin), *Archaeológiai Értesítő* 117. 1990. 106–108.

1991

A hátszegi nemesi udvarházak kincsei (Schätze der adeligen Herrenhäuser in Hátszeg), *Magyar Múzeum* 1. 1991. 1–4. 81–83.
A művészettörténész Bíró József és az erdélyi kastélyok (Der Kunsthistoriker József Bíró und die siebenbürgischen Schlösser), *Bíró József (1907–1945) emlékkiállítása*, Budapest 1991, 18–20.
Szász író Erdély történetéről (Ein sächsischer Schriftsteller über die Geschichte von Siebenbürgen), *Hitel: Kolozsvár 1935–1944*. 1–2. hrsg. v. É. Záhony, Budapest 1991, 262–273.

1992

Bevezető. Faragott kőszószékek Erdélyben (Einleitung. Behauene steinerne Kanzeln in Siebenbürgen), *Az Országos Műemlékvédelmi Hivatal és a Magyar Építészeti Múzeum kiállítása* 1992, hrsg. v. K. Murádin Beyer, J. Sebestyén, E. Ördög, Budapest 1992.
Borsos Béla 1913–1991, *Ars Hungarica* 20. 1992. 2. 95–99.
Hans Hammer, Werkmeister des Straßburger Münsters in Ungarn, *Acta Historiae Artium* 35. 1990–1992. 1–2. 35–40 und: Le séjour en Hongrie de Hans Hammer, futur maitre d'œuvre de la cathédrale de Strasbourg, *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, 20. 1992. 7–10.

1993

„Amiről az ember ír, azt legalább látni kell". Születésnapi beszélgetés a 80 éves Entz Gézával (Worüber man schreibt, das muß man wenigstens sehen. Geburtstagsgespräch mit dem 80 Jahre alten Géza Entz, Reportage von P. Lővei), *Új Művészet* 4. 1993. 3. 74–76.
A részletektől az összefüggésig (Von den Details bis zum Zusammenhang). Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Gyula László, *Új Magyarország* 20. 3. 1993. 9.

Buchbesprechungen

Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko (von etwa 1690 bis um 1780). Hrsg. Karl Ginhart, R. M. Rohrer, Baden bei Wien, 1939. *Donaueuropa* 2. 1942. 6. 478–479.
Kolozsvár. szerk. Makkai László, Vásárhelyi Z. Emil, *Pásztortűz* 29. 1942. 12. 550–552.
Ottilia Örkényi: Der Kunstgeschichtliche Gedanke (A művészet-történeti gondolat). Minerva 20. 2. Verlag Danubia, Budapest 1941. *Donaueuropa* 3. 1943. 1. 78–79.
Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei, *MTA Társ. Tört. Tud. Oszt. Közleményei* 1954. 189–195.
Friedrich Gerke: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, *Művészettörténeti Értesítő* 4. 1955. 1. 154–156.
László Gyula: Medgyessy Ferenc, *das*. 5. 1956. 4. 343–344.
Szűcs Jenő: Városok és kézművesség a 15. századi Magyarországon, *das*. 1956. 4. 332–334.
Dercsényi Dezső–Zolnay László: Esztergom, *das*. 6. 1957. 4. 327–329.

Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, *das*. 1957. 2–3. 255–259.
A magyarországi művészet története. 1. szerk. Dercsényi Dezső, *das*. 1957. 1. 87–94.
Bielz, Julius: Arta aurarilor sasi din Transilvania, *das*. 7. 1958. 309.
Colombier, Pierre du: Las chantiers des cathédrales, *das*. 1958. 211–214.
Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 3. Band, *das*. 1958. 62–67.
Balogh István: Debrecen, *das*. 1959. 169.
Gerő László: Építészeti műemlékeink feltárása, helyreállítása és védelme, *Műemlékvédelem* 3. 1959. 3. 186–189.
Bálint Sándor: Szeged városa, *Művészettörténeti Értesítő* 9. 1960. 1. 73.
Conant, Kenneth John: Carolingian and Romanesque Architecture 800–1200, *das*. 1960. 1. 73–78 und *Acta Historiae Artium* 7. 1960. 1–2. 147–153.
Grodecki, Louis: L'architecture ottonienne, *Művészettörténeti Értesítő* 1960. 3–4. 340–342.
Horvat, Anotela: Denkmäler in Kroatien, *Műemlékvédelem* 4. 1960. 4. 253–254.
Grodecki, Louis: Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne, *Művészettörténeti Értesítő* 10. 1961. 1. 67–68.
Nagy Zoltán–Papp Imre: Szeged, *das*. 1961. 1. 70–71.
Österreichs Kunstdenkmäler, *das*. 1961. 1. 65–67.
Budapest műemlékei 2, *das*. 1962. 4. 308–310.
Oprescu, George: Die Wehrkirchen in Siebenbürgen, *das*. 1962. 2–3. 214–215.
Pogány Frigyes: Terek és utcák művészete, *das*. 1962. 85–86.
Zehn Jahre Denkmalpflege in der Deutschen Demokratischen Republik, *das*. 1962. 224.
Magirius, Heinrich: Die Baugeschichte des Klosters Altzella, *Acta Historiae Artium* 10. 1964. 1–2. 211–212.
Bibliographie der Kunst in Bayern, *das*. 12. 1966. 3–4. 373–374.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 16. *Archaeológiai Értesítő* 93. 1966. 1. 122–123.
Pogány Frigyes: Párizs, *Műemlékvédelem* 10. 1966. 4. 256–257 und: *Művészettörténeti Értesítő* 15. 1966. 2. 148–150.
Swiechowski, Zygmunt: Budownictwo románskie w Polsce, *Acta Historiae Artium* 12. 1966. 3–4. 382–383.
Fehr, Götz: Benedikt Ried, *das*. 13. 1967. 4. 389–390.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 17. *Archaeológiai Értesítő* 95. 1968. 2. 270–271.
A Louvre keleti homlokzatának új kialakítása. Les Monuments Historiques de la France. *Műemlékvédelem* 12. 1968. 2. 126–127.
Monumentum, *das*. 1968. 4. 255–256.
Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai, *das*. 1968. 3. 186.
Smidt, Firmin de: De restauratie van de Saint-Niklaastoren te Gent, *Acta Historiae Artium* 14. 1968. 3–4. 307–308.
Swartling, Ingrid: Nydala Abbey. In: Roman Abbey Church in the Middle Ages, *das*. 1968. 3–4. 307.
Wichmann, Hans: Bibliographie der Kunst in Bayern. *Műemlékvédelem* 12. 1968. 1. 60–61.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 18. *Archaeológiai Értesítő* 96. 1969. 126–128.
László Gerevich: A budai vár feltárása, *Acta Archaeologica* 21. 1969. 3–4. 419–422.
Conant, Kenneth John: Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre, *Acta Historiae Artium* 16. 1970. 3–4. 322–324.
Lehmann, Edgar–Schubert, Ernst: Der Meißner Dom. Beiträge zur Baugeschichte und Baugestalt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. 2. Aufl., *das*. 1970. 3–4. 324–325.
Pogány Frigyes: Roma. *Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae* 67. 1970. 1–4. 329–331.
B. Nagy Margit: Reneszánsz és barokk Erdélyben, *Művészettörténeti Értesítő* 20. 1971. 3. 258–259.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 19–20. *Archaeológiai Értesítő* 98. 1971. 110–111. 112.
Merhautová-Liborová, Anezka: Einfache mitteleuropäische Rundkirchen, *Acta Historiae Artium* 17. 1971. 3–4. 325–326.
Műemlékvédelem Ausztriában, (Denkmalpflege in Österreich), *Műemlékvédelem* 15. 1971. 1. 54–55.
Richter, Sherman Claire: The Portraits of Charles V. of France, *Művészettörténeti Értesítő* 20. 1971. 3. 257–258.
Zachwatowiez, Jan–Swiechowská, Aleksandra–Swiechowski, Zygmunt–Krzyzanowski, Lech–Holas, Aleksander: Katedra gnieznienska, *Acta Historiae Artium* 17. 1971. 3–4. 324–325.
Ionesco, G.: Histoire de l'architecture en Roumaine, *das*. 20. 1974. 1–2. 152.
Merhautova, A.–Schmeller, A.: Romanische Kunst in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Jugoslawien, *das*. 1975. 3–4. 442–444.
Adelheid Schmeller-Kitt: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Oberwart, *das*. 21. 1975. 3–4. 444–445.
Białostocki Jan: The Art of the Renaissance in Eastern Europe, *Acta Historiae Artium* 25. 1979. 1–2. 162–163.
Die Kunstdenkmäler Österreichs. Burgenland. Bearbeitet von Adelheid Schmeller-Kitt, Wien, 1976. *das*. 1979. 1–2. 161.
Zolnay László–Szakál Ernő: A budavári gótikus szoborlelet. *Acta Archaeologica* 31. 1979. 1–2. 206–207.
Dávid Ferenc: A soproni zsinagóga, *Műemlékvédelem* 24. 1980. 4. 254–255.
Draguţ, Vasile: Arta gotica in Romania. Bucuresti 1979, *Acta Historiae Artium* 26. 1980. 1–2. 326–330.
Feuerné Tóth Rózsa: Reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest 1977, *Ars Hungarica* 8. 1980. 2. 342–344.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 27–28. (mit K. Póczy); *Archaeológiai Értesítő* 107. 1980. 123–125.

Draguţ, Vasile: Arta gotica in Romania. Bucuresti 1979, *Századok* 115. 1981. 1. 227–232.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 29–30. (mit K. Póczy), *Archaeológiai Értesítő* 108. 1981. 1. 107–108.
Horváth I.–H. Kelemen M.–Torma I.: Komárom megye régészeti topográfiája, *Acta Archaeologica* 33. 1981. 1–4. 396–398.
Niedermaier, Paul: Siebenbürgische Städte, *Acta Historiae Artium* 27. 1981. 3–4. 364–365.
Folia Archaeologica. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve 31–332, *Archaeológiai Értesítő* 110. 1983. 134–136.
Katalin H. Gyürky: Das mittelalterliche Dominikanerkloster in Buda, *Acta Historiae Artium* 29. 1983. 1–4. 155–157.
Koller, Manfred–Wibiral, Norbert: Der Pacher-Altar in St. Wolfgang, *das*. 1–4. 157–159.
Hermann Fabini: Sibiul gotic. – Ders.: Baugeschichtliche Entwicklung von Alt-Hermannstadt im Spiegel Historischer Stadtbilder. – Juliana Fabritius-Dancu: Spaziergang durch Alt-Hermannstadt, *das*. 1986. 1–4. 146–148.
Dávid László: A középkori Udvarhelyszék középkori emlékei, Bucuresti 1981, *Ars Hungarica* 16. 1988. 2. 234–236.
I. Valter: Romanische Sakralbauten Westpannoniens. Eisenstadt 1985, *Acta Archaeologica* 40. 1988. 1–4. 350–353.
Frodl, Walter: Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, *Műemlékvédelem* 34. 1990. 1. 61–63.
Popa, Radu: La inceputurile evului medin Romanesc (A román középkor kezdetei), *Századok* 125. 1991. 1–2. 150–153.
Frodl, Walter: Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, *Acta Historiae Artium* 35. 1990–1992. 1–2. 85–87.

Mitarbeit an folgenden Lexika und Reisebüchern

Magyarország. Utikönyv (Ungarn. Reiseführer), hrsg. von A. Papp, Budapest 1966.
Művészeti lexikon 1–4 (Lexikon der Kunst), hrsg. von A. Zádor, I. Genthon, Budapest 1965. ff.
Művészettörténeti ABC (Kunsthistorisches ABC), hrsg. von A. Molnár Albert, L. Németh, P. Voit, Budapest 1961.

Hinterlassene Manuskripte

Egyház és műemlékvédelem a két világháború között (Kirche und Denkmalpflege zwischen den beiden Weltkriegen), *Műemlékvédelmi Szemle* 1993. 1. (im Druck).
Erdély építészete a 11–13. században (Die Baukunst Siebenbürgens im 11.–13. Jahrhundert) (erschienen: Kolozsvár 1994).
Erdély építészete a 14–16. században (Die Baukunst Siebenbürgens im 14.–16. Jahrhundert) (im Druck).
Katolikus Lexikon (Katholisches Lexikon).
Komárom megye műemlékei (Die Kunstdenkmäler des Komitats Komárom), *Magyarország műemléki topográfiája* (Kunsttopographie Ungarns).
A magyarországi művészet története 3. (Die Kunstgeschichte Ungarns, Herausgeber vom Band „Ungarische Kunst 1470–1630" und zahlreiche fertiggestellte Texte)

Zusammengestellt von Piroska Váczi

MICHAEL V. SCHWARZ

„LI SEPOUTURE DUN SARRAZIN"

Bilder von Antike bei Villard de Honnecourt

FÜR ALEXANDER PERRIG

Zu welchem Zweck hat Villard sein ziemlich enzyklopädisches „Musterbuch", neutraler gesagt sein Album angelegt? War er Architekt, Bildhauer, Goldschmied oder ein Dilettant?[1] Gerade die Antiken-Zeichnungen, deren zwei ich im folgenden untersuchen möchte (das eine Blatt ausführlich, das andere en passant[2]), scheinen mir für einen Liebhaber zu sprechen, der sammelte, ohne sich darum zu kümmern, ob jemand mit dem Gesammelten etwas anfangen konnte, und der bei der Präsentation seiner „Erwerbungen" im Album kaum an ihre spätere Verwendbarkeit dachte. Er stellte vielmehr einen Endzustand her, der bestimmten ästhetischen und inhaltlichen Kategorien entsprach. Ich sehe hierin eine Chance, etwas über die Vorstellungen von Antike dazuzulernen, wie sie im Frankreich des frühen bis mittleren 13. Jahrhundert herrschten und auf Villard wirkten.

Fol. 6r. gehört zu den anziehendsten des Albums (Abb. 1). Villard erscheint eines der wenigen Male als souveräner Zeichner. Auch hat er das Blatt bildmäßig komponiert, was nur auf wenige andere noch zutrifft, darunter die Darstellung Fol. 11v. (Abb. 6), auf die ich zurückkommen werde. Er muß es sorgfältig vorbereitet haben. Für diese Behauptung kann man neuerdings den Beweis antreten. Barnes und Shelby, die eine Neuausgabe des Codex planen, haben auf Fol. 5v. eine ausgeschabte erste Fassung der Zeichnung entdeckt, die größer angelegt war (Abb. 2). Villard hatte sie unvollendet gelassen und dann getilgt, offenbar weil sie ihn nicht zufriedenstellte.[3]

Fol. 6r. zeigt auch eine der rätselhaften Darstellungen des Albums, und dies, obwohl uns die Beschriftung einen Wink gibt. Oben lesen wir: „De tel maniere fu li sepouture dun sarrazin q(ue) io vi une fois" – „Von dieser Art war das Grab eines Sarazenen, das ich einmal sah". Die Seite bildet demnach ein Grabmal ab, und die thronende Gestalt in der Mitte muß den Sarazenen meinen. Allerdings kennen die islamischen Kulturen keine Monumente, die Villards Gebilde auch nur entfernt ähneln. Dies und die antikische Kleidung dreier Personen, nämlich der kurze Mantel bei den beiden Jünglingen (Chlamys) und das Hymathion(?) des Sitzenden, haben die Gelehrten veranlaßt, ein antikes Vorbild anzunehmen. „Sarrazin" müßte dann als „Heide" übersetzt werden, was dem Geist der Kreuzfahrerzeit gut entsprechen würde.[4] Jedoch ist es auch nicht leicht, unter den Denkmälern des Altertums eines zu finden, das so viel mit Villards Zeichnung verbindet, daß es als ihr Urbild in Frage kommt. Adhémar dachte an ein Consular-Diptychon und speziell an die Berliner Probianus-Täfelchen.[5] In diesem Fall würde man aber erwarten, daß die Hauptperson in einer klar begrenzten Oberzone thront und nicht mit ihrer Position zwischen einer oberen und einer unteren Figurengruppe vermittelt, wie sie es bei Villard tut. Vor allem kann eine kleine Elfenbeinschnitzerei schwerlich ein Grab genannt oder für die Reproduktion eines solchen gehalten werden. Hahnloser und andere Autoren schlugen gallorömische Sepulkralbauten vor, von denen im 13. Jahrhundert sicher noch eine größere Zahl aufrecht stand als heute.[6] Leider entspricht keiner der erhaltenen unserer Zeichnung hinreichend. Man muß also einen solchen erst einmal nach Villard „rekonstuieren", um ein Vorbild vorweisen zu können. Eine problematische Methode. Verdier schließlich nahm an, unser Zeichner habe ein untergegangenes hellenistisches Mausoleum in der Art des freilich kaiserzeitlichen Athener Philopappos-Monuments im Auge gehabt.[7] Diese These läßt sich mit ikonographischen Überlegungen etwas abstützen. Aber sie wirft erneut das Problem auf, daß wir das Vorbild in vielen wesentlichen Teilen erst nach Villards Zeichnung (und natürlich unter Verwendung des Philopappos-Denkmals) wiederherstellen müssen, wenn wir etwas über sein Aussehen und sein Figurenprogramm sagen wollen. Daneben hieße es, dem Zeichner eine Reise in den Nahen Osten zuzumuten, die natürlich denkbar ist. Sie sollte sich dann aber auch noch anders belegen lassen. Der Hinweis auf Villards Ungarn-Aufenthalt ist sicher kein hinreichendes Argument.

Da die Frage nach dem Urbild der „sepouture dun sarrazin" nach wie vor offensteht, ist es vielleicht nicht müßig, wenn ich der Fachwelt einen Vorschlag mehr unterbreite, der in eine Richtung geht, die bisher noch nicht in den Blick genommen wurde. Zuerst wollen wir Fol. 6r. aber genau betrachten.

Die Komposition beginnt unten mit einem von einer Kreuzblume bekrönten Dreiecksgiebel. Ich halte es für das naheliegendste, daraus zu schließen, daß uns Villard nur die Oberzone eines umfangreicheren Architekturgebildes vorstellt.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

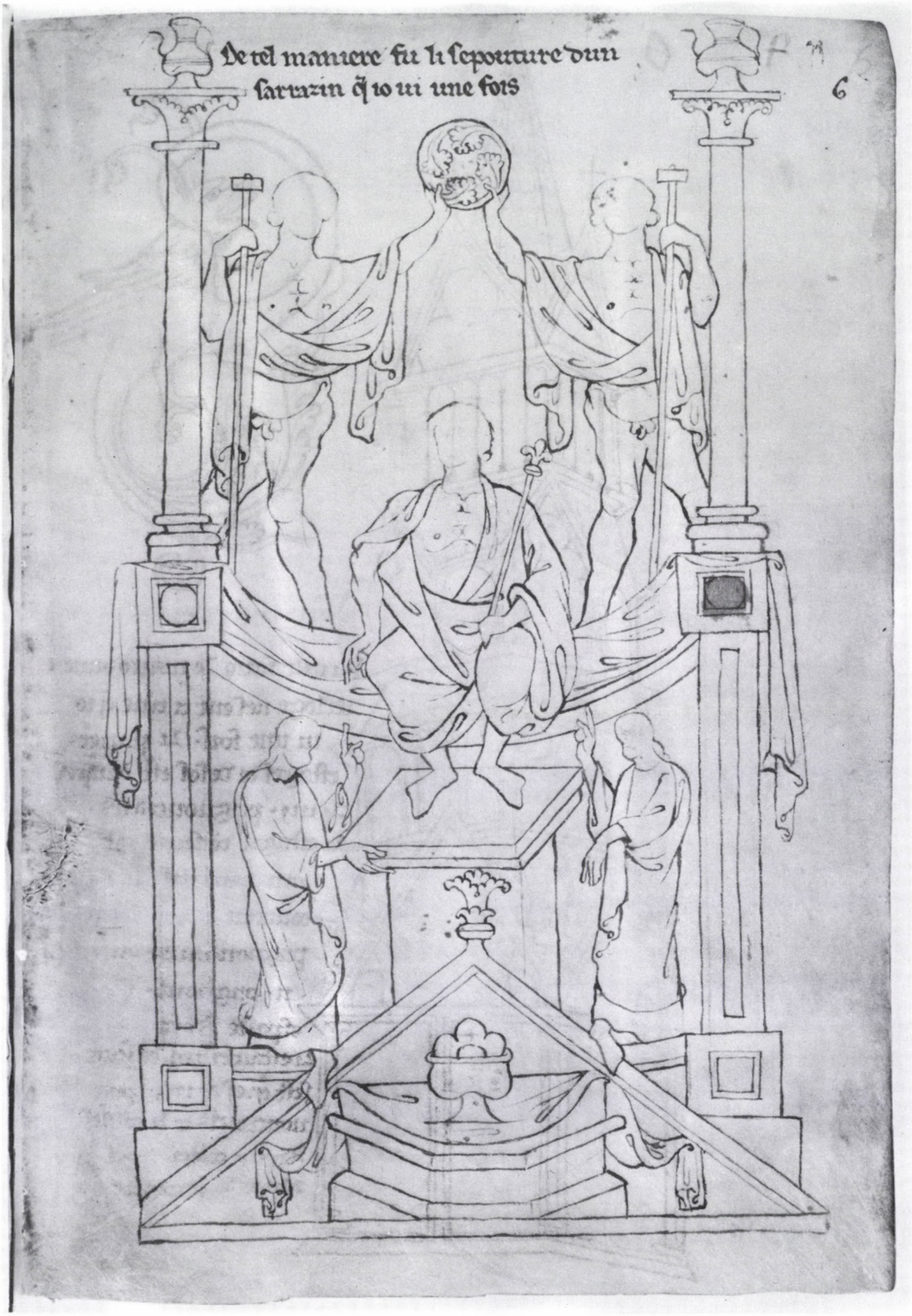


Abb. 1. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19093, Fol. 6r.

In das Giebelfeld hat er einen polygonalen Block gezeichnet, über dem ein Tuch liegt und auf dem ein Gefäß steht. Es dürfte ein Altar gemeint sein, und zwar ein heidnischer. Rechts und links, gewissermaßen auf den äußeren Akrother-Fundamneten des Giebels, erheben sich zwei eigenartige Pfeiler, die eher an Schreinerarbeiten als an Architekturglieder denken lassen. Zwischen ihnen scheint eine Art Hängematte aufgespannt. In der Mitte, hinter der Giebelspitze, steht ein Sockel. Hängematte und Sockel geben Sitz und Schemel für den Grabherrn ab. Nun wäre diese Hängematte, wenn sie eine wäre, aber die einzige in der vormodernen europäischen Kunst. Das Gefüge über dem Giebel muß anders gedeutet werden. Dabei hilft uns die auf Fol. 5v. in Resten erhaltene erste Planstufe der „sepouture" (Abb. 2). Dort ist der linke Pfeiler schon ausgeführt gewesen und befand sich näher an dem Sockel bzw. Schemel. Komplettiert man diese Anordnung, so erhalten wir eine Art Thron. Die Hängematte wird zu einem über den Sitz gebreiteten Tuch, ähnlich dem Velum, das den Altar bedeckt.

Tatsächlich gibt es in der spätantiken Kunst häufig Throne, über deren Sitzfläche ein Tuch liegt, und von einer dieser Darstellungen dürfte Villards Möbel direkt oder indirekt abhängig sein. So zeigt ein Goldmedaillon des Kaisers Valens, entstanden zwischen 367 und 375, eine mit einem Tuch bedeckte Thronbank (Abb. 3). Sie besitzt überdies Armlehnen, deren oberer Abschluß sehr weitgehend dem der Pfeiler entspricht, wie sie in der endgültigen Fassung der „sepouture" erscheinen.[8] Auf die Frage, warum Villard sie so weit nach außen geschoben hat, daß der Thron als ein solcher eigentlich nicht mehr kenntlich ist, wird man antworten müssen: er wollte Platz für die beiden Greise schaffen, die unklar gestikulierend, vielleicht auf den Thronenden, vielleicht noch höher hinauf zeigend, zwischen den Pfeilern bzw. Armlehnen und dem Sockel bzw. Schemel stehen. Sie haben oberhalb des Thronaufbaus Gegenstücke, die auf dem Blatt mit der ausradierten ersten Fassung ebenfalls keinen Platz gefunden hätten, denn sie wären durch seinen oberen Rand abgeschnitten worden. Ich meine die bis auf das Mäntelchen nackten Jünglinge, die ein rundes Gebilde über das Haupt des Grabherrn halten. Da es Pflanzenblätter zeigt, mag man an einen Lorbeerkranz denken. Aber genaugenommen sehen die Blätter überhaupt nicht wie Lorbeer aus, und die ganze Struktur erinnert an einen ringförmigen gotischen Gewölbe-Schlußstein. Ähnliche Exemplare mit vier zentrifugal bewegten, lappigen Blättern gibt es im Chorumgang der Kathedrale von Chartres (Abb. 4).[9] Zwei gotische Säulchen, die auf die Pfeiler bzw. Thronwagen gesetzt sind und Kannen tragen, schließen die Oberzone der „sepouture" nach außen hin ab und erzeugen gleichzeitig den Eindruck einer Tabernakel-Architektur, deren Spitze Villard ebenso weggelassen hätte wie den Unterbau.

Anders als die eingangs zitierten Autoren verstehe ich unsere Zeichnung nicht als eine mehr oder weniger geschickte

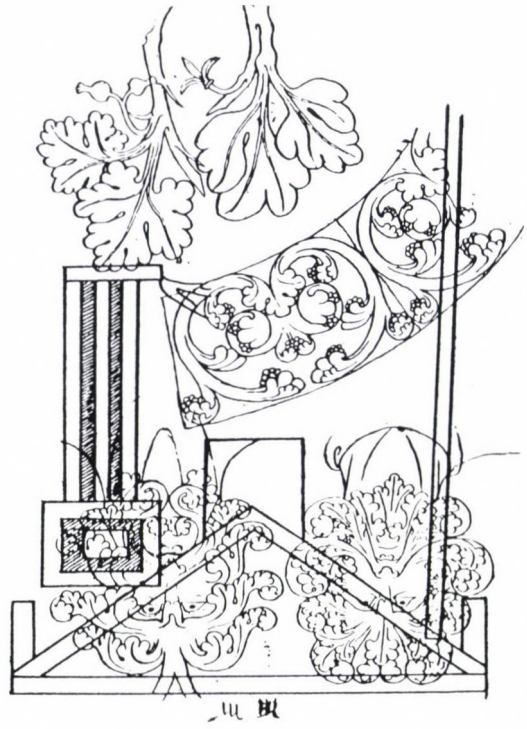


Abb. 2. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19093, Fol. 5v. Kopfstehende Umzeichnung des sichtbaren und ausradierten Bestandes nach Barnes und Shelby

Bestandsaufnahme eines Monuments, sondern als ein Pasticcio von Ausschnitten. Das Blatt zeigt hauptsächlich ein Obergeschoß eines mehrstöckigen Aufbaus, und dieser Kern wird mit Elementen angereichert, die vielleicht den anderen Etagen desselben Denkmals entnommen sind. Als hinzugefügt lassen sich die Greise belegen. Zu ihren Gunsten hat Villard jedenfalls die erste Fassung seiner Zeichnung aufgegeben. Wahrscheinlich gehört auch der Altar nicht zum Kernbestand. Ein solcher als Giebelrelief wäre im Altertum und im Mittelalter m. W. singulär. Ebenso dürften die Jünglinge Hinzufügungen sein, denn ihr Verhältnis zur Thronarchitektur bleibt in auffallender Weise unklar. Und schließlich erweist sich auch die Position der Säulen als befremdlich, stehen ihre Basen doch auf dem Thronvelum und klemmen es ein. Daß mit der Zusammenstellung „Antike" mindestens evoziert wird, kann man aber nicht bestreiten. Sonst wären die Jünglings-Gestalten und der halbnackte Grabherr kaum erklärbar.

Unter diesen Voraussetzungen scheint es mir möglich, Villards Blatt mit der Beschreibung vom Grab Hectors in Zusammenhang zu bringen, die der um 1160 in der Normandie verfaßte, altfranzösische „Roman der Troie" des Benoît de Saint-Maure gibt.[10] Hugo Buchthal hat die über 200 Verse, die das Monument schildern (16.635–855), so zusammengefaßt[11] (die Einfügungen in Klammern, Zitate aus dem Originaltext, stammen von mir):



Abb. 3. Wien, Kunsthistorisches Museum. Goldmedaillon des Valens (Vs.)

„Das Grab selbst wird als ein Tabernakel beschrieben (Un tabernacle precios – 16.651), der vor dem Hauptaltar (devant l'autel major – 16.648) im Apollo-Tempel von Troia errichtet worden war. Auf Sockeln aus purem Gold stehen vier goldene Statuen von gleicher Größe. Zwei stellen schöne Jünglinge dar, die beiden anderen Greise (Les duos erent de bel jovent/Les autres dous de grant aage – 16.614 f.). Vor jeder brennt eine unverlöschliche goldene Lampe. Die Statuen erheben ihren rechten Arm, und auf ihrer offenen Handfläche tragen sie je eine schlanke Säule aus kostbarem Stein von fünf Fuß Höhe. Ihre linke Hand ruht auf einem goldenen Stab. Doppelarkaden verbinden die juwelenbesetzten Kapitelle der Säulen. Das Gewölbe des Ziboriums ist wieder aus Gold und mit Edelsteinen verziert. Es funkelt wie ein klarer Nachthimmel, an dem unzählige Sterne strahlen. Darüber erhebt sich ein zweites Geschoß von zwanzig Fuß Höhe. Die Wände bestehen aus vielfarbigem Marmor, und es wird von einem bemerkenswerten Schlußstein (seel – 16.721)[12] bekrönt, der aus einer Legierung von Gold und gemahlenen Edelsteinen besteht, was einen überwältigenden Eindruck macht. Dieser obere Raum umschließt den Thron, auf dem Hectors einbalsamierter Leichnam sitzt (Enz en la voute de dessus/L'ont gentement posé e mis/E dedenz la chaeire asis – 16.766–68). Seine Füße sind bis zu den Knöcheln in Gefäße (Dous vaisseaus – 16.779) getaucht, die Balsam und Aloe enthalten. Der Balsam steigt durch zwei goldene Röhren in die Nasenlöcher und gelangt so in den Körper. Der ganze Tabernakel wird von einem goldenen Bild des toten Helden bekrönt, das wunderbar lebensecht ist und ein blankes Schwert hält, als wolle es den Griechen drohen und Revanche fordern."

Was mit Villards Zeichnung im Großen übereinstimmt, ist folgendes: eine mehrstöckige Tabernakel-Architektur mit einer thronenden Gestalt im Obergeschoß. Dies ist ein ziemlich eigenartiger Befund und demnach signifikant. An Details wären zu nennen: der Altar, die Paare von Jünglingen und Greisen, wobei die Jünglinge der Zeichnung sich tatsächlich als Atlanten betätigen und dabei auf Stäbe stützen und die Greise sehr gut von Figuren ähnlicher Haltung abgeleitet sein können, ferner der Schlußstein, schließlich die zwei Gefäße. Verbunden mit der schriftlichen Information „Grab eines Heiden" ergibt sich ein recht dichtes Muster von Koinzidenzen. Aber natürlich kann man sagen, es sei noch nicht dicht genug, um eine Identität von Villards „sepouture dun sarrazin" mit Hectors Grab zu beweisen. Diesem Einwand verschließe ich mich nicht. Eine bedenkenswerte Wahrscheinlichkeit dürfte mein Vorschlag trotzdem haben. Dafür zwei Gründe mehr:

Erstens war Hectors Monument, beschrieben von Benoît de Saint-Maure, im Frankreich des 13. Jahrhunderts alles andere als eine abgelegene Lesefrucht. Der Troia-Roman bildete die Lieblingslektüre des weltlichen Adels, und Hector galt als der eigentliche Held und moralische Sieger des troianischen Krieges und damit als der vorchristliche Prototyp des Ritters. Daneben wirkte eine mythische Geschichtsschreibung nach dem Vorbild Vergils. Sie führte seit dem 7. Jahrhundert den Ursprung der Franken und seit dem 11. Jahrhundert auch den der Normannen auf das Volk der Troianer zurück und konnte immerhin bis ins 16. Jahrhundert weite Kreise überzeugen. (Noch Franz I. von Frankreich ließ sich als Nachfolger Hectors feiern.[13] Der patriotische Hintergrund erklärt wohl am besten den literarischen Aufwand, den Benoît trieb. Der poeta faber baute seinem Publikum, an erster Stelle seinem Souverän und späteren Mäzen Heinrich II. Plantagenet, König von England und Herzog der Normandie (1154 bzw. 1150–1189) so etwas wie ein Ahnengrab, für das er, je prächtiger er es ausstattete, um so mehr Beifall erwarten durfte.

Es wäre nicht erstaunlich, wenn Heinrich oder ein anderer vornehmer Leser noch mehr gewollt hätte, nämlich das Gebilde sehen oder vorzeigen. Allerdings besitzen wir keine bildliche Wiedergabe des Grabes vor den italienischen und spanischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts, die Buchthal zusammengestellt hat und auf die ich gleich zurückkommen werde.[14] Im ältesten illuminierten Exemplar des Troia-Romans, das bekanntgeworden ist, einer burgundischen oder lothringischen Handschrift aus dem Jahr 1264 (Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 1610) wurde der entscheidende Passus nicht illustriert.[15] Die einzige großformatige Darstellung des Hector-Grabes, die erhalten ist, scheint eine um 1470 entstandene Tapisserie aus Tournai zu sein, die sich heute in Glasgow befindet (Abb. 5), Teil einer gewaltigen Teppichserie nach Benoîts Roman.[16] Wandbehänge und Wandbilder mit Troia-Themen gab es aber bereits im Hochmittelalter. Die älteste einschlägige Nachricht datiert aus der Zeit um 1100.[17]

Zweitens: Die Maler der eben genannten südeuropäischen Miniaturen und der Entwerfer des Teppichs taten sich schwer damit, Benoîts Beschreibung des Grabmals zu verbildlichen.[18] Keiner gab es so wieder, daß es der Interpret ohne weiteres mit den entsprechenden Versen des Troia-Romans zusammenbringen würde. In manchen Fällen sitzt die Mumie nicht, sondern liegt in oder auf einem Sarkophag; in anderen Fällen fehlen die Greise und die Jünglinge, einmal wurden sie in identische Flügelwesen verwandelt; oft blieb die Mehrgeschossigkeit der Anlage unberücksichtigt usw. Die Röhren, die Balsam in Hectors Nase leiten, hat nur ein einziger Miniaturist dargestellt.[19] Der Teppich macht immerhin die Mehrgeschossigkeit des Monuments deutlich, ersetzt aber viele der von Benoît geschilderten Einzelheiten durch Neuerfindungen (Abb. 5). Eine grobe Abweichung stellt der Umstand dar, daß die Mumie das Schwert hält statt einer Figur, die irgendwo oberhalb der „Grabkammer" angebracht sein müßte. Doch kommt dies auch unter den Miniaturen vor. Insgesamt dürfte man Villards Zeichnung, wenn sie wirklich das Grab des Troianers darstellt, eine der detailreichsten Umsetzungen der Verse nennen.



Abb. 4. Chartres, Kathedrale. Schlußstein im äußeren Chorumgang

Allerdings wäre sie die Umsetzung eines Textes, den Villard schwerlich selbst studiert hatte. Der Name des Bestatteten scheint ihm ja unbekannt gewesen zu sein. Hinzu kommt seine Versicherung, er habe das Monument gesehen, nicht etwa von ihm gelesen oder gehört. In diesem Dilemma bietet sich folgende Lösung an: Unsere Zeichnung fußt nicht auf dem Text selbst, sondern sie gibt eine ältere Illustration der Sequenz wieder. Ich denke weniger an eine Miniatur als an ein Wandgemälde oder einen Wandbehang. Man kann sich nun noch vorstellen, daß Villard vor einem solchen Bild Probleme hatte: Nördlich der Alpen zerfiel die literarische Kultur ziemlich deutlich in einen profanen und einen sakralen Bereich. Und des Zeichners Bildung war, wenn man aus den Themen des Albums richtig schließt[20], auf die der „klerikalen Intelligenz" (Jacques Le Goff) hin ausgerichtet. Ob er diesen Kreisen wirklich angehörte und Latein konnte, entzieht sich unserer Kenntnis. Das hätte ihm in dem speziellen Fall freilich ohnehin kaum geholfen, denn anders als andere antike Heroen spielte Hector in den theologischen Schriften des



Abb. 5. Glasgow, Burrell Collection. Flämischer Bildteppich: Hectors Grab

Mittelalters keine Rolle. Der Zugang zu anspruchsvollen profanen und damit in der Regel volkssprachlichen Texten, zu Romanen wie eben dem des Benoît de Saint-Maure, war hingegen keine Frage der Sprachkenntnisse, sondern eine des Standes. Es ist durchaus nicht wahrscheinlich, daß Villard an der ritterlichen Kultur, ihren Texten und Mythen Anteil besaß.[21] Also hätte er mit dem hier angenommenen Wandbild oder -behang inhaltlich kaum etwa anfangen können.

Vom offensichtlichen Prestige der Darstellung und den dargebotenen Motiven gefesselt, mochte er sich immerhin die Trivial-Erklärung „sepouture dun sarrazin" verschafft haben.[22] Eine unbefriedigende Situation zwar, die ihn aber nicht daran gehindert haben sollte, sich zeichnerische Notizen zu machen, aus denen später dann Fol. 6r. seines Albums zusammengestellt wurde. „Vi une fois" wäre in diesem Fall einerseits wörtlich zu verstehen, andererseits als Beweismittel für eine Authentizität, deren Problematik dem Sammler nicht ganz entgangen sein kann.

Wenn meine Konjektur das Richtige trifft, so wäre die „sepouture dun sarrazin" ein ziemlich verwickelter Fall einer Aneignung von Antike. Mehrere Schichten aus Schöpfung und Rezeption mit jeweils eigenen Absichten müßten unterschieden werden: Am Anfang steht die im 12. Jahrhundert frei erfundene, literarische Fiktion eines Denkmals des Altertums, deren Autor schwelgt und phantasiert und damit ein Bild der Antike als einer sowohl exotischen als auch prächtig genobenen Daseinsform entwirft. Der Inhalt dürfte von den Zeitgenossen als verbürgt angesehen worden sein, denn schließlich beruft sich Benoît für seine gesamte Erzählung auf einen Augenzeugen der Ereignisse, den Troianer Dares.[23] Der zweite Schritt war, daß ein bildender Künstler die Beschreibung in ein Wandbild oder etwas ähnliches umsetzte. Als Villard dieses dann in sein Album aufnahm, war das bereits der dritte Vorgang. Doch zurück auf die zweite Stufe: Die Bekleidung der Jünglinge und des Sitzenden sowie bestimmte Details des Throns machen uns glauben, daß sich der Maler des vorausgesetzten Wandbildes bzw. der Entwerfer der Tapisserie allen Ernstes an eine bildliche Rekonstruktion gewagt und zu diesem Zweck visuelles Antikenstudium betrieben hatte.[24] (Anzunehmen, daß die genannten Motive erst von Villard eingebracht wurden, wäre nicht sinnvoll.) Villard scheint auf das Produkt dieser rekonstruktiven Bemühungen ebenso hereingefallen zu sein wie der ältere Künstler und sein Auftraggeber auf den Text und glaubte sich vor der Wiedergabe eines heidnischen Grabmals. Er studierte das Bild. Und erst als er dessen Substanz für sein Album kompilierte, entstand aus Gründen der Platzökonomie etwas, das – jedenfalls von der Villard-Forschung – als die Reproduktion eines antiken Monuments akzeptiert werden konnte (Abb. 1).

Ist mit diesen Überlegungen etwas für unser Bild von Villard und von der Antikenrezeption im hochmittelalterlichen Frankreich gewonnen? Sie haben, so hoffe ich, gezeigt, daß es etwas verspricht, wenn der Interpret mit einer literarischen Schicht rechnet. Als die bildenden Künstler um 1200 begannen, antike Formen und Motive in ihr Repertoire aufzunehmen, hatte die Literatur Nordwesteuropas schon längst die antiken Inhalte wiederentdeckt. Der Troia-Roman ist ein Beispiel von vielen aus dem Bereich der ritterlichen Kultur. Es entstand damals auch ein Alexander-Roman sowie ein Äneas-Roman, um nur die geschlossenen und umfangreichsten Bearbeitungen von Stoffen aus dem Altertum zu nennen. Was die theologischen und philosophischen Schriften angeht, wird man wohl von einer Kontinuität antiker Bildung sprechen dürfen, doch brachte das 12. Jahrhundert jedenfalls einen Boom.[25] Es wäre nun in der Tat erstaunlich, wenn sich dieser Vorsprung der Literaten nicht auf die Bemühungen der Maler, Goldschmiede und Bildhauer ausgewirkt hätte, zumal authentisch antike Formvorbilder nicht in jener betäubenden Fülle vorlagen wie z.B. in Italien. Nach meiner Hypothese handelt es sich beim „Sarazenengrab" um einen Nachklang literarischer Fiktion bereits in der zweiten Generation. Hingegen dürfte Fol. 11v. des Albums zeigen, wie Vorstellungen von Theologen Villards Antikenaneignung unmittelbar beeinflußten (Abb. 6).

Der Bestand ist leichter zu übersehen als bei Fol. 6r.: Rechts posiert ein nur mit einer Chlamys bekleideter antikischer Jüngling, der die rechte Hand mahnend oder zeigend erhoben hat, während er in der linken eine Vase mit Blumen hält. Sein Gesicht hat Villard ungewöhnlich stark durchgearbeitet. Der böse Ausdruck war ihm also wichtig. Neben dieser Figur steht ein in umgekehrter Perspektive verkürzter Altar, auf dem hingeworfen ein Tuch liegt. Er besitzt eine Art Retabel: Eine wohl plastisch gedachte kleine Herrscherfigur thront in einem Tabernakel, das mit einem Velum geschmückt ist.

Zurecht wurde in dem Jüngling eine Antiken-Studie gesehen. Das Vorbild dürfte aus dem Bereich der Kleinbronzen stammen.[26] Auch das „originale" Sarazenengrab könnte eine Rolle gespielt und bei der zeichnerischen Auswertung der antiken Plastiken immerhin geholfen haben. Gleichviel: offenkundig ist der Jüngling mehr als nur Studie. Gestik und Affekt verraten eine „Inszenierung", und zu ihr gehört auch der Altar. Daß nicht einfach zwei „Muster" nebeneinandergezeichnet sind, sondern ein bildmäßiger Zusammenhang hergestellt wurde, geht am zuverlässigsten aus der Lavierung hervor, die im ganzen Album nur auf diesem Blatt motivübergreifend vorkommt.[27] Vermutlich wollte Villard den antikischen Jüngling als Protagonisten einer heidnischen Kultübung präsentieren. Mag der dargestellte Vorgang nicht restlos durchschaubar sein, so ist er durch den „gefährlichen" Blick und die Schamlosigkeit des jungen Mannes doch eindeutig negativ besetzt. Vielleicht meinte der Zeichner die aus mittelalterlich christlicher Sicht besonders abscheuliche



Abb. 6. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 19093, Fol. 11v.

Kaiser-Idolatrie.[28] Jedenfalls haben wir es auf Fol. 11v. nicht oder allenfalls partiell mit einem Abbild von Antike zu tun, sondern mit einer Fiktion, die sich Heiligenlegenden oder theologischen Traktaten verdankt. Wenn Villard im Fall der „sepouture" das Opfer war und auf ein Antikenkonstrukt hereinfiel, so war er in diesem Fall der Täter, der selbst Antike konstruierte.

Zusammenfassend: Villards Verhältnis zu den Zeugnissen des Altertums scheint mir ein ziemlich mittelbares, sehr durch Projektionen bestimmtes und zwiespältiges. Die Werke traten ihm teils von Sünde überschattet, obszön und gefährlich entgegen (Fol. 11v.). Er dürfte aber auch die Vorstellung gehabt haben, im Altertum müsse es unvorstellbar reich und prächtig zugegangen sein. Ein solches Bild der Antike findet sich keineswegs nur bei Benoît de Saint-Maure, sondern z.B. auch in den hochmittelalterlichen Rom-Führern, die ihre Leser mit aberwitzigen und materialprunkenden Rekonstruktionen der alten Monumente beeindrucken und einschüchtern.[29] Vor diesem Hintergrund war es naheliegend, wenn nicht zwingend, als der Zeichner das phantastische Hector-Grab nach der Roman-Vorlage für ein authentisch überliefertes Werk des Altertums nahm (Fol. 6r.). Sowenig Villard Naturstudien trieb, ohne Vorgewußtes zu bedenken[30], so wenig konnte er unvoreingenommen Antike sehen. Er wählte aus, rezipierte und reproduzierte durch die Optik seiner Bildung oder Halbbildung.

ANMERKUNGEN

Für Hinweise sei Bettina Kreuzer und Martin Dennert gedankt. Meine Frau, Iris Lauterbach, Alexander Perrig und Wilhelm Schlink haben das Manuskript gelesen und mit mir durchgesprochen. Auch ihnen möchte ich Dank sagen.

[1] Zu diesen und ähnlichen Fragen: *Barnes, Carl F.:* Le „problème" Villard de Honnecourt, in: Les bâtisseurs de cathédrales (Ausstellungskatalog, L'Ancienne Douane, Straßburg, 3. September–26. November 1989), Straßburg 1989, S. 209–23, vgl. ebd. auch S. 359–62 und *Barnes, Carl F.–Shelby, Lon R.:* The Codicology of the Portofolio of Villard de Honnecourt, Scriptorium 42, 1988, S. 20–48. Hinweis auf den „enzyklopädischen Charakter" der Sammlung: *du Colombier, Pierre*: Les chantiers des Cathédrales, Paris (2) 1973, S. 74. Faksimile des Manuskripts und Kommentar: *Hahnloser, Hans R.:* Villard de Honnecourt. Kritische Ausgabe des Bauhüttenbuchs ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien 1935. Ein um einen Anhang erweiterter Reprint erschien in Graz 1972. Daneben neuerdings: *Erlande-Brandenburg, Alain u. a.:* Carnet de Villard de Honnecourt, Paris 1986. Dank einer ausführlich kommentierten Bibliographie kann man sich leicht in die einschlägige kunsthistorische Literatur einarbeiten: *Barnes, Carl F.:* Villard de Honnecourt. The Artist and His Drawings. A Critical Bibliography, Boston 1982. Überblick über den Bestand mittelalterlicher Musterbücher: *Scheller, R. W.:* A Survey of Medieval Model Books, Harlem 1963.

[2] Folgende Blätter zeigen Antiken und werden im folgenden nicht untersucht (in Klammern die Tafel- und Motiv-Signaturen nach Hahnloser ⟨Anm. 1⟩): 22r. (43a, b), 26r. (51b), 26v. (52), 27r. (53), 29v. (58). In allen Fällen läßt sich ein konkretes Vorbild nicht nachweisen.

[3] *Barnes, Carl F.–Shelby, Lon R.:* The Preliminary Drawing for Villard de Honnecourt's „Sepulchre of a Saracen", Gesta 15, 1986, S. 135–38.

[4] *Hahnloser* ⟨Anm. 1⟩, S. 27. Vgl. *Claussen, Peter Cornelius:* Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200, Wallraf–Richartz-Jahrbuch, 35, 1973, S. 83–108, bes. S. 87. Vgl. daneben *Adhémar, Jean:* Influences antiques dans l'art du moyen âge français, London 1937, S. 113–15 und die einschlägigen Wörterbücher, z.B. *Tobler-Lommatzsch*: Altfranzösisches Wörterbuch, Bd. 9, Wiesbaden 1973, Sp. 188–91.

[5] *Adhémar* ⟨Anm. 4⟩, S. 279. Er folgte einer Anregung Hahnlosers (*Hahnloser* 1935 ⟨Anm. 1⟩, S. 28). Dieser nahm die Zustimmung eher skeptisch auf (Hahnloser 1972 ⟨Anm. 1⟩, S. 349).

[6] *Hahnloser* ⟨Anm. 1>, S. 28 f. und Barnes/Shelby ⟨Anm. 2⟩.

[7] *Verdier, Philippe*: La „Sepouture dun Sarrazin" de Villard de Honnecourt. Essai d'identification, Journal des Savants, 1983, S. 219–28.

[8] Spätantike und frühes Christentum (Ausstellungskatalog, Liebieghaus, Frankfurt a. M., 16. Dezember 1983–11. März 1984), Frankfurt 1983, Nr. 226, vgl. auch Abb. 104. S. 271.

[9] Ca. 1200–1210. *Bony, Jean:* French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries, Berkeley u. a. 1983, S. 222–25, besonders Abb. 208.

[10] *Constans, Léopold* (Ed.): Le Roman de Troie par Benoît de Saint-Maure, 6 Bde., Paris 1904–12. Die Verse zu Hectors Grab finden sich in Bd. 3. Neue Literatur zum Troia-Roman: *Sullivan, Penny:* Translation and Adaption in the „Roman de Troie", in: The Spirit of the Court. Selected Proceedings ... (Toronto 1983), Cambridge 1985, S. 350–59 und *van den Bergen-Patens, Christiane:* Guerre de Troie et héraldique imaginaire, Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 52, 1983, S. 3–22, jeweils mit weiterführenden bibliographischen Angaben. Vgl. auch *Bräuer, Rolf*: Dichtung des europäischen Mittelalters, München 1990, S. 267 f.

[11] *Buchthal, Hugo:* Hector's Tomb, in: De Artibus Opuscula 40. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 29–36.

[12] Hier liegt ein Problem. „Seel" ist nur eine von mehreren Varianten, die die von Constans ⟨Anm. 10⟩ herangezogenen Handschriften bieten. Allerdings ergeben andere Varianten, soweit ich sehe, gar keinen Sinn („sor", „uessel"), und wieder andere („sarcueil", „sarcou") führen zu einem Widerspruch im Text. Da Hector nämlich auf einem Thron bestattet wurde (s.u.), ist ein Sarkophag überflüssig. So sehe ich mit Buchthal „seel" als das authentische Wort an. Es in seiner Grundbedeutung („Siegel") zu verstehen, führt allerdings inhaltlich auch nicht weiter. Dafür paßt die übertragene Bedeutung „Verschluß", die beim englischen „seal" geläufig ist. Buchthals „Schlußstein" hat also viel für sich.

[13] Dies gab vielleicht erst den Anlaß zu Benoîts Dichtung. *Buchthal, Hugo*: Historia Troiana, London und Leiden 1971, S. 3 und *Graus, František:* Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter, Köln und Wien 1975, S. 81–89.

[14] *Buchthal*, Hector's Tomb ⟨Anm. 11⟩.

[15] *Buchthal*, Historia Troiana ⟨Anm. 13⟩, S. 9–13.

[16] *Asselberghs, Jean-Paul:* Les Tapisseries Tournaisiennes de la Guerre de Troie, Brüssel 1972, S. 6, 25 f.

[17] Baudri de Bourgueil beschreibt die Wandbehänge im Gemach der Adele († 1137), Tochter Wilhelms I. von England und Gemahlin des Etienne de Blois. Sie zeigten neben biblischen Szenen und Bildern zu Ovids Metamorphosen auch Begebenheiten des Kampfes um Troia. Von *Schlosser, Julius:* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters,

Wien 1986 (Hildesheim 1976), S. 218–231. Das Grabmal Hectors war sicher nicht dargestellt, denn es wurde erst ein halbes Jahrhundert später erdichtet. Die älteste erhaltene Wanddekoration mit dem Troia-Thema scheinen die Fresken in der Loggia dei Cavalieri in Treviso zu sein, die wohl 1313/14 ausgeführt wurden, deren Thema aber nur noch anhand einiger Beischriften bestimmt werden kann. *Coletti, Luigi:* Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Treviso, Rom 1936, S. 32–36. Eine sehr hilfreiche Zusammenstellung von Denkmälern, auch vielen mittelalterlichen, mit Troia-Themen bietet *Scherer, Margaret T.:* The Legends of Troy in Art and Literature, New York und London 1963. Dieser Arbeit sind die hier genannten Beispiele entnommen. Zu ergänzen wäre, daß Troia-Darstellungen vermutlich auch in der mittelbyzantinischen Profankunst vorkamen. Vgl. *Mango, Cyrill:* The Art of the Byzantine Empire 312–1453 (Sources and Documents in the History of Art), Englewood Cliffs, New Jersey 1972, S. 215 f. Literarische Quellen zur profanen Wandmalerei allgemein im hohen Mittelalter: *Bumke, Joachim:* Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München (5) 1990, S. 153–159. Es wird deutlich, daß ein großer Teil der zeitgenössischen Dichtung in Wanddekorationen übersetzt wurde.

[18] Dabei war Benoîts Schilderung gemessen an anderen mittelalterlichen Architektur-Phantasien verhältnismäßig nachvollziehbar. Vgl. *Goebel, Gerhard:* Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1971, S. 23–33 und *Söhring, Otto:* Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen, Romanische Forschungen 12, 1900, S. 491–640, besonders S. 505–544 (über Hectors Grab nach Benoît und andere Bauten). Da Söhrig die kritische Ausgabe des Troia-Romans von Constans ⟨Anm. 10⟩ noch nicht zur Verfügung stand, weicht seine Beschreibung des Hector-Grabes in einigen Einzelheiten von der hier verwendeten Buchthalschen ab.

[19] Vgl. *Buchthal*, Hector's Tomb ⟨Anm. 12⟩.

[20] Das Album hat, wie gesagt, etwas enzyklopädisches. Dennoch scheint mir der Schwerpunkt im klerikalen Bereich eindeutig. Signifikant vor allem Villards Interesse an kirchlichen Ausstattungsstücken und liturgischem Gerät.

[21] Die Annahme von Bildungsschranken zwischen klerikaler und ritterlicher Zivilisation geht auf Einsichten der „Nouvelle Histoire" zurück. Vgl. *Duby, Georges:* Guillaume le Maréchal oder der beste aller Ritter, Frankfurt 1986, S. 43 und ders., Der Rosenroman, in: Ders., Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters, Berlin 1986, S. 65–102, besonders S. 71. In Italien waren die Verhältnisse z. T. anders: *Holmes, George:* Florence, Rome and the Origins of the Renaissance, Oxford 1986, S. 71.

[22] An dieser Stelle ist der Nachweis willkommen, daß man speziell auch Hector einen Sarazenen nennen konnte: *Meyer, Paul:* Les neuf preux, Bulletin de la Société des anciens textes francais 4, 1883, S. 45–54, bes. 48 (Arras, Anfang des 14. Jahrhunderts).

[23] *Constans* ⟨Anm. 10⟩, Vers 90–94 (Bd. 1).

[24] Mit dem Bemühen, etwas Antikisches zu schaffen, wäre der angenommene Maler unter seinen Zeitgenossen nicht alleingestanden. Vgl. *Claussen, Cornelius Peter:* Nikolaus von Verdun. Über Antiken- und Naturstudium am Dreikönigenschrein, in: Ornamenta Ecclesiae (Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum, Köln, 1985), Köln 1985, Bd. 2, S. 447–56, besonders S. 447: „Meiner Meinung nach hat der Künstler hier ⟨am Dreikönigenschrein⟩ versucht, den legendären Königen, die ja Zeitgenossen des Augustus gewesen sein müssen, ein Gehäuse zu schaffen, in das sein Wissen von antiker Form und natürlich ein Höchstmaß an substantieller Antike in Gestalt von geschliffenen Steinen Eingang gefunden hat. Es ist eine mit mittelalterlichen Mitteln erstrebte Antike ..."

[25] *Le Goff, Jacques:* Die Intellektuellen im Mittelalter, Stuttgart (2) 1987 (Original: Les intellectuels au Moyen Age, 1957). Vgl. auch die einschlägigen Beiträge in dem Sammelband: Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, Oxford 1982 sowie *Panofsky, Erwin:* Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt 1979, S. 78–87 und *Adhémar* ⟨Anm. 4⟩, S. 16–33. Grundlegend: *Haskins, Charles Homer*: The Renaissance of the Twelfth Century, Harvard 1927.

[26] *Adhémar* ⟨Anm. 4⟩, S. 279 f. und *Erlande-Brandenburg* ⟨Anm. 1⟩, S. 24. Vgl. auch *Hahnloser* ⟨Anm. 1⟩, S. 59 (1935) und S. 354 (1972). Daß hinter dem Blatt ein spätantikes oder byzantinisches Kalenderbild stehen soll, glaube ich nicht. Die von Hahnloser angeführten Vergleiche sind wenig überzeugend.

[27] Vgl. *Barnes, Carl F.:* The Drapery-Rendernig Technique of Villard de Honnecourt, Gesta 20, 1981, S. 199–206, bes. 201.

[28] Vgl. *Camille, Michael:* The Gothic Idol, Cambridge 1989, S. 27–72. Daß die Vorstellung von Götzendienst im Frankreich des Hochmittelalters wirklich ein lebendiges Schreckbild war, zeigt auch der postume Prozeß, den Philipp der Schöne gegen Bonifaz VIII. anstrengte. „Verführung zur Idolatrie" war einer der wichtigsten Anklagepunkte. *Sommer, Clemens:* Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen (Diss.), Freiburg 1920.

[29] Man denke an die Beschreibungen des Kolosseums als Sonnentempel: *Buddensieg, Tilmann:* Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, S. 33–73, bes. 37 f. und 44 f. – *D'Onofrio, Cesare*: Visitiamo Roma mille anni frà. La città dei Mirabilia, Rom 1988, S. 94.

[30] *Perrig, Alexander:* Der Löwe des Villard de Honnecourt. Überlegungen zum Thema „Kunst und Wissenschaft", in: Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz, Berlin 1991, S. 105–121. *Camille, Michael:* Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, Art History 8, 1985, S. 26–49, bes. 42 f.

BIANCA BONGIANINO-POLTON

DEUX ŒUVRES DE PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO AU KERESZTÉNY MÚZEUM D'ESZTERGOM

Le Musée d'art chrétien d'Esztergom fut créé par l'Evêque János Simor (1813–1891), Primat d'Esztergom, pour abriter sa collection d'art sacré hongrois, à laquelle il ajouta en 1878 un ensemble de tableaux « primitifs » achetés à Rome à la vente Bertinelli. Le musée fut ouvert au public dès son inauguration le 12 octobre 1878. Transférées en 1882 de la Bibliothèque métropolitaine au deuxième étage de la nouvelle résidence du Primat, ces collections furent léguées à l'Eglise Métropolitaine. Au début des années 1920, ce fonds s'enrichit du legs de l'Evêque Arnold Ipolyi (1823–1866), éminent personnage du XIXe siècle hongrois. Ce legs comprenait des tableaux importants de la peinture hongroise médiévale, mais aussi de peinture étrangère achetés notamment à Cologne en 1867 lors de la vente Ramboux et à Vienne à la vente Lehman.

Situé à l'écart des circuits touristiques qui semblent l'ignorer, ce musée ecclésiastique, installé et entretenu selon les règles de la muséographie la plus moderne, conserve dans ses salles, exposés de façon permanente, de nombreux tableaux des écoles italiennes primitives. Parmi eux des siennois et notamment deux peintures d'un peintre longtemps ignoré, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, dont les œuvres furent souvent attribuées à Sassetta, son grand contemporain.

Le premier de ces tableaux, achat de l'évêque Simor, représente « l'Assomption de la Vierge » avec l'épisode du « Don de la ceinture à Saint Thomas ». L'autre de moindre dimension et acquisition de l'évêque Ipolyi, est une « Tête de Vierge » d'une beauté un peu froide mais d'une fascination extrême.

Mais avant d'analyser plus longuement ces deux tableaux il convient de s'arrêter sur ce peintre et d'essayer de le présenter.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio est un artiste peu connu. Oublié pendant longtemps, il n'entra dans l'histoire de l'art que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, inclus dans la cohorte des suiveurs de Sassetta[1], considéré jusque- là comme le chef de file de l'école siennoise du XVe. Mais Pietro était alors seulement connu pour ses trois portraits de Saint Bernardin, signées et datés de 1444 pour celui de l'Observance de Sienne, de 1448 pour celui de Lucignano, et uniquement signé pour celui de la Pinacothèque de Sienne, et tous trois témoignaient – il faut bien le reconnaître – d'une influence incontestable de Sassetta. Pendant de longues années il fut donc maintenu dans l'ombre de ce dernier et même après la découverte, au moment de l'ouverture du musée Jacquemart-André en 1913, de la bannière de San Sepolcro[2] qui apportait la révélation de nouvelles facettes de son talent: « l'aspect à la fois raffiné et réaliste de sa peinture ».[3] Il fut difficile en effet de l'arracher à cette orbite sassettesque, bien qu'à partir des années 1920 des attributions aient été formulées à son endroit[4] et qu'au travers des tableaux qui retrouvaient leur véritable auteur apparaissaient peu à peu son génie créatif et son style narratif tout à fait personnels.

Mais les attributions les plus importantes furent faites par Longhi en 1928.[5] Il eut le premier la révélation de l'excellence de sa peinture et de ses rapports avec Masaccio, rapports qu'il confirma par la suite dans son article de 1940[6] où il lui donnait aux côtés de Sassetta, avec sa vision personnelle du Carmine, une position tout à fait autonome dans la peinture siennoise du XVe.

Un an plus tôt pourtant dans l'étude de quelques pages que lui consacrait J. Pope-Hennessy dans son livre sur Sassetta,[7] il était encore cité parmi les artistes de son école.

En 1943, puis en 1949, Brandi[8], tout en se référant aux données antérieures, apportait sa vision personnelle de l'art de Pietro. S'il ne parvenait qu'à moitié à lui faire jouer le rôle totalement autonome entrevu par Longhi, il faisait le point sur les attributions, en ajoutant de nouvelles dont certaines furent contestées par une partie de la critique.[9] Et surtout il ouvrait la voie à l'étude de ce peintre un peu négligé dont on redécouvrait l'originalité due en partie au contraste entre son goût pour le détail vrai et l'expression formelle et celui non moins évident pour l'irrationnel féerique en même temps que sa palette, elle, restait encore attachée aux tons fabiesques du Trecento.

Une succession d'articles dans lesquels de nouvelles attributions étaient formulées[10] élargissait son œuvre mais conduisait en même temps les critiques à une constante révision de sa chronologie, tandis que par ailleurs, certains historiens s'attachaient à la reconstitution d'un polyptyque à partir de panneaux de prédelle et de panneaux isolés mis en rapport par une analyse de style, et par le sujet des tableaux.[11] Car,

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

hormis le retable d'Asciano attribué avec une intuition remarquable par Crowe et Cavalcaselle dès 1866,[12] nous ne connaissons contrairement à la plupart de ses contemporains, aucun polyptyque de Pietro di Giovanni.

Mais malgré les lacunes, nous pouvons cependant aujourd'hui – et le grand mérite en revient à Bacci[13] qui découvrit, analysa et publia un grand nombre de documents le concernant – nous faire une idée plus précise sur ce peintre qui, né en 1410,[14] était inscrit à l'Arte dei Pittori en 1428, sous le nom de Pietro di Giovanni d'Ambrogio.[15]

Le premier document concernant son activité artistique date de 1439[16] et fait mention d'un travail à Città di Castello. En 1440 il décora l'infirmerie du Pellegrinajo[17] de deux fresques détruites au moment de la transformation de cette salle au XVIe siècle.[18] Disparue également une effigie de Saint Bernardin qu'il peignit en 1444.[19]

Le premier juin 1444, la Confrérie de Sainte Catherine de Borgo San Sepolcro lui commanda une bannière, maintenant au musée Jacquemart-André de Paris. Celle-ci, signée et datée, fut remise quelques mois plus tard, le 22 mars 1445, à l'église Sainte Catherine de Borgo San Sepolcro, comme on le sait depuis la découverte de ces deux documents par F. Dabell[20]. Ce travail qui succédait au polyptyque de Sassetta, se fit sans doute sur la recommandation de ce dernier[21], lui-même peut-être pressenti, mais dans l'incapacité d'accepter cette commande. Ce qui n'empêcha pas Pietro di Giovanni de peindre entre-temps, pour l'Observance de Sienne, une effigie de Saint Bernardin qui venait de mourir à l'Acquila en mai 1444.

Pietro ne répugna pas non plus à collaborer avec d'autres artistes de sa ville. C'est ainsi qu'il est cité pour sa participation à l'Armoire aux reliques de Vecchietta, aux côtés de Sano di Maestro Andrea en 1445[22].

Deux documents de Juin 1446 mentionnent un paiement pour un travail exécuté dans le Palais du Capitaine du Peuple[23].

En 1448, alors qu'il signait et datait un « Saint Bernardin » pour l'église San Francesco de Lucignano, aujourd'hui au musée civique de cette même ville, il travaillait également pour la Sacristie du Dôme de Sienne[24].

Il faut également mentionner ici une troisième effigie de Bernardin, signée de Pietro di Giovanni mais non datée ni documentée, et qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque nationale de Sienne sous le numéro 203[25].

Enfin le 4 septembre 1449, Pietro di Giovanni Pucci « pictor et affabilis juvenis » était enseveli dans le cloître de San Domenico de Sienne.[26]

Si les documents sont relativement nombreux – en égard à la brièveté de son existence, trente neuf ans à peine – à nous rendre compte de son activité artistique, il ne nous reste en revanche de son œuvre que des tableaux épars, une sorte de puzzle dont la reconstitution n'est pas facile à faire... Et il faut voir là, dans cet œuvre fragmentaire, une des raisons, sinon la principale, de son oubli.

Et pourtant cet artiste dut à son époque, à l'égal de Sano di Pietro ou Giovanni di Paolo, jouir d'un certain prestige. L'ordre franciscain notamment lui passa des commandes dont le premier « Saint Bernardin » pour l'Observance de Sienne en 1444, et ceci bien avant que d'autres artistes comme Sassetta n'en peignissent le portrait.[27] Celui pour l'église de San Francesco de Lucignano en est un autre témoignage.

Artiste connu, il travailla aussi à l'extérieur de Sienne, la commande de Borgo San Sepolcro en fait foi. Pourquoi alors, à l'exception du retable d'Asciano et du polyptyque reconstituté par certains historiens – œuvre incomplète qui utilise cinq de la trentaine de tableaux isolés ou appariés que nous connaissons aujourd'hui de Pietro – cette absence de grandes compositions dans son œuvre? Destruction? Démembrement? comme il en fut pour le retable de l'Arte ou celui de Borgo San Sepolcro de Sassetta. Mais le polyptyque que certains historiens ont reconstitué, ne constitue qu'une seule œuvre, et utilise cinq de la trentaine de tableaux isolés – ou appariés – que nous connaissons aujourd'hui de Pietro.

La différence est énorme entre l'œuvre restant de Sano di Pietro, ou encore de Sassetta et celui de Pietro di Giovanni dont il ne subsiste que des panneaux de prédelle comme ceux de « l'Histoire de Saint Barthélémy », ou des tableaux simples comme la « Madone » Magnani-Rocca, « l'Assomption » d'Esztergom, ou encore certains petits panneaux comme la « Madone » Sterbini peut-être destinée à la dévotion privée, comme devait l'être la « Tête de Vierge » d'Esztergom.

Pietro di Giovanni était-il trop pris par des occupations civiques pour entreprendre de plus grandes compositions? Mais la période la plus chargée en documents concernant son activité civique est justement celle la plus chargée en œuvres connues, c'est-à-dire les dernières années de sa vie.

Alors pourquoi ce hiatus dans l'art siennois? Pourquoi aussi cette collaboration avec Vecchietta, dont il est d'ailleurs difficile de déterminer la part précise, à une époque où il était lui-même pourvu de commandes?

Certains historiens ont aussi évoqué la possibilité d'une activité hors de Sienne au début de sa carrière.[28] Ce qui revient à dire selon nous, entre 1428 et 1437, car à cette date – là divers documents nous le montrent précisément dans sa cité, exerçant la charge de gonfalonier de la Compagnie de Saint Antoine du Terzo de Camollia. Mais alors quand et où aurait-il peint ce polyptyque reconstitué que la critique unanime lui attribue dans les années 1430-1435?

De toutes façons rien ne nous le dit très précisément. On ne peut dans son cas que conjecturer. D'autant plus que la vision des peintures qui nous restent permet toutes les suppositions. Ce peintre épris très jeune des nouveautés

florentines, telles qu'elles se manifestent dans les quatre panneaux de « Saint Barthélémy », ou encore dans les tableaux de prédelle de Bâle, de Berlin ou de Parme, avec dans ce dernier une transcription très personnelle du « Tribut » de Masaccio, reste en même temps tourné vers les grands exemples du passé le plus glorieux de Sienne, que probablement son aîné Sassetta lui apprit à connaître et à étudier, et qu'il reprit en les modernisant comme dans la « Madone » Acton – que certains disent aussi inspirée du retable de Sainte Lucie de Domenico Veneziano, au musée des Offices[29] – ou encore dans la « Madone » de Brooklyn qui semble venir d'un tableau d'Ambrogio Lorenzetti, auquel il emprunta la forme en pinacle aigu comme pour le « Saint Augustin » du musée d'Altenburg. Ses panneaux de prédelle sont pleins de verve et de fantaisie. La « Naissance de Saint Nicolas » du musée de Bâle est l'exemple même de cette quotidienneté qu'il est capable de rendre par des détails comme celui des deux servantes bavardes apportant à l'accouchée un plateau sur lequel est posée une carafe pleine d'un beau liquide rosé. Le feu devant lequel se trouve les sage-femmes est une réminiscence de Gentile dans la prédelle de « l'Adoration des Mages », tandis que la cuvette dans laquelle l'enfant se tient debout, est vue dans une perspective qui n'est pas le fait d'un ignorant. Le drame n'exclut pas chez Pietro la vie ou sa caricature d'où le grotesque n'est pas absent. Ainsi les déformations des deux bourreaux du premier plan de la « Flagellation de Saint Barthélémy » du Vatican, ou encore le réalisme de la « Crucifixion » au revers de l'étendard du musée Jacquemart-André. Réalisme encore dans la « Nativité » d'Asciano, avec les deux profils sans grâce des deux bergers agenouillés à l'entrée de la grotte, profils qui rappellent celui expressif mais rude, et sans joliesse, de la « Vierge » de cette même « Crucifixion ». Par ailleurs les peintures qui nous restent apportent aussi le témoignage d'un grand raffinement qui a fait classer leur auteur parmi les artistes du gothique international.[30] La « Sainte Catherine en gloire » sur l'avers de l'étendard en est un magnifique exemple.

Féerie, verve, expression formelle, réalisme, poésie, raffinement, tout cela peut qualifier la peinture qui nous est parvenue de l'Ambrosi, sans parler de sa vision irréelle et cohérente à la fois de ses paysages panoramiques que l'on trouve dans trois des tableaux de ses dernières années, dont celui d'Esztergom – le premier en date sans doute –, et qui n'ont aucun équivalent dans la peinture siennoise de ce temps, pas même dans celle de Sassetta, dont on a voulu les faire dériver, mais que – hormis la prédelle de la « Madone de la Neige » et le panneau central du retable de Borgo – on ne trouve nulle part dans les œuvres qui restent de ce dernier, alors qu'à trois reprises Pietro en reprendra l'idée.

C'est dire combien ce peintre fut personnel et original, malgré un parcours que l'on a toujours considéré comme fondamentalement sassettesque. Sans vouloir entrer ici dans le débat sur la formation de Pietro, il est certain que les liens avec Sassetta ont existé, qu'ils se sont établis très tôt et ont duré toute leur vie. Et bien qu'on n'ait aucune œuvre sûre des débuts de la carrière de l'Ambrosi confirmant la thèse d'une éducation sassettesque, on peut raisonnablement penser maintenant que l'apprentissage artistique de Pietro se fit sous la tutelle de Sassetta ainsi qu'en témoignent certains petits panneaux comme la « Madone » Sterbini[31], ou les deux petites « Saintes » de la National Gallery de Washington[32], ainsi que « l'Annonciation » Frick de Pittsburg[33], que l'on peut attribuer à cette époque de sa carrière. Mais il sut très vite s'affranchir de cette influence et acquérir un style tout à fait personnel. Ce virage s'amorce dans certains autres petits panneaux comme les deux « Saintes » Horne[34], où l'artiste ne rejette pas l'exemple de son ainé mais le maîtrise mieux. Il en est de même dans la « Madone » de la Fondation Magnani-Rocca[35], où nous avons son interprétation personnelle du grand thème siennois de la « Madone d'humilité » qui revient aussi fréquemment dans l'œuvre de Sassetta.

Vient ensuite la période plus précisément florentine de son art. Après la première traduction que lui en donna Sassetta, il a certainement eu sa propre vision de la « modernité » de l'art de Masaccio au Carmine, comme en témoignent les panneaux de prédelle de « l'Histoire de Saint Barthélémy », partagés entre le Vatican et le Louvre, et dont M. Laclotte retrouva la légende en découvrant les deux panneaux Gould[36]. De cette même période datent aussi la « Madone » de Brooklyn, le « Saint Augustin » d'Altenburg, et les panneaux de prédelle de Berlin et de Bâle, racontant un épisode de la vie de Saint Augustin, l'autre la « Naissance de Saint Nicolas », ainsi que le tableau de Parme avec « l'Entrée à Jérusalem » réunis dans un même polyptyque reconstitué. La date de ce dernier pourrait être confirmée par le fait de la réactivation à partir de 1430 en Italie, du culte à Sainte Monique (mère de Saint Augustin) dont le corps fut transféré d'Ostie à Rome en l'église San Agostino, sous le pontificat de Martin V. C'est sans doute Sainte Monique qui est représentée sur le panneau de Berlin.

Mais penser que la vision florentine, et la traduction qu'en donne Pietro s'arrêtent brutalement là, serait erroné. Même quand s'y mêle l'influence du grand maître siennois du Trecento, Simone Martini – comme dans le tableau de « l'Assomption » d'Esztergom –, l'influence florentine est là sous-jacente, prête encore à se manifester, avec plus ou moins de force, ainsi qu'on peut le constater encore dans la vision de Saint Thomas du même tableau d'Esztergom, et comme on le constatera dans les œuvres de la période suivante.

C'est à cette période des cinq dernières années de la vie de l'artiste qu'appartiennent l'étendard de San Sepolcro et le « Saint Bernardin » de l'Observance, tous deux datés de 1444 et tous deux empreints d'influences florentines et

siennnoises. Proche de l'étendard se situe le triptyque d'Asciano, dont le visage du Saint Ansan est le décalque parfait du visage de la Sainte Catherine de l'étendard. De la même période stylistique que la « Nativité » d'Asciano sont également les deux « Saints » Harris ainsi que ceux de Poznan, tous quatre ayant sans doute fait partie d'un même ensemble pictural.[37]

A cette période qui est aussi caractérisée par la densité formelle, se rattache la « Madone » Acton[38] dans laquelle plutôt qu'à une influence de Domenico Veneziano décelée par certains, ou si l'on veut parallèlement à celle-ci, nous voyons un nouveau retour à un passé prestigieux, et au grand maître du Trecento siennois que fut Ambrogio Lorenzetti, sans pour autant sombrer dans le passéisme. Un petit triptyque portatif, attribué à Pietro par Volpe en 1963[39], se situe dans le voisinage de la « Madone » Acton, pas très loin non plus de l'Armoire aux Reliques de Vecchietta dont Pietro reprend l'iconographie pour le Saint Bernardin représenté sur le panneau central de cette œuvre.

Durant toutes ces dernières années Pietro s'est aussi à nouveau rapproché de Sassetta, plus particulièrement celui du polyptyque de Borgo San Sepolcro dont les dates mêmes de 1437-1444, expliquent ce nouvel ascendant sur Pietro qui, ne l'oublions pas, a travaillé lui aussi pour cette même ville. Cette influence est notable dans toutes les effigies de Bernardin peintes entre 1444 et 1448, comme elle l'est dans l'étendard. Mais cela n'empêche pas Pietro di Giovanni de succomber à d'autres conceptions plus ou moins « modernes », comme on l'a vu précédemment et comme on peut le constater dans la « Crucifixion » du Palais Public de 1446[40], ou dans la miniature de la Bibliothèque Trivulziana de Milan, datée de 1446-1447 par I. Toesca en 1951[41], ou encore la « Crucifixion » Loser-Cini[42], où prédomine l'influence de Giovanni di Paolo, tandis que dans le « Saint Bernardin » de la Pinacothèque de Sienne, on assiste, parallèlement à un retour vers Sassetta, à une résurgence des souvenirs florentins. Mais dans le visage, la recherche se fait plus analytique, le trait commence à se durcir annonçant le linéarisme abstrait du tableau de Lucignano.

Et peut-être aussi à cause du côté répétitif de cette représentation, l'art de Pietro aboutit dans ce dernier « Saint Bernardin », daté de 1448, à un total déssèchement de la forme, en même temps qu'à une image plus exaltée, proche du « Saint François » de Sassetta dans le polyptyque de Borgo San Sepolcro, où l'attirail iconographique prend en outre le pas sur l'aspect humain du personnage.

C'est probablement de cette période que date aussi la « Tête de Vierge » d'Esztergom, peinture dans laquelle la ligne l'emporte sur l'expression formelle. Mais le raffinement est à son comble et la fascination aussi au moment où la mort met fin à un art encore en pleine évolution et dont nous n'avons pas à présumer ce qu'il eut pû donner.

Les deux tableaux du musée d'art chrétien d'Esztergom, se situent, dans l'œuvre de Pietro di Giovanni, après 1440, c'est-à-dire dans le moment où l'art de ce dernier, oubliant à jamais les reflets abâtardis qu'en donnait encore la peinture des maîtres siennois au moment de sa formation, se réfère directement à la grande tradition siennoise de l'âge d'or, que l'artiste modernise par l'apport de nouveautés florentines parfaitement entrevues au Carmine, et intégrées selon sa propre vision dans un schéma traditionnel, pour aboutir à un art tout à fait personnel. Tel est le cas pour le premier de nos deux tableaux.

L'assomption de la Vierge (Inv. 55 185 Keresztény Múzeum)

La composition est agencée en deux scènes distinctes de part et d'autre d'un ligne légèrement incurvée (Fig. 1). La scène supérieure peinte sur fond d'or, montre tout en haut, dans une gloire de rayons, Dieu le Père, encadré par les Saints et les Prophètes, les bras étendus dans un geste de bénédiction, descendant vers la Vierge. Cette dernière, assise sur un trône fait de têtes et d'ailes de chérubins, joint les mains dans un geste de prière. Elle est entourée d'un cercle d'anges jouant de divers instruments. L'un d'entre eux en bas et à droite, tient dans ses bras la ceinture de la Vierge qu'au-dessous Saint Thomas, isolé dans un paysage de rochers, près du tombeau ouvert et rempli de roses, s'apprête à recevoir sur un pan de sa toge. Dans le lointain on aperçoit une vue panoramique de campagne et de mer.

Ce panneau de bois rectangulaire, terminé en arc de cercle dans le haut, mesure 86 cm de haut et 51 cm de large. Il a subi quelques retouches notamment dans le fond d'or et les auréoles; on peut noter aussi quelques adjonctions sur les vêtements.

De la collection Bertinelli de Rome il est passé en 1878 dans celle du Cardinal Simor. Il fut exposé à Londres en 1930 avec le n° 947, sous le nom de Sassetta.

Après son acquisition, ce tableau fut incorporé dans les premiers catalogues du musée de 1879 (Rényi, 1879, n° 19) et de 1891 (Maslaghi, 1891, n° 21) sous le nom de Starnina. A partir de 1910 (Colasanti, 1910, p. III, p. 110) celui de Sassetta le remplaça. Gerevich (1916, p. 3; 1928, p. 224), Leopold Homor (1921, p. 97; 1923, p. 40), Van Marle (1927, p. 341-342), Decsei (1929, p. 172), Oggetti (1930, p. 421 n° 947), Rónay (1931, p. 6), Berti-Toesca (1932, p. 946), Berenson (1932, p. 512; 1936, p. 440), Perkins (1935, p. 482), Delogu (1936, p. 186) et J. Pope-Hennessy (1939, p. 113) acceptèrent cette attribution. C'est Berenson qui donna la tableau à Pietro di Giovanni (1946, p. 52-53; 1948, p. 55; 1968, I, p. 4). Tandis que Brandi (1949 note



Fig. 1. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, L'Assomption de la Vierge, Keresztény Múzeum, Esztergom

107, p. 225-226), Carli (1957, p. 123) et enfin Volpe (1958, p. 86) incluaient la peinture dans l'œuvre de Pietro, d'autres critiques et plus particulièrement les auteurs hongrois comme Genthon (1948, p. 95, 97), Czobor (1955, p. 8), Mojzer (1958, p. 8), Prokoppné-Stengl (1960, n° 30 p. 98), mais aussi des auteurs italiens comme Caletti-Camesasca (1950, p. 2224), continuaient à donner le tableau à Sassetta. C'est seulement à partir de 1964, avec les catalogues du musée de Mojzer (1964, p. 1, 8, n. 3 p. 6), de Boskovits–Mojzer–Mucsi (1964, n° 39 p. 54) et les écrits de Meiss (1964, n. 28 p. 21) et de Vitalini-Sacconi (1968, n. 253, p. 236), que l'attribution devint unanime. A partir de 1965, les mêmes auteurs hongrois: Boskovits–Mojzer–Mucsi (1965, p. 56), Mucsi (1974, p. 16), Boskovits (1975, p. 64-65), Mucsi (1975, p. 44), datèrent le panneau des années 40-50. C'est en général l'opinion qui prévalut. Seul H. Van Os (1969, p. 117, 185, 189-190) pensa à une œuvre précoce, vers les années 30. En ce qui concerne les influences, F. Zeri (1973, p. 28-29) vit dans le paysage du tableau d'Esztergom, un reflet de celui qui devait se trouver au bas du retable de l'Arte della Lana de 1423-26 de Sassetta; avis qui, fut partagé par K. Christiansen (1982, n; 53, p. 76-77), et M. Laclotte (1985, n. 6 p. 112). Quant à la composition même, G. Schiller y vit une inspiration tirée du tableau munichois qu'elle donne à S. Martini (1980, p. 144), tandis que pour C. B. Strehlke (1987, p. 52) il s'agissait de la fresque de même sujet de Simone Martini, Porte Camollia.

Sur le plan iconographique, il faut chercher l'origine de la représentation de l'Assomption, non pas dans les Ecritures[43], mais dans les Légendes orientales reprises par l'Occident et notamment par la « Légende dorée » de Jacques de Voragine[44]. Selon ces légendes, l'âme de la Vierge aurait d'abord été portée au ciel par Jésus, puis rapportée par l'ange Michel pour être réunie trois jours plus tard au corps de Marie enterrée par les Apôtres, puis enlevée jusques aux cieux.

C'est à l'Italie du Nord que revient l'initiative dans la création de cette image inspirée incontestablement de l'Ascension du Christ[45]. Au XIV° puis au XV° la formule se développe et s'enrichit à Florence et surtout à Sienne du motif de la ceinture. C'est encore à Sienne, ville vouée à la Vierge et où l'influence de Catherine de Sienne d'abord puis de Saint Bernardin ont joué un rôle dans l'extension de son culte, que l'accent est mis sur la glorification de Marie en introduisant autour d'elle tout un concert d'anges musiciens[46].

C'est pendant la montée au ciel de Marie que se situe le don de la ceinture presque toujours et très étroitement associé en Italie, dès la fin du XIII° siècle, au thème de l'Assomption[47]. Selon H. Van Os ce sont les Siennois qui ont trouvé dans la personne de Thomas « le premier élément terrestre de cette Assomption ».[48] Mais l'importance qu'ils lui accordent tient plus, selon lui, au fait qu'il fut témoin d'un miracle – la vision de la Vierge dans sa glorification – qu'à son incrédulité supposée[49]. Quant à la représentation de Thomas de dos, les bras levés pour recevoir la ceinture, ou montrant la ceinture qu'il vient de recueillir comme dans le tableau n° 61 de la pinacothèque de Sienne attribué au Maître d'Ovile (?), elle a, toujours selon H. Van Os, sa correspondance dans le prêtre officiant et « montrant pendant l'Elévation des choses terrestres qui deviennent des choses célestes » par cette action même[50].

A part Thomas, les artistes, surtout les Siennois, ont très vite montré la tombe vide en association avec le thème de l'Assomption, idée que les théologiens, tel Bernardin de Sienne, avaient déjà utilisée comme argument de l'assomption corporelle de Marie[51].

A partir de la fin du XIV° siècle, on va trouver des représentations montrant les Apôtres auprès de la tombe vide, scène historique dont la figuration est nouvelle, et en juxtaposition avec le don de la ceinture. Ce changement iconographique est peu conciliable avec les légendes reconnues qui veulent que Thomas ait été le seul témoin de l'Assomption[52]. On est en présence de ce que E. Staedel appelle un mélange de représentation culturelle et historique et que l'on peut constater dans les tableaux de Fei, Taddeo di Bartolo et même Sassetta (« Assomption » détruite de Berlin) où le symbolisme culturel est justement préservé du fait de la prédominance de la magnificence de Marie par rapport aux dimensions réduites des Apôtres. Ce type de représentation serait né toujours selon le même auteur, de celles de la « Mort de la Vierge » ou de la « Mise au tombeau », contenant, mais isolé du reste de la scène, le don de la ceinture. Mais que ce soit sous la forme de Reine des anges, ou sous l'aspect du Couronnement au lieu de la montée aux Cieux, l'image de Marie reste dominante dans toutes ces représentations et même dans celles plus tardives comme « l'Assomption » de Matteo di Giovanni de la National Gallery de Londres et de Vecchietta à Pienza où la silhouette de la Vierge occupe toute la surface de la composition tandis que l'épisode de Saint Thomas se déroule dans le bas et dans un paysage largement étalé, mais qui, par rapport à la grande taille de Marie, apparaît comme miniaturisé. Paysage symbolique aussi puisque situé sur un fond d'or immatériel[53].

Dans l'étude iconographique que H. Van Os a consacré au tableau d'Esztergom[54], l'auteur a rapproché cette représentation de textes théologiques mais aussi et surtout des prédications et des écrits de Bernardin avec lequel Pietro di Giovanni, auteur de plusieurs de ses portraits, lui semble avoir été en étroite relation. Par ailleurs le paysage dans lequel Thomas est situé, est, selon lui, un paysage non seulement global parce que fait de terre et de mer, mais encore surnaturel à cause de la ligne incurvée de l'horizon. Et l'eau présente dans cette composition peut signifier que la Vierge en gloire est portée par les flots, mais aussi qu'elle règne sur le monde entier.

Autre concrétisation des idées bernardiniennes: la représentation du ciel, qui a gagné une certaine dynamique dans cette composition où le Christ, comme dans les descriptions de Bernardin, va à la rencontre de sa mère accompagné de ses légions. Mais ce qui apparaît surtout évident à H. Van Os, c'est le rôle d'intermédiaire de la Vierge voulu par le peintre qui la situe justement entre le Ciel et la Terre, tout en préservant son caractère d'Assomption par sa figuration dans un cercle d'anges. Enfin d'une expression utilisée par Bernardin à la fin d'un de ses sermons à Sienne, faisant allusion à une figuration de l'art plastique, H. Van Os va jusqu'à supposer qu'on trouve là la première mention de « l'Assomption » de Pietro di Giovanni[55].

Ce rôle de Bernardin est également souligné par C. B. Strehlke. Selon lui, Bernardin en promouvant dans ses sermons la peinture du Trecento et notamment « l'Assomption » de Simone Martini Porta Camollia, fut à l'origine de la renaissance de ce thème à Sienne. Il voit aussi dans Bernardin celui qui, peut-être pour l'Observance de Sienne, passa directement commande à Pietro di Giovanni de ce tableau aujourd'hui à Esztergom[56].

Sur le plan artistique, Simone Martini est à notre avis la juste source pour ce tableau de Pietro di Giovanni, que G. Schiller et M. Laclotte[57] ont comparé d'ailleurs à « l'Assomption » de Munich (Fig. 2) toujours attribué par le catalogue du musée à l'école siennoise du XIV°. Beenken attribue ce dernier tableau non à Lippo Memmi comme Berenson, mais à Simone Martini[58]. Quel que soit l'auteur du tableau munichois, on ne peut que constater la similitude dans la disposition de la ronde elliptique des anges.

Un cercle d'anges tout autour de la Vierge et au-dessus trois autres anges musiciens – ils ne sont que deux dans le tableau de Munich –, disposés de part et d'autre de Marie sur une ligne légèrement oblique et inclinée vers elle. Tous ces personnages célestes sont vus en proportions diminuées du premier au dernier rang. Mais par rapport au tableau de Munich où Marie domine la ronde d'anges, la Vierge en gloire de Pietro y est intégrée. Ses proportions lui donnent certes toujours cette position dominante mais plutôt à la manière d'une « Vierge sur un trône entourée d'anges » comme celle de l'Angelico au musée de Francfort datée par J. Pope-Hennessy de 1430, ou encore comme dans le « Couronnement » des Offices daté par le même auteur de 1438[59]. La connaissance des œuvres florentines sinon le contact entre artistes est une supposition qui n'a rien d'invraisemblable. On sait aujourd'hui que les Siennois n'ont pas ignoré les découvertes florentines, et notamment Pietro. Mais ils les ont utilisées en les intégrant la plupart du temps dans un schéma traditionnel. C'est ce que fait ici l'Ambrosi dans cette version de l'Assomption. Ainsi tout en rendant l'aspect perspectif de la ronde inspirée de celle trecentesque du tableau munichois, il s'attarde en même temps à décrire toutes les expressions et



Fig. 2. Maître Siennois du XIV siècle, L'Assomption de la Vierge, Collections bavaroises de peintures, Munich

attitudes étonnamment variées des assistants célestes. On a là en quelque sorte tout un répertoire de mimiques et d'attitudes qui semble bien venir aussi de ce glorieux Trecento, si fructueux que l'on peut encore au XV° y puiser une nouvelle inspiration.

Toute cette variété gestuelle crée d'ailleurs un mouvement qui n'existe pas dans « l'Assomption » de Sassetta beaucoup plus statique et aussi plus touffue[60]. Ici l'Ambrosi a su préserver un schéma très clair – comme dans le tableau munichois – modernisé comme indiqué précédemment par l'idée perspective de la ronde des anges, et aussi en adjoignant dans le haut de la composition, non pas le Couronnement et au-dessous le buste du Christ qui entouré d'anges attend sa Mère comme dans le modèle munichois, mais la

vision extraordinairement dynamique d'un Christ vu en raccourci, flottant les bras étendus, à la rencontre de Marie. Il semble être le point central de cette immensité céleste, en même temps que le point de départ et la convergence des rayons lumineux qui forment sa gloire. Cette idée, surprenante pour l'époque, donne le sentiment d'une trouée de laquelle il émerge les bras écartés, les vêtements flottants. Dans cette représentation du Christ en raccourci, l'Ambrosi innove à Sienne et de façon considérable. Plus rien de commun avec le Christ bénissant des retables du XIV° et même du début du XV°. A la base de cette inspiration il y a là aussi, à notre avis, une source florentine, directe sans doute, l'image étant trop marquante pour être de seconde main.[61] Et que dire aussi de Saint Thomas (Fig. 3) enveloppé d'une toge qui s'inspire encore de la tradition siennoise, mais dont la construction est étonnamment plastique et dont le raccourci du visage et de la main gauche levée sont d'une facture on ne peut plus « moderne », comme tracés à grandes lignes et sans le fignolage habituel. Plus qu'au Saint Jean de la « Cène » de Sassetta il nous semble, par son style âpre et vigoureux, se relier directement, sans intermédiaire, aux visages d'Adam et Eve de Masaccio que Pietro a certainement regardés au Carmine. Enfin il y a cet étonnant paysage « global » (Fig. 3), selon l'expression de H. Van Os, fait de terre et de mer et représentant le monde sur lequel trône Marie. Par ses chemins bordés d'arbres, ses champs quadrillés, il évoque certains panneaux contemporains siennois, tels ceux des « Trois Vertus » et du « Songe et la Charité de Saint François » du retable de Borgo San Sepolcro de Sassetta, mais aussi les non moins étonnants paysages du Maître de l'Observance dans les panneaux de Saint Antoine et tout particulièrement celui du « Saint Antoine et l'écuelle » du Metropolitan Museum[62]. Mais l'adjonction du paysage maritime que l'on aperçoit dans le lointain avec une presqu'île et un golfe ponctué de voiles et de barques, et dont la vue panoramique, qui n'existe pas chez le Maître de l'Observance, est une innovation de Pietro. Certains ont évoqué à son sujet le paysage du retable de « l'Adoration des Mages » de Gentile daté de 1423. Mais si la suggestion a pu venir de ce dernier, la réalisation qu'en donna Pietro est très différente du modèle. Elle est en outre unique à Sienne à son époque et, à notre avis, ne doit rien à personne. En effet ni Giovanni di Paolo ni Sano di Pietro, ni le Maître de l'Observance, n'ont donné une semblable vision. Et si Sassetta comme beaucoup l'ont pensé, a donné dans son retable de l'Arte della Lana une version dont on trouve le reflet dans cette « Assomption » d'Esztergom, on ne la retrouvera plus dans aucun de ses tableaux ou retables suivants – hormis dans la retable de Borgo San Sepolcro – alors que Pietro donnera encore deux autres interprétations quasi identiques de ce paysage.

Aussi surprenante est, dans cette composition, la séparation du ciel et de la terre en deux parties bien distinctes, à l'inverse des diverses « Assomptions » évoquées précédemment où les deux éléments se mêlent étroitement. Dans le tableau d'Esztergom on a en effet, en bas, la terre où Thomas demeure isolé et visionnaire, regardant au-dessus de lui la voûte céleste indiquée par une ligne légèrement cintrée au-delà de laquelle se trouve un monde immatériel symbolisé par un fond d'or. Dans ce monde sans profondeur palpable tant il est vaste et lointain, apparaît la Vierge en gloire. C'est un tableau d'une très grande densité iconographique et d'une incontestable poésie mystique. C'est aussi un tableau d'une conception originale, à la fois proche et éloigné du schéma traditionnel siennois. Proche dans la mesure où son auteur puise directement, sans intermédiaire aucun, à la source du siècle d'or, et éloigné par le fait qu'il en tire une interprétation du thème mieux adaptée à son époque, modernisée et repensée en fonction des nouvelles lois artistiques et des goûts nouveaux qui apparaissaient, même dans une ville aussi attachée à son passé que l'était Sienne.

Pour définir la place de ce tableau dans l'œuvre de l'Ambrosi, nous l'avons comparé à une autre de ses œuvres d'une conception thématique voisine: la « Sainte Catherine en gloire » sur l'avers de la bannière du musée Jacquemart-André, datée de 1444[63]. Ce qui frappe au premier abord, c'est l'aspect décoratif commun aux deux œuvres. Mais en y regardant de plus près les différences ne sont pas moins notables. Ainsi la ronde des anges en perspective du tableau d'Esztergom est devenue sur la bannière une simple ellipse toute plate. Mais par ailleurs les anges quasi immatériels, incorporels du panneau du Keresztény Múzeum, transformés en Vertus sur l'étendard parisien, témoignent à l'inverse du sens du volume, particulièrement dans les bustes, les têtes et les attributs iconographiques distinctifs. D'autre part, tandis que les genoux de la Sainte Catherine semblent littéralement écrasés par les deux énormes fleurs du tissu broché dont est fait le manteau, ceux de la Vierge du panneau d'Esztergom pointent sous le vêtement dans un effet au souci perspectif. Enfin si le graphisme est aussi vif dans la « Sainte Catherine », il nous paraît cependant plus aigu dans les faciès des anges au modelé un peu aplati, alors que celui des Vertus de la bannière témoigne d'une recherche de volume sphérique proche de celle de Sassetta à la même époque. C'est plutôt l'aspect pointu des profils « uccellesques » qu'il nous faut évoquer ici. Néammoins il existe dans ce panneau un contraste entre la vivacité expressive des anges et l'aspect un peu figé de la « Vierge en gloire » qui n'aura son pendant – et son aboutissement – que dans la fixité d'icône de la « Sainte Catherine en gloire » de l'étendard.

Pour conclure nous situerons cette œuvres qui dans certains de ses détails ne passe pas très loin de Florence, un peu avant la bannière de San Sepolcro, dans laquelle Pietro va reprendre et amplifier certains points de style en même temps que l'aspect décoratif de la composition d'Esztergom.



Fig. 3. Fig. 1, détail

Mais elle se situe après le retable de Brooklyn-Altenburg, dans lequel on peut déjà noter certaines des caractéristiques retrouvées ici, comme le graphisme aigu, le côté à la fois plat et pointu des visages. Le tableau d'Esztergom est en tous les cas le genre de composition originale, inventive, décorative, et sans aucun doute dans la droite ligne de la pensée bernardinienne, qui a pu conduire à la commande de Borgo San Sepolcro.

Tête de vierge (inv. 55 186 du Keresztény Múzeum, fig. 4)

Peinte sur fond d'or la tête de la Vierge est encadrée d'une gloire de rayons. Les plis d'un voile transparent recouvrant les tresses de ses cheveux blonds tombent sur son front. Par dessus le voile l'auteur a disposé un pan du manteau bleu dont les retombées ondulent le long du fin visage et du cou, et sont retenues sur la poitrine par une broche. Sous le manteau dont la bordure est ornée de motifs stylisés apparaît la robe de tissu broché couleur d'or, dont l'encolure est ornée d'un galon richement brodé.

Ce petit panneau rectangulaire dont le revers est orné d'un disque peint imitant le porphyre, mesure, cadre compris 47 cm de haut sur 30 cm de large. Le fond d'or est élimé en plusieurs endroits. Selon Gerevich il y aurait eu une restauration en 1929.

Ce tableau provient de la collection Ramboux de Cologne, où il fut acheté en 1867 par Arnold Ipolyi.

L'attribution de ce tableau à Sassetta date des premiers catalogues de la collection Ramboux (1862, n° 149, p. 26; Trospiegel, 1865, repr. n° 20) et du catalogue de vente de cette collection (1867, n° 149, p. 28). Reprise par Crowe et Cavalcaselle à partir de 1866 dans leurs différentes éditions (III, 1866, n. 4 p. 75; 1871, n. 83 p. 83; IX, 1902, n. 2 p. 35; III, 1909, n. 2 p. 121; V, 1914, n. 4 p. 167), elle fut acceptée par Leopold Antal–Homor Imre (1921, p. 97; 1923, p. 40), Gerevich (1928, p. 224; 1930, p. 95; 1948, p. 97), Van Marle (IX, 1929, p. 340), Rónay Maria (1931, p.

6), Leopold Lippay (1938, p. 55), Mojzer (1955, p. 8). Van Marle (IX, 1927, p. 340) et J. Pope-Hennessy (1939, n. 12 p. 88-89) qui en fit le fragment restant d'une « Assomption » peinte pour l'Oservance en 1436, qu'il confondit sans doute avec le triptyque peint la même année pour cette église. C'est E. Carli qui formula l'attribution à Pietro di Giovanni (1957 in « Note » p. 123), aussitôt acceptée par Volpe (1957, p. 86; 1963, p. 37) et par G. Coor (1959, p. 78-79) qui vit dans ce tableau une œuvre tardive du peintre et le fragment d'un grand retable. Quelques années plus tard, Mojzer (1964, p. 1) et Boskovits–Mojzer–Mucsi dans les différents catalogues du musée (1964, n° 40, p. 56; 1965, (éd. angl. se) p. 56; 1965 (éd. all.) p. 5), retinrent également cet avis. Les Listes de Berenson (1968, I, p. 4; II, pl. 568) mentionnèrent simplement l'attribution à Pietro. M. Boskovits abandonna l'idée d'un fragment d'un grand retable (1969, p. 15). Et c'est à A. Mucsi (1974, p. 6) que l'on doit l'idée d'un diptyque dont le volet manquant représentait sans doute un « Christ de douleurs ». En 1975, M. Boskovits (IX, 1975, p. 64-65) situa le panneau entre 1444 et 1448, années où l'auteur est le plus proche de Sassetta. A. Mucsi (1975, p. 44) reprenant l'idée du diptyque, expliqué comme en 1974 par la présence d'une peinture sur son revers, fit également de ce panneau une œuvre tardive de Pietro. V. Sgarbi (1984, p. 43), revint à l'idée d'un fragment de « Maestà », et situa le tableau après ou vers 1440. F. Zeri (1985, p. 66) se rangea aussi à cette idée de fragment de « Maestà ».

Nombreux sont les critiques à s'être interrogés sur l'origine de ce petit panneau. La dernière hypothèse du diptyque dont le volet manquant serait un « Christ de douleurs », est basée sur la peinture du revers. Mais outre que la représentation d'un « Christ de douleurs » appellerait celle d'une « Vierge de douleurs », ce qui n'est pas le cas, le revers d'une peinture portant une représentation peinte ou une simple imitation de marbre ou de porphyre, n'est pas une pratique inconnue. Il existe notamment au Palais Medici-Riccardi une « Vierge à l'enfant » de Filippo Lippi ornée sur son revers d'une « Tête de Saint Jérome »[64], et un tableau de Piero della Francesca peint également sur son revers.[65] Au Getty Museum de Malibu se trouve aussi un « Portrait de jeune homme » attribué à l'école vénitienne du XV°, orné sur son revers d'une imitation de porphyre ce qui indiquerait selon l'auteur du catalogue du musée qu'il ait pu autrefois être le volet d'un diptyque[66]. Ce pourrait être également le cas pour la « Tête de Vierge » d'Esztergom, s'il ne s'agit pas d'un fragment d'Assomption comme l'a supposé J. Pope-Hennessy ou de Maestà comme l'ont pensé V. Sgarbi et F. Zeri. L'hypothèse d'un fragment d'Assomption est peu vraisemblable, étant donné que la Vierge n'est pas parfaitement frontale. En effet le tête légèrement penchée, l'épaule droite plus haute que la gauche orientent plutôt les suppositions vers une représentation de « Vierge à l'enfant ». Mais l'enfant dont rien ne décèle ici la présence, devait alors se trouver selon toute vraisemblance soit assis, soit mieux encore allongé sur les genoux de sa mère, comme dans la « Madone d'Humilité » de 1433 de Domenico di Bartolo. Cependant l'absence de deux détails généralements liés à la représentation de la « Vierge à l'enfant » ou de la « Maestà » est à noter. Il s'agit d'une part de l'étoile symbole de la Vierge étoile des mers, placée sur l'épaule opposée au côté où se trouve l'enfant, et d'autre part de l'auréole. Ici la tête de la Vierge est entourée uniquement d'une gloire de rayons. Cela pourrait s'expliquer par le fait que l'auréole était placée assez haut et trop loin de la tête pour être visible dans ce fragment, pas plus que ne peut l'être l'enfant s'il est allongé dans le giron de sa mère. Mais il s'agirait alors d'un retable de grande dimension dont on peut se demander ce que sont devenus les autre fragments. Et pourquoi alors cette imitation de porphyre au revers du panneau? Cela laisserait supposer qu'après avoir été découpé, le fragment aurait été peint, plus tard, sur son revers. La question est difficile à trancher en l'absence d'autres éléments confirmant cette hypothèse – comme des traces de découpage sur les bords mêmes du tableau.

A moins qu'il ne s'agisse d'un simple panneau portatif de dévotion privée, l'hypothèse du diptyque paraît pour l'heure la plus plausible.

Si l'origine de ce panneau pose problème, son attribution maintenant ne fait plus aucun doute; La manière de Pietro est suffisamment définie pour être tout à fait reconnaissable dans ce petit tableau qui porte son style comme une signature. Par ailleurs il a peint suffisamment de Vierges et de Saintes pour permettre des parallèles. La première comparaison qui s'impose est celle avec la « Sainte Catherine » de l'étendard du musée Jacquemart-André, daté de 1444 et signé de Pietro. Et ce rapprochement tout en mettant en évidence des similitudes, comme le long nez fin et étroit, la bouche petite aux fines et longues commissures, fait également ressortir des différences, justifiées par l'évolution du style. Les traits du visage de la Vierge d'Esztergom ne semblent plus répondre à une véritable ordonnance, comme c'était encore le cas pour la Sainte Catherine, et surtout pour les Vertus dont les têtes ont un volume parfaitement défini dans l'espace. Ici le volume résulte de plans géométriques dont les faces et les profils semblent vouloir s'imbriquer un peu à la manière de ce que sera, bien plus tard, le cubisme. Le visage de la Vierge est décrit non pas tel qu'il doit apparaître de face ou de trois-quarts selon les règles de géométrie dans l'espace, mais tel que le peintre le conçoit et en tous cas en dehors de toute préoccupation de perspective globale ou de modelé. « L'immense fascination que provoque cette image provient justement », écrit F. Zeri[67] de ce qu'elle est privée de toute structure interne, ainsi que d'un quelconque rapport réel et univoque, entre les yeux, les



Fig. 4. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Tête de Vierge, Keresztény Múzeum, Esztergom

arcades sourcillières, le nez, la bouche et les joues. C'est en effet un visage à la fois déstructuré et reconstruit selon une vision et une conception totalement personnelles. Ceci apparaissait déjà avant l'étendard et notamment dans la « Madone » de Brooklyn. Mais ici l'effet est porté à son paroxysme. Bien que très éloigné de l'art d'un Piero della Francesca, nous ne pouvons en regardant cette « Tête de Vierge », nous empêcher d'évoquer celles créées par le grand artiste de Borgo San Sepolcro. Le rapprochement que nous faisons ici est dû non seulement au regard étrangement fixe et perçant de cette image hiératique, venue d'un au-delà imaginaire et fantastique, mais aussi au fait qu'il s'agit d'une pure création artistique comme le seront, avec plus de rigueur et de science, les figures féminines puissantes mais tout aussi lointaines de Piero della Francesca.

L'analogie peut surprendre. Même si San Sepolcro, comme Arezzo, baignait au début du XV° dans une culture toute siennoise, et même si Pietro comme Sassetta y a travaillé, il ne peut être question, bien évidemment, d'un quelconque rapport entre ce grand nom de la Renaissance et le modeste artiste de cette « pseudo-Renaissance »[68] qu'était Pietro di Giovanni. Néanmoins il y eut à un moment ou à un autre, sinon un contact, du moins un regard tourné vers cette culture étrangère et familière à la fois, dispensée depuis près d'un siècle sur cette terre « biturgense ».[69]

Nous ajouterons que Pietro cède ici encore à son goût pour le décoratif dans la description de certains détails du vêtement de la Vierge. Mais il le fait avec un grand raffinement, comme pour habiller et enserrer ce volume qu'il vient à l'instant de fragmenter[70], et sa technique atteint là à la perfection. Ainsi le voile plissé qui recouvre la tête et le front de la Vierge pour retomber ensuite sur sa robe en une blancheur immatérielle, laisse apercevoir les cheveux blonds et tressés, l'oreille finement ourlée, la peau beige rosé, mais on devine ce voile plus qu'on ne le voit, tant il est subtil lorsqu'il est placé entre la joue virginale et la doublure du manteau. Ainsi par la couleur, Pietro a su donner à chaque ondulation, à chacun des plis du tissu sa consistance. Et ces plis, ces ondulations, forment en même temps un encadrement de lignes qui convient parfaitement à la froideur de ce visage « aux traits de poupée » ainsi que l'a qualifié A. Mucsi[71]. L'auteur atteint là à un art de très haute qualité. L'œuvre se situe à notre avis, dans les toutes dernières années de la vie de l'Ambrosi, après le portrait de la Pinacothèque de Sienne qui montrait, déjà sous l'influence de Sassetta, la recherche de la simplification géométrique. Le résultat de cette plus grande géométrisation des formes est une fragmentation de l'espace en même temps qu'une idéalisation ou sublimation de la représentation qui devient alors hiératique, irréelle, froide et fascinante. Cette tendance va s'accentuer pour aboutir à Lucignano à une extrême sècheresse de la ligne et de la forme qui deviendra comme désincarnée.

Références bibliographiques pour les deux tableaux d'Esztergom

Coll. Ramboux, Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221-1640) in der Sammlung des Conservator J. A. Ramboux. Cologne, 1862; *J. A. Ramboux*, Trotspiegel in der Widerwartigkeiten des Litanie, etc. Cologne, 1865; *J. A. Crowe–G.-B. Cavalcaselle*, A New History of the Painting in Italy. III, Londres, 1866; *Cat. Vente Coll. Ramboux*, Kunst-Sammlungen nachgelassen von Herrn J. A. Ramboux, Cologne, 23 mai 1867; *Coll. Ipolyi*, Ipolyi Arnold képgyűjteménye in Új Magyar Sion, 2, 1871, p. 365-377; *J. A. Crowe–G.-B. Cavalcaselle*, Geschichte der Italienischen Malerei, IV, Leipzig, 1871; *R. Rényi*, Az Esztergomi Prímási Kép- és Metszettár s annak műrodalma culturtörténelmi szempontból. Budapest, 1879; *F. Maszlaghy*, Az Esztergomi Hercegprímási Képtárban lévő művek jegyzéke, Esztergom, 1891; Biharvármegyei és Nagyváradi Régészeti és Történelmi Egylet Múzeuma, Kalauz, 2, Az Ipolyi-gyűjteménye, Nagyvárad, 1896; *J. A. Crowe–G.-B. Cavalcaselle*, Storia della pittura in Italia, IX, Florence, 1902; *J. A. Crowe–G.-B. Cavalcaselle*, A History of Painting in Italy, III, Londres–New-York, 1909; *A. Colasanti*, Quadri italiani in una coll. ungherese, in Boll. d'Arte, IV, 10, Rome, 1910, p. 407-408; *J. A. Crowe–G.-B. Cavalcaselle*, A History of Painting in Italy, V, Londres, 1914; *T. Gerevich*, A külföldi és az újabb magyar mesterek a prímási képtárban in Az újság, 14, 200, 1916, p. 3-4; *I. Homor–A. Leopold*, Esztergomi Kalauz, Esztergom, 1921; *I. Homor–A. Antal*, Esztergomi Kalauz. Esztergom város nevezetességeinek rövid ismertetése. Esztergom, 1923, *R. Van Marle*, The development of the Italian schools of Painting, IX, La Haye, 1927; *T. Gerevich*, Esztergomi műkincsek in Prímás Album. Serédi Jusztinián Magyarország bíbornok hercegprímása tiszteletére, Budapest, 1928; *G. Decsei*, Prímás-Album, in Magyar Művészet, 5, 1929, p. 171-173; *T. Gerevich*, Az Ipolyi-gyűjtemény, in A magyar képzőművészet, Budapest, 1930, p. 85-89; Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Ipolyi Arnold gyűjteménye, Budapest, 1930, p. 14; *U. Oggetti*, Exhibition of Italian Art, 1200-1900, Londres, 1930; *Bull Senese di St. Patria*, Opere d'arte senese alla mostra di Londra, in Bull. Senese di St. Patria, I, I, Siena, 1930, p. 157-164; *M. Rónay*, Die Schätze des Christlichen Museums in Esztergom, in A Műgyűjtő, 5, 1931, p. 2-8; *B. Berenson*, It. Pict. of the Renaissance, Oxford, 1932; *F. M. Perkins*, Sassetta, in Thieme-Becker, XXIX, Leipzig, 1935; *G. Delogu*, Arte italiana in Ungheria, in Emporium, LXXXIII, 496, Bergame, 1936, p. 171-186; *B. Berenson*, Pitture italiane del Rinascimento, Milan, 1936; *A. Lepold–L. Lippay*, Esztergomi útikönyv, Esztergom, 1938; *J. Pope-Hennessy*, Sassetta, Londres, 1939; *B. Berenson*, Un pittore senese della legenda francescana, Florence, 1946; *B. Berenson*, Sassetta etc, Paris, 1948; *G. M. B. Berenson*, Sassetta in Emporium CVII 638, Bergame, 1948, p. 92; *T. Gerevich–E. Genthon* Magyarország Műemléki Topográfiája, Budapest, 1948; *C. Brandi*, Quattrocentisti Senesi, Milan, 1949; *U. Galetti–E. Camesasca*, Sassetta, in Enciclopedia della pittura italiana, II, Milan 1950, p. 2224; *A. Czobor*, Az Esztergomi Keresztény Múzeum, Képtár útmutatója, Budapest, 1955; *M. Mojzer*, Az Esztergomi Keresztény Múzeum, Képtár útmutatója, Budapest, 1955; *E. Carli*, Sassetta e il Maestro dell' Osservanza Milan, 1957; *E. Carli*, Sassetta (éd. frse) Milan, 1958; *C. Volpe*, E. Carli; Sassetta e... 1957, in Arte antica e moderna, 1, Bologne, 1958, p. 83-86; *M. Mojzer*, Az Esztergomi Képtárnak útmutatója, Budapest, 1958; *G. Coor*, Quattrocento Gemälde aus der Sammlung Ramboux, in Wallraf Richartz Jahrbuch, XXI, 1959, p. 75-96; *M. Prokoppné Stengl*, A Keresztény múzeum első évtizedei in Annales Strigonienses, 1, Esztergom–Budapest, 1960; *C. Volpe*, Ancora su Pietro di Giovanni d'Ambrogio, in Paragone, XIX, 165, Florence, 1963, p. 36-40; *M. Boskovits–M. Mojzer–A. Mucsi*, Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára, Budapest, 1964; M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death. New-York, 1964 (1° éd. 1951); *M. Mojzer*, Vier Sienesische Quattrocento Tafeln des Christlichen Museums zu Esztergom in Pantheon, 22, 1, Munich, 1964, p. 1-8; *M. Boskovits–M. Mojzer–A. Mucsi*, Christian Art in Hungary, Budapest, 1965; id.., Das Christliche Museum von Esztergom, Budapest, 1965; *B. Berenson*, Italian Pictures of the Renaissance, I-II, Londres, 1968; *G. Vitalini-Sacconi*, Pittura marchigiana, La Scuola camerinese, Trieste, 1968; *H. Van Os*, Maria demut und Vehrrlichung.., Gravenhje, 1969; *M. Boskovits*, Tuscan Painting of the Early Renaissance.., Budapest, 1969; id. Les tableaux des débuts de la Renaissance toscane (éd. frse) Budapest, 1969; *H. Coulonges*, Sept primitifs à Budapest, in Connaissances des Arts, II, 224, Paris, 1970, p. 75-81; *I. Hueck*, H. Van Os: Maria Demut.. 1969 in Art Bulletin, LIII, 1, New-York–Washington, 1971, p. 116-118; *F. Zeri*, Ricerche sul Sassetta: la pala

dell'arte della Lana (1423-1426) in Quaderni di Emblema, 2, Bergame, 1973, p. 22-34; *A. Mucsi*, Tableaux d'époque gothique et de la Renaissance au musée chrétien d'Esztergom XIII-XVI (éd. frse), Esztergom, 1974; *M. Boskovits*, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, in Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori... IX, Turin, 1975; *A. Mucsi*, Catalogue of the Old Masters Gallery at the Christian Museum in Esztergom, Budapest, 1975; *A. Mucsi*, Katalog der Alten Gemäldegalerie.., Budapest, 1975; *G. Schiller*, Ikonographie der Christlichen Kunst, 4-2: Maria, Gutersloh, 1980; *J. Polzer*, The Master of the Rebels Angels Reconsidered, in Art Bulletin, LII, 4, New-York–Washington, 1981, p. 563-584; *M. Ciatti*, Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e di Grosseto, II, Genova, 1981; *K. Christiansen*, Gentile da Fabriano New-York, 1982; *V. Sgarbi*, Fondazione Magnani-Rocca, Capolavori della pittura antica, Milan, 1984; *F. Zeri*, Renaissance et pseudo-Renaissance, Paris, 1985 (éd. ital, 1983): *M. Laclotte*, Une predelle de Pietro di Giovanni d'Ambrogio au Louvre in Paragone, 419-423, 1985, p. 107-112; *B. Strehlke*, Art and Culture in Renaissance Siena, in Painting in Renaissance Siena 1420-1500 (catalogue exposition), New-York, 1987; *A. Mucsi*, Tableaux de l'époque gothique et de la Renaissance au musée chrétien d'Esztergom, Esztergom, 1990.

NOTES

[1] *Crowe–Cavalcaselle*, A New Hist. of the Painting in Italy, III, 1866, n. 86 p. 84.

[2] Bannière achetée par le couple André en 1888 à Florence (Coll. Bardini).

[3] *Bertaux, E.* Le Musée Jacquemart-André, l'Art italien in Revue de l'art ancien et moderne, XXXIV, dec. 1913, p. 413-438.

[4] *Perkins*, Alcune opere d'arte ignorate, Alcuni dipinti già attribuiti al Sassetta in Rass. d'arte, V, 7-8, 1918, p. 105-115, attribue d'abord à Pietro les deux « Saintes » Horne, puis dans: Alcuni dipinti senesi in Rass. d'arte senese, XV, 3-4, 1922, p. 61-69, la « Madone » Acton; van Marle, op. cit., IX, *Van Marle* 1927, p; 377-386, accepte cette attribution, et lui donne à son tour la « Madone » Babbott. Ces trois attributions ne seront jamais remises en cause par la critique.

[5] *Longhi, R.* Ricerche su Giovanni di Francesco in Pinacoteca, I, 1, 1929, p. 34-48, n. 1 p. 38, notant l'excellence de sa peinture, lui attribue la « Crucifixion » Loeser-Cini, « 'Entrée à Jérusalem » de Parme, les deux « Histoires de Saint Victorin » (maintenant Saint Barthélémy) du Vatican, le tableau de Bâle que Longhi intitule la « Nativité de la Vierge » et le n° 1097 du musée de Berlin.

[6] *Longhi, R.* Fatti di Masolino e di Masaccio in Critica d'arte, V, XXV-XXVI, 1940, p. 145-191.

[7] *Pope-Hennessy, J.* Sassetta, Londres, 1939, p. 159-171.

[8] *Brandi, C.* Pietro di Giovanni d'Ambrogio in Le Arti, V, III, 1943, p. 129-138. Article qui sera repris dans son livre de 1949 (op. cit. p. 133-142) et complété par des notes relatives à certaines œuvres et aux documents découverts et publiés entre-temps par *Bacci, P.* Documenti e commenti per la storia dell'arte senese, Florence 1944 p. 97-110.

[9] Parmi les attributions contestées, il faut citer principalement les trois compartiments de prédelle de la collection Johnson de Philadelphie: « Mariage de la Vierge » et « Visitation » , et du Louvre: « Naissance de la Vierge » , dont l'attribution a oscillé entre Vecchietta et Matteo di Giovanni et qui sont maintenant attribués à Giovanni di Pietro. L'attribution de la « Crucifixion avec Saint Paul et les quatre Pères de l'Eglise » de Princeton, a varié entre Pietro di Giovanni, Vecchietta et Matteo di Giovanni. Cette dernière a été retenue par *Christiansen, K.* Matteo di Giovanni in Painting etc. (op. cit. p. 270-272) comme la plus plausible. En ce qui concerne les deux fresques de Lecceto, *Pope-Hennessy, J.* in C. Brandi; Quattrocentisti... in Art Bulletin, XXII, 2, 1951, p. 141-153, *Gregori, M.* Un'opera giovanile di Pietro di Giovanni d'Ambrogio in Paragone VII, 75, 1956, p. 42-51, et *Castelfranchi-Vegas, L.* Il gotico internazionale in Italia, Rome–Dresde, 1956, p. 52, repoussèrent l'attribution à Pietro. A l'inverse pour *Volpe* Per Pietro di Giovanni d'Ambrogio in Paragone, VII, 75, 1956, p. 51-55 et en 1963 (op. cit. p. 36-40), *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 64) et Il gotico senese rivisitato in Arte cristiana, 71, 698, 1983, p. 259-276, p. 269, *Gallavotti-Cavallero, D.* Lo Spedale di Sta Maria della Scala in Siena, Pise, 1985, p. 187, n. 227-228 p. 261, comme pour *Alessi, C.* I cicli monocromi di Lecceto in Lecceto e gli eremi agostiniani etc. Milan, 1990, p. 211-246, le nom de Pietro di Giovanni ne fit aucun doute. En 1987 *Strehlke, C. B.* (op. cit. p. 33-60 Fig. 21) attribua à Pietro deux fresques différentes de celles attribuées par Brandi et que Alessi, C. donne à un collaborateur de Pietro. De notre côté nous ne pensons pas que les fresques attribuées par Brandi soient de la main de Pietro. Nous nous rangerions plus volontiers à l'avis de Strehlke, C. B. tout au moins pour la fresque du bas. Mais alors pourquoi une seule fresque? Pietro était-il trop pris par son travail au Pellegrinajo ou par d'autres œuvres inconnues de nous? A notre avis le problème de sa participation au cycle de Lecceto est loin d'être totalement résolu. Quant à l'attribution des deux « Saints » Lehmann, acceptée par *Carli, E.* (op. cit. 1957, p. 123) et refusée par Volpe (op. cit. 1963, p. 37), ils furent réintégrés dans le catalogue de Pietro par *Pope–Hennessy, J.* The R. Lehman Coll. I, Ital... Paintings, New-York, 1987, p. 112-114, et *Christiansen, K.* (op. cit. p. 92-93).

[10] Parmi les nouvelles attributions à Pietro di Giovanni il faut citer: la miniature d'un Codex de la Bibliothèque Trivulziana de Milan par *Toesca, I.* Pietro di Giovanni d'Ambrogio: una miniatura in Paragone, II, 23 1951, p. 27-28; le tableau de Gabelle du musée de Cologne daté de 1441 par *Oertel, R.* (May–Spann–Braunfeld, Frühe Italienische Kunst der 13-15 Jahrh., Cologne, 1953, n° 26 p. 17); la « Crucifixion » du Palais Public par *Toesca, I.* (Un affresco di Pietro di Giovanni d'Ambrogio in Paragone, VI, 75, 1956, p. 46-51); la « Madone » Castelli-Mignanelli, que Brandi (op. cit. 1949, n. 106 p. 225) avait rapprochée du style de Pietro; un petit panneau représentant la « Madone à l'enfant adorée par Saint Jean-Baptiste et Saint Antoine » par *Volpe* (op. cit, 1956, p. 53-54); la « Tête de Vierge » d'Esztergom et, proches de son style, « l'Annonciation » Frick de Pittsburg et les deux « Saintes » de Washington, par *Carli, E.* (op. cit. 1957, p. 123); la « Madone » Castelli-Mignanelli par *Volpe* (op. cit. 1956, p. 83-86) que Carli, E. avait laissée au Maître du même nom; un triptyque d'une collection privée publié pour la premiere fois par *Volpe* (op. cit. 1963, p. 36-40); deux petits panneaux du musée de Poznan publiés et mis en rapport avec les deux « Saints » Harris par *Skubiszewska, M.* Attribibiucje Kilku Obrazow Wloskish Z muzeum narodowego W Poznaniu in Studia Muzealne, IV, 1964, p. 17-35; une tablette de Biccherna datée de 1440 (Berenson 1968, I, p. 4-5), que contrairement à l'avis général nous avons incorporée dans l'œuvre de Pietro (un artiste pouvant produire une peinture modeste après un chef-d'œuvre); deux volets d'un triptyque d'une collection milanaise, par *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 65); une « Vierge à l'enfant entre Saint Sébastien et Saint Fabien » d'une église des environs de Sienne, par *Ciatti, M.* (op. cit. 1981, n° 24); un « Saint Bernardin » d'une collection privée florentine par *Volpe*, in Il gotico a Siena, Florence 1982, p. 407); deux miniatures d'un Codex de la Bibliothèque de Lucca, attribuées par *Ciardi-Dupre dal Poggetto, M.* La libreria del coro dell'Osservanza e la miniatura senese, in L'Osservanza di Siena, Milan, 1984, p. 111-154; enfin les deux panneaux Gould entrés au Louvre par dation et complémentaires de ceux du Vatican, par *Laclotte, M.* (op. cit. p. 107-112); pour les deux « Saints » Lehman cf. n. 9.

[11] Dans une étude consacrée à la collection Babbot *Fahy, E.* Babbott's choices in Appolo, CXV, 23, 1982, p. 238-243) Il reconsidère entre autres le problème de la « Madone » de cette collection attribuée à Pietro. Il en fait le centre d'un polyptyque qu'il situe vers 1435 et dont le « Saint Augustin » d'Altenburg attribué par *Berenson* (op. cit. 1936, p. 393) serait un des panneaux latéraux. Dans le catalogue de l'exposition siennoise de 1982, Volpe (op. cit. p. 405-410) reprend l'idée du polyptyque. Mais son point de départ est, sur la suggestion de Zeri, F., la prédelle reconstituée avec les tableaux de Bâle et de Berlin, déjà reconnus comme parties d'un même ensemble par *Oertel, R.* (Katalog der Ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts Gemälde Galerie, Berlin, 1975, p. 320), et qu'il place de part et d'autre du tableau de Parme. Le polyptyque dont cette prédelle ferait partie serait composé dans sa partie supérieure de la « Madone » de Brooklyn et du « Saint Augustin » d'Altenburg, et se situerait dans la quatrième décennie du siècle. Reconstitution acceptée par *Laclotte, M.* (op. cit. p. 108).

[12] Cf. n. 1. Mais ils qualifient cette peinture de « poor and dull » .

[13] Cf. n. 8.

[14] ASS Biccherna Battezzatti n° 1132 (ancien n° 1032) p. 281v; Bacci, (op. cit. n° 1).

[15] ASS Arti 59, Statuti dei pittori p. 26; *Bacci* (op. cit. n° 2).

[16] ASS concistoro n° 1654, p. 24v. *Bacci* (op. cit. 1944, n° 7) mentionne la page 48v.

[17] ASS Spedale n° 519 (ancien n° 566) p. 203; *Bacci* op. cit. n° 9.

[18] Cf. *Cairola, A.* et *Morandi, U.* Lo spedale di Sta Maria della Scala, Sienne, 1957, p. 118-119, et *Romagnoli* Biografia cronologica de' Bell'artisti senesi, IV, 1835, p. 462 Cf. aussi *Gallavotti-Cavallero, D.* Lo Spedale di Sta Maria della Scala in Siena, Pise, 1985, p. 156, n. 78 p. 259.

[19] ASS spedale n° 520 (ancien n° 567, livre O noir, Libri a ricogliare e bilanci, 1442 1 mai–1455 29 juin) p. 414; Bacci (op. cit. n° 15).

[20] *Dabell, F.* Un Senese a San Sepolcro; documenti per Pietro di Giovanni d'Ambrogio in Rivista d'arte, XXXVII, N. S. I, 1984, p. 361-371.

[21] C'est ce que suggère également Dabell, F. (ibid; p. 362).

[22] ASS Spedale n° 520 (ancien O noir) p. 175v, 453v et n° 854 (ancien n° 872) p. 32; *Bacci* (op. cit. n° 18); Cf. également *Van Os, H.* Vecchietta and the sacristy of the Siena hospital Church, II, Gravenhage, 1974 p. 16-30; et *Gallavotti-Cavallero, D.* (op. cit. 1985, p. 173-179).

[23] ASS Concistoro n° 482, p. 40 et 45v; *Bacci* (op. cit. n° 20-21). Nous avons mis ces paiements en rapport avec la fresque de la « Crucifixion » datée de 1446, attribuée à Pietro par *Toesca, I.* (op. cit. 1956, p. 27-28).

[24] Cf. *Bacci* (op. cit. n° 25).

[25] Ce tableau se trouvait à Scorgiano dans la chapelle des Bicchi-Borghesi. *Romagnoli* (op. cit. IV, p. 489) le mentionne dans son lieu d'origine.

[26] *Sepultuario di San Domenico*, BCS, ms C. III p. 86v.

[27] Cf. *Carli, E.* op. cit. 1957, p. 78. pour un « Saint Bernardin » (perdu) que Sassetta peignit pour l'hôpital.

[28] *Christiansen, K.* op. cit. 1987, p. 91.

[29] *Christiansen, K.* op. cit. 1987, p. 91.

[30] *Castelfranchi-Vegas*, op. cit, 1966, p. 52.

[31] Attribuée en premier par *Brandi*, op. cit. 1949, n. 104, p. 223-224, qui la situait dans les débuts de Pietro, l'attribution fut acceptée par *Gregori, M.* (op. cit. 1956, p. 48-49), Volpe (op. cit. 1963, p. 39), *Berenson* (op. cit. 1968, I, p. 5), *Carli, E.* I pittori senesi, 1971, Sienne, p. 27, *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 64), et *Sgarbi, V.* (op. cit. p. 43) qui la plaçait dans les années 35-40.

[32] Ces deux petits panneaux étaient attribués à Sassetta jusqu'à ce que *Carli, E.* (op. cit. 1957, « note » p. 123) les donne au cercle de Sassetta, proches de Pietro di Giovanni, tout comme « l'Annonciation » Frick. Attribution qui fut repoussée par *Zeri, F.* Early Italian Paintings in the Kress Coll. in Burlington Magaz. CLIX, 773, 1967, p. 473-477, et Derrière l'image, Paris, 1988, p. 118-122, pour qui elles étaient œuvres de Sassetta, et les ailes d'un tryptyque dont la « Madone » 63B de Berlin était le panneau central et « l'Annonciation » Frick le couronnement. *Volpe* (op. cit. 1963, p. 36-37), *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p; 65) et *Sgarbi, V.* (op. cit. p. 43), les donnèrent à Pietro di Giovanni.

[33] « L'Annonciation » Frick de Pittsburg suivit le même parcours attributif. En faveur de l'attribution à Pietro, *Volpe* se prononce dès 1958 (op. cit. p. 86). En 1963 (op. cit. p. 37) sa certitude fléchit quelque peu en comparant cette « Annonciation » avec celle qui couronne le petit triptyque portatif qu'il attribue à Pietro. *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 65) et *Sgarbi, V.* (op. cit. p. 43) de leur côté maintiennent l'attribution à l'Ambrosi.

[34] Attribués à Pietro par *Perkins* en 1918, p. 115; 1922, p. 67 et 1933, p. 21 (cf. n. 4) *Dami* (op. cit. 1924-25, p. 470) accepta le premier cette attribution. *Pope-Hennessy, J.* la mentionna seulement en 1939 (op. cit. p. 166, n. 41 p. 192). Elle fut ensuite retenue par *Brandi* (op. cit. 1949, n. 101 p. 226), *Gregori, M.* (op. cit. 1956, p. 49), *Gamba*, Il museo Horne di Firenze, Florence, 1961, n° 16-17 p. 26, *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 64) *Shapley*, Catalogue of the italian paintings, I, Washington, 1979, p. 415, *Volpe* (op. cit. 1982, 146a-146b) et *Sgarbi, V.* (op. cit. p. 43).

[35] Retirée du catalogue de Sassetta par *Pope-Hennessy, J.* (op. cit. 1939, p. 168-169, n. 48 p. 193) pour être donnée à un Maître auquel elle donna son nom, elle fut rapprochée de l'Ambrosi par Brandi (op. cit. 1949, n. 106 p. 225). Un peu plus tard *Pope-Hennessy, J.* Rethinking Sassetta in Burlington Magaz, XCVIII, 643, 1956, p. 364-370, la supposa du Maître de l'Observance, lequel selon la thèse de Brandi est Sano di Pietro avant 1444. Pour *Volpe* (op. cit. 1956, p. 54; 1958, p. 86) le nom de Pietro ne fit aucun doute. En 1963 (op. cit. p. 36) il la situa dans les années 1435-40. Les « Listes » de Berenson de 1968 (op. cit. I, p. 386) la donnèrent dubitativement à Sassetta. *Grassi* Un dipinto del Sassetta in Arte antica e moderna, 4, 1958, p. 345-353, plaida en faveur de Sassetta. Mais *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 65), *Sgarbi*, V. (op. cit. p. 43-45), *Zeri-Natale*, Dipinti toscani e oggetti d'arte della collez Vitt. Cini, Vicence, 1984, p. 34, et *Laclotte, M.* (op. cit. p. 108) la donnèrent à Pietro.

[36] *Laclotte, M.* (op. cit. p. 107-112) cf. n. 10.

[37] Le lien a été fait par *Skubiszewska, M.* (op. cit. p. 17-35) Mais selon cet auteur l'attribution à Pietro est le fait de Laclotte, M.

[38] Elle fut attribuée à Pietro par *Perkins* en 1922 (cf. n. 4), et située par *Brandi* (op. cit. 1943, p. 138) entre 1444 et 1449; avis partagé par *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 65), et par *Laclotte, M.* (Ecole du Louvre 1969) sur l'influence de Domenico Veneziano cf. n. 29.

[39] Cf. n. 10.

[40] Découverte peu avant l'exposition de 1904, et attribuée à A. Lorenzetti (*Ricci, C.* Il Palazzo Pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese, Bergame, 1904, p. 264), elle fut donnée à Pietro par *Toesca, I.* (op. cit. 1956 p. 46-51).

[41] Après une attribution à l'école lombarde (*D'Ancona*, Kunstchätze der Lombardei 500 vor Christus 1800 nach Christus, Zürich, 1948, n° 217), elle fut accordée à Pietro par *Toesca, I.* en 1951 (op. cit. p. 27-28).

[42] Après l'attribution de Longhi presque tous les auteurs furent d'accord pour la supposer des dernières années de sa vie à l'exception de *Zeri, F.–Natale, M.* (op. cit. p. 34-35) qui la situèrent vers 1440, et *Boskovits, M.* (op. cit. 1975, p. 65) qui la plaça dans les années 1430-40.

[43] C'est seulement en 1950, à l'occasion de l'année sainte que Pie XII proclama le dogme de l'Assomption de la Vierge. Cf. *Reau, L.* Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible, II-II, Paris, 1957, p. 616.

[44] *J. de Voragine*, La Légende dorée 2 vol. Paris 1967, II, p. 87-111.

[45] Cf. *Schiller, G.* Ikonog. der Christl; Kunst, 4-2, Gutersloh, 1980, p. 143.

[46] *Staedel, E.* Ikonog. der Christl. Kunst, Himmelfahrt Mariens, Leipzig, 1935, p. 58. Elle précise aussi p. 60 que dans les tableaux siennois, l'image de la mandorle est remplacée par un ou plusieurs cercles d'anges musiciens qui entourent Marie et l'accompagnent jusqu'au Christ.

[47] *Staedel, E.* (op. cit. n. 67 p. 55). Cf. aussi *Schiller, G.* (op. cit. p. 140-141) qui dit que les deux thèmes apparaissent également à la fin du XIII° siècle en Orient. La source de cette légende inventée pour faire pendant à l'apparition du Christ réssuscité à Saint Thomas, est selon *Reau* (op. cit. p. 618), l'ascension du prophète Elie, qui, du haut de son char de feu, lance à son disciple Elisée son manteau magique. La représentation du don de la ceinture, si fréquente en Italie, surtout en Toscane, proviendrait aussi du culte rendu à Prato à cette relique, rapportée, dit-on, par un participant à la première croisade de 1141. Cf. *Schiller, G.* (op. cit. p. 130). Cf. aussi *Reau* (op. cit. p. 618).

[48] *Van Os, H.* (op. cit. 1969, p. 168).

[49] D'après le texte apocryphe attribué à Saint Jean cité par de *Voragine, J.* (op. cit. p. 91). Cf. *Reau* (op. cit. p. 618) pour une version un peu différente.

[50] *Van Os, H.* (op. cit. 1969, p. 167). Il reprend cette idée dans son livre sur Vecchietta (op. cit. 1974, p. 6-8 et n. 20 p. 89-90).

[51] *Van Os, H.* (op. cit. 1969, p. 170).

[52] *Staedel, E.* (op. cit. 1935, p. 63-64), bien qu'elle indique ailleurs (p. 55), que Thomas aurait reçu la ceinture en présence des autres apôtres. Selon le texte arabe et le texte latin « A » cités par *Staedel, E.* (op. cit. p. 8-9), Thomas aurait vu les anges porter au ciel le corps de Marie. Il se met alors à prier et la Vierge lui tend sa ceinture. Revenu vers les autre apôtres, il leur demande l'emplacement de la tombe de la mère de Dieu. Après avoir constaté, comme Thomas le pensait, que le cadavre n'était pas dedans, celui-ci leur raconte sa vision et leur montre comme preuve, la ceinture que lui a jeté la Vierge.

[53] *Staedel, E.* (op. cit. p. 66).

[54] *Van Os, H.* (op. cit. p. 177-185).

[55] *Van Os, H.* (op. cit. p. 183-184).

[56] *Strehlke, C.* B. (op. cit. p. 52).

[57] *Schiller, G.* (op. cit. p. 143); *Laclotte, M.* Ecole du Louvre, 1969.

[58] *Berenson* (op. cit. 1932, p. 359 (?)); *Beenken*, Das Urbild der Sienesischen Assuntadarstellungen in Zeitschrift für Bildende Kunst, LXII, 4, 1928-29, p. 78-85; pense que le tableau de Munich n'est pas l'original perdu. Selon lui, ce dernier devait être un tableau de Simone, seul capable de montrer l'incorporéité des anges musiciens, plutôt qu'une œuvre de P. Lorenzetti.

[59] *Pope-Hennessy, J.* Fra Angelico Florence, 1981, p. 10 fig. 11; p. 224, fig. 27.

[60] Cf. *Carli, E.* (op. cit. 1957, pl. 73).

[61] A notre avis l'Ambrosi est le premier artiste du XV° siennois à s'essayer dans ce genre de raccourci. Malgré la différence des dates, un certain rapport avec Dieu le Père de la fresque « L'ivresse de Noe » d'Uccello, est à remarquer... Toujours dans le sens de cette influence que Brandi avait déjà noté, certains profils très aigus, ne sont pas sans rappeler

celui de la Princesse du « Saint Georges et le dragon » du musée Jacquemart-André de Paris, de même que les pénitents « hurlants » de l'étendard rappellent la « Crucifixion » Van Thyssen.

[62] Cf. *Christiansen, K.* (op. cit. reproduction 10 f p. 118-119); sur les diverses tentatives d'identification du Maître de l'Observance, cf. p. 99-100.

[63] *Castelfranchi-Vegas, L.* (op. cit. pl. 97).

[64] *Fossi, G.* Filippo Lippi, Paris, 1989, fig. 6.

[65] *De Vecchi, P.* Piero della Francesca, Londres, 1987. fig. 2A, 2B p. 86.

[66] *Birnbaum, M. D.* Thoughts of Janus Pannonius and the « Portrait of a Young Man » in the J. P. Getty Museum in Acta Historiae Artium, XXXV, 1-2, p. 41-52.

[67] *Zeri, F.* Renaissance et Pseudo-Renaissance Paris, 1985, p. 66.

[68] *Zeri, F.* ibid. p. 61, 67.

[69] *Dabell, F.* (op. cit. p. 363) à vu dans le visage de la « Madone de la Miséricorde » de Piero della Francesca, un écho de celui de la « Sainte Catherine » de l'étendard de Pietro.

[70] *Zeri, F.* ibid. p. 66.

[71] *Mucsi, A.* (op. cit. p. 6).

ZSUZSA URBACH

„EGO SUM DEUS ET HOMO"

Eine seltene Darstellung der Infantia Christi auf einem Triptychon des Christlichen Museums in Esztergom (Gran)

Aus der Studiensammlung des Christlichen Museums in Esztergom (Gran) wurde provisorisch ein kleiner Hausaltar ausgestellt, welcher der Aufmerksamkeit der Forschung bislang entging[1] (Abb. 1). Das Werk kommt aus der Sammlung des gelehrten Bischofs von Nagyvárad (Großwardein), Arnold Ipolyi (1823–1886). Seine Herkunft ist leider unbekannt, es stammt nicht aus der Ramboux-Sammlung wie die anderen etwa 50 Bilder, die in das Christliche Museum gelangt sind.[2] Die Restaurierung der Tafel erfolgte in mehreren Etappen und wurde nicht ohne Probleme abgeschlossen.[3] Die Außenseite des linken Flügels zeigt einen knienden Stifter im Chorhemd, mit Buch und Rosenkranz in den Händen, unten einen Wappenschild mit zwei riesigen Heuschrecken. Sein Spruchband ist beschriftet: MISERERE MEI DEVS MJOHANNIS HAYM (haüm?) THEMAREN: CAPELL HUIS CAPELLAE ...[4] Auf dem roten Hintergrund die Jahreszahl: ANNO DNI 1574. (Abb. 2). Unter der Malschicht sind an einigen Stellen frühere Farbreste zu sehen, die Figur ist wohl im 16. Jahrhundert übermalt worden.[5] Dem Stifterbildnis steht auf der rechten Flügelaußenseite der gefesselte und gegeißelte Christus gegenüber, in einer ikonographisch nicht im 15. Jahrhundert üblichen Komposition. Die Innenseiten der Flügel zeigen links die Heiligen Johannes den Täufer und Aegidius und rechts Elisabeth von Ungarn und Ottilia.[6] (Abb. 3)

Uns soll lediglich die mittlere Tafel beschäftigen, obwohl deren Bemalung nur fragmentarisch erhalten und stark ergänzt ist[7] (Abb. 4). Deshalb können und möchten wir nicht auf Stilfragen, Lokalisierung und Datierung eingehen. Wir benennen den Altar behelfsmäßig „Mittelrheinisch um 1460/70". Vielleicht ist er sogar noch früher entstanden. Die alte Datierung (Anfang 16. Jh.) muß jedenfalls nach Freilegung und Untersuchung korrigiert werden.[8] Die Darstellung der Mitteltafel (Abb. 1) ist eine ikonographische Rarität und für die deutsche Kunstgeschichte von großer Bedeutung. Die Szene ist in eine aus rotem Stein gebaute halbgeöffnete Loggia eingefügt. Der Fußboden besteht aus grünen, roten und gelben Fliesen, worauf allerlei Blumen (Nelken, Maiglöckchen) gestreut sind. Im blauen Kleid sitzt die Jungfrau beim Spinnen, ihre Spindel ist reich geschnitzt, die Spanschachtel mit den Knäueln liegt halbgeöffnet auf dem Boden. Ihr Gürtel ist rot, und das weiße Kopftuch ist als Haube gewunden. Energisch läuft das Jesuskind zu ihr, deutet aber auf den Engel zurück, und gestikuliert. Es mag zwei bis drei Jahre alt sein und trägt ein violettes Kleid. Die Borten mit den weißen Punkten sind wahrscheinlich Reste der Übermalung des späten 16. Jahrhunderts. Rechts steht ein Engel in weißem Chorhemd mit schwarzer Stola, sein roter Mantel ist grün gefüttert. Er hält ein rotgrundiertes Wappen in der Hand, worauf die Arma Christi gemalt sind (sehr fragmentarisch erhalten). Einst haben sich ein oder zwei Spruchbänder um seine Figur gewunden. Ihre Form ist nur fragmentarisch erhalten, die Inschriften sind abgerieben, nur die Spuren der Worte JH̄SUS D̄MN̄US und ORA sind lesbar. Ein sehr schön gemusterter Seidenstoff mit verkehrten herzförmigen Palmettenmotiven hängt im Hintergrund an der Wand und bedeckt auch die Steinbank.[9]

Die Gottesmutter mit ihrer Handarbeit, das zweijährige Jesuskind und der Engel mit den Passionsinstrumenten – diese Motive sind an einem Hauptwerk der norddeutschen gotischen Malerei, an der Tafel des Buxtehuder Altars von Meister Bertram (Abb. 5) zu sehen. Der Altar ist zwischen 1390 und 1410 für ein Frauenkloster entstanden, vielleicht mit starker Werkstattbeteiligung in diesem Spätwerk des Meisters.[10] „Der Besuch der Engel mit den Leidenswerkzeugen bei Maria und Jesus" lautet der beschreibende Titel dieser so oft reproduzierten Tafel. Die Jungfrau sitzt auf einer steinernen Thronbank in einem typisch gotischen Ädikula-Bau. Sie strickt mit vier hölzernen Nadeln aus rotem Garn das Kleid Christi. Zweifellos wird dies der sog. ungenähte Rock Christi sein. Das Kind aber ist schon bekleidet mit einem violetten Gewand (Farbe der Trauer) und liegt bequem auf der Blumenwiese, zwischen Erdbeeren (Symbol der Dreifaltigkeit). Es liest in einem Buch, dessen Schrift nicht lesbar ist. Sein Spielzeug, ein Kreisel mit Peitsche, liegt vor ihm. Es wendet sich überrascht zu den beiden riesigen Engelsgestalten um, die in ihrer vollen Körperlichkeit erscheinen. Einer im grünen Mantel bringt ein rotes Kreuz und drei riesige Nägel, der andere im roten Mantel Dornenkrone und Lanze. Einer schaut auf Maria, der andere auf das Kind. Von Stange bis Białostocki betonen alle Beschreibungen die Genrehaftigkeit des Bildes. Leonie von Wilckens bemerkte zur

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Mittelrheinischer (?) Meister, um 1460/1470: Triptychon. Vor der Restaurierung. Esztergom (Gran), Christliches Museum



Abb. 2. Triptychon, Esztergom, Christliches Museum. Stifter mit Christus an der Säule. Äußere Seite der Flügel



Abb. 3. Triptychon, Esztergom, Christliches Museum, Seitenflügel, innere Seiten

Darstellung des Engelbesuches, es sei „wohl die früheste deutsche Konfrontation des Kindes mit seiner Passion". Nur die kurze, aber bahnbrechende Studie von Géza Jászai lenkte die Aufmerksamkeit der Forschung auf die richtige ikonographische Interpretation der Szene.[11]

Leider ist weder die genaue Textquelle noch das Vorbild zu Meister Bertrams Komposition, die eigentlich in der Geschichte der gotischen Malerei noch immer allein steht, bekannt. Die sehr bescheidene Graner Tafel beweist aber, daß im 15. Jahrhundert das Motiv Nachfolge gefunden hat. Deshalb möchten wir uns im folgenden mit der seltsamen Ikonographie etwas ausführlicher beschäftigen.

Als älteste Quelle des Motivs weist Jászai richtig auf die postbyzantinische Darstellung der sog. Passionsmadonna hin, die als Gnadenbild der *Mater de perpetuo succursu* weiterlebte[12]. Diese zeigt die halbfigurige Madonna mit dem Kind; die Erzengel Gabriel und Michael erscheinen kleinfigurig im Himmel und bringen die Leidenswerkzeuge herab.[13] Wir berufen uns auf ein Hauptwerk der spätbyzantinischen Malerei, das Bild von Lombardo (Anfang 12. Jh.) in Venedig (Istituto Hellenico). Diese Ikonographie war im 15. Jahrhundert in Italien bekannt, vornehmlich im Norden; genannt sein soll, die „Madonna della Passione" von Vittorio Crivelli (Verona, Museo di Castelvecchio). Von Hans Holbein d.J. gibt es ebenfalls ein Bild aus dem Jahre 1513 in Basel. Auf diesen Darstellungen bringen Engelkinder die Passionswerkzeuge.

Die Vorahnung der Passion ist natürlich kein neuer Gedanke des 14. und 15. Jahrhunderts. In mehreren Darstellungstypen deuten Motive und Gegenstände auf das spätere Schicksal Christi hin.[14] Schon die byzantinische Passionsmadonna zeigt einen theologischen Anachronismus oder eine symbolische Zeitverschiebung. Diese waren auch in der westlichen Malerei nicht unbekannt, denken wir an das Kruzifix in Rogier van der Weydens Anbetung der Könige auf dem Columba-Altar.[15]

Eine Deutung des Bertramschen Bildes mit der strikkenden Maria ist bereits ziemlich früh aufgetaucht, aber nie gründlicher untersucht worden. Schon sein erster Bearbeiter, Lichtwark, und dann später ein schwedischer Gelehrter haben die Texte der hl. Birgitta von Schweden zitiert.[16] Im Buch der Offenbarungen (VI,58) ist ein Dialog zwischen Maria und Jesus zu lesen, in dem Jesus seine Mutter tröstet



Abb. 4. Triptychon, Esztergom, Christliches Museum. Mitteltafel. Der Besuch des Engels bei Maria und Jesus



Abb. 5. Meister Bertram: Der Besuch der Engel bei Maria und Jesus. Hamburg, Kunsthalle

und als Kind von seiner künftigen Passion spricht. Im Buch VII,8 wird eine andere Vision erzählt: Maria zieht Jesus das Kleid an und ist voll Trauer ob seines späteren Leidens.[17]

Diese Texte der hl. Birgitta führen uns in die Kindheitsgeschichte Jesu, wo die genaue Reihenfolge der Szenen zu finden ist. Die beste Kennerin der apokryphen Kindheitserzählungen und deren Darstellungen, Elisabeth Landolt-Wegener, wies ebenfalls auf diese Textstelle und auf Walter von Rheinau und Philipp den Kartäuser hin und veröffentlichte zu diesen Textstellen zwei Buchillustrationen.[18] Die eine – Maria beim Spinnen und das Kind, das sehr ernst und als lehrender Christus mit Redegestus neben ihr auf dem Schemel sitzt – kann recht gut mit der Tafel von Meister Bertram und der Graner Tafel verglichen werden (Abb. 6).

Die andere Textillustration zeigt Maria mit dem Rock Christi auf dem Schoß und neben ihr das Jesuskind, das einen Vogel in der Hand hält (Abb. 7).[19] Wir können mehrere entsprechende Darstellungen in der Malerei hinzufügen. Die erste Darstellung des Themas in der Monumentalmalerei ist wahrscheinlich auf einem Fresko-Fragment von Vitale da Bologna bekannt (Abb. 8). Die ikonographischen Neuerungen des Meisters und seine Neigung zur mystischen Literatur sind bekannt. Ich vermute, daß die Quellen von Meister Bertram und das Vorbild seiner strickenden Madonna irgendwo im italienischen Trecento zu suchen sind. Diese Szene, ebenso wie eine andere in Florenz (Abb. 9) sind erst jetzt ikonographisch erkannt und definiert worden. Es handelt sich also um die nähende Madonna, die den ungenähten Rock Christi in der Hand hält und traurig ihren Sohn anblickt. Eine Vorahnung der Passion ist bereits im Text der Offenbarungen von der hl. Birgitta von Schweden zu finden – und in den apokryphen Kindheitserzählungen, in der Dialogszene zwischen Sohn und Mutter. Ein dem Meister des Bambino Vispo zugeschriebenes liebevolles Bild in Altenburg (Abb. 10),[20] stellt die Trauer Mariens dar, nachdem sie das nahtlose Gewand ihres Sohnes vollendet hat.

Das Jesuskind, das seine Passion ahnt und um diese weiß, erscheint im 14. und 15. Jahrhundert in mehreren Zusammenhängen sowohl auf Andachtsbildern als auch in narrativen Darstellungen. „Das Jesuskind mit den Leidenswerkzeugen ist eine Sonderform des Schmerzensmannes" – lesen wir kurz zusammengefaßt in unserem so oft verwen-



Abb. 6. Maria und Jesusknabe im Gespräch
(Würzburg, Univ. Bibl. M. ch. f. 25, fol. 464 v)



Abb. 8. Vitale da Bologna:
„La Madonna del Ricamo". Bologna, Pinacoteca Nazionale



Abb. 7. Maria wirkt den nahtlosen Rock
(St. Gallen, Vadiana, Ms. 343 d. fol. 53)



Abb. 9. Meister der Madonna von 1399:
Maria und Jesusknabe im Gespräch. Florenz, Museo di S. Croce.

deten Handbuch, der *Christlichen Ikonographie in Stichworten*.[21] Darstellungen des Schmerzenskindes kommen in verschiedenen Bildtypen vor, die wir hier natürlich nicht alle untersuchen können, deren Bearbeitung aber noch zu erwarten ist.[22] Wir möchten hier nur die gemeinsamen Motive des Buxtehuder und des Graner Bildes genauer untersuchen und miteinander vergleichen.

Das Motiv der Maria beim Spinnen oder Nähen erscheint in mehreren Episoden des Marienlebens. In der Szene des Josephszweifels ist sie oft in dieser Weise dargestellt.[23] Aber auch nach der Geburt Jesu wird Maria bei verschiedenen Handarbeiten gezeigt.[24] Der Ursprung des Motivs liegt im *Protoevangelium Jacobi* (Kap. XXII) und im *Pseudo-Matthäus-Evangelium*, in jener Beschreibung, in der Maria den Tempelvorhang verfertigt.[25] Auch dieses Motiv ist schon ein Hinweis auf die Passion, da es jener Vorhang ist, der bei der Kreuzigung Christi zerriß (Johannes 23,45).[26] Nun, nach der Geburt des Kindes, ist ihre Handarbeit weniger als theologisches Symbol zu sehen, sie wurde ein alltägliches Erfordernis, der Broterwerb für die Familie, wie es in den *Meditationes Vitae Christi* ausführlich beschrieben und illustriert wird.[27] Maria arbeitete als Näherin, und Jesus lieferte die Kleider ab ... Ihre fleißige Handarbeit ist zugleich Vorbild für die christliche Tugend der Demut.[28]

Zwar wird im Text der *Meditationes* nicht ausdrücklich erwähnt, was Maria anfertigt; doch die mittelalterliche Mariendichtung (z.B. die *Vita beatae Mariae rhytmica* und *Ludolphus*) spricht ausführlich über die Geschichte des ungenähten Rockes. Laut Tertullianus besaß Christus nur ein Kleid, und dieses wurde nach seiner Kreuzigung in vier Teile geteilt. Johannes (19,23) schreibt: *Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum* ..., in Luthers Übersetzung: „Der Rock aber war ungenäht, von obenan gewebt durch und durch." Auf dem bekannten Kupferstich von Veit Stoß wirkt die Madonna das Kleid unten weiter.[29] Das Motiv des ungenähten Rockes Christi ist ein Symbol. Symbol der Menschwerdung, der Inkarnation, also Symbol des menschlichen Leibes des Gottessohnes. Dieser wurde ihm von der Mutter gegeben.[30] Um 1400 ist die Darstellung des Jesuskindes im Hemd Allgemeingut geworden, in der Skulptur und Malerei wurde er häufig bekleidet wiedergegeben. Auf dem Graner Bild trägt Jesus ein violettes Kleid, vorn aufgeschlitzt (falls das nicht ein Mißverständnis des Restaurators ist).

Die Erzählung des Lebens der Heiligen Familie und der Kinderjahre fehlt in den Evangelien, Christus erscheint als Zwölfjähriger wieder. Diese „fehlenden" Jahre wurden in der mittelalterlichen Literatur und Kunst nach apokryphen Quellen „rekonstruiert". Erst ziemlich spät wandte sich das Interesse der Kunsthistoriker diesem Thema zu, zuerst betrat Wentzel, dann Landolt-Wegener diese terra incognita mit Erfolg.[31] Als eine sog. häusliche Szene erscheint Maria in der *infantia Christi* beim Spinnen oder Nähen, als Illustration des



Abb. 10. Meister des Bambino Vispo: Maria und Jesusknabe im Gespräch. Altenburg, Staatliches Lindenau Museum.

Alltagslebens der Heiligen Familie in Ägypten bzw. in Nazareth. Parallel zu Mariens Arbeit ist auch die Zimmermannswerkstatt von Joseph dargestellt. Obwohl sie meist als reine Genreszene gedeutet werden, dürfen wir die Worte der *Meditationes* nicht vergessen, nach denen Mariens und Josephs Handarbeit als Beispiel der Tugend gilt und die *compassio* der Leser oder Betrachter erregen soll.[32]

Zuerst betrachten wir einige Darstellungen mit der strickenden oder spinnenden Maria, die nicht direkt auf die Passion hinweisen. Die Heilige Familie aus der Werkstatt von Ambrogio Lorenzetti (Bern, Abegg Stiftung) und auf dem Bild von Vitale da Bologna in Mailand (Museo Poldi Pezzoli) sind bereits von Wyss erörtert worden. Ein Gemälde von Benedetto Bimbo in Philadelphia steht gleichfalls in dieser Reihe. Auch Joseph kann Maria bei der Handarbeit helfen.[33]



Abb. 11. Martin Torner: Die Heilige Familie in der Werkstatt. Palma de Mallorca, Privatsammlung (nach Gudiol)

Eine nähende Madonna mit dem größeren Jesuskind erscheint in dem ausführlichen Zyklus von Simon Bening, im sog. Stein-Quadriptychon.[34] Unklar ist, zu welcher Szene die Baseler Skizze mit der spinnenden Madonna gehört.[35] Maria sitzt in Demut und näht fleißig, während das Kind mit den Pantoffeln hantiert und die hl. Katharina von Siena in Anbetung kniet – so bietet sich die Szene auf einem spanischen, dem Osma-Meister zugeschriebenen Bild dar.[36] Das Weiterwirken und Aufleben der spätmittelalterlichen Ikonographie ist auf den Meisterwerken von Zurbaran zu finden. Auf seinem Gemälde in Cleveland sehen wir Maria in Tränen bei der Handarbeit, und Jesus spielt mit einer Dornenkrone und verletzt sich am Finger als ein direkter Hinweis auf den Kreuzestod. Dies kann als das Weiterleben der Ikonographie des spätmittelalterlichen Schmerzenskindes im Barock betrachtet werden.[37] Einige andere Darstellungen seien noch erwähnt: Ein unbekanntes Tüchleinbild in Hampton Court, dem flämischen Meister der Brüsseler Madonna zugeschrieben, zeigt die sitzende Maria mit einem kleinen Handwebstuhl und den schlafenden Jesusknaben auf dem Schoß des hl. Joseph – auch eine seltene Darstellung. Der spanische Maler Martin Torner (?) schildert beinahe eine Manufaktur[38] (Abb. 11).

Von ganz besonderer Bedeutung ist ein schwäbisches (augsburgisches?) Bild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Hannover (Abb. 12).[39] Hier zeigt Jesus seiner Mutter einen Zettel mit der Inschrift: *ego sum d(eu)s et ho(mo)*. Jesus erklärt also in einem Dialog der Mutter seine doppelte Rolle als Gott und Mensch bei der Erlösung. Diese Tafel ist ein sehr wichtiger Beweis dafür, daß Darstellungen des häuslichen Lebens der Heiligen Familie nicht nur als reine Genrebilder zu deuten sind, sondern auch eine bestimmte Aussage haben können, und weiter, daß die Szene aus einem narrativen Zyklus stammt, in dem das Zwiegespräch zwischen Maria und Jesus über die künftige Passion dargestellt ist. Im Kupferstich von Veit Stoß ist ein direkter Hinweis auf die Passion verborgen – Joseph bohrt einen Kreuzesbalken mit verzweifeltem und besorgtem Gesichtsausdruck.[40]



Abb. 12. Schwäbischer (?) Meister Mitte des 15. Jahrhunderts: Die Heilige Familie (Maria und der Jesusknabe im Gespräch). Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

Eine andere Gruppe der Darstellungen zeigt Maria nicht bei der Arbeit, sondern lesend in Meditation, so z. B. auf einer reizenden Tafel von Caspar Isenmann, auf der die Szene in einen großbürgerlichen Raum versetzt ist.[41] Unserer Graner Komposition steht ein Bild in Passau nahe, aus dem Bodenseegebiet um 1460, in dem selbst der Raum ähnlich gestaltet und das stürmische Laufen des Kindes ebenso dargestellt ist (Abb. 13). Das Kind zwischen den Eltern sieht man gleichfalls auf dem Meisterwerk des flämischen Meisters der Magdalenenlegende, wo es vom Nährvater mit großer Freude empfangen wird.[42]

Eine im 15. Jahrhundert beliebte Sondergruppe von Darstellungen der Heiligen Familie bildet diejenige von den ersten Schritten Jesu. Die Szene ist in den Texten der Mariendichtungen beschrieben. Nach einigen Quellen konnte das Kind schon nach einem Monat, nach anderen nach einem Jahr allein laufen. ... Auf einem Tafelbild des 15. Jahrhunderts hilft ein Engel dem dicken Bambino bei seinen ersten Schritten, die Szene spielt sich in einem sakralen Raum ab.[43] Genannt sei auch die schöne geschnitzte Gruppe von Ulrich Glurer im Bayerischen Nationalmuseum, München.[44] Auf einer dem Meister von Großgmain zugeschriebenen Tafel in Boston hilft beim Gehen ebenfalls ein Engel.[45] Daß selbst das Jesuskind eine kleine „technische" Hilfe braucht, „beweist" eine andere Gruppe von Darstellungen. Wir zitieren nur einige Beispiele. Ein spanisches Gemälde in Barcelona von ca. 1400 zeigt diese Szene sehr liebevoll (Abb 14).[46] Ein derbes, aber wichtiges Beispiel bietet sich am Verkündigungsaltar der Breslauer (Wrocław) Elisabethkirche.[47] Maria arbeitet an ihrem Spinnrocken, drei Engel helfen dem riesigen Jesuskind gehen zu lernen (Abb. 15). Es hält ängstlich den Laufwagen (Gängelwagen, Gehwagen), den *sustentaculum*, welcher auch im Text der *Vita Beatae Virginis et Salvatoris rhytmica* beschrieben ist[48]: „*Quante etatis fuerit puer Jesus cum cepit ambulare* ..." Dieser Wagen ist auch noch heute im mitteleuropäischen Volksbrauchtum bekannt.



Abb. 13. Bodenseegebiet, um 1460: Die Heilige Familie. Passau, Oberhausmuseum

Die Erscheinung – oder besser gesagt, das Vorhandensein – der Engel im alltäglichen Leben der Heiligen Familie war also in der Ikonographie allgemein. Leider kennen wir außer der byzantinischen Ikonographie keine Schilderungen der Engel mit den Passionswerkzeugen unter den Infantia-Darstellungen vor Meister Bertram; es fehlt noch ein wichtiges Bindeglied zwischen diesen und den spätgotischen Darstellungen. Eine realistisch aufgefaßte Komposition der byzantinischen Passionsmadonnen taucht bei Rogier van der Weyden auf und lebt in der niederländischen Kunst bis zum 16. Jahrhundert weiter. Zwei Versionen sind von Rogier erhalten geblieben, auf dem New Yorker Bild ist die Heilige Familie durch Stifter und Heilige ergänzt.[49] Das Thema wirkt bei dem Meister von Zwolle (Abb. 16) und Hugo van der Goes fort – Jesus sitzt im Schoß der Mutter und hält ein riesiges Kreuz.[50] Eine andere Version desselben Sujets in der niederländischen Malerei zeigt die apokalyptische Mondsichel-Maria mit fliegenden Engeln, die die Leidenswerkzeuge bringen (Abb. 16a). Ein berühmtes Beispiel dazu ist das Gemälde von Geertgen tot Sint Jans (Rotterdam). Dieselbe Darstellung befindet sich auf einer südniederländischen Tafel in Köln.[51]

Eine eigenartige Sonderform desselben Themas findet sich auf einer Tafel des Meisters von Delft, wo es mit der Darstellung des *hortus conclusus*, der *Virgo inter Virgines* und eventuell mit der Augustusvision zusammen erscheint.[52] Diese Kontamination ist im 15. Jahrhundert sehr eigenartig. Auf einem Porträt des Abel van de Coulster in Amsterdam plaziert Jan Mostaert die Augustusvision in den Hintergrund, das Kind hält das Kreuz in der Hand.

Eine unbeantwortete Frage stellt die Komposition Joos van Cleves (Paris), in der ein Dominikaner (hl. Dominicus?)



Abb. 14. Spanischer Meister um 1400: Jesu erste Schritte. Barcelona, Kathedrale, Kapitelsaal



Abb. 15. Breslauer Meister um 1482: Jesu erste Schritte. Warszawa, Muzeum Narodowe

in Anbetung der Madonna dargestellt ist und hinter ihm die Passionswerkzeuge an den Bäumen hängen. Sind diese auch Teile der Vision des Jesuskindes oder nehmen auf die Dominikaner Bezug? Wir wissen es nicht.[53]

Auch in einem anderen Kult scheint die Darstellung des Passionskindes eine Rolle zu spielen: in dem niederländischen Kult der Sieben Schmerzen Mariae. Auf einem einst Jacob Cornelisz van Oostsanen zugeschriebenen Tafelbild, auf dem die sieben Schmerzen in Medaillonform dargestellt sind, sehen wir die betend kauernde Maria, das segnende Kind mit der Weltkugel auf einem Kissen sitzend und eine reiche Auswahl an Passionsinstrumenten, verstreut, fast stillebenartig (Abb. 17).[54]

In der italienischen Renaissance-Malerei ist die Ikonographie der Passionsvision des Jesuskindes gleichfalls bekannt. Ein sehr interessantes Beispiel bildet das Gemälde von Martino Piazza da Lodi (gest. 1527) in San Diego (Abb 18), auch bereits von Ugglas erwähnt. Maria mit ihrem Nähkorb sitzt in einer Landschaft, Jesus spielt mit dem Lamm, und oben auf dem Berg im Hintergrund erscheint ein Engel mit der Lanze.[55] In dieser Renaissane-Darstellung lebt die mittelalterliche Ikonographie weiter und ist in diesem Sinn mit dem Buxtehuder und dem Graner Altarbild verwandt. Auf einer weiteren Darstellung des Malers Ortolano von Ferrara (Philadelphia) sehen wir Maria in Anbetung, und kleine Engel bringen die Passionswerkzeuge[56] (Abb. 19).

Eine reduzierte Sonderform ist auf den Miniaturen des Simon Bening zu finden: die Szene, in der das Jesuskind die Engel mit den Passionsinstrumenten allein empfängt.[57] Diese Darstellung hängt wahrscheinlich mit den im 15. Jahrhundert verbreiteten Neujahrswünschen zusammen, auf denen das Jesuskind mit den Instrumenten der Passion oder das Kreuz tragend erscheint.[58]

Die Ikonographie des Passionskindes entweder allein, mit Maria oder mit der Heiligen Familie war bis in die späte Barockzeit weit verbreitet. Diese Darstellungen drangen tief



Abb. 16. Meister von Zwolle: Passionsmadonna (Kupferstich)

in die Volksfrömmigkeit ein. Die Bearbeitung dieser Ikonographie kam folglich von der Volkskunde, Zoepfl veröffentlichte 1936 die erste Untersuchung.[59] Andor Pigler, der 1992 verstorbene Doyen der ungarischen Kunstgeschichte, teilte die Darstellung in drei Gruppen: 1. Das Christuskind mit den Passionswerkzeugen, 2. Das Christkind auf dem Kreuz ruhend, 3. Engel bringen ihm das Kreuz.[60] Letztere wurde im 18. Jahrhundert wieder ein sehr beliebtes Thema und als Vision dargestellt, wie es Ronot kürzlich bewies.[61]

Stehen bei Meister Bertram die Engel im selben Bildraum, so ist beim Meister von Delft die Passion nur eine Vision des Kindes und einiger anderer Personen. Im Graner Bild erscheint die Vision der Passion symbolisch, als Wappenmotiv, also emblematisch und heraldisch. Hätte Berliner unsere Tafel damals schon gekannt, hätte er ihr sicher mit Freude in seiner noch heute grundlegenden Monographie dieses Themas einige Worte gewidmet.[62] Die Anordnung der Passionswerkzeuge in Wappenform verbreitete sich nach 1300.[63] Auf dem Kupferstich des Meisters E.S. ist das Passionswappen reich gestaltet und von Schmerzensmann und Schmerzensmutter gehalten.[64] Das Wappen des Graner Tafelbildes ist rot. Berliner zitiert ein altenglisches Gedicht: *A sheld of red, a cross of greene, ... who this shild in herrte wul take ...*[65]

Meine Untersuchung will ausgehend vom Buxtehuder Altar die Aufmerksamkeit der Forschung auf die Ausbreitung des Themas des Besuches der Engel lenken. Die bislang unbekannte Graner Tafel beweist, daß das Thema im 15. Jahrhundert bekannt war, wenn auch ziemlich selten. Die Darstellung am Buxtehuder Altar ist also kein Einzelfall, lediglich die erste bisher bekannte Wiedergabe des Themas in erzählender Form. Sie bildet eine besondere aus der Ikonographie der Heiligen Familie und der *infantia Christi* herausgelöste Komposition. Die neuere Forschung belegt eindeutig, daß in mehreren Darstellungen, in denen das Christkind entweder einen Vogel oder bestimmte Blumen in der Hand hält, oder schläft, die Motive symbolischen Sinn haben und meistens auf seine Passion hindeuten.[66] Den letz-



Abb. 16a. Martin de Vos: Die Passionsmadonna. Worcester, Art Museum



Abb. 17. Jacob Cornelisz van Oostsanen: Sieben Schmerzen Mariae und Maria mit dem Passionskind. Aufbewahrungsort unbekannt



Abb. 18. Martino Piazza da Lodi: Die Vision der Hl. Jungfrau. San Diego. San Diego Museum of Art

ten wichtigen Beitrag zu diesem Thema lieferte Gibson, der in einem Aufsatz sehr geistreich nachgewiesen hat, daß das Kleinkind mit Windrädern und Laufstuhl auf der Rückseite der Kreuztragung von Hieronymus Bosch (Wien) auch eine Darstellung des Christkindes und eine Präfiguration der Passion ist.[67]

Der „Engelbesuch" von Meister Bertram besitzt einen sehr dramatischen Zug, ist ein richtiges Ereignisbild. Auch die Graner Darstellung hat dramatische Züge, die eines Dialogs mit Geschehen. Ich vermute, daß die direkte Textquelle dieser Szenen wohl im liturgischen Spiel vorzufinden ist. Ich konnte jedoch die veröffentlichten Texte aus Zeitmangel nicht durchblättern. Ein Spiel aber ist mir bekannt geworden, das die Szene fast wörtlich wie Meister Bertram erzählt. Es handelt sich um ein Nativitas-Spiel des Spaniers Gómez Manrique aus dem 15. Jahrhundert, geschrieben für seine Schwester, die Priorin eines Klosters. Das Spiel fängt mit der Beschreibung des Josephszweifels an.[68] Nach der Erzählung der Geburt Christi treten die drei Erzengel Gabriel, Michael und Raphael auf und sprechen. Nach ihnen kommen die personifizierten Passionswerkzeuge, das Kreuz, die Nägel und die Lanze, und sagen ihre Texte ...! Ein ganz ähnliches Motiv, natürlich etwas kontaminiert, findet sich in dem Text eines apokryphen Gebetes in Ungarn.[69]

Die Darstellung Mariens mit dem größeren Christuskind stammt aus einer dramatisierten Textquelle, wie es auch Landolt-Wegener bewies. Sie definierte die Darstellung bereits als „Maria und der Jesusknabe im Gespräch".[70] Auf dem Gemälde in Hannover ist dieses Gespräch dargestellt, wie es auch der *cartellino* bezeugt, und auf dem Graner Bild waren einst Spruchbänder lesbar. Die Textquelle dieser Szene ist das „*dulce soliloquium*" genannte Gespräch zwischen Mutter und Sohn, z. B. im *Vita Beatae Virginis*



Abb. 19. Giovanni Battista Benvenuti (L'Ortolano): Anbetung des Kindes. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art



Abb. 20. Mitteleuropäischer Maler, 18. Jahrhundert: Die Heilige Familie mit den Passionswerkzeugen. Budapest, Privatsammlung



Abb. 21. Meister Hartmann: Die Heilige Familie, Tafel vom Altar aus Dornstadt, um 1430. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

Mariae et Salvatoris rhytmica. Die Erzählung ist der letzte Teil des II. Buches, der Abschluß der Kindheitsgeschichte.[71] Maria beginnt das Gespräch, sie versteht natürlich „*Quod es deus*", berichtet ihm also über seine Inkarnation, über Gottvater und den Hl. Geist und „*Qualiter tu solus es factus puer meus.?...*" Jesus aber erzählt der Mutter von seinem künftigen Kreuzestod „*Per mortem quam passurus sum ...*" ... „*Nam sum ob humanum genus salvandum moriturus, ... et in cruce moriar ...*" „*Ego quia patiar homo nunc mortalis, / Surgamque glorificatus deus immortalis*". Maria versteht die Argumentation „*Que est hec iustitia, que fit in tua morte, / ut hominem tu liberes demonis a sorte?*" etc. Dieselben Gespräche kommen bei Walther von Rheinau und Philipp dem Karthäuser sowie im Marienleben des Schweizers Wernher vor.



Abb. 22. Martin de Soria: Maria mit dem Kind und Schutzengel mit Geißel (?). Zaragoza, Museo de Zaragoza

Eine der Grundfragen des christlichen Glaubens, ob sich Jesus schon in seiner Kindheit als Erlöser manifestierte, ist vielleicht am schönsten in dem Text der *Nachfolge Christi* von Thomas à Kempis formuliert. Dieser Text wurde im 15. Jahrhundert viel gelesen und war weit verbreitet. Im dritten Buch Abschnitt 18 schreibt er: „*Mein Sohn, zu deinem Heile bin ich vom Himmel herab gekommen. Nicht weil mich der Zwang, sondern weil mich die Liebe trieb, habe ich deine Leiden auf mich genommen, damit du Geduld lernen und das zeitliche Elend nicht mit Unwillen ertragen mögest. Denn von der Stunde meiner Geburt an bis zu dem letzten Hauche meines Lebens am Kreuze fehlte mir in keinem Augenblicke die Last des Schmerzes.*" Im zweiten Buch, Abschnitt 12, das der poetische und inhaltliche Höhepunkt des Werkes ist, lesen wir die Worte: „*War doch selbst unser Herr Jesus Christus, solange er lebte, nicht ohne Leiden*". In der englischen Ausgabe des Textes folgen die Worte: „*The whole life of Christ was a cross and a martyrdom ...*"[72]

Diese Gedanken wurden in der religiösen Andachtsliteratur wiederholt. Ein interessantes Beispiel zitiert Gibson mit der Vision einer Prostituierten(!) namens Katharina.[73] Ihr erscheint ein Kind (Jesus) und sagt: „*Kein anderes Kind hat das gelitten, was ich für dich leide.*" Ein Kind, das zum Leiden bestimmt ist, – diese Destination ist auch heute leider das Schicksal so vieler Familien mit Kindern im Exil, Krieg, hungernd und in Not.

ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz wurde 1991/92 auf die Initiative von Kristina Hegner (Schwerin) als Beitrag zu einer Festschrift für *Hannelore Sachs*, die leider bald eine Gedenkschrift werden sollte, geschrieben. Wegen des limitierten Umfangs konnte das umfangreiche Material nur zum Teil und zudem in einer eher lexikalischen Bearbeitung berücksichtigt werden. Als das Programm der Gedenkschrift inzwischen verändert wurde, konnte dieser Beitrag dort nicht gedruckt werden, seine Verfasserin möchte jedoch nicht weniger respektvoll ihrer Verehrung vor der verstorbenen, hervorragenden Vertreterin der Forschung der christlichen Ikonographie Ausdruck geben. Die Widmung muß nun leider wegen des unerwarteten Todes von *Elisabeth Landolt-Wegener* erweitert werden, und der Aufsatz möge dem Gedächtnis zweier ausgezeichneter Vertreterinnen der ikonographischen Forschung gewidmet sein. Frau Landolt-Wegener übergab mir ihre besonders wertvolle, unbeendete Materialsammlung und ihr kostbares Fotomaterial, deren Bearbeitung mich noch länger beschäftigen wird.

[1] Inv. Nr. 56.477; Lindenholz, mittlere Tafel H. 59,6 cm Br. 50 cm (mit Rahmen H. 70 cm Br. 63 cm), Flügel H. 60 cm Br. 21 cm

[2] *Boskovits, Miklós, Mojzer, Miklós und Mucsi, András*, Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964, S. 164, Nr. 317. Die gekürzte deutsche Ausgabe erwähnt das Werk nicht. Zur Sammlungsgeschichte: *Cséfalvay, Pál und E. Ugrin*, Ipolyi Arnold emlékkönyv. Budapest 1989, S. 93 ff. und besonders S. 111 (Erwähnung des Altars)

[3] Zwischen 1960 und 1977 von M. Blaski und D. Varga

[4] „Themaren" nicht zu finden im Orbis latinus von *J. G. Th. Graesse*, Reprint Berlin 1980 – Oder handelt sich um Capelle bei Münster? Im heutigen Belgien gibt es sogar vier Orte mit dem Namen Kapelle.

[5] Ich danke Herrn Direktor Pál Cséfalvay und Kollegen András Mucsi dem früheren Kustos der Sammlung, der inzwischen leider auch verschieden ist, für die Hilfe und die Photographien.

[6] Im Katalog von 1964 noch als hl. Brigitta bezeichnet. Auf dem Nimbus der hl. Ottilia steht die Inschrift Barbara, was auf eine spätere Übermalung und auf ein Mißverständnis weist.

[7] Die Übermalungen des 16. Jahrhunderts sind nur auf den Innen-, aber nicht auf den Außenseiten der Tafeln entfernt worden. Die originale Bemalung des 15. Jahrhunderts ist sehr fragmentarisch erhalten, frühere Ergänzungen sind teilweise mit neueren ersetzt und in Trateggio-Technik angegeben.

[8] Leider ist die stilkritische Untersuchung des Altars durch die überwiegenden Retuschen erschwert. Vielleicht können das Gesicht Mariens und des Engels als Anhaltspunkte zur Lokalisierung führen.

[9] Der kostbare Seidenstoff im Hintergrund, welcher an der Wand hängt und auch die Sitzbank bedeckt, zeigt ein Ornament mit herzförmigen Palmetten, das in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts mehrfach auf Tafelbildern zu finden ist. Siehe *Klesse, Brigitte*, Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Bern 1967, Tafel II und XI. Das Motiv des textilen Vorhangs kommt in der kölnischen Malerei nach Lochner vor.

[10] Hamburg, Kunsthalle. Meister Bertram wirkte zwischen 1367 und ca. 1415 in Hamburg. Siehe u.a *Beutler, C.*, Meister Bertram Der Hochaltar von Sankt Petri. Christliche Allegorie als protestantisches Ärgernis. Frankfurt am Main 1984, Lebensdaten S. 87 f.; *Platte, Hans*, Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1965; *Wilckens, L. von*, Beobachtungen am Buxtehuder Altar und zu Meister Bertram. In: Museum und Kunst. Beiträge für A. Hentzen, Hamburg 1970, S. 292.

[11] *Jászai, Géza*, Der Besuch der Engel. Zur Ikonographie eines Bildes in Meister Bertrams Buxtehuder Altar. In: Westfalen 55 (1977), Heft 1–2, S. 53–58. Ausführliche Untersuchungen zur Ikonographie des Bildes sind sehr selten, eine Ausnahme ist *Schwarz, S.*, St. Joseph in Meister Bertram's Petri Altar. In: Gesta, International Center of Medieval Art, vol. XXIV/2, 1985, S. 147–156. – Zuletzt *O. F. A. Meinard*, Zur strickenden Madonna oder Die Darbringung der Leidenswerkzeuge des Meisters Bertram. In: Idea VII (1988), leider mit geringem Ergebnis.

[12] Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. III. 1971, Sp. 173 f. Nr. 10.

[13] Der Text deutet auf diese „zweite Verkündigung". Die Literatur erwähnt nicht die sog. Dritte Verkündigung Gabriels, d.h. die Verkündigung des Todes an Maria, auch nach apokryphen Texten dargestellt. Andrea Rizo hat die Passionsmadonna im 15. Jahrhundert verbreitet (Fiesole, Parma).

[14] Nur ein Beispiel: *Friedmann, H.*, The Symbolic Goldfinch. Washington 1946.

[15] u. a. *Urbach, Zsuzsa*, Notes on Bruegel's Archaism, his Relation to early Netherlandish painting and other Sources. In: Acta Historiae Artium XXIV (1978), S. 243 f.

[16] *Ugglas, C. R. af*, Ett birgittinskt inslag i en Bertramkomposition? In: Fornvännen 1930; *derselbe*, Ett par ikonografiska observationer. In: Fornvännen 1934.

[17] *Zoepfl, Friedrich*, Das schlafende Jesuskind mit Totenkopf und Leidenswerkzeugen. In: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkstunde, hrsg. v. G. Scheibler, München 1936, S. 163 f. Sehr wichtige ikonographische Detutungen und Hinweise hat *Zoltán Szilárdfy* in seinem Aufsatz über das Thema des Passionskindes veröffentlicht: „Variációk egy barokk témára". Ikonográfiai kutatás (Variationen auf ein Barockthema. Ikonographische Forschung). In: Ars Decorativa, Budapest, 9. 1989, S. 61 ff. Seine Forschungen konzentrieren sich hauptsächlich auf die Volksfrömmigkeit. Ich bedanke mich für seine Hilfe.

[18] *Landolt-Wegener, Elisabeth*, Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebolt Laubers. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 23 (1963/64), S. 218, Tafel 53 c, 54 c. Ich danke ihr für die Einsicht in ihr unveröffentlichtes Manuskript über die Kindheit Jesu und für die Fotos, eine überaus reiche Materialsammlung der Ikonographie zur Kindheitsgeschichte Christi.

[19] *Dieselbe*, a. a. O., Tafel 54 c.

[20] Vitale da Bologna, Madonna del Ricamo, um 1330, aus der Basilika S. Francesco. *R. D'Amico-M. Medica*: Vitale da Bologna, Pinacoteca Nazionale. Bologna, 1986, Kat. Nr. 2. Die nähende Madonna hält einer Nagel in der Hand, als eine klare Deutung an die Passion. Über die Ikonographie: *D'Amica* in: Itinerari, 1986, S. 52 ff.; *Gibbs, R.*: in: Francesco da Rimini e gli esordi del Gotico bolognese, Bologna 1990; *D'Amica*: Il Trecento pittorico. In: Strenna storia Bolognese, im Druck. Ich bedanke mich für ihre Hilfe. Das Fresko in Florenz, dem sog. Meister der Madonna von 1399 zugeschrieben. *Boskovits, M.*: La pittura fiorentina alla vigila dell Rinascimento 1370–1400. Firenze 1975, S. 360 datiert es 1395–1400. Ich bedanke mich bei ihm für das Foto. Das Bild in Altenburg, *Oertel, R.*, Frühe italienische Malerei in Altenburg. Berlin, 1961, S. 137. Staatliches Lindenau Museum, 90×50 cm.

[21] *Sachs, Hannelore, Badstübner, Ernst und Helga Neumann*, Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973, S. 191.

[22] Das schlafende Jesuskind ist auch eine Präfiguration des Todes. *Firestone, G.*, The Sleeping Christ Child in the Renaissance. In: Marsyas 2, 1942; *Meiss, M.;* Sleep in Venice. In: The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, New York 1976, S. 117 ff., 226 ff. Das Budapester Museum erwarb 1991 ein sehr interessantes Leinwandbild des 15. Jahrhunderts. Ein italienisch geschulter, vielleicht mitteleuropäischer Meister malte eine thronende Madonna mit dem schlafenden Kind, umrahmt von einem freskoartigen Ornamentband. Das Jesuskind trägt ein rotes Kleid und Sandalen. Die ganze Darstellung zeigt in Stil und Ikonographie nicht nur venezianischen Einfluß, sondern auch einen starken Einfluß des internationalen Stiles.

[23] *Urbach, Zsuzsa*, „Dominus possedit me ..." (Prov. 8,22). Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels. In: Acta Historiae Artium XX (1974), S. 199–266.

[24] *Wyss, Robert L.*, Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken. In: Artes minores. Festschrift für W. Abegg, Bern 1973, S. 177 ff.

[25] *Lafontaine-Dosogne, J.*, Iconographie de l'Enfance de la Vièrge. Bruxelles 1964. Bd. II, S. 128 ff.

[26] *McMurray-Gibson, G.*, The Thread of Life in the Hand of the Virgin. In: Silvia Heyden. Recent Tapestries, Durham, Duke University Museum of Art 1977, S. 10. In einer brieflichen Mitteilung wies er auf eine Textstelle von *John Lydgate*, Life of our Virgin 11, Reihe 813–819 hin.

[27] Meditationes on the Life of Christ. Ed. *Ragusa, I.* und *B. Green*, R. Princeton, 1961.

[28] *Ebenda*, S. 73, S. 418. Maria näht mit ihren Gefährtinnen, S. 75, S. 418. Die Heilige Familie in Nazareth, Kap. XII, S. 72 ff. „It was necessary for her to earn food by the work and spinning with constancy, humility and promptness and yet not less diligent in the care of her son ..".

[29] *Wyss*, op. cit., Abb. 43 u. a.

[30] *Durandus*, Rationale divinorum officiorum I. und *Honorius d'Autun*. Zitiert von *Gibson* op. cit. S. 15. *Krayer, R.*, Frauenlob ... Heidelberg 1960, S. 41 ff.

[31] *Wentzel, Hans*, Maria mit dem Jesusknaben an der Hand. In: Zeitschrift des Vereins für Kunstgeschichte 9 (1943), S. 203 ff., *derselbe*, Stichwort Christkind. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte III, 1954; derselbe, Über einige Darstellungen des Jesusknaben in der mittelalterlichen Kunst. In: Heilige Kunst. Jahrbuch des Vereins der Diözese Rottenburg 1955. – *Landolt-Wegener*, op. cit. und Zum Motiv der „Infantia Christi" in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21 (1961), S. 164 ff. und unveröffentlichtes Manuskript über die Kindheitsgeschichte Jesu.

[32] Über die Heilige Familie in: Christliche Ikonographie in Stichworten, op. cit., S. 160; Meditationes ... op. cit., S. 75 f.

[33] Karlsruhe, Cod. Lichtenthal 70, fol. 40, in: *Wentzel, Hans*, Ad Infantiam Christi, Zu der Kindheit unseres Herren. In: Das Werk des Künstlers. Festschrift H. Schade, Stuttgart 1960, S. 143, fig. 7.

[34] *Ringbom, S.*, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in the fifteenth Century Devotional Painting. Åbo 1965, Abb. 191.

[35] *Falk, Tilman*, Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett in Basel. Basel–Stuttgart 1979, S. 43.

[36] *Post, C. R.*, A History of Spanish Painting. Cambridge 1947, Vol. IX, Part II, Abb. 283. Die Darstellung der nähenden Madonna lebt weiter in der Barockmalerei, z. B. F. Cozza in *Voss, H.*, Die Malerei des Barock in Rom, ..., 1938, S. 212.

[37] *Francis, H. S.*, Francisco de Zurbaran, The Holy House of Nazareth. In: Bulletin of the Cleveland Museum of Art 1961, S. 46 ff.; Katalog der Zurbaran-Ausstellung im Prado. Madrid 1988, Nr. 73 und 93. Die Passionsmystik ist sehr wichtig in der Ikonographie von Zurbaran. Das Thema lebte weiter bis zum 19. Jahrhundert. Ein schönes Bespiel: Das Bild von John Everett Millais um 1849/1850 (heute London, Tate Gallery) wurde schon bei seiner Ausstellung in der Royal Academy als Präfiguration der Passion gedeutet. In der Werkstatt seines Nährvaters hat sich Jesus verwundet, und die Mutter tröstet ihren Sohn.

[38] *Wolfthal, D.*, The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting 1400–1530. Cambridge 1989, Nr. 38, Abb. 103. – Martin Torner in: *Gudiol, J.*, Pintura gotica. Ars Hispaniae 9. Madrid 1955, Fig. 255; Palma de Mallorca, Privatsammlung. Anhand dieser Reproduktion ist es schwer zu eintscheiden, was die Engel in ihren Händen halten. Höchstwahrscheinlich sind es Werkzeuge für das Weben und keine Leidenswerkzeuge.

[39] *Von der Osten, Gert*, Katalog der Gemälde alter Meister in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Hannover 1954, S. 146, Nr. 61. H. 42,5 cm Br. 34 cm. *Wolfson, M.*, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Hannover 1992. Nr. 80. Für den vollständigen Text der Inschrift in der Hand des Jesusknaben vgl. das Zitat aus dem Rationale des Durandus bei *Camille, M.*: The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge 1989, S. 203, Anm 379: *Nec Deus est, nec homo, / quam praesens cernis imago; / Sed Deus est et homo, / quem sacra figurat imago.*

[40] *Wyss*, op. cit. S. 179 f. – In Dürers Marienleben lebt die Darstellung der Heiligen Familie ohne richtige symbolische Deutung fort. Auf einem Gemälde von Pieter Coecke van Aelst (Barcelona, Monasterio Pedralbel) arbeitet Joseph an einem (Kreuz-)Balken, Maria näht, Jesus hilft dem Vater. Foto Mas B. 3409.

[41] *Stange, Alfred*, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. VII. München 1955, Abb. 17.

[42] Passau, Oberhausmuseum. Nicht im Führer erwähnt. Meister des Magdalenenlegende (Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste) in: Primitifs flamands anonymes. Ausstellungskatalog Brügge 1969, Nr 67.

[43] Haag, Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Friedländer Archiv 1966, Foto L 29385, C 2736, Aufbewahrungsort unbekannt.

[44] Aus dem Kloster der Ursulinen in Landsberg am Lech, um 1480/90. In: Bayerisches Nationalmuseum München. Führer durch die Schausammlung, 43. Ausgabe 1988, S. 41 mit Abb.

[45] *Stange*, op. cit., Bd. X, 1960, Abb. 75.

[46] Barcelona, Kathedrale, Kapitelsaal. *Post*, op. cit. Bd. II, S. 388 f., Bd. V, S. 318, Bd. VIII, S. 600. Maria zeigt den Engeln ein weißes Tuch.

[47] Warschau, Nationalmuseum, Catalogue of the Medieval Painting. Warszawa 1977, S. 264, Nr. 77, um 1482. Der grundlegende Aufsatz: *Dobrzeniecki, T.* (The Latin Sources of the Przemysl Meditation). In: Sredniowiecze, Studia o Kulturze IV, 1969.

[48] *Vögtlin, A.*, Vita Beatae Virginis Mariae et salvatoris rhytmica. Tübingen 1888, S. 88, Verse 2486–2497.

[49] *Friedländer, Max J.*, Early Netherlandish Painting. Bd. II. Bruxelles–Leiden 1967, No. 40/a–b.

[50] Hugo van der Goes in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. *Wolfthal*, op. cit., Nr. 10. Ebenda Nr. 110, Abb. 160 ein hispanoflämisches Tüchleinbild. Ein Kupferstich des Meisters von Zwolle (Hollstein Bd. XII, S. 265) und eine Zeichnung von D. Crabbe (Wien, Albertina) zeigen dieselbe Ikonographie. Ein Bild von Martin de Vos (Worcester) beweist die Bildtradition bis zum Barock. (Abb. 16a).

Ich habe hier auf die Darstellungen der Madonna mit Kind, das das Kreuz hält oder dem die Engel ein Kreuz bieten, im allgemeinen verzichtet. Diese Darstellung ist nämlich nicht in die Narrative hineingefügt, sie kann ein Andachtsbild des Passionskindes genannt werden und lebt bis in die Barockmalerei weiter. Um nur ein Beispiel von der deutschen gotischen Malerei zu nennen: Maria mit Kind und einem kreuztragenden Engel, in: Spätgotik in Salzburg, Die Malerei 1400–1530, Ausstellungskatalog Salzburg, 1972, Kat. Nr. 158.

[51] Das Bild von Geertgen tot Sint Jans in Rotterdam siehe *Van Os, H.*, Coronatio, Clorificatio en Maria in Sole. In: Bulletin Boymans XV (1964), S. 22 ff. Das Bild in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Köln 1969, Abb. 166, A. 132.

[52] Amsterdam, Rijskmuseum. Dauerleihgabe in Utrecht, Rijksmuseum het Catharijneconvent. Der Aufsatz von *Ringbom, S.*, Vision und Conversation in early Netherlandish painting: the Delft Master's Holy Family. In: Simiolus 19 (1989), Nr. 3, S. 181. ff. ist sehr umstritten. Über diese Vision zuerst *Berliner, Rudolf*, Arma Christi. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. VI (1955), S. 74 f.

[53] *C. Scaillierez*, Joos van Cleve au Louvre. Paris 1991, S. 29 ff. spricht nicht über die Passionswerkzeuge.

[54] Foto im Glück-Archiv in Washington, National Gallery of Art, 1954, Nr. 284. XV. 26. Das Bild H. 75 cm Br. 58 cm.

[55] I Piazza da Lodi, una tradizione di pittori nel cinquecento. Austellungskatalog Lodi 1989, S. 88 f., 107, 109, 113 ff.

[56] John G. Johnson Collection, Catalogue of Italian Paintings. Philadelphia 1966, S. 59, Nr. 246.

[57] *Biermann, A. W.*, Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg. In: Aachener Kunstblätter 46 (1975), Abb. 45–47, S. 58 ff. Eine andere vereinfachte Version des Themas ist mir bekannt: Fränkischer Meister um 1460–70, Holzschnitt mit dem Jesuskind und drei Engeln, siehe Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art Washington. Ausstellungskatalog Nr. 94.

[58] *Heitz, P.*, Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1900, noch immer grundlegend. Das Schmerzenskind mit den Leidenswerkzeugen als Vorläufer des kleinen Andachtsbildes siehe auch z. B. im Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 4, Sp. 94. Es lag nicht in meiner Absicht, mich mit diesen Darstellungen eingehender zu befassen.

[59] *Zoepfl*, op. cit. Immer wieder tauchen volkstümliche Darstellungen des Themas auf. Auf einer Kunstauktion in Budapest (B. Á. V. Nr. 81) wurde ein Gemälde aus dem 17./18. Jahrhundert angeboten, in dem die Heilige Familie hinter einem Tisch und vorn die Passionsinstrumente zu sehen sind (Abb. 20). Im Wiener Ursulinenkloster (Museum für Volkskunde) befindet sich ein Bild (Inv. Nr. 2664) mit der Hl. Familie, wo Maria am Spinnrocken, Jesus auf dem Kreuz schlafend und Joseph arbeitend dargestellt sind.

[60] *Pigler, Andor*, Barockthemen. Budapest 1974², Bd. I, S. 517 f.

[61] *Ronot, H.*, Le thème de la apparation de la croix à l'enfant Jesus à propos d'une peinture de Jean Tassel. In: À travers de l'art français. Du moyen âge au XXe siècle. In: Archives de l'art français XXV. Paris 1978, S. 475 ff. Ich danke Frau Marie-Leopoldine Lievens-de Wagh (Bruxelles) für die kollegiale Hilfe. Sie lenkte meine Aufmerksamkeit auf diesen Aufsatz und half mir bei der Bibliographie.

[62] *Berliner*, op. cit., S. 52 ff. Suckale, R., Arma Christi. In: Städel-Jahrbuch N. F. 6. 1977.

[63] *Derselbe*, S.. 62 über Darstellungen des *scutum passionis*.

[64] Meister E. S. *Lehrs* II. 265.189.

[65] *Berliner*, op. cit., S. 62. Die Abbildungen 20–21 einer Tafel im Ulm mit dem Christkind im Baume sitzend zeigen eine völlig unbekannte Ikonographie.

[66] Die Blumensymbolik deutet auch auf die Passion.

[67] *Gibson, W. S.*, Bosch's Boy with a whirlgig: some iconographical speculations. In: Simiolus 8 (1975/76), S. 9 ff.

[68] *Gómez Manrique*, Representación de Nacimiento de Nuestro Senor, ed. F. C. Sáenz de Robles: El teatro espanol, Bd. I, Madrid 1942. Nach dieser Ausgabe ins Ungarische übersetzt im Band Akárki (Jedermann), hsg. v. *M. Szenczi*, Budapest 1984, S. 261 ff.

[69] *Erdélyi, Zs.*, Hegyet hágék, lőtöt lépék. Archaikus népi imádságok (Archaische volkstümliche Gebete). Budapest 1976, Nr. 157. Vom Osten kommen drei Engel zum Jesuskind nach Nazareth und bringen ihm die Geißel, die Rute und die Dornenkrone ... Diese einmalige Sammlung von archaischen Gebeten ist eine wahre Fundgrube für apokryphe Motive des Mittelalters, die, wenn auch kontaminiert, bis ins 20. Jahrhundert weiterleben.

[70] *Landolt-Wegener*, op. cit., Anm. 18, S. 218 passim.

[71] siehe Anm. 48 Vita ..., S. 119 ff.

[72] Of the Imitation of Christ by Thomas à Kempis, transl. C. Kegan Paul, London o. J., S. 85.

[73] *Gibson* op. cit. Simiolus 1975/76 op. cit., S. 14 f.

Ich bedanke mich bei Kristina Hegner für ihre Hilfe bei der Bearbeitung meines deutschen Textes.

IBOLYA GERELYES

THE INFLUENCE OF OTTOMAN-TURKISH ART IN HUNGARY II.

The Spread and Use of Turkish Textiles on the Basis of the 16–17th Century Hungarian Probate Inventories

This study is the second part of a larger work based on 16–17th century Hungarian probate inventories and testaments. Similarly to the former one this paper is an analysis and collection of data according to Turkish objects known and used by Hungarians during the 16–17th centuries. The order of the below-listed clothes and textiles shows their importance and frequency in the analyzed inventories.

As it is well known from the second half of the 16th century the products of the Ottoman-Turkish textile-industry appeared in Hungary in a very large quantity. The spread of these objects and materials were found not only in the occupied territory of Hungary and Transylvania, but also in the so-called Royal Hungary and in the small towns surrounding the northern border of the occupied territories. This is why we must attach great importance to the Turkish textiles among the other objects being in Hungarian use. As we shall see below, according to our sources there was a significant difference among the three parts of Hungary regarding the Ottoman Turkish art and handicraft-industry.

I. CLOTHES

Caftan

Originally the robe called caftan had a special role with specific symbolic meaning. The person who was given or presented by a caftan was – by this act – inaugurated into his office or confirmed in his rule.[1]

This piece of clothing appeared in Hungarian sources first in 1571, when 25 Hungarian noblemen from the court of the Transylvanian Prince István Báthory were given Turkish caftans.[2] Besides a few exceptional cases Turkish caftans could be found only in the possession of the Transylvanian Princes. Turkish caftans were mentioned in the inventories or testaments of István Bocskay, Gábor Bethlen, György Rákóczi I., János Kemény, Mihály Apafi I and II, Imre Thököly and György Rákóczi II. (Nos 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11.) Amazingly large quantity of Turkish caftans was in the possession of Gábor Bethlen (20 pieces) and Mihály Apafi II (12 pieces). (Nos 4, 9.) Those exceptional persons who also had caftans were Transylvanian noblemen in the service of the Princes, for example Balázs Kamuthy or Mihály Tholdalagi. (Nos 2, 3.) From the Turkish-occupied territories or from its border we know only three sources where Turkish caftans were mentioned. It can be read in the record-book of town Kecskemét, that in 1596 in return for their gifts the citizens of the town were given a gold robe by the Porte.[3] We can suppose that similar to this case the citizens of other smaller Hungarian towns could visit the Sublime Porte in Constantinople. That could be the reason why there were two Turkish caftans in the possession of Imre Tolnai. (No. 12.) Imre Tolnai served as judge of the town Debrecen in the beginning of the 17th century. We know about one more Hungarian town where a citizen had a Turkish caftan: István Szünney in the town of Kassa. (No. 13.) On the basis of the above-mentioned data we can state that the Turkish caftans were known mainly in Transylvania among the noble members of the Transylvanian court. Thus the Turkish caftans could not become the part of Hungarian clothing for men. As we had only three sporadic data of caftan from the Great Hungarian Plain we can be sure that these robes were not well known, or widely used among the Hungarian citizens or peasants.

This statement can be proved by the several sources where we can read about the retailoring or cutting up of the caftans. According to these sources caftans were reused mainly as linings of men's coats: as dolmans or the so-called mentes. (Nos 14, 19, 22, 24, 26.) We have two data mentioning caftans retailored as women's clothes. (No. 1.)[4] It was very frequent that the caftans were reused as coverlets. (Nos 14, 15, 17, 18, 23, 25, 26, 27, 28.) According to Gertrud Palotay's researches – and I think we can agree with her – a part of these caftan-coverlets were made of some very fine brocade or silk material of Turkish origin similar to the caftans. But originally they were not used as kaftans.[5]

Dolman

According to the contemporary inventories a special kind of coat: the so-called *dolman* was the most commonly used and widely known piece of Hungarian

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

men's wear. Dolmans were worn in all the three parts of the country: in the Turkish-occupied territories, in Transylvania and in Royal Hungary as well. Dolmans could be found in the inventories of aristocrats, noblemen, burghers and peasants.[6] In spite of the fact that the word *dolman* is an Ottoman–Turkish loan word in the Hungarian language,[7] it is not evident that there was any direct connection between the appearance of this coat in Hungary and Turkish occupation. In Hungarian written sources the word *dolman* appeared before the Turkish occupation: first in 1504.[8]

The use of this type of coat from the beginning of the 16th century can also be proved by some precisely dated pieces which were found in the crypt of the parish-church in the town Sárospatak.[9]

Expressly *Turkish* dolmans in Hungarian possession were mentioned very rarely. We have only two data from the middle of the 17th century. (Nos 29, 30.)

Fostan, foslan (foszlány)

We can get into difficult position if we attempt to find the derivation of the Hungarian word: *fostan, foslan*. The meaning of the word is a sleeveless gown. The original Arabic word – *Fustat* – came into Turkish through Italian usage. Philologically it cannot be determined which was the source of the Hungarian word.[10] In Hungarian sources the word was first mentioned very early, in 1442.[11] This piece of cloth is well known from the inventories of the Transylvanian Princes and aristocrats, and it was enumerated in a price-regulations of the year 1627, ordered by Prince Gábor Bethlen.[12] *Fostans* appeared at the border of the Turkish-occupied territories, in the town Kassa, at the beginning of the 17th century, and in very large quantity in the possession of a so-called "Greek" shop-keeper, at the end of the 17th century. (Nos 31, 32.)

We have no data recording *fostans* being used in the Turkish occupied Hungarian territories. An expressly *Turkish fostan* was mentioned only in one case in a Hungarian inventory. (No. 33.)

Şalvar

The appearance of this type of Turkish trousers can be connected evidently to the Turkish occupation. It was first mentioned in 1604,[13] and occurred frequently during the 17th century as a very characteristic item of the burghers-inventories of the Great Hungarian Plain.[14] Its usage spread beyond the borders of the occupied territories: in the small Hungarian towns of northern Hungary. I have found *Şalvars* in inventories originated from towns: Gyöngyös, Debrecen, Kassa. (Nos 34, 35, 36.)

We may suppose that the *Şalvar*-trousers were not so widely spread, but also known among the members of the Hungarian aristocracy. In the inventory of Kata Bethlen (wife of Transylvanian Price Michael Apafi II) several pieces were mentioned, and one pair occurred in a nobleman's inventory from the middle of the 17 century. (Nos 37, 38.) Philologically it can be proved that this Turkish word came into Hungarian through Serbo-Croatian transmission.[15] It means that the wear of *Şalvars* was spread by people of South-Slavic origin coming into or escaping towards Hungary from the Balcanic territories.

So the spread of this type of Turkish wear can be connected with the Turkish occupation – but only through a series of linked transmissions.

Kürdi

According to the Hungarian burghers-inventories one of the most characteristic pieces of the Hungarian women's wear was a sleeveless, short, lined bodice, frequently ornamented with fur – called *kürdi*. This piece of wear was mentioned first in 1604, together with the abovedescribed *Şalvar*.[16] During the 17th century the *kürdi* occurred several times in the burghers-inventories of the Great Hungarian Plain – mainly in towns Kecskemét and Kőrös,[17] and again in the towns lying along the northern border of the Turkish territories. (No. 39.)

I would like to emphasize that I could not find any *kürdi* in the inventories of Hungarian aristocracy of noble-families either living in Transylvania or in Royal Hungary. It is a little bit astonishing because philologically it can be proved that this word came into Hungarian directly from Turkish.[18]

Besides the five types of Turkish clothes described above we have only a few and very sporadic data on the usage of other Turkish garments in Hungarian territories. The thick felt material called *keçe* (in Hungarian sources *kecse*) was well known in Hungary as well. In Hungarian sources this word had several meanings. According to the testament of the Transylvanian Prince István Bethlen the *keçe*-s were used as carpets hanging on the wall. (No. 41.) In an other Hungarian source describing the wedding-parade of Leopold I (1657–1705), it can be read that some of the Hungarian aristocracy appeared in coats called *keçe*. (No. 42.) There was another type of Turkish gowns called *kapaniçe*, originally the costume of high-ranking Turkish soldiers or even the sultans. In Hungarian inventories I could find only one mention of this type. (No. 42.) According to some scholars a kind of Turkish *kapaniçe* was called in Hungarian *köntös*.[19]

In Transylvanian sources, in the inventories of the Princes or noble families, the expressions: Turkish *mente* (coat) or Turkish gowns occurred sometimes, mainly in the middle of the 17th century.[20] For lack of any detailed description we cannot identify these pieces of garments.

For the sake of completeness we must add that several pieces of the Turkish garments which were widespread and in everyday use in Islamic territories did not occur in Hungarian inventories. For example those very frequent items of the contemporary Turkish inventories as the *feraje*, *kebe*, *caksir*, *dizlik*, and of course the parts of the turbans (*arakiye*, *külah*, *kavuk*, *destar*) were absolutely unknown in the Hungarian usage.

II. TEXTILES

1. Aba

The use of the white or red-coloured coarse broadcloth – called *aba* – became common mainly among the burghers and peasants living in the Great Hungarian Plain or at the northern border of the Turkish occupied territories.[21] This type of textile was absolutely unknown among the aristocratic or noble families. I have found only one example: János Rimay – being in the service of Transylvanian Prince Gábor Bethlen (1613–1629) bought – among other Turkish goods – a roll of red *aba*-cloth in Constantinople.[22]

This kind of broadcloth must have been known in the territory of Transylvania as well. In the above-mentioned price-regulation of 1627, among goods imported by Turkish, Greek and Jewish merchants red-, blue-, green- and yellow-coloured *aba*-clothes were also mentioned.[23]

2. Bagazia

According to the contemporary Hungarian sources this died, cotton-linen material – occurring in several colours – was used for various purposes. Fittingly to its original Turkish meaning[24] it was used as the lining for coats[25] or for saddle-clothes,[26] but it was also mentioned as the material for underwear,[27] coverlets[28], or flags and tents.[29] The word itself appeared first in 1544 and in 1549, in both cases in the archive of the aristocratic Nádasdy family.[30] Our data from the second half of the 16th and the beginning of the 17th century show that the Hungarian burghers living at the northern border of the Turkish occupied territories knew and used this material relatively early. It is worth mentioning that all our data came from the town of Kassa.[31] In the business-records of the merchant István Almássy – living in Kassa at the beginning of the 17th century – two types of *bagazia*-cotton were mentioned, common or normal *bagazia* and thin *bagazia* originating from Bursa.[32]

Among the chattels of castellan György Thury 8 rolls of *bagazia*-cottons were registered.[33] In spite of this fact we cannot state that the usage of this simple material was very common among the members of Hungarian noble families living in western Transdanubia or in Royal Hungary. From the beginning of the 17th century we have more data. In the price regulation of 1627 four types of *bagazia* were mentioned.[34] Interestingly this kind of material was used only as coverlet by the noble families during the 17th century.[35] At the same time garments were sewn of *bagazia* cotton by the burghers of the town in the Great Hungarian Plain and at the borders.

At the end of the Turkish period – that is, at the end of the 17th century or at the beginning of the 18th, rolls of *bagazia* cotton were imported into Hungary by merchants of Turkish or South-Slavic origin.[36] We may suppose that earlier this material was brought into our country by both these ethnic groups, but mainly by the latter. It is proved by the fact that the word itself came into Hungarian through South-Slavic transmission.[37]

3. Bula (Bulya)

This word had two meanings in the contemporary Hungarian language. The first was Turkish woman who could sewn beautifully. From the middle of the 16th century the so-called sewing-*bulyas* were very popular in the Hungarian noble or aristocratic families. We know exactly that in the families of Rákóczi, Bánffy, Batthyány, Thelegdy, Thurzó Turkish *bulyas* were employed to assist in embroidering women's dresses.[38]

The second meaning of this word *bulya* was fine, white linen cloth – but only in the contemporary Hungarian language.[39] In this meaning it was mentioned mainly in Transylvanian sources during the 17th century, and occurred sometimes in the burghers' inventories of borough-cities in the Great Hungarian Plain.[40]

4. Çuha (Csuha)

This word also had two meanings. The first was a kind of densely woven wollen cloth, and the second was a special kind of cloak made of this kind of wollen cloth.[41] This piece of garment was a very frequent item of the 16–17th century Turkish probate inventories.[42] Analyzing the contemporary Hungarian sources I have found an unusual situation. In the published Hungarian probate-inventories I could not find this type of garment, but it was mentioned very frequently in

other type of sources.[43] I am sure *çuhas* were widely spread among Hungarian peasants. I have found several *çuhas* in the probate inventories of Hungarian peasants of county Tolna conscribed by Ottoman-Turks during the 16th century.[44]

5. Muhar (mohar)

According the 16th century description of O. G. Busbecq we know that this kind of cloth was made of goat's hair and was used only for garments of high-ranking, elderly Turkish persons.[45] In Hungary it was known from the middle of the 16th century mainly by burger citizens. Especially skirts or men's coat (mente) were made of *muhar*. Sometimes it was added to the description of the item that it was made of *Turkish* muhar.[46]

6. Cambric

In the Hungarian probate inventories one of the most frequently mentioned item of Turkish origin was the so called *Turkish cambric*. Turkish cambric was a very fine, white linen cloth used as aprons, handkerchiefs, camisoles or sometimes as cushion-covers. From the 1580s the items made of Turkish cambric were a fundamental part of the chattel lists of Hungarian aristocratic or noblewomen. In our collection of data I have enumerated only a few examples from the enormous large material. (No. 44–47.)

In the period we are dealing with several kinds of Turkish cambric can be distinguished. For example in the price-regulation of 1627 eleven kinds of Turkish cambric were enumerated according to quality or size.[47] Among the eleven kinds of Turkish cambric the so-called *Janissary-cambric* was definitely distinguished from the others. The same disctinction can be observed in the probate inventories as well. (No. 48.) Without any detailed description we can not exactly identify the *Janissary-cambric*.

The Turkish cambric appeared in burghers wear in the beginning of the 17th century. It can be proved by the above-mentioned business records of the merchant István Almássy from Kassa, where in addition to bagazia-linen with of broad and narrow Turkish cambric were registered.[48]

At the end of the 17th and the beginning of the 18th century Turkish cambric was imported by merchants of Turkish, Greek and South-Slavic origin. Their records distinguish three kinds of cambric as *janissary*, *carman* and *baharia* cambric.[49]

At the end of our textile analysis I would like to add some definitely Turkish-originated or rarely mentioned kinds of clothes.

Futa

As we have seen several times in the above analysis the word "futa" also had two meanings in Hungarian. It denoted the name of a type of material and an apron made of this cloth. The word itself appeared in Hungarian sources before the Turkish occupation.[50] According to Hungarian sources *futas* occurred in probate inventories of noble and burgher families, and in Transylvania and in the Turkish-occupied territories as well.[51]

Carman (Kármán)

A type of the above-analized Turkish cambric was called carman. The word itself was used mere frequently as an attribute of saddles and stirrups. In spite of the fact that it was mentioned first in 1543, most of the data refer to the usage of this expression at the end of the 17th century.[52]

Musul (Muszuly)

This type of textile was mentioned exclusively in Transylvanian sources at the end of the 17th or at the beginning of the 18th century.[53] We can state that it was absolutely unknown during the 16–17th centuries in occupied territories.

Astar

The mentioning of this very fine linen cloth was very rare in the 16–17th centuries in Hungarian sources, so it must have been unknown to the Hungarian population. But it is worth mentioning that at the end of the 17th century a very large quantity of *astar* was imported by merchants of Greek or South-Slavic origin.[54]

Demi

According to the Turkish customs registers this type of Turkish broadcloth was known in the occupied Hungarian territories, but was never used by Hungarians.[55]

We have only one Hungarian mention, from the second half of the 17th century.[56]

Saya

This kind of broadcloth occurred very rarely, it is known only from a few inventories.[57]

Arakçin

The Turkish word denotes the *takye*-cap worn under the turban, or a special kind of bonnet worn by women. Generally this type of cap was embroidered with gold or silver thread. In Hungarian sources it occurred very rarely, mainly in somehow altered forms as "arany csõ". In Hungarian it means "golden pipe or tube".[58]

Çalma

This word denoting turban occurred only in 18th century sources – with one exception. This 17th century mentioning says: "I was forced to put a *Turkish çalma* on my head."[59] So it is obvious that the Hungarians never wore *çalmas*.

Kalpag

This headwear appeared in Hungarian sources in the second half of the 17th century and very sporadically.[60] During the Turkish occupation it was worn by high-ranking Turkish soldiers.[61] It never became part of Hungarian men's wear.

SUMMARY[62]

The most important lesson we can draw from these analyzed inventories and testaments is that the Turkish dresses and garments never became the part of Hungarian clothing. This statement is true in spite of the fact that the products of the Turkish textile-industry were widespread all over Hungary in the 16–17th centuries – especially the Turkish *cambric* and *janissary cambric*, the Turkish linen cloth called *bagazia* and the most popular peasants wear, the *aba*-cloth. It may seem a bit strange, but the acceptance of Turkish textiles did not mean the acceptance of Turkish wear at the same time.

In the above analyzed inventories we could find five dresses of Turkish origin. Among them only one type – the so-called *kürdi* (*bodice*) – belonged to women's wear clothing. As we have seen above, *kürdis* were well known among the inhabitants of the Great Hungarian Plain. But it is also evident that the most characteristic piece of Turkish women's wear: the so-called *feraje* never became the part of Hungarian women's wear.

The Hungarian population accepted four pieces from Turkish men's wear. In former literature the *kaftan* was said to be the most important Turkish garment which became well known in Hungarian territory. In our above analysis we have proved why the *caftans* could not be the part of the daily-used wear. We may suppose that there were some connections between the wearing of Hungarian *dolmány* and the Turkish *dolama*. Nevertheless it is evident that there was not any direct connection between the Turkish occupation and the wearing of dolman. The Turkish influence shown in the wearing of dolman can be dated before the Turkish occupation, it means that before the middle of the 16th century, and effected through a series of linked transmissions.

According to the present state of research the origin of the word *fostan* cannot be explained precisely. This type of gown appeared in Hungarian men's wear in the 16–17th centuries and survived in the beginning of the 18th century. In spite of the fact that in contemporary Hungarian inventories *Turkish fostans* were mentioned as well, this expression was unknown in the Turkish probate inventories.

The Turkish trousers called *salvar* appeared in Hungarian territory during the Turkish occupation. So without any doubt this type of trousers can be connected with the Turkish occupation, but came here through South-Slavic transmission. In connection with Turkish garmants and clothes in Hungary we have to make one more very important remark. In Hungarian inventories we can never find Turkish headwears, turbans or the parts of the turban. The consequently different headgears evidently show that the Hungarians belonged to a different religion and a different cultural complex.

Analyzing the 16–17th century Hungarian probate inventories and testaments we can see a really significant difference among the three parts of Hungary. Researching the influences of Turkish art in Hungary we have to take into consideration that the country was divided into three parts and that the three parts had different political status.

On the basis of the probate inventories the following statements can be made.

1. A very strong and direct Turkish influence can be observed in Transylvania, mainly among the members of aristocratic or noble families, and of course in the court of the Transylvanian Princes. This direct influence was manifested in the usage of Turkish goods of very good quality coming directly from Istanbul, or Turkey. The usage of fine quality Turkish textiles – mainly cambric – re-shaped Turkish caftans or ornamental Turkish weapons was characteristic in Transylvania. The imitation of Turkish objects – mainly ornamental weapons – was characteristic for Transylvanian workshops, especially for those working in the court of Transylvanian princes. We know that in the court of Prince György Rákóczi I (1630–1648) a Turkish goldsmith was working.[63] In the bequest of Mihály Teleki (1634–1690), chancellor of Transylvania during the reign of Mihály Apafi I

(1661–1691) a large amount of ornamented weapons made in Ottoman–Turkish style was found.[64]

2. It seems to be surprizing but the Turkish influence was not so strong and direct in the occupied territories. In this part of the country the Hungarian population refused to use Turkish objects. We may suppose that a more detailed research should focus on a very significant difference between the two parts of the occupied territories – between the Great Hungarian Plain and the southern part of Transdanubia. In the latter territory a large quantity of the South-Slavic population settled down during the so-called Turkish period. They imported a different culture, which was obviously mixed with the elements of Ottoman–Turkish culture.

The Hungarian population of the Great Hungarian Plain naturally also became acquinted with the elements, or with some kinds, of products of Turkish art and handicraft industry. But, it is clear that the wide spread usage of Turkish textiles – for example *aba-*, *çuha-*, or *bagazia-* clothes never meant the alteration of Hungarian wear. So in spite of the fact that they were using Turkish textiles as basic material, they never dressed like Turkish men or women. In a similar example we know that the Hungarians living in the small towns of the Great Hungarian Plain did trade with Turkish carpets,[65] but in their inventories we can never find Turkish carpets. They never used these items in their homes.

3. A very superficial Turkish influence can be observed in the territory of Royal Hungary. We may speak about "Turkish fashion". This fashion manifested in the usage of very fine Turkish textiles, mainly white Turkish cambric, or in the employment of Turkish sewing and embroidering women, the so-called *Turkish bulas*. We may suppose that the Hungarian noble families living in this part of the country liked the luxury objects of Ottoman–Turkish art, but similarly to Transylvania or the occupied territories they never altered their way of life into a Turkish manner.

COLLECTION OF DATA

I. CLOTHES

Caftan

1. *The 1595 last will and testament of István Bocskay*
"Dolmans made of satin, and beautiful golden caftans, I order you to make dresses for the girls from them"[66]
2. *The chattels of Balázs Kamuthy and his brother drawn up in Kolozsvár (Cluj) in 1603.*
"We have two caftans, one of them is blue and the other is purple."[67]
3. *The chattels of Mihály Tholdalagi – 1620.*
"Two caftans, six coverlets made of kaftan, and two pillow-cases made of kaftan."[68]
4. *The chattels of Prince Gábor Bethlen and the dresses of his widow in the castle of Munkács (Mukacevo) in 1631.*
"Two gowns from the Turkish Porte, for high-ranked soldiers, one of them is red scarlet, the other is purple, satin, and decorated with flowers inside.
20 caftans, among the four especially expensive kaftans."[69]
5. *The register of the Treasury of Prince György Rákóczi I 1643.*
"A silver, flower-decorated kaftan."[70]
6. *Chattels listed in Kolozsvár 1650. (Owner unknown)*
"Two caftans, one of them green and white, the other one is red white and blue-coloured."[71]
7. *The Treasury of Prince János Kemény in 1662.*
"One caftan"[72]
8. *Chattels listed in the castle of Szitnya (Transylvania) in the second half of the 17th century (Owner unknown)*
"A caftan, made of king-coloured (sic!) velvet, embroidered with gold thread, on its front-side there are 15 pairs of froggings, lined with a king-coloured (sic!) material."[73]
9. *The inventory of Kata Bethlen, wife of Prince Mihály Apafi II.*
Drawn up in 1714 in Szeben (Sibin)
"12 Persian gowns made of silver cloth ornamented with golden figures, their sleeves are short and wide, lined with satin, partly velvet. Some of them have long sleeves, lined with Turkish silk or with orange-coloured cloth."[74]
10. *The inventory of the chattels of Prince Imre Thököly drawn up between 1683–1685.*
"A small, colourful caftan
Five caftans, a white quilted caftan made of taffeta, A caftan without lining given by the pasha of Buda
Two colourful caftans."[75]
11. *The inventory of the Rákóczi-children drawn up in the castle of Munkács in 1688.*
"Turkish kaftan
Two small caftans made in Croatian style, one of the is scarlet
Three caftans made of silk worn under dolmans."[76]
12. *The inventory of scribe Imre Tolnai – drawn up in Debrecen 1632.*
"A purple-coloured Turkish caftan
A green-coloured Turkish caftan"[77]
13. *Chattels of István Szüney – drawn up in Kassa (Kosice) 1635.*
"A red caftan."[78]

Caftans, used as material

14. *The chattels of Prince Gábor Bethlen and his widow Katalin Brandenburgi drawn up in the castle of Munkács in 1631.*
"A cherry-coloured dolman, made of velvet. lined with a Turkish caftan.
Six worn coverlets, made of satin, some of them made of caftans, some of them made of silk
Three coverlets made of satin, new ones, the middle parts are made of caftans
A pillow-case made of caftan
A velum (blanket) made of caftan
A velum made of two caftans."[79]
15. *Dowry of Mária Perényi Countess István Csáky drawn up in 1640.*
"A coverlet: in the middle golden caftan, and around it is green."[80]
16. *Unknown owner in 1643.*
"I have a padded horse-cloth made of golden caftan."[81]
17. *The dowry of the wife of Farkas Petki drawn up in 1647.*
"I have seven coverlets, the middle part in one of them is made of a white golden caftan, and around it there is green satin.
The third one has a white golden caftan in the middle, the edges are made of red- and blue-coloured bagazia-linen."[82]
18. *Dowry of Keczer drawn up in the middle of the 17th century*
"A coverlet made of golden caftan, the edges are made of green taffeta
An other coverlet made of white caftan."[83]
19. *The chattels of György Perényi drawn up in Bodok in 1656.*
"Two dolmans lined with golden caftans."[84]
20. *The attached chattels of the wife of Ákos Barcsay in 1661.*
"A small piece of caftan."[85]
21. *The Treasury of Prince János Kemény drawn up in 1662.*
"Two caftan-carpits for the tables, their edges are made of red velvet."[86]

22. *Chattels of an unknown owner drawn up in 1665 in Szent-Demeter*
"A mente-coat, blue-scarlet, with long sleeves, lined with caftan
A mente-coat for summer, with a caftan decorated with fur
A red scarlet mente-coat, lined with caftan."[87]
23. *Dowry of Éva Károlyi drawn up in 1670.*
"A red coverlet, the middle part of it is made of a green golden caftan."[88]
24. *List of the chattels of Dénes Bánfi drawn up in 1675.*
"A red-coloured mente-coat for summer, made of velvet, lined with caftan."[89]
25. *The chattels of Borbála Ostrosics wife of Farkas Bethlen drawn up in 1679.*
"A coverlet made of a white-coloured Turkish caftan
A coverlet made of a multicoloured Turkish caftan, its edges are made of a red-coloured taffeta."[90]
26. *The inventory of the chattels of prince Imre Thököly drawn up in 1683–85.*
"A lining for dolman made of caftan
A worn coverlet made of red caftan, around it is green satin."[91]
27. *The chattels of György Vér drawn up in 1697.*
"Two pieces of caftan for coverlet."[92]
28. *The chattels in Gáspár Kornis drawn up in 1662.*
"A coverlet made of red satin caftan, lined with blue bagazia-linen."[93]

Dolman

29. *Record-book of the town Kőrös in 1666–67.*
"We have given 25 dinars for having a Turkish dolman made."[94]
30. *The chattels of György Berényi drawn up in the castle of Ugróc in 1661.*
"A red Turkish dolman made of kamuka-cloth."[95]

Fostan, foslan (sleeveless gown)

31. *The price-regulation of tailors guild in town of Kassa in 1635.*
"dolmans made of muhar cloth and kamuka-cloth
fostans made of satin."[96]
32. *The inventory of a Greek shopkeeper Demeter Panduka in 1685 town of Debrecen.*
"9 pieces (rolls) of blue coloured foslan
12 pieces of foslan
48 pieces of small foslans
1 piece old foslan
7 pieces red-coloured old foslan
5 pieces white-coloured old foslan
9 pieces blue-coloured foslan
13 pieces blue-coloured foslan 20 pieces foslan
A half-roll of cloth for making foslan
10 pieces small foslan."[97]
33. *Diary of Dawid Rozsnyay from 1665.*
"They all were in Turkish foslan-style – made gowns."[98]

Salvar

34. *Testament of István Vári in town Gyöngyös 1685.*
"I have two trousers made of broad-cloth, the first is made of *aba*-cloth, the second one is a şalavardi."[99]
35. *The chattels of István Szüney in town Kassa in 1635.*
"A pair of white-coloured şalavari."[100]
36. *Price-regulations from 1660 in the county of Szolnok*
"şalavardi made of good-quality broad-cloth: 18 denars."[101]
37. *The chattels of Kata Bethlen wife of Mihály Apafi II in 1714.*
"8 pieces of şalvars made of pure silk
A golden şalavari made for a child."[102]
38. *The chattels drawn up in the castle of Szitnya (Unknown owner)*
"A pair of hair-coloured şalavari made of silk-broad-cloth, with ten silver pairs of fasteners."[103]
39. *Testament of Katalin Szerző in 1664.*
"A *kurdi* made of *rasa-cloth*, given to Mrs. Pataki: 9 forints"[104]

Kece

40. *The chattels of Balázs Kamuthy and his brother from 1603.*
"I have a small yellow-coloured *keçe*."[105]
41. *Testament of Prince István Bethlen drawn up in 1646.*
"12 pieces purple-coloured *keçes* for the wall"[106]
42. *The parade of Leopold I. (1657–1705) in 1666 in Vienna*
Some of the Hungarian aristocrats appeared in red-scarlet *keces* ornamented with silver and golden stars."[107]

Kapaniçe

43. *The testament of István Báthori drawn up in Ecsed in 1603.*
"I have a *kabaniça* (coat) with sleeves and collar lined with pineten fur."[108]

Cambric

44. *The chattels of Zsuzsanna Thurzó from 1603.*
"Two pillow-cases made of Turkish cambric."[109]
45. *The chattels of Zsuzsanna Monoky from 1634.*
"A bed-sheet made of Turkish cambric sewn in Polish style,
Four blouses made of Turkish cambric sewn with golden thread in Hungarian style
Two blouses made of Turkish cambric ornamented with white laces,
Four aprons made of Turkish cambric ornamented with laces."[110]
46. *The chattels of Mária Thököly from 1643.*
"50 pieces of blouses from them 9 pieces made of Turkish cambric,
Aprons: 50 pieces, some of them made of Turkish, some of them made of Polish cambric
Nightcaps: 10 pieces, some of them made of Turkish some of them made of Hungarian cambric."[111]
47. *The chattels of Ilona Woiska from 1647.*
"Blouses made of Turkish cambric and finen linen
8 pairs of Turkish coverlets sewn with golden thread ornamented with laces."[112]
48. *The treasury of Palatine Miklós Esterházy drawn up in 1645.*
"Two handkerchiefs made of Turkish cambric, the ends are sewn with Turkish thread
8 rolls of janissary cambric."[113]

NOTES

[1] *Zenker, J. Th.:* Dictionnaire turc-arabe-persan I–II. Leipzig 1866–1876. I. p. 705, *Pakalin, M. Z.:* Osmanli Tarih deyimleri ve terimleri sözlügü, Istanbul 1946. p. 134.

[2] *Szalay, L.:* Erdély és a Porta (Transylvania and the Sublime Porte), 1567–1578. Pest 1862. p. 20.

[3] *Palotay, G.:* Oszmán-török elemek a magyar hímzésben (Ottoman–Turkish elements in Hungarian Embroidery), Budapest 1940. p. 13.

[4] The second data is mentioned by *Palotay, G.:* op. cit. p. 14.

[5] *Palotay, G.:* op. cit. p. 14.

[6] About *dolmans* mentioned in aristocratic or noble-inventories see: *Radvánszky, B.:* Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században (Hungarian Family Life and Households in the 16th and 17th centuries) II–III, Budapest 1879–1895. passim, and *Radvánszky, B.:* op. cit. III. Budapest 1895, pp. 57–59. *Dolmans* in the possession of burghers see: *Bobrovszky, I.:* A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen) (The applied Art of the 17th century boroughs), Budapest 1980. p. 24, *Németh, G.:* Heves és Külső-Szolnok vármegyék limitációja 1660-ból. (Price-regulation of counties Heves and Külső-Szolnok in the year of 1660), Archívum 12. Eger 1990. p. 90, 102. According to

peasants *dolmans* see: *Gerelyes, I.:* Inventories of Turkish Estates in Hungary in the second half of the 16th century. In: Acta Orientalia Hung. 39 (1985) 2–3. p.p. 332–338.

[7] *Kakuk, Zs.:* Cultural words from the Turkish occupation of Hungary. In: Studia Turco-Hungarica Tomus IV. Budapest 1977. p. 53.

[8] *Szamota, I.–Zolnai, Gy.:* Magyar oklevélszótár (Hungarian Charters' Dictionary), Budapest 1902–1906. p. 158.

[9] *Ember, M.:* 16–17. századi ruhadarabok a sárospataki kriptákból (16–17th century garments from crypts of town Sárospatak). In: Folia Archaeologica 19 (1968) p. 161.

[10] *Kakuk, Zs.:* op. cit. pp. 22–23.

[11] *Szamota, I.–Zolnai, Gy.:* op. cit. p. 259.

[12] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II–III. pp. 126, 225, 176, *Szalay, L.:* Kemény János önéletírása (Autobiography of Prince János Kemény), Pest 1856. p. 158., *Nagy, I.:* Áruczikkek szabályzata 1627. és 1706. (Price regulations of 1627 and 1706). In: Történelmi Tár 1871. p. 218.

[13] *Kakuk, S.:* Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XVIe et XVIIe siècles. Les elements osmanlis de la langue hongroise. Budapest 1973. p. 379.

[14] *Bobrovszky, I.:* op. cit. 1980. p. 24., *Novák, L.:* Mezővárosi népművészet. Kecskemét, Nagykőrös, Cegléd (Folk art of boroughs of Kecskemét, Nagykőrös, Cegléd), Nagykőrös 1982. pp. 129–130.

[15] *Kakuk, S.:* op. cit. 1973. p. 379.

[16] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 57.

[17] *Bobrovszky, I.:* op. cit. 1980. p. 24., *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 57.

[18] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 57.

[19] *Pakalin, M. Z.:* op. cit. I. p. 165.

[20] *Koncz, J.:* Barcsay Ákosné lefoglalt javai (The attached chattels of the wife of Ákos Barcsay). In: Történelmi Tár 1887. p. 383., *Torma, K.:* Bánfy Dénes tragédiája történetéhez (Data according the tragedy of Dénes Bánfy). In: Történelmi Tár 1881. p. 742.

[21] *Bobrovszky, I.:* op. cit. 1980. p. 24., *Németh, G.:* op. cit. 1990. p. 104., *Szentendrei, J.:* Egy megbukott görög boltos a 17. században (A bankrupted Greek merchant from the 17th century). In: Századok 1888. p. 539., *Kakuk. Zs.:* op. cit. 1977. pp. 15–16.

[22] *Ipolyi, A.:* Rimay János portai vásárlásai (Purchasing of János Rimay at the Turkish Porte). In: Történelmi Tár 1878. p. 164.

[23] *Nagy, I.:* op. cit. p. 216.

[24] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 18.

[25] *Radvánszky, B.:* op. cit. II. p. 318.

[26] *Szamota I.:* op. cit. p. 42., *Baranyai, B.:* Bethlen Gábor gyulafehérvári palotájának összeírása 1629. augusztus 16-án (The 1629 inventory of the Palace of Prince Gábor Bethlen at Gyulafehérvár). In: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Budapest 1961. pp. 257–258.

[27] *Thaly K.:* Esterházy Miklós nádor kincstára 1645 (The Treasury of Palatine Miklós Esterházy. 1645). In: Történelmi Tár 1883. p. 765.

[28] *Radvánszky, B.:* op. cit. II: pp 245, 356, 377; III: p 262.

[29] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 17.

[30] *Szamota, I.:* op. cit. p. 42.

[31] *Kerekes, Gy.:* Nemes Almássy István kassai kereskedő és bíró (Noble István Almássy merchant and judge from town Kassa – Košice). In: Magyar Gazdaságtörténelmi Szemle 9 (1902) p. 201. *Kemény, L.:* Kassa városi limitációk 1559 (Price-regulations in Kassa in 1559). In: Történelmi Tár 1889. p. 778.

[32] *Kerekes, Gy.:* op. cit. pp. 201, 210.

[33] *Eőr-Darnay, Zs.:* Törökverő Thury György ingóságai (Chattels of György Thury). In: Századok 1870. pp. 723–724.

[34] *Nagy, I.:* op. cit. p. 215.

[35] See note no. 28.

[36] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 539., *Takáts, S.:* Török alattvalók kereskedése Magyarországon (Turkish merchants in Hungary). In: Magyar Gazdaságtörténelmi Szemle 12 (1905) p. 236. About the ethnic background of merchants called Greek see: *Búr, M.:* A balkáni kereskedők és árukészleteik Magyarországon (Merchants of Balcanic origin and their goods in Hungary). In: Ethnographia XCVI (1985) 2–3. p. 252.

[37] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 18.

[38] *Palotay, G.:* op. cit. pp. 24–25., *Gervers, V.:* The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe. Royal Ontario Museum 1982. p. 20.

[39] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 19.

[40] *Radvánszky, B.:* Bethlen Gábor fejedelem udvartartása (The court of Prince Gábor Bethlen). Budapest 1888. p. 120., *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 140., *Bobrovszky, I.:* op. cit. p. 24. At the beginning of the 18th century *bulya*-clothes imported by merchants of so-called Greek origin. See Búr, M.: op. cit. p. 259.

[41] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 20.

[42] *Gerelyes, I.:* op. cit. p. 293.

[43] *Szamota, I.:* op. cit. p. 142., *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 21.

[44] *Gerelyes, I.:* op. cit. pp. 333–334.

[45] *Busbecq, O. G.:* The Turkish Letters of O. G. B. Imperial Ambassador at Constantinople 1554–1562. Translated from the Latin of the Elziviv Edition of 1633 by *Forster, E. S.* Oxford 1927–1968, pp. 46–50.

[46] *Ujlaky, I.:* Egy 16. századi limitáció (A price-regulation from the 16th century). In: Történelmi Tár 1894. p. 148, *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. pp. 22–25, *Németh. G.:* op. cit. p. 92, *Horváth, A.:* Szombathelyi kereskedő üzleti leltára a 17. század közepéről (Business-records of a merchant in town of Szombathely in the middle of the 17th century). In: Néprajzi Közlemények 1 (1956) pp. 265–268.

[47] *Nagy, I.:* op. cit. p. 215.

[48] *Kerekes, Gy.:* op. cit. pp. 194–195.

[49] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 538., *Takáts, S.:* op. cit. p. 236.

[50] *Szamota, I.:* op. cit. p. 279.

[51] *Ipolyi, A.:* op. cit. p. 153., *Kemény, L.:* Károlyi Gáspár hagyatéka. 1597 (The Bequest of Gáspár Károlyi). In: Történelmi Tár 1889. p. 789., *Horváth, A.:* op. cit. pp. 265–268. *Sörös, P.:* Végrendeletek és leltárak a 16–17. századból (Testaments and inventories from the 16–17th centuries). In: Történelmi Tár 1889. p. 700, *Németh, G.:* Gyöngyösi testamentumok és fassiólevelek (Testaments and fassio-letters from town Gyöngyös). Eyer 1991. p. 48.

[52] *Szamota, I.:* op. cit. p. 457, *Szendrei, J.:* op. cit. pp. 538–539.

[53] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 28.

[54] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 539, *Szamota, I.:* op. cit. p. 203.

[55] *Fekete, L.–Káldy-Nagy, Gy.:* Budai török számadáskönyvek. 1550–1580 (Turkish records-books from Buda). Budapest 1962. pp. 18, 21, 25, 28.

[56] *Koncz, J.:* Oklevelek Rozsnyay Dávid fogsága történetéhez (Documents according the history of Davis Rozsnyay's captivity). In: Magyar Történelmi Tár 1883. p. 160.

[57] *Kemény, L.:* op. cit. 1889/a. p. 779, *Jakab, E.:* II. Apafi Mihályné Bethlen Kata hagyatéka (The bequest of Kata Bethlen, wife of Mihály II Apafi) In: Századok 1883. p. 788., *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 35.

[58] *Radvánszky, B.:* op. cit. II. p. 213, *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 45.

[59] *Klaniczay, T.:* Zrínyi Miklós összes művei (Collected Works of Miklós Zrínyi). Budapest 1958. p. 322.

[60] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. pp. 55–56.

[61] *Fekete, L.:* Budapest a törökkorban (Budapest in the Turkish period). Budapest 1944. p. 132.

[62] From my analysis I have omitted those loan-words which are not in connection with wears or dresses. So the words: hara, bagdat, seraser, testemen, mahraman, pestimal, peskir were left out. The Hungarian word: zubbony (jacket) was also omitted as its Turkish origin is not obviously proved.

[63] *Fehér, G.:* A Magyar Nemzeti Múzeum hódoltságkori ezüstcsészéi (Silver bowls from the Turkish occupation period in the collection of the Hungarian National Museum). In: Folia Archaeologica XVII (1965) p. 192.

[64] *Gerelyes, I.:* The spread and use of Turkish ornamental weapons in Hungary in the 16–17th centuries. In: Folia Archaeologica XLII (1991) pp. 227, 231.

[65] *Gervers, V.:* op. cit. pp. 23–24.

[66] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. III. p. 178.

[67] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 101.

[68] *Szilágyi, S.:* Tholdalagi Mihály 1619-iki követjárásának történetéhez (Data to the history of Mihály Tholdalagi's mission in 1619). In: Történelmi Tár 1882. p. 474.

[69] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1888. pp. 254, 256.

[70] *Vincze, G.:* I. Rákóczi György kincseinek összeírása (Inventory of the treasury of Prince György Rákóczi I). In: Történelmi Tár 1878. p. 946.

[71] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 303.

[72] *Szathmáry, I.:* Kemény János fejedelem kincstára (The Treasury of Prince János Kemény). In: Történelmi Tár 1881. p. 776.

[73] *Deák, F.:* Ipartörténeti adatok (Data according the history of industry). In: Történelmi Tár 1879. p. 145.

[74] *Jakab, E.:* op. cit. p. 794.

[75] *Thaly, K.:* Késmárki Thököly Imre naplói, leveleskönyve és egyéb emlékezetes írásai (The diaries, correspondance and other documents of Imre Thököly). Monumenta Hungariae Historica XXIV. Budapest 1873. pp. 142, 146, 150, 220.

[76] *Thaly, K.:* A Rákóczi árvák 1688-ban Munkács várában maradt és Patakra vitt ingó értékeinek lajstroma (The list of the chattels of Rákóczi-children, drawn up in the castle of Munkács and brought to town of Patak). In: Történelmi Tár 1886. pp. 770, 772, 773.

[77] *Zoltai, L.:* Adatok a debreceni régi polgárok háztartásához (Data according the household of burghers in the town of Debrecen) 1567–1638. In: Történelmi Tár 1903. pp. 275–276.

[78] *Kemény, L.:* Kassa város levéltárából (From the Archive of town of Kassa). In: Történelmi Tár 1893. p. 188.

[79] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1888. pp. 254, 257, 268.

[80] *Komáromi, A.:* Perényi Mária nászhozománya (The dowry of Mária Perényi). In: Történelmi Tár 1896. p. 442.

[81] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 287.

[82] *Deák, F.:* Két végrendelet a XVII. és a XVIII. századból (Two testaments from the 17–18th centuries). In: Történelmi Tár 1878. p. 952.

[83] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 311.

[84] *Radvánszky. B.:* op. cit. 1879. II. p. 320.

[85] *Koncz, J.:* op. cit. 1887. p. 380.

[86] *Szathmáry, I.:* op. cit. p. 775.

[87] Történelmi Tár 1890. pp. 784–785.

[88] *Radvánszky, B.:* op. cit. II. p. 350.

[89] *Torma, K.:* op. cit. p. 743.

[90] *Lukinich, I.:* Bethlen Farkasné Ostrosics Borbála ingóságainak leltára (The inventory of the chattels of Ostrosics Borbála). In: Történelmi Tár 1908. p. 24.

[91] *Thaly, K.:* op. cit. 1873. pp. 177, 211.

[92] *Komáromy, A.:* Vér György ingóságai (The chattels of György Vér). In: Történelmi Tár 1885. p. 405.

[93] *Torma, K.:* Leltárak, összeírások (Inventories and conscriptions). In: Történelmi Tár 1884. p. 148.

[94] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 52.

[95] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 342.

[96] *Kerekes, Gy.:* A kassai céhek árszabása 1635. (The price regulation of the tailor's guild in Kassa). In: Magyar Gazdaságtörténeti Szemle 1901. p. 471.

[97] *Szendrei, J.:* op. cit. p. 538.

[98] *Kakuk, Zs.:* op. cit. 1977. p. 23.

[99] *Németh, S.:* op. cit. 1991. p. 86.

[100] *Kemény, L.:* op. cit. p. 189.

[101] *Németh, G.:* op. cit. 1990. p. 35.

[102] *Jakab, E.:* op. cit. p. 796.

[103] *Thaly, K.:* Ismeretlen összeírás a XVII. század második feléből (An unknown register from the second half of the 17th century). In: Történelmi Tár 1879. p. 146.

[104] *Németh, G.:* op. cit. 1991. p. 48.

[105] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 104.

[106] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. III. p. 17.

[107] *Szádeczky, L.:* I. Lipót mátkájának bevonulása Bécsbe (The Parade of the wife of Leopold I in Vienna). In: Századok 1884. p. 143.

[108] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. III. p. 225.

[109] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 109.

[110] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 269.

[111] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 285.

[112] *Radvánszky, B.:* op. cit. 1879. II. p. 297–298.

[113] *Thaly, K.:* op. cit. 1883. p. 763.

MIKLÓS RAJNAI

JACOB BOGDANI'S WORKING PRACTICES

His Own Account, 1691

On Monday, 6th June 1859 and four following days, a Manuscript Library, which included items of such importance as the Vertue MSS, was sold in London by the auctioneers Puttick and Simpson. The late owner was that eminent East Anglian, Dawson Turner, a polymath, collector, patron of artists, in particular of John Crome and John Sell Cotman. Lot 239 on the second day of the sale was "Humphrey (Ozias), Various Memorandum books; 6 vols. 4to and 8vo". The fairly copious description of these books of the well-known miniaturist and portraitist drew special attention to "an extremely interesting volume of notes on the mechanism of his [Humphry's] art, recipes, accounts of the different modes of painting, adopted by various artists; many communicated by themselves, and as it regards Lely and Kneller, described by those who had seen them at work". Among the accounts of "different modes of painting" communicated by the artists themselves there is one by Bogdani, the only comment on his own practices that has survived or come to light so far.

The Memorandum Books, earlier in the sale of William Upcott,[1] the famous manuscript collector, natural son and heir of Ozias Humphrey, were bought, along with several other lots in the sale, by the British Museum and are now in the British Library as Additional MSS 22.947–22.952. The one which concerns us is Add. MS 22.950.[2] In this book there is indeed a section (with an integral sequence of numbering) which treats the technicalities of painting and its materials. Some of the information was told to the compiler by the practitioners themselves, but most of it was passed on to him by the still unidentified William Fever,[3] who seems to have been a remarkable observer of his fellow artists' practices and the eager recipient of communications concerning their art.

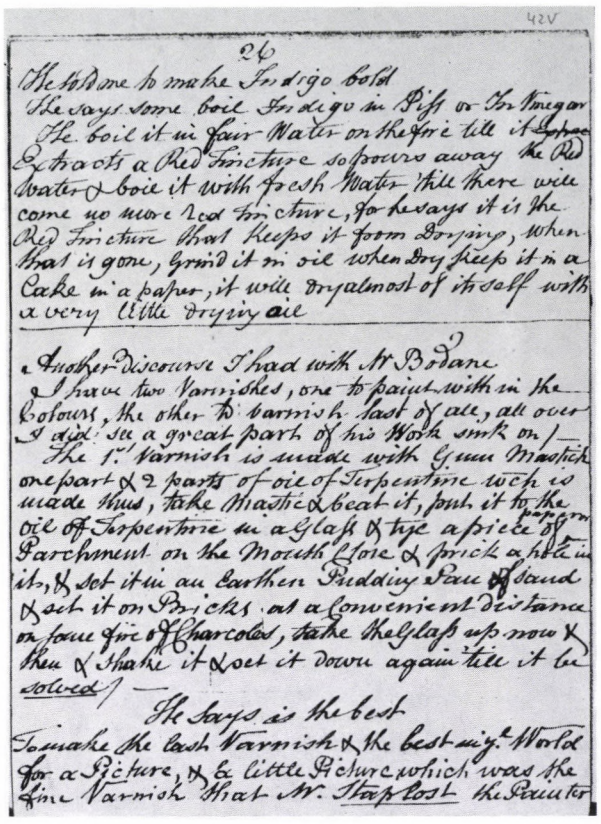
Some of the entries in the book are dated. The earliest date is 1673, then follows a long gap until 1690; the last date is 1698.[4] The two most often occurring years are 1673 and 1691. The dates are not in consecutive order but jump forwards and backwards like somebody turning information on jumbled-up cards into a continuous text. The paragraphs dealing with Bogdani are introduced with the date "In octr. 1691".

This assembly of notes must have been copied into the 18th century Memorandum Book from the 17th century original after Humphrey had already made use of random pages for sketches which consequently appear interspersed in the writing. Surprisingly the transcriber seems to have been an uneducated person who spelled Titian as Tickien and committed similar atrocities against a number of other names.

One of the chapters of the privately printed *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700, 1981*, by M. K. Talley is devoted to this manuscript bringing combined historical and technical erudition to bear upon it. Talley believes that another transcript with the same content was once in the possession of Sir Charles Eastlake, the one mentioned and made use of in his *Materials for a history of oil painting*, 1847, pp. 307–9. It was bought by him "from Mr. H. Bohn, of York Street, who purchased it at a sale at Messrs. Sotheby's in May, 1845"[5] and his description of it certainly indicates something very similar or identical to our manuscript. It was copied "from a collection of memorandums containing successive accounts of the methods of painters who had practiced in England from the time of Vandyck to that of Kneller". Further we are told by Talley that W. T. Whitley knew our manuscript and used it for his *Artists and their Friends in England 1700–1799*, 1928[6] and mentions that a more recent user of it, Sir Oliver Millar,[7] brought it to his attention.

Talley also deals with the intriguing question: the authorship of the original, that is – from the point of view of our narrower interest – the identity of the person to whom Bogdani was talking. His somewhat surprising suggestion is that it was William Gandy (c. 1655–1729), the Exeter and Plymouth portrait artist, son of James Gandy (1619–1689), also a portraitist and supposed assistant of Vandyck who was taken to Ireland by the 1st Duke of Ormond in 1661 and apparently remained there for the rest of his life. This identification is based on the fact that there are a few mentions in the manuscript of "my father", usually in connection with Vandyck, with whose studio and practice he appears to be very familiar. However none of these references presents him

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest



42V

26

He told me to make Indigo bold
He says some boil Indigo in Piss or In Vinegar
He boil it in fair Water on the fire till it ~~Extrac~~
Extracts a Red Tincture so pours away the Red
Water & boil it with fresh Water till there will
come no more Red tincture, for he says it is the
Red Tincture that keeps it from Drying, when
that is gone, Grind it in oil when Dry keep it in a
Cake in a paper, it will dry almost of itself with
a very little drying oil

Another discourse I had with Mr Bodane
I have two Varnishes, one to paint with in the
Colours, the other to varnish last of all, all over
I did see a great part of his Work sink on /—
The 1st Varnish is made with Gum Mastich
one part & 2 parts of oil of Terpentine wch is
made thus, take Mastic & beat it, put it to the
oil of Terpentine in a Glass & tye a piece of paper or
Parchment on the Mouth Close & prick a hole in
it, & set it in an Earthen Pudding Pan of sand
& set it on Bricks at a Convenient distance
on some fire of Charcoles, take the Glass up now &
then & shake it & set it down again till it be
solved / —
He says is the best
To make the last Varnish & the best in ye World
for a Picture, & a little Picture which was the
fine Varnish that Mr. Staplost the Painter

Fig. 1. Add. MS. 22.950, fol. 42v. By permission of the British Library



Fig. 2. A stone vase of flowers: Fitzwilliam Museum, Cambridge

as a practising artist, and the assumption that he worked in Vandyck's studio does not seem to be supported by his own work and even less by evidence of any other kind. But apart from this, everything we are told of the character and behaviour of William Gandy makes him a most unlikely contender for the authorship.

James Northcote in his Memoir of William Gandy[8] relates that Gandy resided for a long time in his grandfather's house and painted his father when a child. "He was a man of a most untractable disposition, very resentful, of unbounded pride, and in the latter part of his life both idle and luxurious ... He was at all times totally careless of his reputation as a painter[9] ... His portraits ... are slight and sketchy, and show more of genius than labour". The heads are good "but he was so idle and so unambitious that the remainder of the picture, except sometimes the hand, is commonly copied from some print after Sir Godfrey Kneller".[10]

This description of both the man and his work ill fits the character of our author, deeply interested in the techniques of his artistic predecessors and of his peers and studiously recording their methods and recipes.

Northcote's Memoir and the manuscript contradict one another on a further point as well. Our author tells us about a visit from and a conversation with Kneller in 1693[11] while



Fig. 3. Flowers in a sculpted vase: National Trust, Kedleston Hall

Northcote states that Kneller first came across Gandy's work on a visit to Exeter when he was in great poverty, i.e. late in life.[12]

Lastly, while the manuscript suggests a metropolitan atmosphere there is no tradition, evenless evidence, about any lengthy stay of William Gandy in London. Quite the contrary. "He wished to have it supposed that he was the natural son of the great Duke of Ormond, who was afterwards banished, and always insinuated that he had some secret reasons for not appearing publicly in London ..."[13]

One could perhaps suggest as a more likely contender for the authorship another minor portrait painter, Anthony Russel. His wrongly given birth date, c. 1663,[14] which would make him c. ten years old in the earliest year that occurs in the manuscript, is no real objection, because Vertue's note of his age at the time of his death in 1743 is more tentative than the "circa" suggests. The expression "aged above 4 score" hardly means something less vague than "very old". Anthony "very stout & hearty to the last"[15] could have been nearer to 90 than 80 and so eligible for the authorship.

His family was part of the London artistic scene for generations, his father – similarly a portrait painter – did work in Vandyck's studio for a short while, his great uncle was Cornelius Johnson and the circle of his grandfather, jeweller to James I and Charles I, included Isaac Oliver.[16] However, the non-mention of artistic practice in the references to the author's father advises caution here just as in Gandy's case, and this together with the lack of even a single allusion to Cornelius Johnson makes one hesitate to champion him.

The manuscript's main concern is portrait painting and portrait painters, first among them Lely, but Soest, the Venetian Bombelli, and Kneller as well, with Vandyck brought into the discussion repeatedly.[17] Landscape is hardly mentioned at all. It is represented by Fever's curt description of Jan Looten's (c. 1618 – c. 1680) way of sketching. In comparison the treatment of still life is surprisingly generous with 1) a description of what is "The best light to paint by' according to Simon Verelst and related to the author by" Simon's brother, Harman;[18] 2) telling the story about the importance of composition in flower paintings;[19] 3) the author's own observations on how to paint roses[20] and his critical analysis of Daniel Segher's flower piece in Lord Leicester's collection;[21] 4) and finally with the recording of Bogdani's thoughts on his own practices and of his recipes, which takes up about the same number of pages as that devoted to Kneller.



Fig. 4. Flowers in a vase: Royal Collection, Hampton Court

Bogdani
25

41v In oct[r].
1691 Mr. Bocdan the Flower Painter told me & Shewed me
He designs the loose manner of his Flowers with a Chalk on the Cloth out of his Head then he paints all his Roses & Cuiflowers [gillyflowers?] & Tulips on the Cloth with Stalks one by one leaving the Ground of the Cloth, in the Spring & Sumer & as tose the
42r backflowers that after some of his Scetches & finished Pictures /.[22] (Fig. 5)



Fig. 5. Flowers in an urn, with monkey: Courtesy of the Chatsworth Trustees Settlement

He tempers his Vermilion for Tuleps & Roses with mastic and oil of Terpentine made into a Varnish, over the fire & mixes it with all his Colours with a little Drying oil, by mixing Varnish & a little drying oil makes it dry in half an hour in the sumer time, so that he can Paint & Glass often & finish in one day, he says he is a day in Painting of a Rose or Flower, his Painting hath a Smooth Aggitynes [agate-ness?] like Amell [enamel] Painting/He paints his Greens with Varditer & Pink, & Ultramarine & Pink,[23] in some places, & Glasses with Ultramarine & Pink, In some clear places that the light Shine thro' the leaves & very Rich parts he Glases them with distilled Verdigris & Pink /[24]

Says he paint in the Spring flowers & in the Somer flowers & Fruits when they are out Lobsters (Fig. 3–6) & oysters pieces, In the Winter pieces of Fowll & plate (Fig. 2)



Fig. 6. A still life with lobster on a marble ledge, Sotheby's (1985), London



Fig. 7. Details of Figs 3,5 (top), and 6,4 (bottom)

He takes 2 or 3 Roses & the leaves in a branch together for its looseness, to make them wind & turn, in a wild loose manner of Freedom /
He Choose all the Variety of Coloured leaves the green leaves, some speckled with yellow & red Specks to make the greatest Variety of Colouring, which makes a flower piece Sheivs[?] – rarely.

26

42v He told me to make Indigo bold
He says some boil Indigo in Piss or In Vinegar
He boil it in fair Water on the fire till it Extracts a Red Tincture so pours away the Red Water & boil it with fresh Water 'till there will come no more red Tincture, for he says it is the Red Tincture that Keeps it from Drying, when that is gone, Grind it in oil when Dry keep it in a Cake in a paper, it will dry almost of its self with a very little drying oi[125]

Another discourse I had with Mr. Bodane
I have two Varnishes, one to paint with in the Colours, the other to varnish last of all, all over I did see a great part of his Work sink on/ –
The 1st. Varnish is made with Gum Mastick one part & 2 parts of oil of Terpentine w̄c̄h is made thus, thake Mastic & beat it, put it to the oil of Terpentine in a Glass & tye a piece of paper or Parchment on the Mouth Close & prick a hole in it, & set it in an Earthen Pudding Pan of sand & set it on Bricks at a Convenient distance on some fire of Charcoles, take the Glass up now & then & shake it & set it down again 'till it be solved / –

He Says is the best
To make the last Varnish & the best in y.e World for a Picture, & a little Picture which was the fine Varnish that M.r. *Staplost* [Staphorst?] the Painter
43r in Norwich did his Little Pictures over /
You must take the Clear Gum Copell & beat it to a powder, & put one part to 2 parts of oil Terpentine & set it in Sand the same Method as you did the Mastck Varnish till it be dissolved

---

Now to use the Mastck Varnishes in your white put a drop or two in, with a very little drying oil & Temper the Patches of Colours of your Roses & lay it on & break the further leaves from y.e Eye with Ultramarine, when you have painted the Rose (or Flowers) let it alone or 2 or 3 hours when it is dry to a Tackeynes then paint on it again & finish it up at once & Glasse the inward part with Carmine, now if you did not use this way you co.d not finish it up as first

---

Mr Bodon told me he Glases his Lobsters on the Varmillion with Carmine or else says he it could not be so rich, it holds & hath a good body. he told me the inward Glossing part of his Roses was Glased with Carmine
The Green Rose leaves with Variety of Colour, Contrary Colours & light Greens when dry, the [he?] *Glase* them with Pink & Ultramarine, & double poppys & their Green leaves, of a light Green, & in Some places where the light Shine thro' Glase them places with distilled Verdigris Ground in oil, & as soon as dry – Varnish them places over with Coppell Varnish or else it will turn black

27

43v He says he cannot paint flowers but in ye Spring & Somer time, & not in the Winter, because he hath no money to paint Curious fine Scętches, In the spring to have by him in Winter, who shall maintaine him in the time
Now if one hath time & treasure to paint some Scetches in the Spring & Somer with Branches of Roses & leaves together, & other Branches of Flowers in the same Season, set in a Glass or Pot with Care, & a good loose Composition w̄ōd be the greatest help

---

Mr Bodane told me the best way to make Linseed oil white & Clear
Take a Pan of Sand with a little hole in the middle of ye bottom, & set in another pan letting some distance from the bottom pour Linseed oil on y.e Sand & set it in the air, so when this oil is drained down put the same oil on New sand & set it Still in the air, do in this manner 3 or 4 times it will be white & Clear

---

It is not within the competence of the present writer to comment on the technical aspects of this manuscript and of the above extract from it. One can only look forward to the examination, which should include chemical analyses of paint samples, of some firmly attributed early paintings by Bogdani to see whether he followed his own teaching: made use of his own recipes.[26] If this examination proved positive, the result would be of great value for providing an additional ar-

gument with which to support or oppose an attribution, but of course one would have to be careful not to extend its validity to the entire oeuvre. In the course of his subsequent 33 year lifespan his studio practices could have changed or become modified.

The part of the manuscript that concerns Bogdani starts off with calling him a "Flower Painter". This underpins the testimony of the other evidences concerning his early years in England and confirms that bird painting, for which he is best known today, was a later addition to his activities.[27]

It is interesting to note that Bogdani designed his pictures "out of his Head" then painted the flowers one by one to fulfil their pre-ordained role, a method not much different from that of a painter of figure compositions. So "the loose manner of his Flowers" is calculated and deliberate, supported by an equally calculated and deliberate choice of compositional elements: like a loose branch of roses which "wind and turn, in a wild loose manner of Freedom". His surviving flower pieces bear good witness to the untidy naturalness he was aiming at.

He appears to be very aware and resentful of the seasonal character of the still life painter's work as he mentions it three times. We are allowed to come close enough to him to share his worries about having to work for his immediate necessities because he is unable to afford either time or financial resources to make sketches in the spring for use in the winter. His pathetic sigh wishing for "time & treasure" to throw off the shackles of seasonality with sketches of "good loose Composition[s]" made for winter use is rather endearing.

However, a certain number of sketches he must have managed to prepare for later application because the backflowers in his composition were painted "after some of his Scetches & finished Pictures".[28]

Bogdani never forgot the bitter lesson of curtailment due to lack of sketches in these early years, before royal and aristocratic patronage changed his financial standing in life. As time went on he seems to have built up a lavish storehouse of images of plants and birds to the extent that sometimes he was able to assemble compositions of outstanding attraction without having to step outside it.

NOTES

Thanks are due to Diana Brooks for the research contributions, comments and suggestions incorporated in this paper.

[1] William Upcott's sale, Sotheby's, 15th June and following days, First day, lot 89 bt. Thomas Rodd the bookseller, who presumably sold it to Dawson Turner.

[2] The British Library catalogues it as duodecimo.

[3] Talley suggests that he might be identical with William Reader (fl. 1672 – after 1700). *M. K. Talley*, Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700, 1981, pp. 319–20.

[4] The reading of 1690 on f. 53v is somewhat ambiguous. It could possibly be 1699.

[5] Efforts to trace the relevant lot have proved fruitless.

[6] Vol. II. Appendix pp. 237–9 Kneller's earlier Practice in Portraiture.

[7] *M. Whinney* and *O. Millar*, English Art 1625–1714, 1957 pp. 188, n. 1 and 280 n. 3. – *O. Millar*, Sir Peter Lely, 1978 pp. 17, 25, 28, 32.

[8] *James Northcote*, Memoirs of Sir Joshua Reynolds Knt., 1813 pp. 411–418 Memoir of William Gandy.

[9] Ibid., p. 413.

[10] Ibid., pp. 414–5.

[11] ff. 45v and 47r.

[12] *James Northcote*, op. cit., p. 416.

[13] Ibid., p. 417. Northcote confuses the 1st and the 2nd Duke.

[14] E.g. *Ellis Waterhouse*, The Dictionary of 16th and 17th Century British Painters, 1988. Strictly speaking it should be *before* not *circa* 1663.

[15] Walpole Society XXII (Vertue III) 1933–1934, 1934 p. 117.

[16] Ibid., XX (Vertue II) 1931–1932, 1932 p. 12.

[17] There are of course many more minor people mentioned and/or contributing to the whole.

[18] f. 17r. The window is "says he 2 foot & half high & two foot broad, the bottom of the light – must be equal to the top of his Eassell which was not very high, this makes my Brother Paints his Flowers so fine it is best for the light & every thing else his Father had it out of Italy it was Tintorests – way. The reason it makes broad lights & broad Shadows which Shews very great and noble, It makes you see the extreme high lights plain from the means & Shadows, ..."

[19] f. 41v. "In October 1693 There was a Man that sold Pictures, had a piece of a Young Mans doing of Flowers after the Life of his own Composing & was well painted but there was too many flowers, an Ill contrived or Composed, that it took up a great deal of Labour more than did need, he told me that a good painter come to see his Picture, Says he this piece of Flowers might have been finer & better in its Composition, & done with more ease & less Labour So you see by this, that all things ought to be designed or Composed well as well as flowers, The best way is the easiest You had need take care of the Designs with great wit, For it is the first thing that is looked at."

[20] ff. 43v–44r. "When pou paint Roses make sure pale Roses – amongst some of a Deeper blush that is more Lacky, this makes them look more like Roses than if you made them all alike: in the Shadow put some redder Roses to make ye – greater variety / – Set the life so that the leaves may be as free & as Grand as they can, – Observe to do the loose freedom of the Leaves of a Rose, & not Close them or Bundel them up – & put in amongst the bloom Roses some Roses like a Globe with some Loose leaves of the Rose about the Globe as you will see it in Nature, make a sketch for Example."

[21] ff. 44r & 44v. "Pater Segers makes his Roses too aparent & Edgey, he does not obscure the leaves of the Roses enough, as they are one behind another, but comes out light all alike, & this fault is in both: Red & white Roses, then the Rose buds & all is all light out together, That is one doth not go broken one behind another to beautify the light Roses that comes out, This fault was in his green leaves too, He did not Imboss his Stalks enough with Colour / He sho[d]. have Imbossed his Rose leaves as they come out to the Eye, one good thing he did he put in some very Red Roses in amongst the Pale Damask Roses to make Variety & some Single Yellow Roses. another very good thing he did to paint on a white Ground for his Red Roses as well as the others His Green leaves was painted with Ultramarin for his blue."

[22] Bogdani's statement underlines the testimony of his painting and is in accordance with the practice of the period. See *Fred G. Meijer*, Catalogue of Still Life Painting from the Golden Age, Museum Boymans – van Beuningen, Rotterdam, 1989, p. 96 (referring to fruit still lifes): "we can certainly assume that in the seventeenth century still lifes of this type were not painted 'from life' but that they were carefully composed, often with reference either to previous studies, the artist's own earlier compositions or examples by others".

[23] By implication not green but blue verditer. This had a green cast which "tended to increase on exposure. Norgate [circa 1621–26] lists blue verditer not with other blue colours but amongst greens, obviously intending it only to be used only in mixture with yellow" just like in Bogdani's practice. *Pink* in 1691 had a different meaning to that of today: "The English word *pink* was once used as a noun with reference to a yellow pigment. Only during comparatively recent times has the word been accepted as an adjective meaning rose pink or light red". *R. D. Harley*, Artists' Pigments C. 1600–1835, 1970, p. 50 and 97.

[24] Bogdani's pleading of poverty does not tally with his use of the most expensive pigment, Ultramarine (lapis lazuli) and also of "distilled Verdigris" instead of the much cheaper ordinary version. *R. D. Harley*, op. cit. p. 74.

[25] Bogdani's use of indigo in oil painting (as opposed to watercolour) seems to be one of the latest recorded. Cf. *R. D. Harley*, op. cit. p 64 where the author talks about Marshall Smith's statement – in his The Art of Painting 1692 – concerning indigo: "His is one of the last references to indigo in regular use in oil painting. Eighteen-century writers exclude it completely, ..., or they point out that it is used mainly in watercolour painting".

[26] See *M. K. Talley* and *K. Groen*, "Thomas Bardwell and his practice of Painting", Studies in Conservation, vol. 20, 1975 pp. 44–113 for the working of such an approach.

[27] *M. Rajnai*, Jacob Bogdani, 1989 (Catalogue of the exhibition in the Richard Green Gallery, London).

[28] In fact often the main flowers also – see illustrations.

PÉTER UJVÁRI

WILHELM TISCHBEIN: GOETHE IN DER RÖMISCHEN CAMPAGNA

GYÖRGY SZÉPHELYI GEWIDMET

Vor einigen Jahren hat der Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute die eine Fassung des Goethe-Porträts von Andy Warhol erworben, die der amerikanische Künstler 1982 nach dem berühmten Bildnis von Wilhelm Tischbein gefertigt hat, das im Städel zu sehen ist. Das in Siebdruck und Malerei hergestellte Werk Warhols wurde vom AsKI für ein im Rom entstehendes Goethe-Museum bestimmt, wo es „ein inhaltliches Signet für Arbeitsweise und Zielsetzung" des Museums darstellen sollte, „aus der Gegenwart heraus die Vergangenheit zu beleuchten und zu verstehen, aus dem Blickwinkel der anderen (Warhol bzw. der Italiener), aus dem Dialog heraus die eigene Geschichte neu bewerten zu lernen".[1]

Angesichts dieser ehrenvollen Zielsetzung scheint es ein bißchen komisch, daß die vom AsKI erworbene Fassung im kurzen Bericht vom Ankauf gepriesen wurde, weil sie, im Unterschied zu den anderen Fassungen, sich „durch eine feine, harmonische und zurückhaltende Farbgebung" auszeichne. Dadurch erscheinen der Klassiker Goethe und der Klassizist Tischbein den Pop-Künstler Warhol überwunden zu haben, und dies kann uns als Warnung dienen, daß das Bild im Städel so sehr Teil unserer Kultur geworden ist, daß der Anspruch des jeweiligen Interpreten auf „Objektivität" und Korrektheit in diesem Fall mehr als sonst illusorisch vorkommen mag.

Das Tischbein-Gemälde galt lange als verschollen und tauchte erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts wieder auf, als es dann bald durch die Familie Rothschild erworben wurde. Seit 1887 hängt es kontinuierlich, „wo es hingehört", „in der vornehmsten Kunststätte der Heimatstadt des Dichters", und darf nach den Statuten des Museums auch nicht ausgeliehen werden. Das Porträt ist also zu einem echten Museumsstück oder geradezu ein Stück Museum geworden, und wenn es zutrifft, daß Goethe inzwischen zum Idol geworden ist, so kann das Bild wohl als das Emblem dieses Idolwerdens bezeichnet werden.[2]

Bereits für die erste Hängung des Porträts war eine gewisse Emblemhaftigkeit charakteristisch, insofern es den Eintretenden als erstes Stück im Museum grüßte, und neuerdings wird die Darstellung so häufig auf Buchumschlägen, Plakaten, in Werbung und Karikatur aufgegriffen, daß sie wirklich als eine Art „*Gioconda*" *teutonica* (M. Causa Picone) angesehen werden kann.

Aus dem emblematischen Charakter des Werkes ergibt sich, daß der Dargestellte, die Darstellung und der „gesellschaftliche Gebrauch" derselben sich voneinander nur schwer trennen lassen. Man steht also einer besonders komplizierten Mischung von Vorstellungen gegenüber, wo es sich nur schwierig bestimmen läßt, welche und inwiefern „werkimmanent" sind.

Im vorliegenden Aufsatz wird eine relativ kurze Periode in der Geschichte des Porträts untersucht, und zwar die, als der Maler und sein Werk miteinander noch etwas zu tun hatten. Mit anderen Worten wird hier eine geschichtliche Interpretation des Bildes unternommen, wobei es sich um die „Historisierung" der im Werk mitschwingenden Vorstellungen handelt. Teil I dient dabei dem Zweck, die Geschichte des Bildes auf möglichst überprüfte Zeugnisse basierend auf der Ebene der Geschehnisse zu verfolgen und dadurch ein anschauliches Bild von den Umständen zu entwerfen, unter denen das Porträt entstanden ist und von denen manche auch auf den Werdegang desselben Einfluß nehmen sollten. Da Teil II, der die eigentliche Werkanalyse beinhaltet, gewisse Vorkenntnisse voraussetzt, dient die „Biographie" des Porträts für die, die mit der umfangreichen Fachliteratur über das Bild nicht vertraut sind, auch als Einführung zum Thema.

Im Teil II wird versucht, einen „diskursiven Spielraum" zu rekonstruieren, in dem sich die tatsächlichen und teilweise auch die möglichen zeitgenössischen Äußerungen über das Bild bewegt haben mögen. Dieses selbst wird dabei nicht als konstant betrachtet, sondern als etwas, was in verschiedene Kontexte gestellt werden konnte und auch für verschiedene Interpretationen der Zeitgenossen offen war. Diesbezüglich wird gezeigt, warum es so viele relevant erscheinende Annäherungsmöglichkeiten zum Werk gibt und doch keine einzige von diesen an sich wirklich ausführlich ist und sein kann.

Im Teil III werden die ästhetischen Grundlagen von Tischbeins Denken über Kunst skizziert, was dem doppelten Zweck dient, die Beweggründe für die im Teil I geschilderten Handlungen des Malers besser zu beleuchten und einige im Teil II vorgeführte Folgerungen mit weiteren Überlegungen zu stützen. Hier wird auch auf die Frage nach Tischbeins Intentionen zum Porträt eingegangen.

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. J. H. W. Tischbein: Porträt Goethes in der römischen Campagna, 1786 bis um 1798, Öl/Lwd., 164×206 cm, Frankfurt a. M., Städel Museum

ERSTER TEIL

DIE GESCHICHTE DES BILDES BIS ZUR MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS

ROM, NOVEMBER 1786

In Karlsbad wußte niemand, wohin Goethe aufbrach, und in Rom, wo er am 29. Oktober ankam, wartete niemand auf ihn. Beim Eintritt in die Ewige Stadt hat er gewiß keine Aufmerksamkeit auf sich gezogen: Er vermied den Bezirk der *Piazza di Spagna* (der als Viertel der Ausländer galt und wo sich die besseren Gasthäuser befanden) und stieg in der *Locanda dell'Orso*, einem Wirtshaus von niederem Rang, ab. Bereits am selben Tag ließ er Tischbein zu sich rufen. Der Maler war ihm nur durch seine eigenen und Mercks und Lavaters Briefe bekannt. Da Goethe eine beträchtliche Rolle dabei gespielt hatte, daß Tischbein als Pensionär des Gothaer Hofes wieder nach Rom gelangte, durfte er auf die Dankbarkeit und Hilfe des Malers weitgehend rechnen.[3]

Am nächsten Tag zog Goethe unter dem Namen Philipp Möller in Tischbeins Wohnung am *Corso* ein, wo dieser mit zwei hessischen Malern, also mit zwei Landsleuten, Fritz Bury und Georg Schütz, gemeinsam wohnte. Sie nahmen auch Kost bei ihren Hausleuten,[4] brauchten also nicht die *Trattoria della Barcaccia* zu besuchen, wo die meisten in Rom weilenden deutschen Künstler speisten – unter anderem, weil diese billiger war als das weltberühmte, internationale *Café Greco*.[5] Kein Wunder, daß Goethe, der während seiner

Reise „zuletzt des Wirtshauslebens satt" war, sich „in dieser teueren Künstlergesellschaft" wie „ganz zu Hause" und „am Abrahams Schoße" fühlte. Hier muß er auch sein Inkognito aufgegeben haben.

In einem Brief vom 3. November bereits erwähnt Goethe ein weiteres Mitglied seiner Gesellschaft: „Gemälde und Statuen zu sehen hilft mir des Hofrat Reiffenstein lange Praktik und Tischbeins Künstlerauge, und ich sehe denn nur so hin."[6] Vier Tage später berichtet er über weitere Bekanntschaften: „Bei Angelika Kauffmann bin ich zweimal gewesen, sie ist gar angenehm und man bleibt gern bei ihr. Hofrat Reiffenstein erzeigt mir viel Gefälligkeit. An Trippel hab ich einen sehr braven Künstler kennen lernen. Und nicht genug kann ich sagen was Tischbein ein guter und natürlich verständiger Mensch ist. Er gibt sich viel Mühe und ist gewiß auf einem guten Wege der Kunst."[7]

Mit den Augen eines Außenstehenden wurde der Anfang des römischen Aufenthaltes Goethes in einem Brief vom 9. 12. 1786 von Trippel so geschildert: „Der Herr Göde ist vor ungefähr vier Wochen hierher gekommen unter dem Namen Müller eines teutschen Gelehrten, er logiert beim Tischbein, er geht bei niemand als beim Reiffenstein und bei der Angelika Kauffmann, denn sie haben einen Komplott gemacht, daß er nirgends darf higehen, als wo sie ihn hinführen, also dieser große Löwe läßt sich durch die Gasse an der Nase herumführen. Es heißt, er bleibt den ganzen Winter hier, und er schreibt Tragödi di Iphigenia. Er ist einmal bei mir gewesen, sonsten bei keinem anderen."[8]

GOETHES FREUNDESKREIS

Der alte Hofrat Reiffenstein, der früher auch mit Winkelmann befreundet war, ist nach Mengs' Ableben eine der wichtigsten und einflußreichsten Gestalten des römischen Kunstlebens geworden. Neben seiner Tätigkeit als bewährter Cicerone nordischer, vorzugsweise fürstlicher Reisender kaufte er Kunstwerke für den russischen Hof und vermittelte Aufträge für Künstler, die über ihn Verbindung zu ihren Gönnern hatten. Als Vertreter der fürstlichen Mäzene, von denen die meisten Künstler finanziell abhingen und für die sie arbeiteten, hatte Reiffenstein Gelegenheit, den Künstlern öfters Ratschläge zu geben und damit die künstlerische Produktion der Deutsch-Römer zu beeinflussen.[9] Wegen dieser Macht, die er dank seiner guten Beziehungen besaß, oft aber eigenmächtig und parteiisch ausübte, war er im Kreis der Künstler nicht allzu beliebt; sie nannten ihn treffend *Dio padre onnipotente.*

Die meisten Aufträge vermittelte Reiffenstein Angelika Kauffmann und Philipp Hackert; auch sein Freund, der Bildhauer Alexander Trippel, ärgerte sich darüber.[10] Die jüngeren Künstler dagegen beklagten, daß er, wie Tischbein ausdrückt, „die Leute noch immer als Pagenhofmeister" behandelt, „dem man nicht widersprechen darf".[11] „Das beste übrigens, was er tat", führt Tischbein in seinen Lebenserinnerungen fort, „war wohl, daß er dem Abbate Fea den deutschen Text des Winckelmann erklärte, damit Fea denselben ins Italienische übersetzen könnte".[12]

Angelika Kauffmann war neben David und Batoni einer der berühmtesten Maler in Rom. Sie war sehr hoch geschätzt und mit vielen Bestellungen überhäuft. Letzteres verdankte sie ihren guten, vor allem englischen Beziehungen und ihrem Salon, der der Sammelpunkt von Künstlern, Romreisenden und römischen Notabilitäten war.[13]

Der Salon Angelikas wurde von Hackert und Reiffenstein nicht zuletzt zu dem Zweck ins Leben gerufen, den Verkehr der Künstler mit den potentiellen Bestellern zu begünstigen. Hier kamen Schöngeister und Gelehrte, Künstler und Kunstliebhaber zusammen und haben die Gelegenheit benutzt, sich über Kunstfragen zu unterhalten; dazu hatte man sonst nur Gelegenheit in den *Cafès*, an den Privatakademien und auf den gemeinsamen Ausflügen von Künstlern.[14]

Alexander Trippel gehörte zu den seit langem, seit Mengs' Zeiten in Rom lebenden Künstlern und leitete eine Privatakademie, die zahlreiche deutsche Künstler besuchten;[15] während seines ersten Romaufenthaltes gehörte auch Tischbein zu ihnen.[16] Er hat das Aktzeichnen und das Modellstellen bei Trippel gelernt,[17] und es war auch Trippel, der den Maler zum Studium der Antiken ermunterte.[18]

Solche Privatakademien hatten den Vorteil, hebt Tischbein in seiner Selbstbiographie hervor, daß die „Konversation" in ihnen, ganz im Gegensatz zu den großen öffentlichen Zeichenakademien, gestattet war.[19] Privatakademien entstanden oft einfach so, daß einige Künstler vereinbarten, gemeinsam ein Atelier zu mieten und die Modelle zu bezahlen.[20]

Als Hauptmieter des Hauses am *Corso* galt Tischbein.[21] Er scheint bezüglich seiner finanziellen Möglichkeiten (und seines gesellschaftlichen Ansehens) zwar unter Reiffenstein und Angelika Kauffmann, aber über Bury, Schütz und mehreren anderen armen Künstlerburschen gestanden zu haben.

Die römische Künstlerwelt war ziemlich hierarchisiert. Die von Künstlern gebildeten Kreise waren meist auch Interessengruppen; die von Fiorillo treffend als „Koterie" bezeichnete Vereinigung von Angelika Kauffmann, Hackert und Reiffenstein ist ein gutes Beispiel dafür.[22] Tischbein scheint mit dieser „Koterie" seit Anfang seines zweiten römischen Aufenthaltes ziemlich eng verbunden gewesen zu sein.[23] Er wurde besonders von Hackert protegiert, der 1785 im *Teutschen Merkur* für das Konradin-Bild, das erste großformatige historische Gemälde Tischbeins, große Reklame machte.[24] Auch später, als Hackert schon in Neapel lebte, kümmerte er sich um Tischbein und machte ihn auf die günstigen Möglichkeiten aufmerksam, die der rege Kunstmarkt Neapels

bot.[25] Erst als Tischbein in Neapel als Konkurrent auftrat, hörte Hackert auf, ihm behilflich zu sein.[26]

Goethes alltägliche Gesellschaft war aber eine weniger vornehme Kompanie, die der jungen Künstler: Wenn „Maler Müller" berichtet, daß Goethe in jenen Wochen als „Staatsgefangener" der Tischbeinschen Hausgesellschaft sich von Tischbein, Bury, Schütz und dem „neugebackenen Antiquar Hirt" leiten ließ, schweigt er vielsagend über die Mitglieder der „Koterie".[27]

Die jungen Künstler, die wochentags für ihre Gönner oder Auftraggeber arbeiten mußten,[28] versammelten sich sonntags im *Cafè Greco*, um einen Ausflug zu den berühmten Denkmälern der Stadt und der Gegend zu machen.[29] Ein solcher Ausflug hatte vielfältige Vorzüge; nicht zuletzt, daß es für sie wesentlich weniger kostete, Museen und Galerien auf diese Weise zu besuchen.[30] An einigen dieser Wanderungen, wo man selbstverständlich auch gern zeichnete, nahm auch Goethe teil.[31] Er hat jedoch auch die Wochentagen mit der Entdeckung der Ewigen Stadt verbracht; sein Führer und ständiger Begleiter war Tischbein, der, so bemerkt Goethe, „so lange mit dem Wunsche hier gelebt hat mir Rom zu zeigen".[32] Sie sind zum Beispiel am 11. November in die Gegend ausgeflogen, die im Porträt die Umgebung Goethes schafft. Von dem Gesehenen berichtete der Dichter so an Herder:

„Heute habe ich die Nymphe Egerie besucht, dann die Rennbahn des Caracalla, die zerstörten Grabstätten längst der Via Appia und das Grab der Metella, das einem erst einen Begriff von solidem Mauerwerk gibt. Diese Menschen arbeiteten für die Ewigkeit, es war auf alles kalkuliert, nur auf den Unsinn der Verwürster nicht, dem alles weichen mußte. Recht sehnlich habe ich dich herzugewünscht. Die Reste der großen Wasserleitung sind höchst ehrwürdig. Der schöne große Zweck ein Volk zu tränken, durch eine so ungeheure Anstalt!"[33]

Der tiefe Eindruck, den das Betrachten jener Monumente auf Goethe machte, war zum Teil sicherlich Tischbein zu verdanken, der es meisterhaft verstand, alles von der bedeutungsvollen Seite vorzustellen. Diese Fähigkeit des Malers wurde bereits von F. J. L. Meyer, der Tischbeins Gastfreundschaft 1783 für fünf Monate genossen hatte, so gepriesen:

„Dieser brave Künstler besaß eine durch seinen langen Aufenthalt in Rom erworbene Kenntnis des Lokalen jener Gegend, und das Talent, mit dem schnellsten und treffendsten Künstlerblick die malerischen Seiten einer Gegend, und die vorteilhaftesten eines Kunstwerkes zu entdecken, und seine Begleiteten gerade auf den Standort hinzusetzen, der den glücklichsten Überblick einer Gegend gab. ... Wie oft bin ich der leitenden Hand dieses treuen freundschaftlichen Führers mit verschlossenen Augen ... gefolgt, um ..., wenn wir nun bis zum rechten Standort gekommen waren, ... von dem schönsten Bild einer Gegend, oder von einer einzelnen malerischen Partie überrascht zu werden. Er war dabei nicht redselig, störte die stille Betrachtung [nicht]."[34]

FRASCATI, NOVEMBER 1786

In der nächsten Woche um den 15. November herum weilten Goethe und Tischbein gemeinsam in Frascati, wo sich Künstler und Kunstliebhaber versammelten, um tagsüber zu zeichnen und sich abends über die Zeichnungen zu unterhalten.[35] Der Gedanke solcher Zusammenkünfte stammte ursprünglich von Hackert, der diese anfangs selbst leitete; nach seinem Umzug nach Neapel im Frühjahr 1786 wurde die Leitung von Reiffenstein übernommen.

„Will das Gespräch ausgehen, so wird gleichfalls nach Hackerts Vermächtnis in Sulzers »Theorie« gelesen", so erinnerte sich Goethe etwa dreißig Jahre später, „und wenn man gleich von einem höhern Standpunkte mit diesem Werke nicht ganz zufrieden sein kann, so bemerkt man doch mit Vergnügen den guten Einfluß auf Personen, die auf einer mittlern Stufe der Bildung stehen".[36]

Goethe, der vieles gegen den „vortrefflichen Sulzer" hatte, verschwieg auch später nicht, wie sehr Hackert dem Denker verpflichtet war: „Diesem Manne verdankt Hackert einen großen Teil seiner früheren Bildung; auch sprach er immer mit ausgezeichneter Verehrung von ihm, und dessen Wörterbuch blieb dem Künstler bis an sein Ende canonisch."[37]

GOETHES „WIEDERGEBURT": DEZEMBER 1786

Gegen den 18. November traf Goethe Karl Philipp Moritz, dessen Denkart und Persönlichkeit ihn tief beeindruckte. Es war Moritz' Prosodie, die dem Dichter half, sein „Schmerzkind", das Versdrama *Iphigenie in Tauris*, bis Anfang Januar zur Vollendung zu bringen; andererseits war es Moritz' Unfall, der den Weimarer Minister für den Monat Dezember „Beichtvater und Vertrauter" am Krankenbett seines neuen Freundes werden ließ.[38] Diese langdauernde Krankheit war ein großes Erlebnis nicht nur für sie, sondern auch für Tischbein, der es noch fünfunddreißig Jahre später in Erinnerung hatte und mit warmen Tönen schilderte.[39]

Der Maler wurde damals von Goethe immer höher geschätzt: „Wie wohl es mir übrigens bei und mit Tischbein geht", schrieb er an Frau von Stein, „und was das für ein braver Künstler und tüchtiger, ganzer Mensch ist, kann ich dir nicht sagen. Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt".[40]

In den Tagebuchnotizen, die nach Moritz' Unfall Anfang Dezember eingetragen wurden, fühlt man die Veränderung

der Einstellung des Dichters: Er geht vom Berichten über Gesehenes und Geschehenes ab und fängt an, diese und das wiedergelesene Werk Winckelmanns empfindlich zu deuten und neu zu überlegen. Der Dezember war deswegen eine entscheidende Periode seines Lebens; während er fleißig an der *Iphigenie* arbeitete, sprach er, wie von einer Plage, immer wieder von seiner „Wiedergeburt".

Eine nicht geringe Rolle spielte dabei Moritz, der dem Dichter „wie ein Spiegel vorgehalten" und von ihm „wie ein jüngerer Bruder, von derselben Art" betrachtet wurde.[41] Diese Zeit war es auch, als die Freundschaft zwischen Goethe und Tischbein noch enger und inniger wurde und sie sich entschlossen, im neuen Jahr gemeinsam nach Neapel zu reisen.[42] Zu jener Zeit geschah es, daß Goethe dem Maler die *Iphigenie* vorlas und von der „sonderbaren, originalen Art, wie dieser das Stück ansah und [ihn] über den Zustand, in welchem [er] es geschrieben [hatte], aufklärte", erschreckt wurde.[43] In dieser Periode schließlich berichtete Tischbein am 9. Dezember – in einem Brief an Lavater – zum ersten Mal von seinem Vorhaben, das Porträt Goethes zu malen:

„Sie haben in allem recht, was Sie von Goethe sagten. Das ist gewiß einer der vortrefflichsten Menschen, die man sehen kann. Stellen Sie sich meine unbeschreibliche Freude vor, welche ich vor einigen Wochen hatte: Goethe kam mir unverhofft hier her, und jetzt wohnt er in meiner Stube neben mir; ich genieße also von des Morgens bis zur Nacht den Umgang dieses so seltenen klugen Mannes, was das nun für ein Vergnügen für mich ist, können Sie sich leicht denken, indem Sie Goethes Wert und meine Hochachtung gegen große Männer kennen. Lieber bester Lavater, könnte ich Sie hier auch einmal sehen, auf den Ruinen, wo vor diesem so große Taten geschahen, scheint ein lebender Mann erst recht groß, es ist, als erkenne man ihn besser. Goethe ist ein wirklicher Mann, wie ich in meinen ausschweifenden Gedanken ihn zu sehen mir wünschte. Ich habe sein Porträt angefangen und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal der menschlichen Werke nachdenket. – Unter allen Versprechungen, die ich Ihnen getan und nicht vollbracht habe, soll dieses aber gewiß geschehen, daß ich Ihnen sein Porträt bestimmt gezeichnet schicke; sein Gesicht will ich recht genau und wahr nachzeichnen. Denn man kann wohl keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf sehen. Goethe war mir durch Sie und seine anderen Freunde schon ziemlich bekannt, durch die vielen Beschreibungen, welche ich von ihm machen hörte, und [ich] habe ihn eben so gefunden, wie ich mir ihn dachte. Nur die große Gesetztheit und Ruhe hätte ich mir in dem lebhaften Empfinder nicht denken können, und, daß er sich in allen Fällen so bekannt und zu Hause findet. Was mir noch sehr an ihm freudet, ist sein einfaches Leben. Er begehrte von mir ein kleines Stübchen, worin er schlafen und ungehindert arbeiten könnte, das ich ihm leicht verschaffen konnte, weil er mit so wenigem begnügt ist. Da sitzt er nun jetzt und arbeitet des Morgens an seiner Iphigenie, [um das Werk] fertig zu machen, bis um 9 Uhr [d. i. bis um 16 Uhr nach unserer Stundenrechnung]; dann geht er aus und sieht die großen hiesigen Kunstwerke. Mit was für einem Auge und Kenntnis er alles sieht, werden Sie leicht denken können, indem Sie wissen, wie wahr er denkt. Er läßt sich wenig von den großen Weltmenschen stören, gibt und nimmt keinen Besuch außer von Künstlern an. Man wollte ihm eine Ehre antun, was man denen großen Dichtern, die vor ihm hier waren, getan hatte; er verbat sich es aber und schützte den Zeitverlust vor und wandte auf eine höfliche Art den Schein von Eitelkeit von sich ab, das ihm gewiß eben so viel Ehre macht, als wenn er wirklich auf dem Kapitol gekrönt worden wäre. Ich freue mich, daß ich jetzt lebe, des Goethes und Lavaters wegen".[44]



Abb 2. J. H. W. Tischbein: Vorzeichnung für das Porträt Goethes, 1786, Kreide und Feder/Bütten, 12,2×14,5 cm, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätte

Damals muß der Maler die kleine Aquarellskizze gefertigt haben, die später in Goethes Besitz gelangte.[45] (Abb. 2)

Tischbeins Plan muß Goethe überrascht haben, denn er berichtete am 29. Dezember wie folgt: „Tischbein malt mich jetzo. Ich lasse ihn gehen, denn einem solchen Künstler muß man nicht einreden. Er malt mich Lebensgröße, in einem weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf Ruinen sitzend und im Hintergrunde die Campagna di Roma. Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere Nordische Wohnungen."[46]

Im Zitat stellt sich deutlich heraus, daß es nicht Goethe war, der das Bildnis verlangte, obwohl das nicht gegen seinen Willen war; der letzte Satz des Dichters läßt uns nämlich vermuten, daß er als Möglichkeit in Kauf nahm, das Bild nach Weimar mitzubringen. (Ob Tischbein dasselbe wollte, wissen wir nicht.) Ferner ist dem Satz zu entnehmen, daß dies

Goethe wegen der Dimensionen des Bildes problematisch erschien. Ob Tischbein ein Werk schaffen wollte, das nicht bestimmt war, nach Norden gebracht oder in einem Privatgebäude aufgehängt zu werden, oder ob er dieses von Goethe gleich erkannte Problem gar nicht bedacht hat, wissen wir wiederum nicht.

JANUAR 1787

Mit der ersten Woche des neuen Jahres scheint eine wichtige Periode in Goethes Leben vergangen zu sein. Er vollendete die *Iphigenie*[47] und las das Werk im Künstlerhaus am *Corso* vor, wo es die jungen Leute mit der „fast gänzlichen Entäußerung der Leidenschaften" überraschte.[48] Inzwischen hatte sich Moritz erholt, und Goethe berichtete immer öfter über die Vorbereitungen zur Reise nach Neapel.[49] Er wurde damals zum *Pastore dell'Arcadia* ernannt, es wurde ihm aber gleich klar, daß all das nichts als ein Schachzug in einem politischen Spiel war: „Wie das alles aber zusammenhängt", schrieb er bitterlich an Frau von Stein, „und wie ich ein großer Thor wäre, zu glauben, daß das alles um meinetwillen geschähe, dareinst mündlich".[50]

Im Januar erreichte Goethes Hochachtung für den Maler ihren Höhepunkt: „Von Tischbein kann ich lernen, er nicht von mir, und was in mir sich macht, das ist in ihm schon geworden. Desto mehr freut es mich, wenn ich auf Spuren komme, die er für die rechten erkennt. Ich kann nicht ausdrücken was für ein trefflicher, gebildeter Mensch er ist."[51] „Das Leben hier ist eine zweite Jugend; Tischbein ist schon hier alt geworden und verhält sich in diesem Leben zu mir wie ein gemachter Mann zum Jünglinge."[52]

Anfang Februar gab Goethe sein „grillenhaftes Halbinkognito" endgültig auf und las die *Iphigenie* bei Angelika Kauffmann einer größeren Gesellschaft vor.[53] Am 7. Februar erwähnt er das werdende Bildnis wieder: „Noch eins: Tischbein malt mich in Lebensgröße im weißen Mantel auf Ruinen sitzend. Es gibt ein glückliches Bild, er nimmt zur Ausarbeitung seine ganze Kunst zusammen, da die Idee glücklich ist."[54] „Das Portrait wird gut und brav werden, wenn es fertig ist, erhältst du eine Zeichnung im kleinen."[55]

Das Bild wurde vor der Abreise Ende Februar allerdings nicht fertig, und sie nahmen es auch nicht nach Neapel mit. Den Zustand, in dem es in Rom geblieben war, vermittelt die aquarellierte Zeichnung in Weimar, die etwa zu jener Zeit entstanden sein muß.[56] (Abb. 3)

ROM UND NEAPEL, SOMMER BIS HERBST 1787

In Neapel entfernten sich Goethe und Tischbein allmählich voneinander. Der Maler war nicht mehr bereit, den Dichter stets zu begleiten, und ging seinen eigenen Geschäften nach. Der Grund, den Goethe entweder nicht erkannte oder nicht akzeptieren konnte, ist wohl in Tischbeins Verhältnis zu seinem Gönner, dem Herzog von Gotha, zu suchen: es war damals schon ziemlich gespannt.[57] Da der Maler nicht mehr auf die Pension des Gothaer Hofes rechnen konnte oder wollte, versuchte er in Neapel die Stelle des Akademiedirektors für sich zu erwerben. Der einflußreiche Hackert hat ihn dabei angeblich nicht unterstützt, weshalb Tischbein sich wahrscheinlich gedrungen fühlte, eifrig nach anderen Protektoren zu suchen.[58] Kein Wunder also, daß er in Neapel blieb, als Goethe mit Kniep nach Sizilien abreiste.

Schließlich gelang es dem Maler, einflußreiche Personen zu gewinnen. Die waren Marchese Domenico Venuti, Vorsteher der königlichen Porzellanmanufaktur in Capodimonte; der englische Gesandte Lord William Hamilton, Besitzer einer reichen Antikensammlung, mit der sich Tischbein später in mehreren gestochenen Bänden befaßte; und Prinz Christian von Waldeck, der den Maler mit dem Iphigenie-Bild (und Trippel mit der Büste Goethes) beauftragte.[59]

Tischbein kehrte Mitte Mai, also zwei Wochen vor Goethe, in der Gesellschaft des Fürsten von Waldeck nach Rom zurück.[60] Er weilte dort nicht lange, weil er bereits Anfang Juli mit Hackert und Venuti, die damals ebenfalls in Rom waren, wieder nach Neapel fuhr.[61] Er hatte also etwa zwei Monate, um am Bild zu arbeiten. Wir wissen nicht, ob er es wirklich getan hat, obwohl es gute Gründe gibt, das zu vermuten:

Ludwig Philipp Strack, ein Vetter Tischbeins, hielt sich damals in Rom auf und gab eine ausführliche Beschreibung sowohl von der Urfassung der *Stärke des Mannes* als auch vom Goethe-Bildnis. Diese Beschreibungen wurden im März 1788 im *Teutschen Merkur* veröffentlicht. Man liest über das Porträt (die Stellen, wo der Originaltext nachträglich von Merck korrigiert wurde, werden hier in runde Klammern gesetzt; Mercks Hinzufügungen werden in spitzen Klammern wiedergegeben):

„Ein anderes Stück, in dessen Vollendung (nun Herr) Tischbein begriffen und das in seiner Art nicht minder interessant ist, (als das Vorige [die Stärke des Mannes],) ist das Bildniß des Herrn von Göthe. Dieser Lieblingsschriftsteller unserer Nation, der sich seit einem halben Jahr in Rom aufhält, (schenket unserem Künstler die Freundschaft, dessen Wohnung mit ihm zu theilen und an dessen gewöhnlichen Tische vorliebzunehmen) = ⟨theilt Tisch und Wohnung mit unserm Künstler⟩. Tischbein hatte also alle Muße, die Züge und den Charakter seines Gastfreundes zu studiren, um ein würdiges Bildniß (von einem so vortrefflichen Manne) = ⟨dieses großen Mannes⟩ zu entwerfen. Man sieht (nemlich) den Dichter, eingehüllt in einem weißen Mantel, den Hut auf dem Kopf in der (Attitude von Sitzen und Liegen) = ⟨Stellung zwischen Sitzen und Liegen⟩, mit dem tiefdenkenden Blick über die Vergänglichkeit der Dinge, auf einem um-

gestürzten und in Trümmer (gegangenen Obelisk) = ⟨übergangenen Obelisken⟩ ruhen; die darauf (eingehauen) = ⟨eingegrabenen⟩ Hieroglyphen (geben zu erkennen) = ⟨zeugen⟩, daß er aus dem höchsten Alterthum der egyptischen Kunst ist. Daneben liegt ein verstümmeltes Basrelief, woraus man aber noch die beste Zeit der griechischen Kunst wahrnimmt und das die Erkennung (der Iphigenie und ihres Bruders Orestes mit Pylades) = ⟨des Orest von seiner Schwester Iphigenie⟩ vorstellet; ein Gegenstand, den unser Dichter seit mehreren Jahren (bemüht war in ein Schauspiel zu bringen und gab ihm endlich auf der Stube) = ⟨für die Bühne bearbeitet hat, und dem er in dem Museo⟩ des Künstlers seine letzte Politur ⟨gab⟩. Eine gebrochene Säule, (dessen Kapitell von Ionisch und Korinthisch) = ⟨deren Capital von der Jonischen und Corinthischen Ordnung⟩ zusammengesetzt ist, (zeiget, daß es ein Jugend) = ⟨erinnert uns, daß sie ein⟩ Werk der Römer unter den Kaisern ist. (Hin in die) = ⟨In der⟩ Ferne sieht man die Campagna di Roma mit den vielen an der (Strada appia) = ⟨Appischen Straße⟩ zerstreuten Grabmälern, (deren Pracht aber vergebliche) = ⟨die aber vorgebliche⟩ Denkmäler waren, die Namen derjenigen, deren Asche darin ruhete, auf (uns) = ⟨die Nachwelt⟩ zu bringen. Die Menge und (Festigkeit) = ⟨die feste Bauart⟩ der Aquädukte (ebenda beweisen noch, wieviel trinkende Wesen auf einem Fleck beysammen wohnten, wohin geleitet wurden) = ⟨zeugt von der ehemaligen unglaublichen Bevölkerung dieser Gegend⟩. Weiter hin sieht man das durch den (Weisen der Römer, den Tullius Cicero) = ⟨beredesten Römer⟩ und durch den (Epikurischen Helden) = ⟨reichen Epikuräer⟩ Lucullus (so) berühmte Tusculum; über diesem erhebt sich der durch einen Vulkan (formirte) = ⟨gebildete⟩ Berg Albano, an dessen Fuß die beyden See Albano und Nemi liegen, (gleichfalls entstanden aus eingefallenen Kratern ehemaliger Vesuve) = ⟨die gleichen Ursprung haben⟩. Über diese (Revolution) = ⟨Veränderung⟩ der Natur und der menschlichen Dinge staunet das Auge des philosophischen Dichters hin, und der schauervolle Gedanke der Vergänglichkeit scheinet auf seinem Gesichte zu schweben. Der Künstler hat sich bemüht die Ähnlichkeit und die karakteristischen Züge seines Urbildes so viel ⟨wie⟩ möglich zu treffen. (Seine Absicht war nicht, so viel) = ⟨Sein Ansicht war, nicht sowohl⟩ das Malerische und (die Farbe) = ⟨das Kolorit⟩ eines Titians und van Dycks, als ⟨vielmehr⟩ die Bestimmtheit und die feinen und eignen Lineamente im Ausdruck, (das wir so sehr in den Porträts eines Raphaels und Holbeins) = ⟨wie wir sie bei Raffael und Holbein⟩ bewundern, nachzuahmen. Die letzte Handanlegung wird zeigen, in wie ferner der Künstler (seinem Vornehmen) = ⟨dem sich vorgesetzten Ideal⟩ nahegekommen ⟨sey⟩.“[62]

Die in Stracks Beschreibung überlieferte Fassung des Bildes zeigt beträchtliche Unterschiede zur aquarellierten Zeichnung in Weimar, die wohl den Zustand nachbildet, in



Abb. 3. Nachzeichnung des ersten Zustandes des Goethe-Porträts, 1787, Feder und Aquarell/Papier, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätte



Abb. 4. F.-X. Fabre: Porträt des Allan Smith, 1797, Öl/Lwd., 69,3×89,2 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Abb 5. Pinelli: *Riposo* des Künstlers, 1825, Feder und Blei/Papier, 19,4×25,7 cm, Rom, Bibliotheca Vaticana, Slg. Th. Ashby

dem das Porträt Ende Februar in Rom gelassen wurde (vgl. Abb. 3). Seitdem muß also Tischbein manche Details geändert und andere hinzugefügt haben, was er in der Zeitspanne zwischen Mitte Mai und Anfang Juli vorgenommen haben muß, weil er dazu weder danach noch davor Gelegenheit hatte.

NEAPEL, 1787 BIS 1788

Als Tischbein Anfang Juli wieder nach Neapel fuhr, blieb das Porträt noch immer in Rom. Der Maler hat das auf den 30. Juni datierte Schreiben Stracks allerdings mitgebracht, um es erst im Oktober Merck zuzusenden, und zwar mit der folgenden Bemerkung: „Wenn sie selbige wollen drucken lassen, so soll es mir nicht unangenehm sein, damit die Leute sehn, daß man nicht allein malt, sondern auch denkt.“[63] Aufgrund dieser Bemerkung und des Werbecharakters des Schreibens ist es anzunehmen, daß diese Bildbeschreibungen von Tischbein initiiert und beeinflußt, möglicherweise auch verfaßt wurden. Nachdem Merck diese leicht stilisiert und mit einer Einführung versehen hat, ließ er sie im *Merkur* vom März 1788 mit der Datierung 30. August 1787 tatsächlich abdrucken.

Mercks Zusätze basieren auf dem erwähnten Brief Tischbeins vom 10. Oktober und berichten unter anderem von dessen Erfolg in Neapel: „Unser Freund Heinrich Wilhelm Tischbein, der bisher die Unterstützung des Herzogs von Gotha genossen, ist nun der Kaiserin von Rußland auf die rühmlichste Art bekannt worden. Diese große Beschützerin der Wissenschaften und Künste, die, gleich seinem ersten Wohltäter, jedes Verdienst aufzuspähen und [zu] belohnen bereit ist, hat unserm Künstler auf Jahre hin so viele Bestellung auf ihre Rechnung gegeben, daß er mit der anständigsten Muße ganz dem Genius der Kunst opfern, und nicht den Eigensinn des reichen Liebhabers oder gar der Caffe des Brocanteurs zintzbar leben darf. ... Ich kann ihnen nicht sagen, wie warm mirs um Herz wurde, als ich hörte, daß die Kaiserin bei Erblickung des ... Kopfes, ... der, glaube ich, aus der Skizze von dem Urteil des Paris genommen war, dem Partikulier, der ihn besaß, sogleich 1000 Rubeln bot ... Ich fürchte, das ganze Werk, woraus der einzelne Kopf genommen war, würde selbst aus den Händen eines Brocanteurs, bei einem unserer gewöhnliches deutschen Fürsten ausgeboten, für diesen Preis als unmäßig teuer angesehen und so abgewiesen worden sein.“[64]

Diesem Bericht ist zu entnehmen, daß Tischbein seine Verbindung zum Gothaer Hof, wenn auch noch nicht offiziell, damals eigentlich schon abgebrochen hat.[65] Andererseits scheint es so, daß es dem Maler gelang, in Neapel eine Existenz zu gründen, auch wenn er zum Direktor erst 1789, nach langer Prozedur ernannt wurde.[66]

Tischbein ließ sich in Neapel endgültig im Frühling 1788 nieder, als er seine römische Wohnung aufgab und seine Güter nach Neapel liefern ließ.[67] Am 24. Juli 1788 kündigte er Goethe an: „Als ich unter denen Sachen, welche ich von Rom habe kommen lassen, Ihr Porträt sahe, so hat es mir noch recht gefallen. Und hier an die Liebhaber hat es auch gefallen, wegen dem Gedanken; sobald ich kann, werde ich es fertig machen, ich habe eine rechte Lust zu diesem Bild.“[68]

Es ist wieder einmal nicht bekannt, ob er es wirklich getan hat. Es ist jedenfalls nicht allzu wahrscheinlich, da Tischbein in jenen Jahren ziemlich beschäftigt war. Er unterrichtete an der Akademie, leitete die Herausgabe von Lord Hamiltons „etrurischen“ Vasen und malte anfangs auch Altarblätter,[69] um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Außer seiner „rechten Lust“ also hatte er wohl keine andere Veranlassung (und wohl auch keine Zeit), das Bild fertig zu machen.

Zu diesem Problem trägt auch der Bericht Friderike Bruns, die das Bild 1796 im Atelier des Künstlers sah, nicht vieles bei: „Unter der Fülle des Schönen, worin wir schwelgten, woran wir uns ergötzten, nenne ich nur: 1., das Bild in Lebensgröße, worin der treffliche Physiognomiker den Adler Goethe im Moment der seltenen Ruhe glücklich erhascht hat.“[70]

EXKURS: FRANÇOIS-XAVIER FABRE

Anhaltspunkte finden wir nur in einem Porträtgemälde, das von François-Xavier Fabre, einem in Florenz tätigen französischen Maler, stammt und auf 1797 datiert ist.[71] (Abb. 4) Den Auftrag dafür erhielt Fabre von Allan Smith, einem englischen Reisenden, der früher möglicherweise auch in Neapel herumkam. Die Gräfin von Stolberg, die Lebensgefährtin Alfieris und die spätere Gemahlin von Fabre, berichtete über die Bestellung in einem Brief, der den Poststempel 10. Juli 1797 trägt: *Il* [Allan Smith] *a fait de grand achats de tableaux, et il en a ordonné 3 à Fabre et deux portraits, un grand comme nature au milieu des ruines de l'ancienne Rome.*[72]

Fabres Gemälde im Fitzwilliam Museum in Cambridge stellt Allan Smith weit unter Lebensgröße mit Florenz im Hintergrund dar. Es kann also entweder eine andere Fassung des von der Gräfin erwähnten großen Porträts sein,[73] oder es kann sich bei diesem darum handeln, daß die Bestellung nachträglich abgeändert wurde. Wie auch immer, der weiße Mantel des Dargestellten wie die Anordnung der als Sitz dienenden Blocksteine und die darin eingegrabenen Hieroglyphen sprechen eindeutig dafür, daß das Goethe-Bildnis als Vorbild für das Porträt des Allan Smith gedient hat. Ein weiteres Indiz ist die Nachzeichnung des Tischbeinschen Gemäldes, die sich in Fabres Nachlaß befand.[74]

Es ist noch ungeklärt, von wem diese Zeichnung stammt, wann sie gefertigt wurde und wie sie in Fabres Besitz gelangte.[75] Sie stellt, im Gegensatz zum Bild in Cambridge, die Blocksteine ohne die Hieroglyphen dar, so wie jene auch in der endgültigen Fassung des Goethe-Porträts erscheinen. Ob dies damit zu erklären ist, daß die Zeichnung später entstand als das Ölgemälde (etwa als die Hieroglyphen auf dem Tischbeinschen Original bereits zum Verschwinden gebracht waren), oder dieselben vom Zeichner einfach weggelassen wurden, kann ich nicht entscheiden.[76]

DIE SPÄTE GESCHICHTE DES PORTRÄTS

Aufgrund des Porträts in Cambridge ist jedoch zu vermuten, daß Tischbein die Hieroglyphen erst nach 1797 verschwinden ließ; zu jener Zeit also, als Napoleon Ägypten erobert hat, die französischen Truppen sich der letzten Bourbonenherrschaft, dem Königtum der Beiden Sizilien, näherten und Hieroglyphen plötzlich in einem politischen Kontext mochten gedeutet werden. Der royalistisch gesinnte Tischbein hat also die letzten Änderungen am Bild mit größter Wahrscheinlichkeit Ende 1789 oder Anfang 1799 vorgenommen, als die feindlichen Truppen Neapel belagerten.[77]

Am 20. März 1799 verließ Tischbein mit dem dänischen Konsul Heigelin und den beiden Gebrüdern Hackert die von Franzosen eingenommene Stadt. Tischbein hat sowohl seine homerischen Kupferplatten als auch einige Gemälde, unter anderem einen Raffaello und zwei Guido Reni, mitgenommen.[78] Ob auch das Goethe-Porträt unter denselben war, wissen wir nicht; es ist allerdings durchaus nicht wahrscheinlich.

Die Angaben über das weitere Schicksal des Bildes sind bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts widersprüchlich. Es läßt sich trotzdem feststellen, daß Tischbein selbst später das Bild nicht hatte[79] und dieses von Carl Mayer Freiherrn von Rothschild in Italien angekauft wurde. Dies ist nach Angaben des Sohnes des Käufers in den vierziger Jahren in Rom geschehen.[80] Diese Angabe läßt sich auch dadurch unterstützen, daß ein römischer Künstler, Bartolomeo Pinelli, in den zwanziger und dreißiger Jahren einige mit dem Goethe-Porträt in vielerlei Hinsicht verwandte Selbstbildnisse gefertigt hat.[81] (vgl. Abb. 5)

DIE NACHGESCHICHTE DES PORTRÄTS

Die Geschichte des Bildes hat sich 1799 verselbständigt. Das Bild war für den Maler und den Dargestellten nicht mehr vorhanden, lebte aber in ihren Erinnerungen fort. In der *Italienischen Reise*, die Goethe gegen 1815 kompiliert hat, liest man über das Bild:

„Rom, den 29. Dezember 1786. ... In diesem Künstlerwesen lebt man wie in einem Spiegelzimmer, wo man auch wider Willen sich selbst und andere oft wiederholt sieht. Ich bemerkte wohl, daß Tischbein mich öfters aufmerksam betrachtete, und nun zeigt sich's, daß er mein Porträt zu malen gedenkt. Sein Entwurf ist fertig, er hat die Leinwand schon aufgespannt. Ich soll in Lebensgröße als Reisender, in einen weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisken sitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrunde liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend. Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen. Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Porträt aber wird keinen Platz finden".[82]

Im Zitat ist Goethes Methode leicht zu erkennen: Er „erdichtet" seinen eigenen Brief gleichen Datums. Es handelt sich darum, daß Goethe die semantischen Lücken seines Originalbriefes mit nachträglichen Bemerkungen ergänzt, um den Text rund und die geschilderte Situation charakteristisch zu machen. Der Originaltext mußte dabei an manchen Stellen den Erinnerungen weichen: Statt Ruinen liest man da über einen umgestürzten Obelisk, und der Dargestellte sitzt nicht mehr einfach mit der *Campagna di Roma* im Hintergrund, sondern überschaut deren tief im Hintergrund liegende Ruinen. Diese kleinen Änderungen verraten nicht nur das Einwirken der Erinnerungen Goethes, sondern auch, daß diese von der im *Merkur* veröffentlichten Beschreibung und Auslegung des Bildes nicht unberührt blieben.

Seitdem Maler und Dichter in Neapel voneinander schieden, hatte Goethe eine Abneigung gegen Tischbein. Dies durchkreuzte Tischbeins Pläne, gemeinsam mit Goethe ein Idyllenwerk herauszugeben, um durch die Zusammenarbeit von Dichter und Maler „vom Ursprunge herauf eine Einheit zu bilden". Erst nach dem Erscheinen der *Italienischen Reise* hat sich Goethe mit dem alten Freund versöhnt. In einem Brief vom 20. Dezember 1821 fragte er nach seinem Porträt und verwies auf „den Reisenden im weißen Mantel, auf dem Obelisk ausgestreckt".[83] In seiner Antwort benutzte Tischbein das Thema des Bildes, um dadurch seine ehemals innige Freundschaft mit dem Dichter wachzurufen und auf das Idyllenwerk anspielend Goethe an sein Versprechen zu erinnern:

„Nun wage ich, wozu ich vorher das Herz nicht hatte: viele Freunde ... wünschen, wenn sie meine Zeichnungen sehen, »Goethe müsse hierzu seine Gedanken schreiben!« Dann könnte der Wanderer auf dem Obelisk, welcher kam um den Geist der Alten aus den Bruchstücken zu erkennen, dem Freund, der neben ihm stand, und sich der Freundschaft ein Denkmal setzen, das länger dauert als alle Obelisken."

„Unter den Sprichwörter und Sentenzen, welche ich vor der Grotte der Cumaischen Sybille gesammelt, sind wohl noch einige, die im Munde der Gegendbewohner fortleben, welche als Lebensregeln des Volks auf den Obelisken eingegraben wurden und dadurch das Volk regulierten."[84]

Goethe, der früher immer als „Reisender" erwähnt wurde, wird hier zum „Wanderer auf dem Obelisk". Im Kontext stellt sich aber eindeutig heraus, daß das Wort „Wanderer" sich auf den Dichter, den Verfasser sowohl der *Italienischen Reise* wie der damals erschienenen *Wanderjahre Wilhelm Meisters*, bezieht, wobei der Bezug auf das Porträt sekundär ist und dem Zweck dient, das eigentliche Thema des Schreibens beizubehalten.

Von diesem Brief Tischbeins ausgehend nennt Goethe das Bild am 22. Januar 1822 „den Wanderer auf dem Obelisk".[85]

ZWEITER TEIL

VON TISCHBEIN BIS ZU PINELLI

ZEITGENOSSEN ÜBER DAS BILD

Die „Idee" des Bildes wurde von Goethe für „glücklich" erklärt und hat, wie Tischbein berichtet, auch den Liebhabern in Neapel gefallen. Was mit dieser „Idee" gemeint war, gilt es nun im folgenden zu untersuchen. Um der Frage näher zu kommen, sei hier kurz zusammengefaßt, was die zeitgenössischen Berichte über das Bild erkennen lassen.

Goethe selbst hat das werdende Bildnis mehrmals erwähnt und zweimal auch umfassend charakterisiert, ohne jedoch seine Ideen ausgelegt zu haben. Goethes Äußerungen sind gewissermaßen wortkarg formuliert, was sich wohl daraus erklärt, daß sie in Privatbriefen von persönlichem Inhalt niedergeschrieben wurden. Diese Briefe richtete der Dichter an einen begrenzten Kreis, an Charlotte von Stein und Karl August; die Briefe dienten dem Zweck, diesen, die einen Begriff vermutlich nur von konventionellen Porträts hatten, ergänzend, jedoch nicht eingehend, alles Wesentliche mitzuteilen, damit ihnen diese ungewöhnliche Bild vorstellbar wird. Als solche Mitteilung gesehen, beinhalten die Briefe Goethes die folgenden Komponenten:

das Bild = das Porträt Goethes + *in Lebensgröße* + *in einen weißen Mantel* gehüllt + *in freier Luft* + *auf Ruinen sitzend* + mit der *Campagna di Roma im Hintergrund*.

Die einzige reflektierende Äußerung Goethes ist der Vermerk, daß das Bild „zu groß für Nordische Wohnungen ist."[86] Aufgrund dieses Vermerks kann man darauf schließen, daß Goethe (und/oder die Freunde in Weimar) den Begriff „Porträt" mit der wirklichen Größe des Bildes nicht ganz in Einklang zu bringen vermochten.

Daß dies wirklich ein Problem gewesen sei, haben die anderen Verfasser nicht angemerkt. Tischbein und Friderike Brun wiesen nur darauf hin, daß das Porträt Goethe in Lebensgröße darstellen wird bzw. darstellt; von Strack aber blieb auch dies unerwähnt.[87]

Für diese Berichte ist es nicht weniger charakteristisch, daß die von Goethe sachlich als „Sitzen" bezeichnete Körperlage bei ihnen als „Ruhen in der Attitüde von Sitzen und Liegen" und als „Moment der seltenen Ruhe" erscheint. Für diese Autoren waren sowohl einzelne Bildelemente als auch die Stellung Goethes als Bedeutungsträger anzusehen, zu deuten und zu kommentieren, und als solche in einer sich sukzessiv enfaltenden literarischen Form auszulegen. Diese Schreibweise ist am besten bei Strack nachzuweisen, der an einer Stelle die Formel Tischbeins („wie er auf denen Ruinen sitzet und über das Schicksal der menschlichen Werke nachdenket") weiterentwickelt („mit dem tiefdenkenden Blick über die Vergänglichkeit der Dinge"), um sie später in einer ausführlicheren Form zu wiederholen („Über diese Revolution der Natur und der menschlichen Dinge staunt das Auge des philosophischen Dichters hin, und der schauervolle Gedanke der Vergänglichkeit scheint auf seinem Gesichte zu schweben").

Diese redundante Satzwiederholung Stracks ist beachtenswert, weil er damit an die Tischbeinsche Formulierung nicht nur anknüpft, sondern sie auch ergänzt, und zwar mit der folgenden Bemerkung: „Der schauervolle Gedanke der Vergänglichkeit scheint auf Goethes Gesichte zu schweben".

Man kann mit Grund annehmen, daß Strack diesen „schauervollen Gedanken" nicht unmittelbar aus dem gemalten Gesicht Goethes „herauslas".[88] Er hat damit wohl auf etwas Bezug genommen, was im Bild als solches gedeutet und derart diskursiv vermittelt werden konnte. Gilt es im folgenden dieses „etwas" näher zu bestimmen, dann kann uns dabei als Ausgangspunkt die Voraussetzung dienen, daß die Äußerungen Stracks auf Vorstellungen basierten, mit denen eine ziemlich breite Schicht deutscher Gesellschaft, die Leser des *Merkur*, nicht unvertraut waren.

Wenn die Einstellung der letztgenannten Autoren grundsätzlich interpretierend war, so mag es wohl von der literarischen Art ihres Schreibens kommen. Denn F. Bruns Tagebuchnotizen gingen kurz nach ihrem Entstehen in Druck, und auch Tischbein durfte darauf rechnen, daß sein Brief den Züricher Freunden vorgelesen und somit als eine

Art Anzeige dienen wird. Im Fall der an Merck gerichteten und im *Merkur* veröffentlichten Bildbeschreibungen Stracks ist dieser Anspruch auf Öffentlichkeit ganz offensichtlich.

Da diese Briefe und Aufzeichnungen für ein breiteres Publikum bestimmt wurden, mußten sie gleichfalls einem gesellschaftlichen Konventionssystem, dem der öffentlichen Rede über Kunstwerke, angepaßt sein, und sie liefern deshalb wertvolle Ansätze zu einem geschichtlich orientierten kunstkritischen Verständnis des Bildnisses.

KONVERSATION MIT ROM

1818 hat der bereits erwähnte Bartolomeo Pinelli, laut Baudelaire *un des types les plus complèts de l'«artiste»*, einen Kupferstich gefertigt, der ihn selbst darstellt, und zwar unter den Ruinen des Forum Romanum.[89] (vgl. Abb. 6) Während im Hintergrund das Kolosseum und Teile anderer noch bestehender Gebäude zu erkennen sind, liegen auf dem Boden zertrümmerte Gesims-, Säulen- und Kapitellfragmente.

Auf einer Gedenktafel auf der linken Seite ist die Inschrift *D.M. / PINELLI / VIXIT / ANNI XXXV* zu lesen. Daneben, etwa in der Mitte der Darstellung, steht der Künstler begleitet von seinen zwei großen Hunden, seine Arme ineinander verschränkt, in tiefer Betrachtung. Ihm gegenüber, auf der rechten Seite des Blattes, erscheint von einem Gesimsbruchstück erhoben eine weibliche Figur mit Schild und Helm, in *à l'antique*-Kleidung. Sie ist die Personifizierung Roms, die dem Künstler vorschwebt und ihn mit ihrer erhobenen Rechten theatralisch anredet.

Die Darstellung diente als Titelblatt zur Kupferstichfolge *Istoria Romana*, darin Pinelli, so erzählt sein Biograph, *pubblicò cento tavole, nelle quali ritraeva i fatti più illustri dei tempi della reppublica e le annunziava ai suoi cittadini con un manifesto tutto poetico e pieno di entusiasmo, in cui narrava come andando egli a contemplare, siccome era solito, le maestose rovine del foro una sera gli apparisse Roma tutta armata e facendogli rimproccio di starsi così neghittoso lo invitava a dar opera ad alcun lavoro che valesse a risvegliare le sue gesta e a fare che il nome di lui passasse alla immortalità.*[90]

Der Selbstdarstellung Pinellis ist ein jetzt verschollenes Doppelporträt von Tischbein gegenüberzustellen, das 35 Jahre früher, im Sommer 1783, entstand. Einer der beiden Dargestellten, der Hamburger Domherr F. J. L. Meyer, beschrieb das Bild:

„Die Figuren hat der Künstler in eine Gegend der Villa Medicis, Arm in Arm, der Statue einer Dea Roma gegenüber nachdenkend hingestellt, deren zertrümmerte Arme, und die Hände mit der Weltkugel und dem Spieß, am Fußgestell liegen: ein treffendes Sinnbild der gefallenen Macht des weltbeherrschenden Roms. In dem etwas vertieften Mittel-



Abb. 6. B. Pinelli: *In mezzo alle rovine del Foro, Roma mi apparve nell sua maestosa dignità e grandezza*, Titelblatt zur Kupferstichfolge *Istoria Romana* ..., 1818, 30×42,2 cm



Abb 7. J. Sablet: *Elegie romaine*, 1791, Öl/Lwd., 62×74 cm, Brest, Musée des Beaux-Arts

grund, ragt die Kuppel der Peterskirche und das zur Engelsburg umgeschaffne prächtige Grabmal Hadrians hervor. Diese Idee, und der dadurch veranlaßte Ausdruck der beiden Hauptfiguren, verbreiten über das Bild einen Ernst, der auf den Anschauenden unfehlbar zurück wirkt – und dem Ganzen, neben der Ähnlichkeit der Personen, als Portraits, auch den Verdienst eines historischen Gemäldes gibt.“[91]

Beide Darstellungen sind Freundschaftsbilder (obwohl der exzentrische Pinelli anstatt menschlichen Freunden seine Lieblingsbluthunde auftreten ließ), wobei als Gegenstand gemeinsamer Betrachtung die glorreiche Vergangenheit Roms dient. Während aber Pinellis *Roma* eine Erscheinung ist, die den nachdenklichen Künstler zu Taten ermuntert, ist jene von Tischbein ein Torso, dessen Betrachtung die Dargestellten veranlaßt, über die „gefallene Macht des weltbeherrschenden Roms“ nachzusinnen. Der Unterschied ist relativ klein, nur

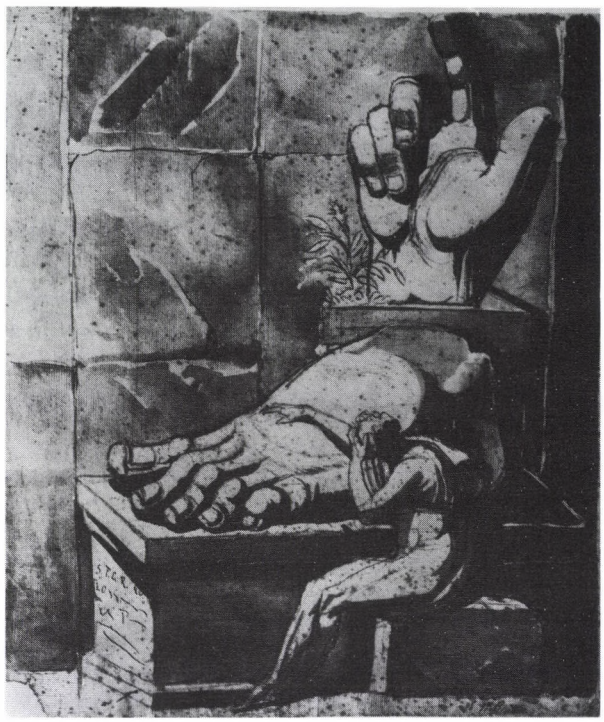


Abb. 8. J. H. Füssli: Der Künstler verzweifelnd vor der Größe der antiken Trümmer, um 1770, Rötelzeichnung, 42×35,2 cm, Zürich, Kunsthaus

der Akzent wird bei Tischbein alleinig auf eine passive Nachdenklichkeit gelegt, die durch die Empfindung der Vergänglichkeit stimuliert wird.

„Der Ausdruck der beiden Hauptfiguren" verhält sich hier zur „Idee", die Vergänglichkeit menschlicher Macht sinnbildlich darzustellen, wie „der schauervolle Gedanke", der „auf Goethes Gesichte zu schweben scheint", zur „Revolution der Natur und der menschlichen Dinge".

REVOLUTION

Die Einfühlung in die Vergänglichkeit hat sich dem Denken von Romreisenden besonders tief eingeprägt. Sie waren in der ewigen Stadt von Gebäuden und Statuen umgeben, die sie stets an den Verfall erinnerten: „Der große Mann dachte es nicht", äußert Meyer über Michelangelos Peterskirche, „daß die Spuren der *Vergänglichkeit menschlicher Dinge* sich so bald auch an seinem Meisterwerk äußern würden".[92]

Dieses Gefühl, dem man in ganz Rom preisgegeben war, war kein rein retrospektives. Es betraf nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und war dabei von persönlicher Gültigkeit. Nicht nur die Vergänglichkeit menschlicher Dinge, sondern auch die Vergänglichkeit menschlichen Lebens wurde hier tiefer erlebt. Der protestantische Friedhof zum Beispiel, wo auch der Katholik Pinelli gern meditierte (Abb. 13),[93] lag gerade zu Füßen der Pyramide des Cestius, die man als Symbol der Dauer betrachten mochte. In dieser effektvollen Gegenüberstellung war also alles vorgebildet, was eine empfindsame Seele zu solchen Vanitas-Gedanken führen konnte (vgl. Abb. 7). Die Ruinen, die auf der einen Seite vom Verfall zeugten, waren auf der anderen Seite aber so erhaben und groß, daß man vor ihnen erschüttert stand und sich überwältigt fühlte (vgl. Abb. 8). Die Erfahrung der Vergänglichkeit wurde in Rom zugleich mit dem Gefühl des Erhabenen und Ewigen ergänzt und kontrastiert.[94]

Comte de Volneys Schilderung erleuchtet die Doppelseitigkeit des „Ruinenerlebnisses", das sich in einer „wohltätigen Empfindung der Schwermut" offenbarte: *L'aspect d'une grande cité déserte, la mémoire des temps passés, la comparaison de l'état présent, tout éleva mon coeur à de haute pensées. Je m'assis sur le tronc d'une colonne; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde.*[95]

Der von Rosenblum erkannte Zusammenhang des Goethe-Porträts mit dieser Einstellung zu den Ruinen erscheint um so berechtigter zu sein, als das Werk des Grafen den Titel *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* trägt. Über die gleiche Umwälzung ist also hier die Rede, wie bei Strack, der es als „Revolution der Natur und der menschlichen Dinge" formuliert hat.

Denn die von Gesträuchen umgewälzten Trümmer versinnbildlichten nicht nur den Verfall eines Reiches, sondern auch die Macht der Natur, der alles weichen mußte: „»Den Marmor des Messala spaltet der wilde Feigenbaum«", zitiert Moritz die Prophetie Martials (I, 10. ep. 2.), „... Aber der Anblick der Ruinen selbst mit diesem Auswuchs ist malerisch und schön", fügt er hinzu, „... und der Landschaftsmaler findet hier immer eine reiche Ernte, denn er sieht das in der Natur vereint, was die lebhafteste Einbildungskraft nicht so romantisch zusammenfügen würde".[96]

Bedenkt man, daß die Ruinen auch im Goethe-Bildnis von allerhand Pflanzen bewachsen sind, so kommt man wohl zur Folgerung, daß Tischbein die römische Szenerie auf ähnliche Weise betrachten konnte. Er, „der so einen herrlichen Blick in Natur als Kunst" hatte und sich auch später als begieriger Zeichner von allerhand Umwandlungen erwies (auch wenn er gegen die politische Umwälzung war), mag die Natur und die menschlichen Dinge, genauso wie Goethe und Moritz, als einen Organismus angesehen haben, der gewissermaßen als Abbild der geheimnisvollen, in Rom aber anschaulich gewordenen Zusammenhänge zwischen Mensch, Kultur und Natur gelten sollte.

Die „Revolution", die in Rom alles „durch den Wechsel der Zeiten so mannigfaltig und vom Grund aus verändert" hat, daß man sich hier als „Mitgenosse der großen Rat-

schlüsse des Schicksals" fühlte,[97] war für den Betrachtenden wohl auch eine Revelation. Denn die besondere Anziehungskraft Roms lag eben darin, daß hier alles, was auf der Erde für wichtig gehalten wurde, in einem lebhaften, monumentalen Tableau vereint erschien. In Rom drang alles zum Bild: „Wie man geht und steht, zeigt sich ein landschaftliches Bild aller Art und Weise, ... oft alles zusammen so nah, daß es auf ein Blatt gebracht werden könnte."[98] Dieses „Blatt", das sich als ein aufgeschlagenes, wenn auch mit Hieroglyphen vollgeschriebenes Buch zeigte, durfte dann als das vollkommenste Historiengemälde angesehen werden.

SCHAUERVOLLE GEDANKEN

Die Frage stellt sich nun, wie sich der Mensch in seinen Darstellungen diesem allumfassenden Wesen der Ewigen Stadt gegenüberstellte. Wir haben gesehen, daß Pinelli, Meyer und sein Freund in stummer, andachtsvoller Konversation mit der redseligen *Dea Roma* festgehalten wurden, wobei der grundsätzlich handlungslosen Situation eine gewisse Theatralität nicht abgesprochen werden konnte. Durch die dramatische Zusammensetzung von „bedeutenden" Motiven, wodurch die Beredsamkeit der Komposition erzielt wurde, wurde Roma, ohne ein Wort zu sagen, redend, und die versunkenen Betrachtenden, ohne eine Bewegung zu machen, handelnd: mit Rom konversierend.

Diese Darstellungen sind in der Tat „Historien", weil sie handelnde Personen darstellen – auch wenn diese Handlung in der Sphäre der Gedanken und Empfindungen abläuft.[99] Der Handlung, dem in der Realität unsichtbaren Gedankenaustausch zwischen Betrachtendem und Betrachtetem, gibt eine Darstellungsweise Ausdruck, die an barocke Allegorien erinnert: Rom ist personifiziert und als *dramatis persona* zum Auftritt gebracht.

Eine ähnliche Personifikation findet sich im Porträt des Friedrich IV. von Sachsen-Gotha, der noch als Erbprinz 1806 von Gottlieb Schick unter römischen Ruinen sitzend dargestellt wurde, wie er sich an ein Architekturfragment lehnt, das bezeichnenderweise die trauernde *Dea Roma* darstellt.[100] (Abb. 9) Die Personifikation Roms ist jedoch hier in einer veränderten Rolle zu sehen: sie ist als Hinweis auf die wehmütige Stimmung des Dargestellten zwar in Form eines Reliefs in den Vordergrund gerückt, ist aber doch nicht verkörperlicht, und der Gedankenaustausch, die Konversation mit Rom, ist daher nicht durch sie angedeutet und dem Betrachter vermittelt.

Ein amerikanischer Historienmaler, John Vanderlyn, hat 1807 in Rom ein Gemälde gefertigt, das den verbannten Marius darstellt, wie er unter den Ruinen von Carthago, die im Bild großenteils durch römische Ruinen vergegenwärtigt wurden, meditiert: *I thought the man and the position*



Abb. 9. G. Schick: Porträt des Erbprinzen Friedrich von Sachsen-Gotha, 1806, Öl/Lwd., 200,5×158 cm, Coburg, Veste, Herzogliche Hauptverwaltung

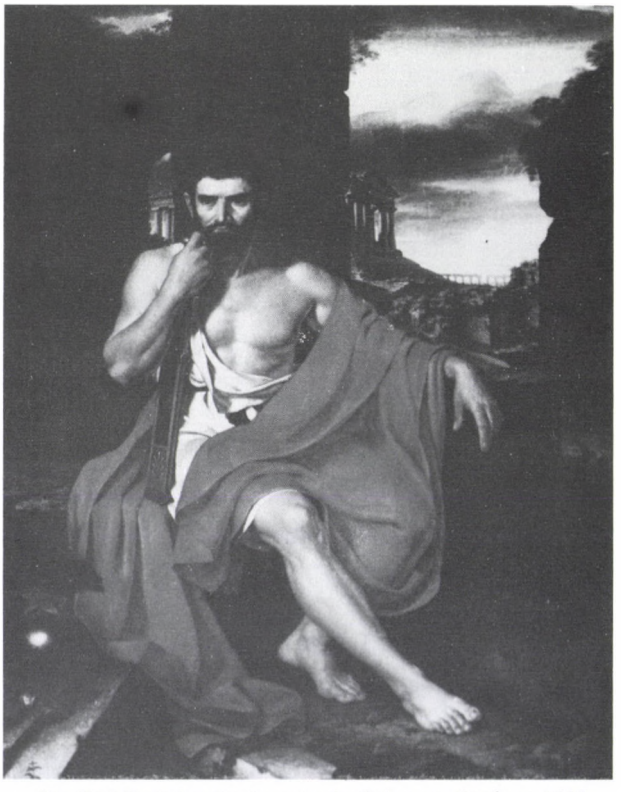


Abb. 10. J. Vanderlyn: Marius unter den Ruinen von Carthago, 1807, Öl/Lwd., 221×174 cm, San Francisco, The Fine Arts Museum



Abb. 11. J. L. G. Lund: Porträt der Ida Brun, 1811, Öl/Lwd., 151,5×131,5 cm, Privatbesitz

combined, was capable of showing in two great instances the instability of human grandeur – a city in ruins and a fallen general. I endeavoured to express in the countenance of Marius the bitterness of disappointed ambitions mixed with the meditation of revenge.[101] (Abb. 10)

Das Gemälde gewann 1808 die Goldene Medaille im Pariser Salon und verdankte diese Auszeichnung der „Idee" des Bildes und dem passenden Ausdruck der dargestellten Figur, deren Körperlage und Physiognomie aus dem *Ludovisi Ares*, aus dem *Brutus* von David und aus an die Bildtradition der „schwarzen" Melancholie gebundenen Darstellungen des erbitterten Caius Marius entnommen und komponiert wurden.[102]

Man benötigte aber nicht unbedingt eben diese Darstellungsformel, um das „Sitzen in Rom" mit der melancholischen Nachdenklichkeit zu assoziieren. Als Beleg dafür kann das Porträt Ida Bruns, der jüngsten Tochter der bereits erwähnten Friderike Brun, dienen. (Abb. 11) Das Bild, 1810 bis 1811 in Rom und Kopenhagen vom Historienmaler J. L. G. Lund gemalt, stellt das neunzehnjährige Mädchen an einen römischen Marmorsarkophag gelehnt, sitzend, mit der Ansicht Roms im Hintergrund dar: „Seine Haltung und sein Antlitz drücken gefühlvolle Nachdenklichkeit aus. Auf dem Schoß hält sie mit weich herabsinkenden Händen einen mit schönen Blumen gefüllten Korb, und es erscheint so, inmitten dieser Vergänglichkeits-Monumente alles Schönen und Großen auf der Erde, als die personifizierte Erinnerung, verweilend zwischen Roms erhabenen Ruinen."[103]

Diese Beschreibung, gefertigt von F. Brun und veröffentlicht 1815 im 4. Band von *Athene*, mißt der Körperhaltung, dem Gesichtsausdruck und der Szenerie große Bedeutung bei – jenen Motiven also, die auch von Strack, F. J. L. Meyer und Vanderlyn hervorgehoben wurden. Diese drei Elemente künstlerischer Komposition, deren Zusammenwirken nach Meyer „dem Ganzen den Verdienst eines historischen Gemäldes gibt", sind mit größter Wahrscheinlichkeit auch Bedeutungselemente, deren Wechselbeziehungen die Bedeutung des Ganzen und somit das Programm je eines Bildes bestimmen; durch sie erscheint die Vermittlerrolle der Pesonifizierung Roms, die der Vergegenwärtigung der Konversation diente, ersetzt worden zu sein.

Da die „Bedeutung" des Gesichtsausdrucks an sich als schwierig analysierbar erscheint und es höchst unwahrscheinlich ist, daß Tischbein Goethe nur für die Personifikation der Erinnerung hielt oder seine Einstellung als die Folge vom *bitterness of disappointed ambitions mixed with the meditation of revenge* betrachtete, muß nun dem vielseitigen Phänomen von „Sitzen und Liegen im Freien" nachgegangen werden.

MUSSE

„Nur ... in der heiligen Stille der echten Passivität kann man sich an sein ganzes Ich erinnern und die Welt und das Leben anschauen", schreibt Friedrich Schlegel im Kapitel „Idylle über den Müßiggang" seines 1799 erschienenen Romans *Lucinde*. „Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgendeines Genius ganz überläßt und hingibt? ... das ist nur durch Passivität möglich. ... je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze; diese ist unter allen Formen der Natur die sittlichste und die schönste. Und also wäre ja das höchste, vollendeste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*."[104]

Diese „Passivität", die des Petrarcischen *felix solitarius*, wurde 1741 auch von Johann Jakob Bodmer als ausgezeichneter Gemütszustand aufgefaßt, wobei das in sich selbst gekehrte Gemüt durch den Lärm der Welt weder beunruhigt noch gestört werde. So wirke die Einbildungskraft ungehindert – in der Abgezogenheit der Sinne von den äußerlichen Gegenständen –, und ihre Begriffe bekommen einen größeren Zusatz an Klarheit. „In dieser Absicht haben die Poeten keinen bequemeren Aufenthalt für die Musen gefunden", stellt Bodmer fest, „als einen schattenreichen Wald und ein offenes Feld."[105]



Abb. 12. B. Lépicié nach J.-A. Watteau: Porträt des Antoine de la Roque, 1734, Kupferstich, 32×41,1 cm

Dieses Gedankengut läßt sich am besten mit einem Porträt von Jean-Antoine Watteau veranschaulichen. Das Ölgemälde ist leider verschollen und liegt uns nur in einem Kupferstich vor; dieser wurde 1734 von Bernard Lépicié gefertigt. (Abb. 12)

Der Dargestellte ist der Librettist Antoine de la Roque, Freund des Malers und Sammler seiner Gemälde. Er wurde 1709 in der Schlacht bei Malplaquet verwundet und fing erst danach an, sich mit Literatur zu beschäftigen. Er wurde zum Chefredakteur des *Mercure de France*, wo er 1721 dem kurz davor verstorbenen Watteau einen Nachruf widmete. Im Bild wurde also seine Laufbahn und literarische Tätigkeit allegorisch behandelt und durch den Hinweis auf sein verwundetes Bein der Wendepunkt seines Lebens angedeutet. Das wird auch von dem Vierzeiler unter dem Bildrand des Stiches suggeriert: *Victime du Dieu Mars; les Filles de Mémoire / occupent à présent son coeur et son Esprit. // Il a combatu pour la Gloire, / et c'est pour elle qu'il écrit.*[106]

Der Satyr im Hintergrund mahnt die Nymphen, stiller zu werden, um die kreative Einsamkeit des inspirierten Dichters nicht zu stören. Diese traumhaft erscheinende Szene ist deshalb die allegorisierte Darstellung der schöpferischen Inspiration und kann als solche mit dem Selbstbildnis Pinellis verglichen werden (vgl. Abb. 6).

Der Unterschied zwischen den beiden Darstellungen besteht darin, daß die Kontemplation bei Pinelli eine vergegenwärtigte und durch die Erscheinung der *Dea Roma* verkörperlichte *causa efficiens* hat; die nachdenkliche Einstellung und, zugleich, die Anregung zum Schaffen und Wirken entstammt bei ihm der Betrachtung verfallener Denkmäler der Menschheit die noch in ihren Trümmer majestätisch erscheinen.

IL RIPOSO DELL'AUTORE

Handelt es sich im Porträt Goethes um die Darstellung einer Mußestunde, eines „Moments der seltenen Ruhe", als der Dichter in sich selbst gekehrt sozusagen inspiriert wird, dann wird das „griechische" Relief im Komplex des Bildes eine doppelte Rolle spielen (vgl. Abb. 1). Einerseits zeigt es eine Komponente eines Synkretismus von drei, von Winckel-



Abb. 13. B. Pinelli: *Riposo dell'autore*, 1809, Schlußstück der Kupferstichfolge *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi*, 20,1×29,8 cm



Abb. 14. B. Pinelli: *Riposo* des Künstlers, 1829, zur Titelblatt Kupferstichfolge *L'istoria degl'imperatori*, 30,1×41,7 cm

mann entworfenen kunst- und kulturgeschichtlichen Zeitaltern klassischen Altertums, die da nicht als Entwicklungsphasen pointiert, sondern, etwa wie die nebeneinanderher komponierten Kennzeichen von Heidentum, Judentum und Christentum im Wörlitzer Park, synoptisch vorgestellt sind. Andererseits, da es eine Szene aus der Geschichte Iphigenies darstellt, verweist das Relief auf die dichterische Tätigkeit Goethes, der diesen Stoff während seines Romaufenthaltes in einem Versdrama wiederbearbeitet hat.

Das Relief, das Goethe uns als Autor vorstellt, ist jedoch keine Illustration des Goetheschen Textes. Für diese Darstellung, die vielmehr der von Euripides geschilderten Szene entspricht, dienten als Vorlage ein durch Winckelmann veröffentlichtes Wandgemälde in Herculaneum und ein Gemälde von B. West, mit dem Tischbein unter anderem durch Lavaters *Physiognomische Fragmente* vertraut gewesen sein muß.[107] In dieser Darstellung hat Lavater etwa dieselbe „Entäußerung der Leidenschaften" gepriesen, die in Goethes Iphigenie auch Tischbein beeindruckte.[108]

Die Winckelmannsche These, die „Entäußerung der Leidenschaften" sei für die Gänze der griechischen Kultur charakteristisch gewesen, wurde von Lessing zwar scharf kritisiert, von Tischbein aber gewiß nicht bezweifelt; kein Wunder also, daß er Goethes Drama, das nichts „Berlichingisches" enthielt, eben mit dem Griechentum assozi-

ierte. Somit erscheint das griechische Relief im Bild in zweifacher Weise auf Goethe bezogen zu sein: einerseits als Produkt, andererseits als Quelle seiner Inspiration.

Dieses Doppelverhältnis von Subjekt und Objekt kann auch in mehreren Selbstbildnissen Pinellis nachgewiesen werden. Diese von 1809 an entstandenen Zeichnungen und Stiche kommen dem Goethe-Porträt noch näher als die oben erörterte Darstellung, indem sie eine halb liegende, halb sitzende Figur darstellen. (Abb. 13)

Angesichts ihrer Funktion innerhalb der betreffenden Serie entsprechen diese Darstellungen völlig dem Selbstbildnis Pinellis im Forum Romanum. Da sie den Künstler selbst darstellen, gehören sie nicht zur eigentlichen Folge (bezeichnenderweise sind sie in der Regel nicht numeriert), sondern sind derselben „ikonologisch" übergeordnet und kommen dementsprechend entweder als Titelblatt oder als Schlußstück vor; ihre Rolle ist etwa die des Vorworts oder Nachworts.[109] Wie diese manchmal auch vertauscht werden können, so läßt sich auch bei den Darstellungen Pinellis nur dann entscheiden, welcher Stelle sie zugehören, wenn sie beschriftet sind.

Was diese Darstellungen vermitteln, ist die Einstellung des Künstlers zu dem, was ihn zum Werk veranlaßte, im gegebenen Fall zum Phänomen „Rom"; sie sind jedoch auch ein Werk des Künstlers, in dem er das Thema „der Künstler und Rom" zum Gegenstand einer Darstellung machte.

In Goethes Fall sind es die Ruinen, wo früher „so große Taten geschahen", deren Betrachtung die wehmütige Stimmung des Nachdenkenden hervorruft; sie sind es aber auch, die für das eigene Schaffen des Dichters als Vorbild dienen und ihn zum Werk veranlassen. Indessen ist Rom eine Gegebenheit, der, wie einer stimmigen Kulisse, Goethe gegenüberzustellen war.[110] In Pinellis Fall ist es anders: Rom ist insofern gegenwärtig, als es von dem Künstler vergegenwärtigt wird. Obwohl Pinelli sich dabei auch seiner Einbildungskraft und Lektüre bedient hat (so entstand z. B. seine Vision von der *Dea Roma*), zielt diese Vergegenwärtigung doch nicht auf die Rekonstruktion des Objekts (sei es eine archäologische oder eine launisch-phantastische), sondern diese Vergegenwärtigung bewirkt gewissermaßen die Aufhebung des Objekts in einer ästhetischen Sphäre, die von den historisch-moralisch-künstlerischen Vorstellungen des Künstlers konstituiert wird. Wenn Rom bei Goethe und Moritz zu Natur in ausgedehntem Sinne werden konnte, wobei über „Revolution" nachgesonnen werden konnte, dann wird es bei Pinelli zu einem allumfassenden künstlerischen Umfeld, zu dessen Revolution auch der Künstler beiträgt. (Abb. 14)

Allerdings, das Werk Pinellis stimmt mit dem Tischbeins in charakteristischen Zügen überein: Jeweils wird ein schaffender Geist im Freien, unter römischen Ruinen sitzend porträtiert, wobei die nachdenkliche Einstellung des Dargestellten mit der ihn umgebenden bedeutungsvollen „Landschaft" in mehrfacher Weise in Verbindung steht.

Dem nachzugehen, wie die oben skizzierte „Umakzentuierung" dieses Verhältnisses zwischen Künstler und Kunstgegenstand vorging, etwa wie die Klassik zu Romantik wurde, wäre ohne die Einbeziehung der Geschichte der Ästhetik nicht möglich und würde auch den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Es genüge daher, hier darauf einzugehen, was für Vorbilder in diesen Darstellungen verarbeitet wurden. Es soll zunächst wieder am Beispiel Pinellis dargelegt werden, weil die verschiedenen Vorbilder bei ihm sich deutlicher erkennen lassen.

MELANCHOLIE

In Pinellis Werk findet man zwei verschiedene Melancholie-Vorstellungen (und Bildtraditionen) vereint.

Die eine ist mit der Vanitas-Thematik verknüpft und läßt sich angesichts ihrer spezifischen Darstellungsformel bis zum *Demokrit* Salvator Rosas zurückverfolgen.[111] Dieser Typus ist durch einen sitzenden, mittelalten, bärtigen Mann charakterisiert, der unter Architekturfragmenten (und, bei den direkten Nachfolgern Rosas, zerstreuten Knochen und Tierschädeln) sitzt und den Kopf entweder mit der einen Hand aufstützt oder in beiden Händen hält, während sein Gesichtsausdruck von stoischem Bedenken oder von Verzweiflung zeugt. Diese Formel wurde vor 1774 von John Hamilton Mortimer in seinem *Marius* aufgegriffen[112] und um 1770 von Füssli in einem Kupferstich verwendet.[113] Dieser stellt *Jonah's Indignation* dar, was um so bedeutender ist, als der Unwille (neben dem Zweifel und der Verzweiflung) traditionell als Begleiter der „schwarzen" Melancholie galt.[114] Die Verzweiflung bildet den Grundgedanken auch jener Zeichnung Füsslis, die, um 1780 in Rom entworfen, „den Künstler verzweifelnd vor der Größe der antiken Trümmer" darstellt.[115] (Abb. 8)

Die andere Tradition, an die Pinelli anknüpfte, ist die der sog. „weißen" oder „poetischen" Melancholie. Diese Ausdrücke bezeichnen im Grunde genommen eine auch von Bodmer und Fr. Schlegel gepriesene naturvertraute Weltentrücktheit, die hier durch das Porträt Antoine de la Roques veranschaulicht wird. (Abb. 12) Diese Art Melancholie wurde seit Miltons *Penseroso* in zunehmendem Maß als Bedingung der gesteigerten Selbsterfahrung aufgefaßt und somit als eine Voraussetzung künstlerischen Schaffens angesehen;[116] dieser Vorstellung gab dann Rousseau ein thematisiertes moralisches Gepräge.

Darstellungen um 1800, in denen ein Denker oder Dichter im Schoße der Natur porträtiert wurde, sind in der Regel im Zusammenhang mit dem „Rousseauismus" entworfen. Dies hat gute Gründe, weil die dargestellten Personen



Abb. 15. J. Wright of Derby: Porträt des Sir Brook Boothby, 1781, Öl/Lwd., 147,5×206 cm, London, Tate Gallery

sich oft als direkte Nachfolger des Meisters erwiesen. Der bekannteste von ihnen ist wohl der erste englische Übersetzer Rousseaus, Sir Brooke Boothby, der 1781 von Joseph Wright of Derby in einer Lichtung eines schattenreichen Waldes mit seinem Rousseau in der Hand liegend porträtiert wurde.[117] (Abb. 15) Fast die gleiche Position kommt auch auf einem Kupferstich von 1801 vor, der den ungarischen Dichter Sándor Kisfaludy darstellt.[118] (Abb. 16) Obwohl ein direkter Hinweis auf Rousseau hier nicht zu finden ist, wurde dem Liederbuch, als dessen Titelblatt die Darstellung diente, als Motto (neben einer Stanza Petrarcas) ein Zitat von Rousseau vorangestellt.[119]

Als Petrarca den Mont Vernoux bestieg, schlug er auf der Spitze nach kurzer Betrachtung seinen Augustinus auf. Für ihn war mit der Betrachtung der Natur das Nachdenken nicht zu ersetzen, sondern vorzubereiten und zu stimulieren. Ähnlich auch die Dichter und Denker des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die in der Natur porträtiert wurden, sie wurden zumeist mit einem Buch in der Hand dargestellt.[120] Sir Brooke Boothby wurde zum Beispiel in dem Moment festgehalten, als er sein Buch verschließt, um den von seiner Lektüre erregten Gedanken für eine Weile nachzuhängen.

Ohne das Buch hätte man das Sitzen und Liegen in der Natur wohl nicht als Indiz für eine kreative Zurückgezogenheit angesehen, sondern vielmehr als Trägheit und nutzlose Träumerei deuten können. Denn die Melancholie war ein komplexes Phänomen, das sowohl positiv als negativ, je nach dem akuten Kontext, gewertet werden konnte.[121] Um den Schein der negativ gewerteten Melancholie von den Porträtierten abzuwenden und ihr Nichtstun und ihre Einsamkeit dadurch veredeln, ja, glorifizieren zu können, brauchte man ein Objekt, vorzugsweise ein Buch, das als kulturelles Symbol, als eine Art Referenz diente und auf den abgezielten Aspekt der Melancholie verwies; die Natur galt wohl noch nicht als eigenständiges Objekt, sondern nur als Umgebung, eine Art Hilfsmittel im Dienst spiritueller Vertiefung.

Auch auf dem Knie Kisfaludys sieht man einen Bogen Papier, offensichtlich ein Manuskript, an dem aber der Dichter nicht mehr arbeitet; er schaut in die Ferne und, so Kisfaludy, „starrt auf den Wasserfall hin". Die Natur wird



Abb. 16. J. Blaschke nach V. G. Kininger: Titelkupfer zum Liederbuch *A kesergő szerelem* (Die klagende Liebe) von Sándor Kisfaludy, 1801, 12,7×7,8 cm



Abb 17. J. W. Meil: Darstellung der untätigen Ruhe in J. J. Engels *deen zu einer Mimik*, 1783, Kupferstich

hier, wiederum vermutlich nur für eine kurze Zeit, zum Objekt des Betrachtens.

Daß es so ist, bezeugt nicht so sehr die Darstellung selbst, sondern deren Beschreibung. (Ähnliches ist im Fall des Goethe-Porträts zu beobachten: Während Goethe in der Tat in die Ferne schaut, wird es so beschrieben, als ob er die Gegend überblicken würde.) Diese Beschreibung, die von Kisfaludy selbst verfaßt wurde und vermutlich als Grundlage für den Zeichner, Georg Vincenz Kininger, diente, charakterisiert auch die Gegend, die die Figur umgibt. Diese sei „eine im höchsten Grad wilde, fürchterliche, aber majestätische Alpen-Gegend", darin „die Felsenmassen in blassem Licht (nach den Ausdrücken des Gedichts) aschgrau liegen, wie ausgebrannte Trümmer einer Welt".[122]

Hiermit berief sich Kisfaludy auf das Gedicht, als dessen Illustration das Titelblatt konzipiert und dem ganzen Buch vorangestellt wurde.[123] Als unmittelbare Quelle der Darstellung wird also nicht die Alpen-Gegend selbst, sondern deren erdichtetes „Idealbild" gedient haben – wie es auch bei Pinelli der Fall war. Die Gegend, in beiden Fälle als „Trümmer einer Welt" betrachtet, diente dem Zweck, den Gemütszustand des jeweils Dargestellten anschaulich zu machen; einen Gemütszustand, den man grob als Melancholie bezeichnen mag und der von Verzweiflung und Weltschmerz durchdrungen, zugleich aber durch erleuchtende Gedanken geprägt und deswegen anregend zum Schaffen war.

Mit zwei Ausnahmen sind die oben angeführten Analogien später entstanden als das Tischbeinsche Gemälde; sie stammen also aus einer Zeit, die durch solche Namen wie J. A. Koch, J. Constable, A. J. Gros, Vertreter einer neuen Epoche und einer jüngeren Generation, gekennzeichnet wird. Trotz diesem Zeitunterschied besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihnen und dem Goethe-Bild.

Die Übereinstimmungen sind zweifach. Sie beschränken sich nicht auf die vergleichbare Thematik – Nachdenklichkeit inmitten der Trümmer einer Welt – und auf eine vergleichbare Darstellungsformel – das Sitzen oder Liegen im Freien; die verschiedenen Darstellungen sind darüber hinaus auch von den Zeitgenossen mit fast dem gleichen Wortlaut beschrieben worden.

An dieser Stelle seien zwei Dinge angemerkt. Einerseits, daß die Bildbeschreibung Stracks, die die „Idee" des Goethe-Bildes am vollkommensten und auf Einzelheiten eingehend vermittelt, wohl von Tischbein inspiriert, möglicherweise auch verfaßt wurde. Diesbezüglich muß man aber auf der anderen Seite beachten, daß dieses in den zitierten Texte offenbarte Gedankengut damals gewissermaßen ein literarischer Gemeinplatz war und der Diskurs über Kunstwerke durch solche Topoi geprägt wurde.[124]

Ob die Zeitgenossen in einem Bild wirklich das und nur das erblickten, was sie darüber geäußert haben, ist allemal eine Frage. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, daß die nachdenkliche Einstellung Goethes bei Strack nicht als Moment der Inspiration in den Vordergrund trat, obwohl das Relief im Bild eindeutig eine Anspielung auf die dichterische Tätigkeit des Dargestellten war – wie es auch Strack festzustellen wußte. Die oben erörterten Darstellungen sind jedoch Indizien dafür, daß der kreative, inspirative Aspekt der Muße in diesem Porträttypus eine beträchtliche Rolle gespielt haben muß. Die Frage stellt sich nun, ob dieser Aspekt in der Bildbeschreibung Stracks nur darum nicht zum Ausdruck kam, weil er für Strack oder Tischbein nicht als zum literarischen Programm des Bildes gehörendes Moment erschien?

DIE LAGEFIGUR

Das Meyer-Frankenberg Doppelporträt, das dem Goethe-Porträt sowohl zeitlich als auch angesichts seiner „Idee" sehr nahe steht, zeigt stehende nachdenkende Figuren, ohne ihrer Nachdenklichkeit, so stellt es sich aus Meyers Bildbeschreibung heraus, die Prägung des Schöpferischen zu verleihen. Der schöpferische Charakter mangelt den Porträtierten wohl auch darum, weil die nachdenkliche Einstellung mit der Darstellungsformel der vollkommenen Passivität[125] (vgl. Abb. 17) hier noch nicht verknüpft ist.

Ähnliches kann man in Batonis Werk beobachten: Während die in einem kulissenartigen Ensemble zusammengetragenen römischen Ruinen die Porträtierten wie Zeugnisse ihrer Romreise umgeben, wobei die Modelle an van Dycksche Vorbilder erinnernd posieren, wurde die Bildformel der halb liegenden, halb sitzenden Figur im Freien einem Jagdporträt

vorbehalten[126] – übrigens einer allegorischen barocken Bildtradition folgend, die sich nur selten mit dem einen oder anderen Zweig der Melancholie verband.[127]

Dasselbe allegorische Erbe kennzeichnet zum Beispiel die Lagefiguren von Poussin, die meist nach römischen Skulpturen von antiken Naturgöttern entworfen wurden. Diese Vorbilder sind aber auch in einer anderen, wenngleich verwandten Sparte der Malerei aufgegriffen worden, die mit der literarischen Gattung der Idylle in Verbindung steht. Schäferdarstellungen waren nicht nur als selbständige Gattung beliebt; Schäfer und Hirten wurden oft als Staffage verwendet, vor allem in der italianisierenden Landschaftsmalerei eines J. H. Roos und dergleichen. An sie knüpften Pannini und Piranesi an, als sie die Ruinen mit lagernden Figuren bevölkerten.

Diese Figuren erweisen sich als Kinder jener Natur, die die Trümmer umwälzt. Sie sind vegetative Wesen, Müßiggänger, eine Art *lazzaroni*, die auf den Ruinen lagernd nichts tun. Pinelli, der sie in seinen Serien *Costumi Romani* als Thema wieder aufgegriffen hat, hat sie als rastende *banditti* oder als faulenzende Römer zumeist mit einer Pfeife, dem Kennzeichen der Muße, dargestellt.[128]

EXKURS: ERFINDUNG

Der Entstehungsprozeß des Goethe-Bildes wurde in der Fachliteratur verschiedenartig rekonstruiert, wobei sich grundsätzlich zwei Meinungen bzw. Auffassungen unterscheiden lassen.

Nach der einen habe als Vorbild für das Porträt eine Radierung Berchems gedient, die einen ausruhenden Schäfer darstellt und der *Animalia*, einer Folge von Viehdarstellungen, als Titelblatt vorangestellt worden war.[129] Ein Abklatsch dieser Radierung wurde von Beutler als ein Werk von Tischbein veröffentlicht.[130] Obwohl die Zuschreibung desselben an Tischbein umstritten ist, zeigt die erste Skizze des Malers für das Goethe-Bild unverkennbare Übereinstimmungen mit der Berchemischen Radierung, deren Hauptmotiv, der Schäfer, sowohl im Abklatsch als in der Skizze (und im Bild) seitenverkehrt wiedergegeben wurde.

Nach dieser Auffassung sei im Porträt das Thema der Radierung nur aktualisiert und der idyllische Charakter desselben beibehalten worden.[131]

Der anderen Meinung nach sei die Skizze bloß eine Freiluftstudie gewesen, eine Art Reportage, wie die anderen römischen Porträtzeichnungen des Malers. Uns steht nämlich eine Reihe von Berichten zur Verfügung, die bestätigen, daß auch Romreisende gern auf den Trümmern rasteten. Nach dieser Auffassung spielten direkte künstlerische Vorbilder in der Entstehung des Bildes keine ausschlaggebende Rolle.[132]

Die beiden Auffassungen schließen einander nicht aus. Tischbein, der ein Historienmaler war, maß der „Erfindung" große Bedeutung zu, die er als das wichtigste Moment des schöpferischen Prozesses ansah. Eine „dunkle Manneserscheinung auf dem schwarzen Pferde" regte den Maler zu den *Stärken des Mannes* an, und dieses Beispiel erleuchtet, daß er mit „Erfindung", dem wichtigsten Wirkungsbereich der „Phantasie", im Grunde genommen „Erdichtung" gemeint hat. So war ihm „das Modell nur eine Hilfe, wodurch man die Figur, welche man in der Imagination hat, vollenden kann".[133]

Nach Tischbein entstehe also die „Idee" durch die Auseinandersetzung des „äußeren" Bildes mit dem „inneren", wobei man das „äußere" Bild mit Hilfe des „inneren" korrigiere. Es bedarf keiner weitgehenden Erklärung, daß der Begriff des „inneren" Bildes in jener Epoche auch künstlerische Vorbilder miteinschloß; das Kunststudium ging nämlich darum, die „vollendetesten höchsten Muster schöner Formen so oft abzuzeichnen, [...] bis die ganze Gestalt sich dem Gedächtnis unverlöschlich eingeprägt, ja, selbst der Hand zur Gewohnheit" wird.[134] Tischbein, der sich intensiv mit Tierphysiognomik und „idyllischen Gedanken" befaßte und für Berchem auch sonst eine Vorliebe hatte, durfte den ausruhenden, für einen Moment untätigen Dichter ohne weiteres mit den ihm wohl nicht unbekannten Darstellungen müßiger Schäfer assoziieren.[135]

DIE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DES GOETHE-BILDES

W. Becker, der erste Forscher, der sich mit der Entwicklungsgeschichte dieses Porträttypus auseinandergesetzt hat, hat dabei dem Goethe-Bildnis eine Sonderstellung beigemessen.[136] Beckers These läßt sich mit folgendem unterstützen und ergänzen:

Mit der Darstellung Goethes knüpfte Tischbein im wesentlichen an zwei Traditionen an, an eine „literarische" und an eine bildliche. Die „literarische" Tradition ist die, die man grob „Melancholie unter den Ruinen eines verfallenen Reiches" nennen mag. Dafür gab es in der Porträtmalerei noch keine ausgereifte und verbreitete Darstellungsformel, der sich Tischbein hätte bedienen können. Mit dem Problem hat er sich bereits 1783 im Meyer–Frankenberg-Doppelporträt auseinandergesetzt, ohne den schöpferischen, inspirativen Aspekt der Nachdenklichkeit darin betont zu haben.

Tischbein, der Goethe als „tätigen" empfand, hat ihn wohl „im Moment der seltenen Ruhe" erhascht und festgehalten, wobei dem Maler Darstellungen von auf Architekturstücken lagernden, müßigen Hirten einfallen und als Vorbild gedient haben mochten. Inwieweit Tischbein mit der Theorie der „echten Passivität" als Mittel für die Be-

reicherung der Phantasie mit „bedeutenden" Gedanken vertraut war, wissen wir nicht. Allerdings hat er nicht auf deren traditionelle Darstellungsformel angespielt, weil er sowohl das Buch als den Baum, ohne den sich kaum eine solche Darstellung findet, weggelassen hat; kein Wunder, daß Fabre, der zehn Jahre später an das Tischbeinsche Gemälde anknüpfte, das Motiv des Baumes wiederherstellen sollte. (Abb. 4)

Die Verwandtschaft des Bildes mit frühromantischen oder romantischen Darstellungen dieser Art ist eine Folge dessen, daß es Goethe eben in einer müßigen Stellung festhält. Denn das Lagern als Motiv ist letzten Endes eine antike Überlieferung, die seit dem Mittelalter in verschiedenen Darstellungsbereichen und Zusammenhängen verwendet wurde. So ist es in den Dienst des vielseitigen Phänomens der Melancholie getreten, wurde aber auch in der Grabskulptur aufgenommen und in idyllischen Schäferdarstellungen verwendet, während es durch antike Skulpturen von Naturgöttern auch unmittelbar wirksam blieb.[137] Eine Menge sekundärer Bildtraditionen entwickelte sich also daraus, die miteinander parallel liefen, manchmal aber wieder verknüpft wurden. So entstand ein verwirrender Komplex verwandter Motive, wo dieselben mit verschiedenen „Bedeutungen" assoziiert werden konnten.

Am Beispiel der angeführten Darstellungen versuchte ich zu zeigen, daß die „rousseauische", bzw. „romantische" Anwendung des Motivs vor allem den verschiedenen Bildtraditionen der Melancholie bewußt war. Die von Tischbein erfundene Darstellungsformel läßt sich in diese alte, im späteren vom „Rousseauismus" gefärbte Tradition ohne große Schwierigkeiten einbeziehen, weil sie jenes Moment der Muße beinhaltet, das auch in den Darstellungen der „poetischen" Melancholie (und der Idylle) ein konstitutives Element war.

Bei Beurteilung des kunstgeschichtlichen Ranges des Goethe-Porträts soll man beachten, daß „das Schicksal menschlicher Werke" dem Bild vieles gegeben (und wohl auch genommen) hat. Gegeben hat es ihm vor allem einen von der Romantik bereicherten Kontext, der auf manche Charakteristika des Bildes ein neues Licht warf. Man kann sich leicht denken, wie verschiedenartig jemand das „landschaftliche" Porträt Goethes davor und danach ansah, nachdem solche Darstellungen und Naturauffassung wie die Kisfaludys um 1800 zum Durchbruch kamen. Es gilt auch für die Muße: Während sie sowohl von Bodmer als von Fr. Schlegel für äußerst wichtig gehalten wurde, war sie für Bodmer ein Mittel, „die Phantasie mit Bildern zu bereichern", für Schlegel aber bedeutete sie eine Art Lebensphilosophie. Die Sache blieb dieselbe, nur die Sachlage veränderte sich.

Soviel ist sicher: der „tätige" Goethe wurde von Tischbein in einer müßigen Stellung porträtiert. Dafür sind mehrere Erklärungen möglich, die einander durchaus nicht ausschließen: Reportage, Idylle, antike Naturgötter, Vergänglichkeitsgefühl, Inspiration, *riposo dell'autore*, um sie nur kurz aufzuzählen. Sie alle durften in der Ausformung des Bildgedankes eine Rolle spielen; es ist aber kaum zu ermitteln, welche dabei ausschlaggebend war. Am besten wäre es nun, der Muße, ihrem Oberbegriff, nachzugehen, in welcher Form sie für Tischbein gegenwärtig sein konnte.

RUHE

„Die Göttlichkeit der idealen Skulpturgestalten ist gerade darin zu suchen, daß ihr Charakter und [ihre] Individualität keinen besonderen Verhältnissen und Zweigen der Tätigkeit angehört, sondern diesem Geteiltsein entnommen" wird.[138]

An dieser Stelle seiner *Vorlesungen über die Aesthetik* erklärt Hegel, warum eine Person, die sich in einer ruhigen, untätigen Lage befindet, einen größeren Charakter zu haben scheint als diejenige, die in einer Beschäftigung begriffen ist. Deswegen fordert er – über Denkmäler von Zeitgenossen ist die Rede –, idealisierend nur Personen von universaler Bedeutung darzustellen – und zwar in zeitlosem Gewand und jeder konkreten Beschäftigung entrückt –, Personen also, deren Individualität dem Geteiltsein entnommen ist.

In diesem Absatz von Hegel sind Spuren von mindestens zwei voneinander nicht unabhängigen Vorstellungen nachzuweisen. Die eine wurde oben, im Kapitel über „Muße", bereits erörtert. Die andere, die in Zusammenhang mit der „Entäußerung der Leidenschaften" beiläufig auch schon erwähnt wurde, ist die, die Winckelmann 1755 programmatisch so formulierte: „Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern. In allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustande, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften, groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe".[139]

Winckelmanns Argumentation diente dem Zweck, die „stille Größe" der Plastik der Alten aus einer Darstellungsweise zu erklären, die er aus physiologischen Gründen für die allein geeignete hielt, „den wahren Charakter der Seele zu schildern". Für ihn waren Kunstwerke von einem anthropologischen Standpunkt her zu beurteilen, und sein physiologisch begründetes Argument ließ sich daher auch auf andere Sparten der darstellenden Künste beziehen. So tauchte das zum Beispiel 1774 auch in Sulzers *Allgemeiner Theorie* auf: „Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Porträtmalerei aufgeworfen, ob man die Personen in

Handlung oder in Ruhe malen soll? Gar viel Liebhaber raten zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Porträts am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemals besser sehen läßt. ... Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistenteils in ruhigen Stellungen bildeten."[140]

Nach Sulzer, der dieses Problem wirkungsästhetisch betrachtete, trete also „der wahre Charakter der Seele" „bei ruhiger Stellung ohne Handlung" in den Vordergrund, wenn „man auch natürlicherweise auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzelne Handlung geführet" wird.[141] Falls dieser „wahre Charakter" zugleich ein „hoher Charakter" ist, so nennt Sulzer dieses ein „Ideal". „Was diesen Namen verdienen soll", erklärt er den Begriff des „Ideals", „muß auf das beste den Begriff seiner Art, oder Gattung, ohne Beimischung des Einzelnen ausdrücken. Darum schickt es sich in den zeichnenden Künsten vornämlich zu den Statuen und zu den Gemälden, die wir Bilder nennen; weil es dabei nicht darum zu tun ist, wie die abgebildeten Personen ausgesehen haben, sondern zu empfinden, was für einen Charakter sie gehabt haben".[142]

„Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemütsanlage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalena und dergleichen, [werden] zu der historischen Klasse gerechnet".[143] Dabei kann man auch ein Porträt „Bild" nennen; „aber es erfordert schon einen größeren Mann, als das bloße Portrait ... Es dienet zu Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind, dienet es zu Erhebung des Gemüts."[144]

Was den Begriff des „Bildes" von dem des „historischen Porträts" (so wie diesen z. B. Reynolds bestimmt hat) unterscheidet, ist vornehmlich die konstitutive Rolle der Ruhe, derzufolge der „Charakter [der Bilder] gerade der [ist], der den Statuen zukommt".[145] Dieser Charakter ist der „Idealcharakter", dessen Idealität, wie erwähnt wurde, physiologisch-psychologisch begründet ist, und der bewirkt, daß die „Bilder" wie gemalte Denkmäler dienen können. Was für Darstellungen Sulzer damit gemeint haben mag, läßt sich mit einer Reihe von Darstellungen der büßenden Magdalena von Correggio, Mengs und Batoni veranschaulichen, die sich in Sulzers Zeit in Dresden befanden und großes Ansehen genossen.[146] (vgl. Abb. 18)

Hat Tischbeins Gemälde mit einer zeitgenössischen Kategorie etwas zu tun, dann ist es wohl die des „Bildes". Dafür sprechen die anscheinend handlungslose Situation, in der aber die Zeitgenossen die Bewegung des Gemüts empfinden konnten, und der statuarische Charakter des Dargestellten, dessen Körper in einen zeitlos und ideal wirkenden weißen Mantel gehüllt wurde.



Abb. 18. P. Batoni: Die büßende Magdalena, 1754, Öl/Lwd., 121×188 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

Die dargestellte Szene ist, ganz der Winckelmannschen Lehre nach, vollkommen affektlos gehalten, so daß Goethes „Individualität" „dem Geteiltsein entnommen" zu sein scheint: der Dichterfürst ist wie sein eigenes, die ganze Gegend beherrschendes Denkmal präsentiert. Da er sich aber „in einer bestimmten Gemütsanlage" befindet, mußte auch sie irgendwie zum Ausdruck gebracht werden. So trat die gedanken- und empfindungsreiche Innenwelt des Dargestellten nicht mittels seines versteinerten Körpers in Erscheinung, sondern wurde durch die ihn umgebenden sinnvollen Gegenstände der äußeren Welt „allegorisch" vergegenwärtigt: die Klagegebärde Magdalenas wurde eliminiert, die öde Natur mit dem Schädel und dem Buch aber hat sich in eine bedeutungsvolle römische Landschaft verwandelt.

Es wurde bereits angedeutet, daß die *Allgemeine Theorie* im Kreis der römisch-deutschen Künstler nicht unbekannt war.[147] Ob, und wenn ja, inwieweit die von Tischbein entwickelte Darstellungsweise auf die Lektüre von Sulzers Werk zurückzuführen sei, ist allerdings fraglich. Sicher ist nur, daß sie auch für andere italienische Bildnisse des Malers charakteristisch ist, worauf unten noch eingegangen wird.

BILDER

Die Sulzersche Kategorie des „Bildes" läßt sich bis zu Zeiten von Gérard de Lairesse zurückverfolgen. „Bilder" nannte man damals Darstellungen, *waarin de menselijke figuur een overwegende rol speelt*. So hat ein *Beeldschilder* vor allem *Santen en Santinnen, maar Wysgeeren, Profeeten en Profetessen of Sibillen, doorluchtige Mannen en Vrouen zo in Staatsbestier als Kryegsoeffening, waereldze Monarchen, Wetgeevers zo Staatslieden als Geestelyken*, kurz, *gedenk-*

waardige Persoonen dargestellt, zu denen auch die Personifikationen der Erdteile und der Sinne zu rechnen waren.[148] Die damaligen „Bilder" waren also porträtartige Darstellungen, denen ein gewisser allegorischer Charakter durchaus nicht fremd war.[149]

Dieser Darstellungstypus lebte in den sog. „historisierten" oder „allegorisierten" Porträts weiter, die ebenso der Darstellung von denkwürdigen Personen vorbehalten waren. Wegen der Würdigkeit des Dargestellten waren sie der öffentlichen Verehrung wert, wodurch sie in funktioneller Hinsicht, da sie als eine Art gemalte Denkmäler dienten, mit den Statuen der Alten in Verbindung gebracht werden konnten.[150]

Sulzer hat den älteren Begriff des „Bildes" insofern umgedeutet, als er, an den archaischen Gebrauch des Wortes „Bild" als *imago* anknüpfend,[151] die „Bilder" in einen Wesenszusammenhang mit den „Statuen" stellte, und zwar durch das Winckelmannsche Theorem der unbewegten, ruhigen Schönheit, der „stillen Größe", daraus sich die Idealität der Darstellung ergibt. Ferner hat er die Kategorie auch modernisiert, indem er die ältere Definition, die sich auf die Bestimmung des Bildgegenstandes beschränkte, mit der Bestimmung der Art und Weise der Darstellung ergänzte. „Bilder" nennt er nämlich Gemälde, „wo nur eine einzige Person in Handlung oder in einer bestimmten Gemütsanlage vorgestellt wird". Dies ist grundsätzlich nichts als die Definition der „Attitüde", die „die *Stellung* eines Menschen [ist], und zwar eine solche, die einen gewißen Gemütszustand desselben ausdrückt, es sei einen ruhigen oder bewegten und leidenschaftlichen".[152]

Die Eigenart des Sulzerschen „Bild"-Begriffes entstammt der doppelten Bestimmung desselben, die einerseits auf dem Winckelmannschen Theorem, andererseits auf Darstellungen einzelner Menschen als Repräsentanten allgemeiner Charaktere fußt. Das Wesen solcher Darstellungen sollte von Sulzers Zeitgenossen im Begriff der „Attitüde" erfaßt werden.

ATTITÜDE

Strack hat die Körperlage Goethes als eine „Attitüde von Sitzen und Liegen" bezeichnet (und diese Formel wurde dann vom Literaten Merck auf „Stellung zwischen Sitzen und Liegen" korrigiert).[153]

Das Wort „Attitüde" bezeichnete einerseits eine Art Pantomime, wobei es darum ging, den charakteristischen Moment einer darzustellenden Handlung fest- und für eine Weile auch auszuhalten. Solche „Attitüden" waren als gesellschaftliche Unterhaltung in der Goethezeit überaus beliebt, und als die berühmteste Affektkünstlerin der Zeit galt Emma Harte, die spätere Gemahlin Lord Hamiltons, deren Kunst Tischbein besonders begeisterte und inspirierte.[154]

Das Wort „Attitüde" bezeichnete andererseits eine Pose, in die Modelle in Zeichenakademien gestellt wurden. Auch dabei ging es darum, eine ausdrucksvolle Körperstellung hervozubringen, die die darzustellende Handlung am besten charakterisiert. „Bey Stellung des Modells sollte ein jeder darauf denken, daß die Action bedeutend und etwas aus der Geschichte vorstellte", so erinnerte sich Puhlmann an die Akademie Batonis.[155]

Antike Vorbilder spielten dabei eine nicht geringe Rolle, und zwar nicht nur als Hilfsmittel für die Verbesserung der Zeichnung, sondern auch als „Pathosformeln", deren sich auch Emma Harte bedient hat. Als der Lord sie heiratete, durfte es von H. Walpole sarkastisch so formuliert werden: *Sir William has actually married his Gallery of Statues*.[156]

Da „Attitüden" grundsätzlich nichts als das Festhalten und Fixieren einer vorübergehenden Handlung oder Empfindung waren, hatten sie mit ästhetischen Begriffen allgemeinen Charakters relativ viel zu tun.[157] Denn die „Kunst" der „Attitüde" bestand gerade darin, den „fruchtbaren Moment" zu erwischen, in dem man „alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*" sieht und „der Begriff der Zeit verschwindet und alles sich in einen Moment zusammen[drängt], der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären".[158]

Moritz ist beim Betrachten des *Apolls vom Belvedere* zu solchen Gedanken gekommen, und der Begriff der „Attitüde" konnte mit all ihren Erscheinungsformen mit der Antike, vorzüglich mit Bildhauerarbeiten, assoziiert werden. Es war also gewissermaßen in der Kunstbetrachtung der Zeit präformiert, daß Tischbein die Darstellung einer „Attitüde" mit der Winckelmannschen Lehre von der „stillen Größe" in einem „Bild" vereinigen sollte.

ZWEI BILDNISSE

Nachdem Tischbein mit dem Vorhaben, Historienmaler zu werden, 1783 zum zweiten Mal in Rom eintraf, hat er sich vor allem mit dem Problem der „Erfindung" auseinandergesetzt. Aus dieser Zeit stammt unter anderem das Selbstbildnis des Künstlers, das ihn in seinem Atelier, vor seiner Staffelei sitzend, malend, in ganzer Figur darstellt.[159] (Abb. 19) An der Wand, die mit der Bildfläche parallel steht, hängen Requisiten seines Faches: eine Landschaft, Paletten, eine Skizze für das Konradin-Bild, eine andere Zeichnung, eine Medaille mit antikem Kopf und ein kleiner antiker Torso. Links auf dem Boden sieht man ein gerahmtes Gemälde, der Wand zugewandt, mit Signatur und Datierung auf der Rückseite; die Aufschrift bezieht sich zweifellos auf das Selbstbildnis, nicht auf das Bild im Bild.

Die Figur, in Seitenansicht dargestellt, bildet mit ihrem platt herunterfallenden hellen Gehrock eine zweite, mit der

Fläche der Wand parallele Raumschicht. Der fiktive Bildraum besteht also aus zwei hintereinander liegenden Schichten, die auch mit der Bildfläche parallel laufen, und deren Abstand nur durch die orthogonalen Linien des Fußbodens, der Staffelei und des Stuhles angedeutet ist. Die beleuchtete und in hellem Anzug gekleidete männliche Gestalt kontrastiert mit dem dunkleren Hintergrund und weicht von ihm klar ab. Die Darstellung ist voll von „Nebensachen", die so angeordnet sind, daß sie die von der Figur frei gelassene leere Bildfläche ausfüllen.

Das Porträt der Herzogin Anna Amalia, 1788 gemalt, zeigt übereinstimmende Charakterzüge.[160] (Abb. 20) Die Dargestellte ist, gleichsam als ob sie ein Schattenriß in Weiß wäre, in Seitenansicht zu sehen, vor einer bedeutungsvollen Kulisse sitzend und in die Ferne schauend. Zwischen ihr und dem Betrachter gibt es keinen psychologischen Kontakt, denn sie blickt nicht auf ihn, und er sieht nicht, worauf sie hinstarrt. Auch der fiktive Raum des Bildes ist von dem unseren vollkommen abgeschlossen: Die Orthogonalen der Steinbank dringen in unseren Raum nicht herein, sondern sind durch den Schluß der Lehne noch hinter der Bildfläche beschnitten.

Die Herzogin wurde in Pompeji, am Grab der *sacerdos publica* Mammia, an einem „herrlichen Platz, des schönen Gedankens wert", porträtiert.[161] Demnach würde man eine Art *conversation funebre* erwarten und gewiß nicht ohne Grund: Obwohl Tischbein nur eine Hälfte der als Sitz der Herzogin dienenden, halbkreisförmigen steinernen Lehne dargestellt hat, hat er die in das Original mit großen Buchstaben eingegrabene Inschrift *Mammiae P[ubli] f[iliae] sacerdoti publicae locus sepultur[ae] datus decurionum decreto* verkleinert, aber doch vollständig wiedergegeben. In der Gestalt der Herzogin jedoch spürt man nichts von Nach- und Andenken; der Maler hat wohl mit Bedacht darauf verzichtet, die traditionellen äußerlichen Kennzeichen derselben erscheinen zu lassen. Der Körper blieb dabei grundsätzlich stumm, und wenn wir die Szene trotzdem als eine Nachdenklichkeitsdarstellung ansehen können, dann ist es nur durch die Inschrift und die bedeutungsvolle Szenerie möglich.

Stellt man diese Porträts dem Bodmers gegenüber, das Tischbein 1782 in Zürich, offensichtlich unter dem Einfluß Lavaters, gemalt hat (Abb. 21),[162] dann wird deutlich, wie sehr sich seine Porträtauffassung während seines zweiten Italienaufenthaltes geändert hat. Denn das Innere der dargestellten Person leuchtet nicht mehr von dem Gesicht oder dem bewegten Körper derselben unvermittelt hervor, sondern ist durch Gegenstände vertreten und ersetzt, die auf ihre alltägliche oder aktuelle Beschäftigung verweisen.

Im Selbstbildnis Tischbeins sind diese Gegenstände nicht als Kennzeichen seines Faches, sondern seines Selbst präsentiert. Denn allein ein Pinsel oder die im Malen begriffene Figur wäre ausreichend gewesen, anzudeuten, daß es sich



Abb. 19. J. H. W. Tischbein: Selbstbildnis im Atelier, 1785, Öl/Holz, 50,8×36 cm, Weimar, Kunstsammlungen

hier um die Darstellung eines Malers als Repräsentanten eines Faches handelt. Das gilt auch für das Porträt der Herzogin; obwohl ihre Einstellung zweifellos nachdenklich ist, wurde sie nicht als Nachdenkende dargestellt. Dadurch wurde erzielt, daß ihre „Individualität" der Beschäftigung, dem „Geteiltsein" entnommen zu sein scheint und im Bild dem „Ganzen ihres Charakters" ein Denkmal gesetzt worden ist. Freilich ist das Resultat für den modernen Betrachter nicht vollkommen befriedigend und wirkt, wie der Tischbein-Philologe L. Brieger ausdrücken durfte, „steif und nüchtern".[163] Die „Historisierung" des Sujets diente aber gerade dem Zweck, diese Ausdruckslosigkeit durch aus der angedeuteten Situation stammende Assoziationen auszugleichen. Den Mechanismus macht ein Absatz von Moreau de la Sarthe klar, der 1806 die Darstellung eines sitzenden Mannes auf einem Stuhl folgendermaßen kommentierte: *La démarche d'un sage est sûrement différente de celle d'un idiot, et un idiot est assis autrement qu'un homme sensé. L'attitude de ce dernier annonce ou la méditation, ou le recueillement, ou le repos. L'imbécille reste sur sa chaise, sans savoir pourquoi: il semble fixer quelque chose, et cependent son regard ne porte sur rien; son assiette est isolée comme lui-même. Cette observation m'en*



Abb. 20. J. H. W. Tischbein: Porträt der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, 1789, Öl/Lwd., 72,5×54,5 cm, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätte

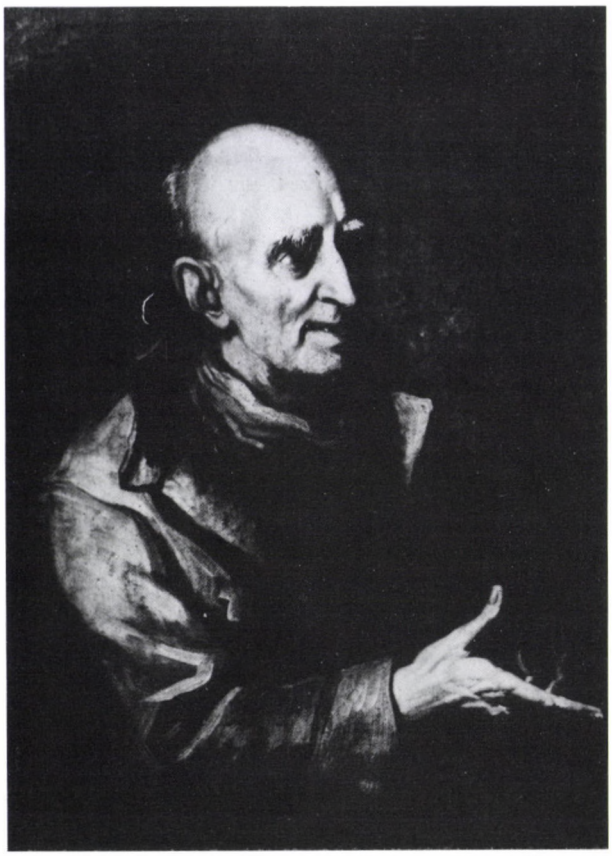


Abb. 21. J. H. W. Tischbein: Porträt J. J. Bodmers, 1781/82, Öl/Lwd., 80×62 cm, Zürich, Kunsthaus



Abb. 22. Darstellung eines sitzenden Idioten in einer französischen Ausgabe von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, 1806, Kupferstich

fournit une autre, qui me paroît très-essentielle pour l'art du peintre.

La plupart des portraits pèchent par une certaine expression de stupidité et par des attitudes ridicules. Ils ont l'air isolé, parce que chaque personnage est un être à part, auquel on n'a prêté ni but, ni action. On peut remédier à ce défaut par la situation: celle-ci doit être simple et bien développée; elle doit tendre à une fin marquée, et s'y rapporter avec tout le reste; c'est là ce qui fait le mérite du portrait.[164] (Abb. 22)

KOMPOSITION

Vergleicht man diese in Italien gefertigten Bildnisse mit dem Goethe-Bild, so erscheinen einige Charakterzüge desselben als vom Maler im Porträtfach regelmäßig und tendenziös verwendete Kunstgriffe: Das Goethe-Bildnis ist aus ähnlichen kompositionellen Elementen und nach ähnlichen Kompositionsprinzipien gebaut wie die beiden anderen Porträts.

Der rechts schräg liegende Blockstein hat etwa die gleiche Funktion wie die orthogonalen Linien im Selbstbildnis Tischbeins oder die halbkreisförmige Steinbank im Porträt der Herzogin; all diese dienen dem Zweck, Raumtiefe zu bewirken und den Vordergrund mit dem Hintergrund zu verbinden. Trotzdem kommt letztere in jedem Fall wie ein Wandteppich oder ein aufgehängtes Gemälde vor, das ohne Schwierigkeit mit einem anderen vertauscht werden könnte[165]



Abb. 23. G. Eberlein: Goethe am Meer, Denkmalentwurf, um 1902

(vgl. Abb. 23), obgleich die Motive, die sich darauf finden, sich als integrale Bestandteile der Komposition erweisen.

Die im Hintergrund dargestellten Gegenstände füllen in der Tat die Lücken der Komposition aus. Sie sind, etwa dem Prinzip des *horror vacui* folgend, so angeordnet, daß es keine Partie auf der Bildfläche gibt, wo sich nichts „Malerisches" (d. h. „Bedeutendes") befände. Da sie aber gleichfalls auch in einem literarischen Sinne Bedeutungsträger sind (zumindest als Sehenswürdigkeiten Italiens oder eines Ateliers), helfen sie der Darstellung auch in semiotischer Hinsicht nach, indem sie das, was dem Porträtierten an körperlichem Ausdruck fehlt, „erzählerisch" nachholen.

Die Bemühung des Malers um das sorgfältige Einsammeln und das gemäßigte Aufzählen von „bedeutenden" Motiven, Gegenständen sowie Körperteilen erfüllt sich erst dann, wenn man alles auf die Bildfläche projiziert betrachtet.

DRITTER TEIL

DENKMALEREI

DICHTUNG UND WAHRHEIT

„So angenehm und lehrreich es ist, besonders für den Neuangekommenen, bei einem Traiteur in der Gesellschaft von Künstlern zu speisen", schildert Tischbein den Anfang seines zweiten römischen Aufenthaltes, „so zog ich es doch vor, bei meinen gefälligen Wirtsleuten zu Tisch zu gehen, um für mich allein zu sein und ungestört arbeiten zu können. Ich fing meine Studien wieder an, zeichnete nach den Antiken und machte Entwürfe zu Bildern eigener Erfindung. Hier ist nun ein junger Künstler wie in einer Wüste ohne Weg und Wegweiser, oder vielmehr, und besonders in Rom, ist er allein in einer Gegend, wo tausend Wege sind und nur ein Wegweiser steht, der tausend Arme nach allen Seiten ausstreckt. Welchen Weg soll man einschlagen? So war es mir. Ich wußte nicht, was ich malen sollte. Eins schwebte mir zuerst als würdiger Gegenstand vor, dessen Ausführung mir aber große Schwierigkeiten zu enthalten schien. Bilder, die auf den Geist der Deutschen wirkten, vaterländische Geschichten, wo Menschen von Edelmut und Kraft Taten vollbrachten, die würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden – solche Bilder, fühlte ich, müßte ich malen. Wenn ich mir auch selbst sagte, daß der Charakter hauptsächlich durch das Wort und die lebendige Tat gebildet wird, so hatte ich doch die feste Überzeugung, daß auch Bilder dazu beitragen könnten, die sich ebenso der Phantasie einprägen wie das Wort dem Verstande; und wirkt nicht die Phantasie oft ebensoviel im Leben wie der Verstand?"[166]

Im Zitat stellt sich heraus, daß es Tischbein, offensichtlich von Bodmer beeinflußt, für seine Sendung hielt, „auf den Geist der Deutschen zu wirken" und dadurch den Charakter seines Volkes zu bilden. Als Maler hatte er deshalb die Aufgabe, Taten vorzustellen, die „würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden". Diese Würdigkeit der Darstellung bedeutete weniger die künstlerische Musterhaftigkeit der Abbildung als vielmehr die sittliche Beispielhaftigkeit des Abgebildeten, das „die Vaterlandsliebe erweckte und nährte und den Geist und die Kraft zu edler Nacheiferung erregte".[167] Der Zweck, die Menschen durch vergegenwärtigte und so zur Schau gestellte große Taten zu veredeln, war für Tischbein, wie für mehrere seiner Zeitgenossen, dem bloßen Ergötzen mittels der Malerei vorgesetzt; Darstellungen dienten dabei etwa als Werkzeuge, warfen jedoch auch als solche einige Probleme auf.

Obwohl Tischbein sich „auch selbst sagte, daß der Charakter hauptsächlich durch das Wort und die lebendige Tat gebildet wird", hatte er „doch die feste Überzeugung, daß auch Bilder dazu beitragen können". Dieser Formulierung ist zu entnehmen, daß ihm die Anwendbarkeit von Darstellungen auf die sittliche Bildung des Menschengeschlechts nicht als problemlos erschien.

Als er zu Ende des obigen Zitats das „Wort" mit dem Begriff des „Verstandes" und die Malerei mit dem der „Phantasie" in Zusammenhang brachte, war er von Vorstellungen beeinflußt, nach denen das „Wort" mit einer sittlich-moralischen Lehre identisch war und als Vermittler und Träger der „Wahrheit" diente, wobei beide Begriffe ursprünglich von der Theologie gekommen waren. In diesem Zusammenhang wurde alles, was nicht auf dem offenbarenden „Wort" basierte, so auch die Malerei und die Dichtung, als zweitrangig betrachtet. Da aber, wie Breitinger bemerkte, „die Wahrheit, die von den Weltweisen mittelst tiefen Nachsinnens erkannt worden, für die groben Sinnen der meisten Menschen ungeschmackt ist, und keinen Eindruck auf sie machet, müssen sie solche nach dem Geschmacke der mehrern zubereiten, auf daß sie allgemein werde".[168] Die reine Wahrheit mußte demnach versinnlicht werden, und zwar durch die Malerei und die Dichtkunst, um allgemein bekannt gemacht werden zu können. Eine überwiegende Rolle wurde dabei in der Kunsttheorie der „Phantasie", die vom „Verstand" kontrolliert als der Inbegriff der Sinneserfahrung galt, beigemessen. Sie war für Tischbein auf zweifache Weise wirksam: einerseits als künstlerische Imagination, mit deren Hilfe das „Wort" verbildlicht und das Wortliche ins Bildliche umgesetzt werden konnte; andererseits, und dies ist

wichtiger für uns, als eine vorausgesetzte Fähigkeit des jeweiligen Betrachters, mit Hilfe seiner Einbildungskraft von der sinnlichen Hülle des Kunstwerks, falls es lang genug vor seinem Auge steht, zu abstrahieren und die so entkleidete „Wahrheit" schließlich erkennen zu können.[169]

DAS STUMME BUCH: DAS BILDLICHE

„Überhaupt sind Darstellungen von Figuren für den Verstand viel faßlicher als Wörter", stellte Tischbein fest, „und es geht durch das Auge viel schneller. Dieses zeigen die Menschen, welche nicht lesen noch schreiben können, aber durch die Bilder ganz von der christlichen Religion unterrichtet sind."[170]

Tischbeins Kommentar zur damals überall verbreiteten These, das Auge sei das wichtigste Sinnesorgan, erleuchtet auch die Funktion des Bildlichen, die demnach in dem Unterricht, in der Verbreitung des Wissens bestehe. „Wie unterrichtend ist ... die Malerei für Welt- und Menschenkenntnis!", verkündet entzückt der Maler, der selbst ein Autodidakt war, und fährt fort: „»Die Malerei ist das stumme Buch für die, welche nicht lesen noch schreiben können«, sagt Leonardo da Vinci. Mir kam schon jetzt und noch mehr späterhin im gewöhnlichen Leben nicht leicht etwas vor, das ich nicht schon in der Malerei gesehen hätte; denn so wie andere aus Büchern belehren, so lernte ich durch Anschauen der Bilder."[171] (vgl. Abb. 24)

Die Bezugnahme auf die vom Papst Georg dem Großen genommene Aussage Leonardos darf hier symbolisch aufgefaßt werden, indem Tischbein die Werke der bildenden Kunst tatsächlich als eine Art *biblia pauperum* ansah, wobei das Wesen der Kunst noch nicht wie bei Moritz im „Begriff des sich selbst Vollendeten", sondern in der Zweckbestimmung derselben als Bildpropaganda für Tugenden bestand: „Es würde auch nicht möglich sein, daß jeder läse, was ihm zu wissen nötig wäre", stellt der Maler fest. „Der höhere Stand tut es nicht wegen anderer Zerstreuungen, der niedere ist zu sehr mit dem Erwerbe beschäftigt. Wenn aber das Volk doch unterrichtet sein soll, so bediene man sich bildlicher Darstellungen. So erweckten und befeuerten die Griechen durch Bilder und Statuen die Vaterlandsliebe und den Heldenmut, und so ist auch nicht allein Rom, sondern ganz Italien voll dieser unterrichtenden Kunstschöpfungen [des Christentums]."[172]

Um diese Propaganda durch Kunstwerke wirksam zu machen, mußten sie „veröffentlicht" und vervielfältigt werden – es geschähe durch eine Menge Statuen wie bei den Alten und den Katholiken oder durch „Bilder" wie bei Sulzer, oder durch Kupferstiche und Bildergalerien[173] wie bei Tischbein –, damit sie jedem stets vor Augen stehen und ihre Wirkung optimal ausüben können. Da begegnet Tischbein auch der Sulzerschen und der Lavaterschen Auffassung von der Porträtkunst, nach denen eine Sammlung von Bildnissen großer Zeitgenossen von fast so großem Nutzen für die Veredlung der Gemüter sein könnte wie die ehemals öffentlich verehrten Statuen der Alten.[174] Es handelt sich hier um den Denkmal- und Pantheonsgedanken, den Tischbein nicht nur in seinen druckgraphisch vervielfältigten antikischen Heldendarstellungen und in seinen auch in deutschen Zeitschriften besprochenen patriotischen „Historien" verwirklichte (vgl. Abb. 26),[175] sondern auch im Goethe-Porträt, das er nicht zuletzt auf Wunsch des Genie-Schwärmers Lavater zu malen anfing.

DIE SEELENMALEREI: DAS WÖRTLICHE

Die Unterordnung der Malerei unter das „Wort" war nicht das einzige, was dem Maler in seinem Fach als problematisch vorkommen sollte. Er wurde nämlich darauf aufmerksam, daß die Malerei auch der Dichtung gegenüber manche Nachteile hatte. So hat er zum Beispiel beklagt, daß es für den Maler schwerer ist als für den Dichter, die Vielseitigkeit einer Persönlichkeit zu schildern, weil der Maler sie nur auf einmal und in einem bestimmten Momente darstellen kann, während der Dichter in der glücklichen Lage ist, die rühmlichen Eigenschaften derselben einfach nacheinander aufzuzählen, den Helden handeln und den trefflichen Bürger reden lassen zu können.[176] Wohl diese Problematik des Bildlichen war es, was in Tischbein das Bedürfnis nach einer historisch-allegorischen Darstellungsweise, der „Seelenmalerei", erweckte, darin die dargestellte Persönlichkeit mit Hilfe konventioneller Zeichen in ihrer Totalität charakterisiert werden könnte.[177] Gegebenenfalls, so in seinem *Homerwerk*, hat er sogar die „Desintegration" der darzustellenden Persönlichkeit vorgenommen, indem er in den einzelnen illustrationen nur gewisse Charakterzüge derselben darstellte, während „das Ganze des Charakters" sich erst aus einer Mehrzahl von zusammengehörigen Darstellungen ergibt.[178] (vgl. Abb. 25)

Das Bedürfnis nach „Seelenmalerei" hatte jedoch auch einen anderen Grund für ihn. Dem Protestanten Tischbein war nämlich die „Wahrheit" von wörtlicher Natur, und diese „Wahrheit" ins Wortliche umzusetzen erschien ihm adäquater zu sein, als wenn man sie bloß dargestellt hätte. Theoretisch bedeutete es, daß die Immanenz der „Wahrheit" durch die Abbildung beschädigt worden sei; praktisch bewirkte es, daß die Wirkung einer bildlichen Darstellung immer begrenzter als die eines Gedichts sein sollte. Von seinem Aufenthalt in Hannover, wo er durch das Werk Homers, das ihm im folgenden „wie ein Vaterunser" war, der Dichtung begegnete, berichtete Tischbein so: „Da lernte ich nun immer mehr, wie die Dichter die Natur beschauen und belauschen



Abb. 24. D. Chodowiecki: Verbesserung der Sitten, 1786, Radierung, 21×33,6 cm (E. 572)

und sie dann mit Worten dem Leser ins Gemüt bringen. Bis jetzt wußte ich nur, wie die Maler die Natur ansehen und in ihren Bildern wiedergeben; in der Malerei nur hatte ich die zarten und die starken Leidenschaften der Menschen abgebildet gesehen. Nun lernte ich aber auch, wie der Dichter in seiner Kunst in das innerste Herz des Menschen eingeht, da die Gefühle aufspürt und durch Worte sie darstellt."[179]

Da die hohe Forderung des Aufklärens, die Tischbein sich stellte, über die Grenzen seiner Kunst hinausging, hatte er diese durch Einbeziehung anderer Medien zu vervollkommnen. So entstanden seine Wort-Bild-Projekte, so war das *Idyllerwerk* in Zusammenarbeit mit Goethe konzipiert, und teilweise daraus erklärt sich auch, warum er so oft Beschreibungen von seinen Gemälden fertigen ließ.

ÖFFENTLICHKEIT

„Sehr wahr bemerkte ... einst David: »Es wird dem Maler schwerer fortzukommen als dem Dichter und Musiker. Dieser bringt ein Konzert zusammen, wo viele für einen Taler seine Kunst hören können; der Dichter und der Gelehrte läßt sein Werk drucken, welches der Buchhändler talerweise verkauft, so daß er dem Verfasser sehr gut Zahlung leisten kann. Der Maler aber mit seinem großen Bilde kann sich nicht so helfen. Er muß warten, bis irgendein Fürst oder reicher Privatmann ihm dasselbe abkauft, und dann wird es noch dazu nicht selten auf ein Schloß oder Landhaus gehängt, wo es nur der Eigentümer sieht. Warum sollte nicht auch der Maler wie der Musikus und Dichter sein Bild ausstellen, damit jeder für ein Geringes es sehen könnte? Würde für dieses Vergnügen nicht jeder gern etwas bezahlen? Weil dies aber nicht ist, so kommt es, daß jetzt kein einigermaßen vollkommenes Kunstwerk mehr geschaffen wird; denn der Künstler, der Zeit und Mühe daran gewandt hat, seine Kunst zu erlernen, muß nun, um nur Brot zu bekommen, eilen, daß er sein Werk vollende, weil er befürchtet, keine Käufer zu finden. Wenn in England bei einem Künstler eine Bestellung gemacht wird, so bedingt er dabei gleich ein, daß er außer dem Kaufgelde das Werk noch ein Jahr lang zu seinem Vorteile ausstellen darf; und so hat er bald seine Unkosten wieder und auch noch soviel übrig, ein neues anzufangen.« David setzte noch hinzu: »So will ich es in Paris auch machen«".[180]

Zwischen David und Tischbein gab es keinen großen Meinungsunterschied: Von den erwähnten Schwierigkeiten war auch Tischbein betroffen, und als Ursache seiner Entfremdung von Goethe galten eben seine Versuche, sich von der „feudalen" Gönnerschaft des Herzogs von Gotha zu lösen und durch die Erwerbung der Direktorstelle an der

Akademie in Neapel einen „bürgerlichen" Status zu erlangen. In seiner Selbstbiographie führte er drei Umstände auf, die ihn zum Bruch mit dem Gothaer Hof geführt haben sollen: erstens, daß das Konradin-Bild (Abb. 26) im Arbeitszimmer des Herzogs aufgehängt worden sei, wo niemand es gesehen habe; zweitens, daß er als Pensionär des Gothaer Hofes sich verpflichtet fühlte, seine Werke dem Herzog vorzubehalten, was ihm um so schmerzhafter vorkam, als er einen freigebigen Käufer für das Konradin-Bild fand; drittens, daß sein Gehalt, das er von seinem Gönner bekam, ihm doch nicht ermöglichte, große historische Gemälde nach seinem eigenen Geschmack auszuführen.[181]

GROSSMALEN

„Vom Kleinen ins Große zu malen hat Schwierigkeiten, ... die derjenige, der gewohnt ist ins Kleine zu malen, nie übersteigt, wenn er die Kunst nicht nach allen ihren Teilen aufs Gründlichste zu behandeln weiß. Daher wird zum Großmalen eine größere Festigkeit im Zeichnen, eine größere Freiheit in Umrißen, ein kühnerer Pinselstrich und stärkerer Auftrag der Farben erfordert, welche zusammen ein Bild wirklich groß machen", schrieb der allgemeinen Auffassung entsprechend Alois Hirt.[182]

Das „Großmalen" war eine qualitativ ausgezeichnete Art der historischen Gattung, wodurch ein Maler wirklich zu Ruhm gelangen konnte. Schwierigkeiten bereitete jedoch, daß es sich nicht lohnte, solche Gemälde zu fertigen: „Es ist zu beklagen", schrieb Tischbein über Dürer, „daß dieser Mann, der so seltene Gaben und so große Kunst besaß, sie nicht anwenden konnte, indem er meist nur kleine Sachen malte und Kupferstiche fertigen mußte, weil sie ihm mehr eintrugen, als wenn er große Werke unternommen hätte, die Zeit und Kosten erforderten. In großen Bildern hätte er seine Kenntnisse anbringen können, die er, ohne die Beihilfe des Antiken, aus der Natur entnommen hatte."[183]

Wenn ein solches Bild beim Künstler bestellt wurde, drohte immer die Gefahr, daß es, wie es im Fall des Konradin-Bildes geschah, in einem Privatzimmer aufgehängt wird und somit seinen Lehrauftrag, auf die Gemüter der Menschen durch seine sittliche Beispielhaftigkeit zu wirken, nicht erfüllen kann. Wir haben gesehen, daß David die Lösung für dieses Problem in der Liberalisierung des Kunstmarkts suchte, wodurch er dem Künstler einen größeren gesellschaftlichen und künstlerischen Spielraum zu verschaffen hoffte. Dadurch hätte man die finanzielle Unabhängigkeit des Künstlers begründen, die Eingriffe des Auftraggebers ausschließen und dem Kunstwerk eine breitere Öffentlichkeit verschaffen können.

Den Weg, den David schließlich einschlug, bereiteten die öffentlichen Aufträge während der Revolution, wo als Auftraggeber das Volk selbst auftrat. In dieser Hinsicht war Tischbein als royalistisch gesinnter Direktor einer königlichen Akademie in einer schwierigeren Lage und hatte wohl keine andere Wahl, als daß er sich mit vollem Ernst seiner Lehrtätigkeit an der Akademie und der Herausgabe von die „schöne Natur" der Alten propagierenden Kupferstichwerken hingab. Bezeichnenderweise waren die letzteren, wie Lord Hamilton in seinem Vorwort zum *Vaserwerk* bemerkte, so billig als möglich, um nicht nur für die Vermögenden zugänglich zu sein.[184]


I.
ULYSS MIT AUSGESTRECKTER HAND.
EGENSTÄNDE, welche vielleicht für eine poetische Behandlung sehr vortheilhaft sind, können doch oft für die Kunst wenig oder gar nicht brauchbar seyn. Diese bekannte Bemerkung macht es begreiflich, warum, bey einer so grofsen Menge

Abb. 25. J. H. W. Tischbein: Vom Sturm bewegte See – Insel Monte Cristo – Kopf des Ulyss, um 1805, Radierungen im Heft 6 des *Homerwerks*

FÖRDERUNG

Die Entstehung des Goethe-Bildes fällt in eine entscheidende Lebensperiode des Malers, die von dem Konradin-Bild von 1783 und der Ernennung Tischbeins zum Akademiedirektor 1789 markiert wird und die Tischbein als eine Art Freiheitskampf vorgekommen sein mag.

Von den Ideen der patriotischen Züricher Aufklärung begeistert fand sich Tischbein in Rom unter Umständen, die ihm zweierlei Schwierigkeiten bereiteten. Einerseits sollte er



Abb. 26. J. H. W. Tischbein: Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil, 1783/84, Öl/Lwd., 170×244 cm, Gotha, Schloßmuseum

erkennen, daß Rom nicht der richtige Ort ist für die Ausführung von den Gemälden, zu denen er die größte Veranlassung hatte: Darstellungen aus der deutschen Geschichte. Andererseits fand er auch die Unterstützung seines Gönners ungenügend, und zwar nicht nur in finanzieller Hinsicht: Tischbein, der immer einen „Seelenführer" benötigte, hatte in Rom das kränkende Gefühl, daß der Herzog ihn vernachlässigte, indem Ernst II. sogar den Brief, der das Konradin-Bild nach Gotha begleitete, lange unbeantwortet ließ.[185]

Erinnern wir uns, die Künste seien nach David in Ermangelung der Förderung untergegangen, und „so kommt es, daß jetzt kein einigermaßen vollkommenes Kunstwerk mehr geschaffen wird". Tischbein war gewiß nicht gegen diese Meinung, und, um die Schwäche der niederländischen Maler zu rechtfertigen, verwies er eben auf ihren niederen gesellschaftlichen Rang und auf ihre Vernachlässigung, die sie in der Malerei zur Unvollkommenheit prädestinierten: „Was für Vorzüge hatten die Italiener, daß ihre Werke zur Religion gehörten! ... ihre Bilder wurden ... in Tempeln und Kirchen aufgestellt, dem ganzen Volke zur Schau, das davor niederkniete und als ein Heiligtum sie anbetete! Welche Erhebung für den Künstler! Sie wurden gebeten um ihre Werke und gut bezahlt, und man verschaffte ihnen alle Gelegenheit zur Arbeit. Was hatten hingegen die armen Holländer, wonach sie sich hätten bilden können? ... Viele holländische Maler gingen wohl darum nach Rom, um da die Historienmalerei zu studieren; aber das Glück war ihnen nicht günstig, sie in den Zirkel gebildeter Menschen zu führen. Sie blieben fremd in diesem Lande, und da ihnen die Unterstützung ihres Geistes zum Schönen und Erhabenen fehlte, so waren sie in diesem Felde, wo Fülle des Großen ist, doch verwaiset, denn lebendige Stimme und Hilfe muß dazukommen."[186]

Der im Wesentlichen ebenso ungebildete Tischbein war sich der Gefahr, ohne „die Unterstützung [seines] Geistes zum Schönen und Erhabenen" sich in Kunstsachen zu verirren, äußerst bewußt, und daraus erklärt sich, warum er so hartnäckig die Bekanntschaft gelehrter Männer suchte. Zur Förderung gehörte für ihn auch die Inspiration und die Veranlassung zum Schaffen, das setzte ein sachkundiges und reaktives, stimulierendes Publikum voraus, das er in Italien vorgefunden zu haben glaubte: zwar sehnte er sich als

Akademiedirektor in Neapel noch immer begierig nach Deutschland, hat aber seine dortige Stelle doch nicht gegen eine finanziell viel günstigere in Berlin gewechselt, obwohl er dazu, wie überliefert, Gelegenheit hatte.[187]

Zur Zeit der Ankunft Goethes in Rom war aber die Situation eine andere. Der Maler war damals in einer unsicheren Lage, hat nämlich die Unterstützung des Herzogs von Gotha nicht mehr genossen oder zumindest hat er es sich so eingebildet. Es war also eine Zeit, als Tischbein in Kauf nehmen mußte, daß er wegen Mangel an den nötigen Mitteln nach Deutschland zurückkehren muß. Um in Italien bleiben zu können, hatte er, da die Direktorstelle an der Akademie in Neapel noch nicht in Aussicht stand, keine andere Möglichkeit, als seine Dienste einem anderen Gönner anzubieten. Hat er wirklich daran gedacht, mußte ihm in erster Linie der Weimarer Hof in Betracht kommen.

TISCHBEINS INTENTIONEN ZUM GOETHE-BILD

Das Goethe-Bild ist ein Porträtgemälde, das den Dichter etwas über Lebensgröße darstellt. Die Dimensionen des Porträts haben den Dargestellten geradezu zur Aussage veranlaßt, daß das Bild „zu groß für unsere nordischen Wohnungen" sei. Bedenkt man, daß dieses Porträt in der Tat ein „allegorisiertes Porträt" oder ein „Bild" im Sulzerschen Sinne ist, so liegt die Vermutung nahe, daß es für öffentliche Verehrung bestimmt war und an einem öffentlichen Ort wie ein Denkmal aufgestellt werden sollte.

Dieses gemalte Denkmal sollte auf das angezielte deutsche Publikum dadurch wirken können, daß es als Muster zur Nachahmung eine standhafte Gemütsverfassung darstellte. Der tätige Dichter und Denker Goethe, wie er auf den Trümmern des weltbeherrschenden Roms nachdenkend ausruht, sollte einen „hohen Charakter" verkörpern, der durch Mahnmäler für das Schicksal der menschlichen Werke und für den Verfall aller Größe nicht in Verzweiflung gerät, sondern sich von denselben belehren läßt.

Das Bild ist eine Huldigung an Goethe, den Menschen, mit dessen Lebensführung und Ansichten Tischbein während ihres Zusammenlebens in Rom bekannt wurde. Dieser Mensch war damals noch keine Nationalinstitution oder „Idee", nur ein einflußreicher „Lieblingsschriftsteller" und Hofmann, den der Maler für würdig hielt, die Welt mit seinem Bildnis zu beschenken. Diese „Beschenkung" geschah auf Initiativen des Malers, der dabei drei Absichten gehabt haben mag.

Zum ersten sollte das Porträt den Weg des Malers nach Weimar ebnen, indem durch dieses ein voluntärer Dienst dem Hof erwiesen wurde, dessen Kleinod es darstellte. Zum zweiten wurde dem römischen Goethe durch das Bild ein würdiges Denkmal gestellt, darin nicht nur die Leibesgestalt, sondern auch die „Seele" des Dichters für die Nation verewigt wurde. Zum dritten wollte Tischbein durch die „allegorisierte" Darstellungsweise und die aufsehenerregenden Dimensionen des Bildnisses nicht nur den gattungsinhärenten Erfordernissen nachkommen, sondern auch sich selbst als Maler Ehre erwerben.

ANMERKUNGEN

Ein dreinmonatiger Studienaufenthalt am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München wurde dem Autor durch die finanzielle Unterstützung der Peregrinatio II Stiftung, Budapest, ermöglicht.

[1] *S[cheurmann], K.*, in: Kultur Berichte. AsKI (1992) Nr. 2, S. 7, Farbabb a. d. Umschlag. – Für das Heft danke ich Frau J. Geskó.

[2] Vgl. *Weizsäcker, H.*: Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., Abt. I, Die Werke der Alteren Meister vom 14. bis zum 18. Jh., Frankfurt a. M. 1900, S. 339 ff. – *Hanke, A.*: Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister, Frankfurt a. M. 1915, S. 135 f. – *Kemp, W.*: Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, in: Städel Jahrbuch, 1975, S. 111. – *Lenz, Chr.*: J. H. W. Tischbein – Goethe in der Campagna di Roma, Frankfurt a. M. 1979, S. 13 ff. – *Mildenberger, H.*, in: J. H. W. Tischbein. Goethes Maler und Freund, 2 Bde., Ausst. Landesmuseum Oldenburg–Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum–Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethemuseum 1987/88, Bd. 1, S. 215, Nr. 32. – *Bisanz, R. M.*: Goethe and Tischbein in Italy: An Epigonic Painting Reconstructed, in: Gazette des Beaux-Arts 131 (1989), Januar, S. 105 ff.

[3] *Noack, F.*: Aus Goethes römischem Kreise, T. I, Tischbein und der Künstlerhaushalt am Corso, in: Goethe Jahrbuch 25 (1904) S. 185 ff.

[4] *Noack*: a. a. O. 1904 (Anm. 3) S. 189 ff.

[5] *Noack, F.*: Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900, Stuttgart–Berlin 1907, S. 94 f.

[6] 3. 11. 1786, an Karl August: Goethes Briefe, August 1786–Juni 1788, italienische Reise, in: Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. 8 (im folgenden als *Briefe* zitiert) S. 41.

[7] 7. 11. 1786, an den Freundeskreis in Weimar: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 46.

[8] Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 8 (1921) S. 171 ff. – abgedruckt auch in: Deutsche Briefe aus Italien von Winckelmann bis Gregorovius, hrsg. v. E. Haufe, München 1987 (im folgenden als *Haufe* zitiert), S. 74.

[9] *Noack, F.*: Aus Goethes römischem Kreise, T. II, Wo Goethe ein und aus ging, in: Goethe Jahrbuch 26 (1905) S. 177 f. – *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 102 f. – s. noch G. Eckhardts Anmerkungen zu S. 28 und 59 in: Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann 1774–1787, Berlin 1979 (im folgenden als *Puhlmann* zitiert), S. 233, 248.

[10] *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 103, 367. – vgl. *Meyer, J. H.*: Literatur, Methoden und Meinungen von 1775 bis 1800, in: Goethe, J. W.: Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätze (1805), hrsg. v. H. Holtzhauer, Leipzig 1969 (im folgenden als *Meyer–Goethe* zitiert), S. 196.

[11] *Tischbein, J. H. W.*: Aus meinem Leben, hrsg. v. L. Brieger, Berlin 1922, S. 211 – und in einer neueren Ausgabe: hrsg. v. K. Mittelstadt, Berlin 1956, S. 251. – Laut seines Briefes an Goethe vom 10. 5.1788 war auch Bury dieser Meinung: *Harnack, O.*: Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, Weimar 1896, S. 32.

[12] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 211/251.

[13] Der Bedeutung Angelikas völlig bewußt, gab S. Gessner seinem Sohn den folgenden Rat: „Suche diesen [Jacob More] vorzüglich zum

Freunde zu haben. Versäume die Bekanntschaft bey Angelika nicht, sie kann Dir bey Engländern grosse Dienste leisten; und eben so wenig, die Dir eingesandten Empfehlungen abzugeben; sie sind alle an Leute von Bedeutung, welche Einfluß haben, und Dir freyen Zutritt in den besten Kunst-Sammlungen verschaffen können." – Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohne, Bern–Zürich 1801, S. 277 f. (Zürich, 26. 11. 1787).

[14] *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 101. – *Noack*: a. a. O. 1905 (Anm. 9) S. 179 f., und Anm. 1, 2.

[15] *Harnack*: a. a. O. 1896 (Anm. 11) S. 22.

[16] *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 99 f. – *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 134/152.

[17] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 189/224. – für die Bedeutung des Modellstellens s. *Puhlmann*: a. a. O. (Anm. 9) S. 230 f.

[18] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 137 ff/155 ff.

[19] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 134/151.

[20] *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 99.

[21] *Noack*: a. a. O. 1904 (Anm. 3) S. 189.

[22] Vgl. *Puhlmann*: a. a. O. (Anm. 9) S. 15, Anm. 39.

[23] *Noack*: a. a. O. 1907 (Anm. 5) S. 112.

[24] Schreiben an einen Freund über ein in Rom verfertigtes Gemälde des Hrn. Wilhelm Tischbein, Maler S. D. des Herzogs von Gotha, Rom, den 10ten November 1784, in: Der Teutsche Merkur 1785, erstes Vierteljahr, März, S. 229 ff. – Der Aufsatz ist anonym erschienen. Er ist aufgrund einer Briefstelle Wielands (13. 3. 1785, an Merck) Hackert zuzuschreiben: Briefe an J. H. Merck von Goethe, Herder, Wieland und anderen bedeutenden Zeitgenossen, hrsg. v. K. Wagner, Darmstadt 1835 (im folgenden als *Wagner* zitiert), Nr. 216, S. 442.

[25] *Harnack*: a. a. O. 1896 (Anm. 11) S. 75.

[26] *Goethe, J. W.*: Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen (1811), Weimarer Ausgabe, Abt. I, Bd. 46 (im folgenden als *Hackert–Goethe* zitiert), S. 291 ff.

[27] *Noack*: a. a. O. 1904 (Anm. 3) S. 193 f.

[28] *Lammel, G.*: Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986, S. 123 f.

[29] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 123 f./136, 134/151.

[30] *Moritz, K. Ph.*: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786–1788 (1982–1793), in: Werke in zwei Bände, hrsg. v. J. Jahn. Berlin–Weimar 1973, S. 45.

[31] 20. 11. 1786, am Montag, berichtet Moritz von einem solchen Ausflug nach der Villa Pamphili, den er „vor ein paar Tagen in der Gesellschaft des Hrn. v. G. und einiger Künstler, die mit ihm wohnen", machte: *Moritz*: a. a. O. (Anm. 30) S. 43 f. – Das gemeinsame Zeichnen im Freien wurde von Bury in einer Zeichnung festgehalten; vgl. *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 60, Anm. 6, und *Wegener, A.*, in: *Goethe in Italien*, Ausst. d. Goethe-Museums Düsseldorf, Mainz 1986, Nr. 95.

[32] 7. 11. 1786, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 48.

[33] *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 53.

[34] *Meyer, F. J. L.*: Darstellungen aus Italien, Berlin 1792, S. 153 f.

[35] *Noack*: a. a. O. 1905 (Anm. 9) S. 177. – *Goethe, J. W.*: Italienische Reise, in: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) Bd. 11, bearb. v. E. Trunz u. H. v. Einem, München 1978, S. 136.

[36] *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 137.

[37] *Hackert–Goethe*: a. a. O. (Anm. 26) S. 53.

[38] *Noack*: a. a. O. 1905 (Anm. 9) S. 174 ff.

[39] 24. 5. 1821, an Goethe: Goethe und Tischbein, hrsg. v. W. v. Oettingen, in: Schriften d. Goethe-Gesellschaft, Weimar 1910 (im folgenden als *Oettingen* zitiert), Nr. 12, S. 20.

[40] 24. 11. 1786, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 67.

[41] Für ihren Umgang s. J. Jahns Einleitung in: *Moritz*: a. a. O. (Anm. 30) S. XXIII ff.

[42] 12(–16). 12. 1786, an Karl August: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 83.

[43] 14. 12. 1786, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 94.

[44] Zum ersten Mal veröffentlicht in: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift 73 (1895), April, S. 103 f. – Wiederabgedruckt: *Beutler, Chr.*: J. H. W. Tischbein: Goethe in der Campagna, Stuttgart 1962, S. 25 ff. – *Moffitt, J. F.*: The Poet and the Painter: J. H. W. Tischbein's 'Perfect Portrait' of Goethe in der Campagna (1786–1787), in: Art Bulletin 655 (1983) S. 443, Anm. 6. – *Haufe*: a. a. O. (Anm. 8) 75 f. – Der Text des Briefes wird hier orthographisch modernisiert wiedergegeben.

[45] Schwarze Kreide und Feder in Grau auf Bütten, 12,2×14,5 cm, unbez.; Nationale Forschungs- und Gedenkstätten, Weimar. – *Porzio, A.–Causa Picone, M.*: Goethe e i suoi interlocutori, Napoli 1983, Nr. 121, S. 175 f. abg. – *Moffitt*: a. a. O. (Anm. 44) S. 445 f., Abb. 7. – *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2), Bd. 1, Nr. 42, S. 216 f. (mit weiteren Literaturhinweisen).

[46] 29. 12. 1786, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 105.

[47] Vgl. *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 155 (unter dem 6. Januar).

[48] *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 137 (unter dem 10. Januar).

[49] 6. 1. 1787, an den Freundeskreis; 17. 1. 1787, an Charlotte von Stein; 19. 2. 1787, an Knebel: *Briefe* a. a. O. (Anm. 6) S. 120, 140, 193.

[50] *Noack*: a. a. O. 1904 (Anm. 3) S. 196 ff.

[51] 25. 1. 1787, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 149.

[52] 25. 1. 1787, an Herder: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 155.

[53] *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 164 (unter dem 22. Januar).

[54] 7(–10). 2. 1787, an Karl August: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 179.

[55] 7(–10). 2. 1787, an Charlotte von Stein: *Briefe*: a. a. O. (Anm. 6) S. 181 f.

[56] Feder, Aquarell, 13,2×20,9 cm, unbez.; Nationale Forschungs- und Gedenkstätte, Weimar. – Das Goethe-Nationalmuseum zu Weimar, bearb. v. M. Schuette, Leipzig 1910, S. 96, Taf. 15. – Winckelmann und Goethe. Ausst. zum 200. Todestag J. J. Winckelmanns, bearb. v. H. Weilgund, Weimar 1968, S. 70, Abb. S. 142. – Das Blatt sei nach J. H. Meyer ein kollektives Werk von Tischbein, Bury und Schütz: vgl. *Beutler*: a. a. O. (Anm. 44) S. 12 f., Abb. 11. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 11 ff., Abb. 5. – *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2) S. 217, Nr. 43.

[57] *Sörrensen, W.*: J. H. W. Tischbein. Sein Leben und seine Kunst, Berlin–Stuttgart 1910, S. 70 ff.

[58] Vgl. *Hackert–Goethe*: a. a. O. (Anm. 26) S. 291 ff.

[59] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 241/287 f.

[60] *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 324 (unter dem 18. 5. 1787). – *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 239/284.

[61] Am 10. 7. 1787 schrieb er an Goethe bereits aus Neapel: *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 355 ff.

[62] Der Originalbrief, auf den 30. 6. 1787 datiert, befindet sich im Goethe-Museum Düsseldorf, Anton- und Katharina-Kippenberg-Stiftung, und wird hier nach *Keiser, H. W.*: „Des Mannes Stärke" und andere Bilder für das Schloß zu Oldenburg von J. H. W. Tischbein, Oldenburg 1973, S. 8 f., wiedergegeben. – In der Fachliteratur (mit Ausnahme von *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 6 f.) ist in der Regel der im *Merkur* mit der Datierung 30. 8.1787 veröffentlichte Text zitiert: *Strack, L. Ph.*: Auszüge aus Briefen von Rom, in: Der Teutsche Merkur 1788, erstes Vierteljahr, März, S. 270 f. – Die im Porträt abgebildete Gegend ist von Tischbein früher in der Gesellschaft von Künstlern auf Eseln bereist worden. – *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 220 f./263. – vgl. Tischbeins Zeichnung *Der Schwachmatikus auf dem Esel in der Campagna*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2) S. 62 f., Nr. 102, S. 224, abg.

[63] 10. 10. 1787: *Wagner*: a. a. O. (Anm. 24) Nr. 259, S. 507 ff. – Nach Wagners Angaben sind es diese Beschreibungen, die im *Merkur* veröffentlicht wurden: *ders.*, S. 522.

[64] *Strack*: a. a. O. 1788 (Anm. 62) S. 267.

[65] Über den endgültigen Bruch mit dem Gothaer Hof berichtete Tischbein erst im Sommer 1788: *Harnack, O.*: Zur Nachgeschichte der italienischen Reise, Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788–1790, Schriften der Goethe-Gesellschaft 5, Weimar 1890, S. 63. – Ein Brief Tischbeins vom 5. 4. 1788 bezeugt jedoch, daß er zu jener Zeit die Unterstützung des Herzogs bereits lange nicht mehr genossen hat: *ders.*, Nr. 4, S. 5. – für die Ursachen des Bruches s. Teil III des vorliegenden Aufsatzes.

[66] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 267 ff./320 ff. – *Hackert–Goethe*: a. a. O. (Anm. 26) S. 291 ff. – Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche), red. v. N. Spinosa, Neapel 1979 (Studie e testi di storia e critica dell'arte VI.), S. 318 f.

[67] *Sörrensen*: a. a. O. (Anm. 57) S. 70. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 60, Anm. 9.

[68] Zitiert nach: *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 11.

[69] 26. 8. 1788, Tischbein an Goethe: *Harnack*: a. a. O. 1890 (Anm. 65) Nr. 28, S. 72 f. – Auch noch am 15. 5. 1791 sah Marianne Kraus „ein Engel und Madonna" in Neapeler Atelier des Künstlers. – *Kraus, M.*: Tagebuch einer Italienreise aus dem Jahre 1791, hrsg. v. F. Muthmann, in: Neue Heidelberger Jahrbücher N. F. (1931), S. 161.

[70] *Brun, F.*: Tagebuch über Rom, Bd. 2, Zürich 1801, S. 151 (unter dem 22. 5. 1796) – zitiert nach: *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 13.

[71] Öl, Lwd., 69,3×89,2 cm, bez.: *F. X. Fabre / Florentiae 1797*; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. PD. 16-1984. – The Annual Reports of the Syndicate and of the Friends of the Fitzwilliam, Cambridge 1984, S. 3, Abb. 13. – Burlington Magazine 127 (1985) S. 330, Abb. 90. – Apollo 127 (1988), April, S. 256, Taf. III. – *Hartley, C.*, in: Treasures from the Fitzwilliam. 'The Increase of Learning and other great Objects of that Noble Foundation', Cambridge 1989, Nr. 129, S. 128, abg.

[72] *Bordes, Ph.*: François-Xavier Fabre, 'Peintre d'histoire', T. II, in: Burlington Magazine 117 (1975), März, S. 158, Anm. 12.

[73] Jedenfalls ist es nicht allzu wahrscheinlich, da englische Reisende, falls sie auch ein zweites Porträt bestellten, dieses in der Regel im Brustbildformat, dem ganzfigurigen Bildnis nach fertigen ließen.

[74] Feder, braune Tinte, 21,6×29,7 cm, unbez.; Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 837 -1 -991. – *Beutler*: a. a. O. (Anm. 44) S. f., Abb. 12. – *Becker, W.*: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971, S. 128, Anm. 231. – *Hohl, H.*, in: La peinture allemande à l'époque du Romantisme, Ausst. in den Tuileries, bearb. v. W. Hofmann, M. Laclotte, usw., Paris 1976, Nr. 247, S. 217, abg. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 14 f., Abb. 8. – *Pellicer, L.*, in: Le portrait à travers les collections du Musée Fabre. XVIIe XVIIIe XIXe siècles, Montpellier 1979, Nr. 20, S. abg. – *Grate, P.*, in: På klassisk mark. Målere i Rom på 1780-talet, Nationalmuseums utställningskatalog nr 455, bearb. v. U. Cederlöf, P. Grate, B. Sandström, Stockholm 1982, Nr. 202, S. 124 f., abg. – *Bajou, Th.*: J. H. W. Tischbein: Goethe in the Roman Countryside, in: Apollo 129 (1989), Januar, S. 22, abg.

[75] Vielleicht stammt sie aus der Kunstsammlung der Gräfin, die Fabre 1824 geerbt hat. Die meisten Autoren schreiben das Blatt Tischbein zu, was mir, obwohl ich es nur aus Reproduktionen kenne, aus stilkritischen Gründen als zweifelhaft erscheint.

[76] Nicht weniger problematisch ist die Autorschaft und die Datierung der Ölskizze in Montpellier, die sich ebenfalls in Fabres Nachlaß befand. – Öl, Lwd., 17,7×21,5 cm, unbez.; Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 837-1-156. – *Joubin, A.*: Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville Montpellier, Paris 1926, Nr. 312, S. 96. – *Marmottan, P.*: Le peintre Louis Gauffier, in: Gazette des Beaux-Arts 68 (1926) Abb. S. 293. – *Becker*: a. a. O. (Anm. 74) S. 128, Anm. 231, Nr. 62, S. 488, Abb. 62. – *Einem, H. v.*: Der „Wanderer auf dem Obelisk". Zu Wilhelm Tischbeins „Goethe in der Campagna", in: Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. v. W. Busch, R. Hausherr u. E. Trier, Berlin 1978, S. 310, Abb. 4. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 62, Anm. 21, Abb. 7. – *Pellicer, L.*, in: *Musée Fabre*: a. a. O. 1979 (Anm. 74) Nr. 29, S. 67, abg. – *Grate*: a. a. O. (Anm. 74) Nr. 178, S. 114. – *Hartley*: a. a. O. (Anm. 71) Nr. 129, S. 128. – Joubin hielt die Ölskizze für eine Vorstudie Tischbeins für das Goethe-Bild. Marmottan hat sie jedoch noch in demselben Jahre als ein Werk von Gauffier abgebildet. Diese Zuschreibung galt bis 1978 als gültig, als L. Pellicer den Dargestellten – aufgrund des von Bordes veröffentlichten Briefes der Gräfin (vgl. Anm. 72) – mit A. Smith identifizierte. Die Skizze wurde dabei als Vorstudie für das Porträt des A. Smith Fabre zugeschrieben und die Nachzeichnung des Tischbeinschen Gemäldes als direkte Vorlage dafür betrachtet (Grate). Als das bezeichnete Gemälde Fabres 1984 wiederentdeckt wurde, ist es geradezu notwendig geworden (da das Gemälde sowohl vom Tischbeinschen Original als von der Beschreibung der Gräfin beträchtlich abweicht), die Skizze als Bindeglied in das Oeuvre Fabres einzubeziehen (Hartley). – Gegen die Identifizierung des Dargestellten mit A. Smith spricht jedoch, daß er viel jünger als derjenige auf dem Gemälde in Cambridge ist. (Auch die Haartracht ist verschieden.) – Die Ölskizze kann also ebensogut von Gauffier stammen, der nach 1793 in Florenz zahlreiche vergleichbare Porträts gemalt hat. – Vgl. *The Duke of Sussex* (stehend), 1793; versteigert bei Christie's 'Important English Pictures', 11. 7. 1986: Burlington Magazine 128/999 (1986), abg. a. d. Rückumschlag. – *Die Familie des Künstlers*, datierbar auf 1793/94; Florenz, Uffizi, Inv. 1890 Nr. 8404: *Pinto, S.*, in: Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale, Ausst. Pal. Pitti, Florenz 1972, S. 112, abg., und *ders.*, in: Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, Ausst. Pal. Pitti, bearb. v. P. Rosenberg, Florenz 1977, Nr. 24, S. 58, abg. – *Lady Webster*, 1794; Montpellier, Musée Fabre, Inv. Nr. 62-1-1: *Foissy, M.-P.*, in: *Musée Fabre*: a. a. O. 1979 (Anm. 74) Nr. 22, S. 52 f, abg. – *Porträt eines unbekannten Jungen*, 1796; London, National Portrait Gallery, Inv. Nr. 1382: *Ottani Cavina, A.*: Le strade per Vallombrosa. Dipinti di Louis Gauffier, in: „Il se rendit en Italie". Etudes offertes à André Chastel, Roma 1987, S. 593 f., Abb. 10. – Für weitere Bildnisse und über Gauffier im allgemeinen s. noch: *Marmottan*: a. a. O. (wie oben). – *Bordes, Ph.*: Louis Gauffier and Thomas Penrose in Florence, in: Bulletin of The Minneapolis Institute of Arts 60 (1971–73) S. 73 ff. – *Méjanès, J.-F.*, in: De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Ausst. Grand Palais, Paris 1974, Nr. 65, S. 425 ff. – *Ottani Cavina, A.–Salbi, E.*: Louis Gauffier and the question of J.-L. David's 'Vue présumé du jardin du Luxembourg', in: Burlington Magazine 134 (1992), Januar, S. 27 ff. – Ähnliche Porträts sind von Fabre erst aus der Zeit nach 1797 bekannt. – Vgl. François-Xavier Fabre, Ausst. Pal. Racani, Spoleto, Roma 1988, Nr. 18, S. 47, Abb. 18 und Nr. 26, S. 49, Abb. 26. – Meiner Meinung nach stammt die Ölskizze von Gauffier, in dessen Porträts man übrigens eine neue Art Natur-Geschichte-Mensch-Verhältnis empfinden kann (Vergleichbares ist bei C. Labruzzi und J. Sablet zu beobachten), das bewirkte, daß seine Werke früher oft mit denen von J.-A. Gros und C. Corot verwechselt wurden.

[77] Politische Anspielungen sind im späteren Werk Tischbeins öfters zu finden. 1812, nachdem sein herzoglicher Auftraggeber von den Franzosen nach Sankt Petersburg flüchtete, hat Tischbein das Gemälde *Hektors Abschied* gefertigt, das für die deutschen Zeitgenossen den „Opfertod fürs Vaterland" symbolisierte. – *Mildenberger, H.*: J. H. W. Tischbein (1751–1829). Historienmalerei und niedere Bildgattungen vereint im Dienst monarchischer Restauration, in: IDEA. Werke–Theorien–Dokumente. Jahrbuch d. Hamburger Kunsthalle 8 (1989) S. 77 ff.

[78] *Tischbein*: a. a. O. 1922 (Anm. 11) S. 307 f.

[79] *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 11 f.

[80] *Weizsäcker*: a. a. O. (Anm. 2) S. 340.

[81] Feder, Blei, 19,4×25,7 cm, bez. unten links: *Pinelli lui stesso Roma 1825*; Roma, Bibliotheca Vaticana, Slg. Thomas Ashby, Nr. 279. – *Bodart, D.*: Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Biblioteque Vaticane, Città del Vaticano 1975, Nr. 279, S. 88, Taf. CXXXIV. – Bartolomeo Pinelli 1781–1835 e il suo tempo, bearb. v. M. Apolloni, Rom 1983 (im folgenden als *Apolloni* zitiert) Nr. 131, S. 139, abg. – Für weitere Selbstdarstellungen Pinellis s. Teil II des vorliegenden Aufsatzes.

[82] *It. Reise*: a. a. O. (Anm. 35), S. 153.

[83] *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 13.

[84] *Oettingen*: a. a. O. (Anm. 39) Nr. 15, S. 27.

[85] *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 13. f.

[86] Vgl. Anm. 46, 54.

[87] Vgl. Anm. 44, 62, 70.

[88] Vgl. *Sörrensen*: a. a. O. (Anm. 57) S. 54: „Die Gesamtwirkung war mit einem Worte auf die Erweckung von Ideenassoziationen berechnet, über deren Entstehungsorte auf dem Bilde man sich nur schwer klar wird."

[89] *Frontespizio della Istoria Romana / inciso all'acqua forte da / Bartolomeo Pinelli / Romano / 1818*, 30×42,2 cm, beschriftet u. d. Bildrand: *In mezzo alle rovine del Foro, Roma mi apparve nella sua maestosa dignità e grandezza. – Busiri Vici, A.*: Autoritratti di Bartolomeo Pinelli, in: L'Urbe (1978), Nr. 1.–2., Januar–Februar, S. 53, Abb. 4. (Für die Kopie dieses Aufsatzes bin ich Herrn J. Kremeier, Berlin, Dank schuldig.) – *Apolloni*: a. a. O. (Anm. 81) S. 303, abg. – Die zweite (überarbeitete) Auflage der Serie erfolgte 1821: *ders.*, S. 306. – Das unnumerierte Blatt kommt in manchen gebundenen Exemplaren der Serie als Schlußstück vor.

[90] *Raggi, O.*: Cenni intorno alla vita ed alle opere principali di Bartolomeo Pinelli, Rom 1835, S. 23 f. – wiederabgedruckt in: *Apolloni*: a. a. O. (Anm. 81) S. 39.

[91] *Meyer, F. J. L.*: a. a. O. (Anm. 34) S. 152 f. – vgl. *Sörrensen*: a. a. O. (Anm. 57) S. 46.

[92] *Meyer, F. J. L.*: a. a. O. (Anm. 34) S. 98.

[93] *Raccolta / di / cinquanta costumi pittoreschi / Incisi all'acqua forte / da Bartolomeo Pinelli / In Roma / 1809*, Schlußstück, 20,1×29,8 cm, bez, unten: *Pinelli fece 1809 Roma*, und beschriftet u. d. Bildrand: *Riposo dell'autore. – Busiri Vici*: a. a. O. (Anm. 89) S. 52, Abb. 1. – *Apolloni*: a. a. O. (Anm. 81) S. 299, Abb. (Ausschnitt) S. 49.

[94] Diese Auffassung spielt z. B. in F. J. L. Meyers *Darstellungen aus Italien* eine überwiegende Rolle. – s. *Meyer, F. J. L.*: a. a. O. (Anm. 34), besonders S. 172 ff.

[95] Zitiert nach *Rosenblum, R.*: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton (New Jersey) 1967, S. 112 f.

[96] *Moritz*: a. a. O. (Anm. 30) S. 156 („Malerische Ruinen", 12. 2. 1788).

[97] *Ital. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 130 (unter dem 7. 11. 1786).

[98] *Ital. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 131 (unter dem 7. 11. 1786).

[99] „Historie" oder „historisch" nennt z. B. Sulzer ein Gemälde, „wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. Es unterscheidet sich von ... allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder oder auch nur in gewißen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat." – *Sulzer, J. G.*: Allgemeine Theorie

der Schönen Künste, Leipzig 1778/79, Bd. 2, S. 350a („Historie, historisches Gemälde").

[100] Öl/Lwd., 200,5×158 cm, Aufschrift a. d. Rückseite: *Gottlieb Schick, Erbprinz, später Herzog Friedrich von Sachsen Gotha, 1806 in Rom angeregt von J. H. Tischbeins Goethes bildnis in der Campagna 1787*; Coburg, Veste, Herzogliche Hauptverwaltung von Sachsen-Gotha und Weimar. – *Gauß, U.–Holst, Chr. v.*: Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus, Ausst. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976, Nr. 107, S. 128 ff., Abb. 87.

[101] Öl/Lwd, 221×174 cm, bez. u., i. d. Mitte: J. *Vanderlyn fec. Roma 1807*; San Francisco, The Fine Arts Museum. – American Art: 1750–1800. Towards Independence, Ausst. New Haven–London, New Haven 1976, Nr. 66, S. 125, 287, abg. – *Simpson, M.–Saville, J.*, in: The American Canvas. Paintings from the Collection of The Arts Museums of San Francisco, New York 1989, S. 56, abg.

[102] *Fink, L. M.*: American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons, Washington, Cambridge, usw., 1990, S. 22 f., Anm. 26 ff., S. 293, abg. Taf. IV.

[103] Öl/Lwd., 151,5×131,5 cm, bez.: *J. L. Lund, 1811*; Privatbesitz. – *Drees, J.*, in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausst. Nürnberg–Schloß Gottorf, Nürnberg 1992, Nr. 3.32, S. 441 f, abg.

[104] *Schlegel, F.*: Werke in zwei Bänden, Berlin–Weimar 1988, Bd. 2, S. 33 f.

[105] *Bodmer, J. J.*: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter, Zürich, 1741, S. 12, 19. („Erster Abschnitt: Von den Mitteln die Phantasie mit Bildern zu bereichern und verständig anzuführen") – Reprint: Frankfurt a. M. 1971.

[106] *Dacier, É.–Vuaflart, A.*: Jean de Julianne et les Graveurs de Watteau au XVIII siècle, Bd. 2, Paris 1929, Nr. 269, S. 113. – *Boerlin-Brodbeck, Y.*: La Figure assise dans un paysage, in: Antoine Watteau (1684–1721). Le peintre, son temps et sa légende, Internationales Kolloquium gehalten 1984 in Paris, red. v. F. Moureau u. M. Morgan Grasseli, Paris–Genf 1987, S. 168 ff.

[107] *Parlasca, K.*: Iphigenie in Tauris. Ein Beitrag zu J. W. Goethe, W. Tischbein und B. West, in: Festschrift F. Brommer, Mainz 1977, S. 231 f. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 41 ff, Anm. 62, S. 64 f. – *Barryte, B.*: A Classical Revival Ivory Tankard in The Walters Art Gallery, in: The Journal of the Walters Art Gallery 42/43 (1984/85) S. 84 ff.

[108] *Lavater, J. C.*: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Bd. 1, Leipzig–Winterthur 1775, S. 78 f., 110 f., Taf. XII bei S. 110 (Erste und Elfte Zugabe zum Fragment 9) – für Reproduktionen der Stiche vgl. *Parlasca*: a. a. O. (Anm. 107) S. 235, Anm. 33.

[109] Vgl. *Busiri Vici*: a. a. O. (Anm. 89). – *Apolloni*: a. a. O. (Anm. 81) S. 299. f., 302 f., 306 f., 322, 326.

[110] Die im Hintergrund des Bildes erscheinende Landschaft ist im wesentlichen eine topographisch getreue Darstellung der römischen *Campagna*. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 39.

[111] Vgl. *Wallace, R. W.*: Salvator Rosa's *Democritus* and *l'Umana Fragilità*, in: Art Bulletin 50 (1968) S. 21 ff. – Eine der vermutlichen Schriftquellen Rosas wurde als *Démocrite et les Abdéritains* von La Fontaine in seinen Fables, Buch VIII, Nr. 26, bearbeitet. Dadurch entstand eine sekundäre Überlieferung des Themas, an die so spät wie 1841 auch C. Corot anknüpfen konnte. – vgl. Corots signiertes und datiertes Gemälde im Musée des Beaux-Arts, Nantes, Inv. Nr. 871, 1,65×1,31 cm. – 60 peintures des „Primitifs" aux „Pompiers" 1250–1884, Nantes 1981, Nr. 47, abg.

[112] Gestochen 1782 von Robert Blythe, 45,2×35,6 cm. – *Nicolson, B.*: John Hamilton Mortimer ARA 1740–1779. Paintings, Drawings and Prints, Ausst. Eastburne–Kenwood 1968, Nr. 34, S. 28. – *Tomory, P.*: The Life and Art of Henry Fuseli, London 1972, Abb. 18. – Die jetzt verschollene Originalzeichnung wurde 1774 als Nr. 173 bei *Society of Artists* ausgestellt.

[113] Dr. Willoughby's Practical Bible, 23,4×18,1 cm, bez.: *Fuseli inv. del. et in aq. fort. excudit.* – *Tomory*: a. a. O. (Anm. 112) Abb. 19. – *Schiff, G.*: Johann Heinrich Füssli 1741–1825, Zürich–München 1973, S. 59, Nr. 318, S. 429, abg.

[114] So z. B. bei Alain Chartier, dem Klassiker der Melancholie-Literatur. – *Klibansky, R.–Panofsky, E.– Saxl, F.*: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. v. Chr. Buschendorf, Frankfurt a. M. 1992, S. 330, Anm. 30.

[115] Rötelzeichnung, 42×35,2 cm, r. u. falsche Signatur: *85 W Blake*; Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 1940/144. – *Schiff*: a. a. O. (Anm. 113) S. 115, Nr. 665, S. 478 f., abg. – Der heute gebräuchliche Titel stammt nicht vom Künstler.

[116] *Klibansky–Panofsky–Saxl*: a. a. O. (Anm. 114) S. 319 ff. – vgl. *Bandmann, G.*: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln–Opladen 1960 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westphalen, Bd. 12).

[117] Öl/Lwd., 147,5×206 cm, bez. unten rechts a. d. Baumstamm: *I. Wright Pinxt. / 1781*; London, Tate Gallery, Inv. Nr. 4132. – *Cummings, Fr.*: Boothby, Rousseau and the Romantic Malady, in: Burlington Magazine 110/659 (1968) S. 659 ff., Abb. 18. – *Egerton, J.*: Wright of Derby, Ausst. Tate Gallery, London–Grand Palais, Paris–Metropolitan Museum, New York 1990, Nr. 59, S. 116 ff., abg.

[118] *Szabó, J.*: Die Malerei des 19. Jahrhunders in Ungarn, Budapest 1985, Nr. 12, S. 78, abg. – *Babarczy, E.*: Kisfaludy és Kininger Himfy-képe. G. V. Kininger illusztrációja a Kesergő Szerelem első kiadásához (Die Darstellung Himfys von Kisfaludy und Kininger. G. V. Kiningers Illustration zur Erstausgabe der *Klagenden Liebe*), Diplomarbeit, ELTE Budapest, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, vorgelegt 1992 bei Dr. Gy. Széphelyi (Manuskript).

[119] *Kisfaludy, S.*: Himfy' szerelmei. A' kesergő szerelem (Himfys Lieben. Die klagende Liebe), Buda 1801. – Auf dem Verso des ersten Blattes liest man: *Des beaux esprits qu'importe la rumeur? / Et du Public la sentence sévère? – / je suis Amant, et ne suis point Auteur.* (aus dem Gedicht *Ma mort* von É.-D. de Forges, chev. de Parny); darunter: *Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à tres-peu de lecteurs. – Il doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes: il doit choquer les femmes galantes –. Mais à coup sur il ne plaira médiocrement à personne.* (aus dem Vorwort J.-J. Rousseaus zu *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*); auf dem Verso des zweiten Blattes findet sich der Kupferstich, mit einem vierzeiligen Zitat unter dem Bildrand aus dem VII. Gesang: *Az Ifjuság' kellemeit / Itt hullattya termetem, / Az életnek örömeit / E' nagy Sírba temetem.* (Der Jugend Anmut, / Hier künd' ich sie laut; / Des Lebens Freuden / Dies Grab nimmt sie auf. – Übersetzung nach *Szabó*); auf dem Recto des dritten Blattes, auf dem eigentlichen Titelblatt, liest man: *Del vario stile, in ch'io piango, e ragiono / Fra le vane speranze, e'l vano dolore, / Ove sia chi per prova intenda amore, / Spero trovar pietà, non che perdono* (aus dem ersten Sonett in Fr. Petrarcas *Canzoniere*, „Voi ch'ascoltate in rime...", Z. 5–8).

[120] Die Menge der betreffenden Darstellungen ist so groß, daß es unmöglich ist, sie alle aufzulisten. Es sei hier daher nur auf das Porträt Rousseaus („R. findet die Antwort auf die Preisaufgabe der Académie von Dijon", wohl nach 1782) von J. Zick und auf eine Buchillustration („Leibnitz wählt zwischen der alten und neuen Philosophie") im *Pantheon der Deutschen*, 1796, hingewiesen. – für das Porträt Rousseaus s. *Baumgarten, M.*, in: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen. Kunstabteilung. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Schaffhausen 1989 (o. N.), Inv. Nr. 572, und vgl. *Metzger, O.*: Ein Anachronismus bei Januarius Zick (1730–1797), in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 3 (1987) S. 273 ff. Auf beide Publikationen hat mich Dr. J. Straßer, München, aufmerksam gemacht. – Für die Leibniz-Darstellung s. *Wunderlich, H.*: „Buch" und „Leser" in der Buchillustration des 18. Jahrhunderts, in: Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal–Universität Münster, Heidelberg 1980, S. 98 ff., Abb. 4, und vgl. S. 94, Anm. 6. – weitere Beispiele findet man gesammelt in: *Becker*: a. a. O. (Anm. 74) S. 36 ff.

[121] Vgl. *Bandmann*: a. a. O. (Anm. 116).

[122] Für den vollständigen deutschen Text der ausführlichen Beschreibung von der Darstellung s. die Textausgabe Kisfaludy Sándor hátrahagyott munkái (S. Kisfaludys nachgelassene Werke), hrsg. v. R. Gálos, Győr 1931, S. 343 f.

[123] Der VII. Gesang (in späteren Ausgaben: VIII. Gesang), S. 105 ff., besteht aus 15 Strophen, von denen die ersten neun die ausführliche Beschreibung einer schreckenhaften Alpen-Gegend beinhalten, wo alles öde, wild und bedrohend erscheine. Darauf folgt die Schilderung der Lage Kisfaludys, wie er von Venus und Mars verbannt (er war tatsächlich als Kriegsgefangener in den Alpen) in dieser Wüste herumirrte. In den darauffolgenden zwei Strophen vergleicht der Dichter die Leiden dieser Lage mit denen des Petrarca, des Saint-Preux, des Abélard, des Orpheus, der Dido usw., und in der 13. und 14. Strophe beschreibt er seinen Gemütszustand, den er als einen verzweifelten charakterisiert. (Die vier Verse unter dem Kupferstich stammen aus der 14. Strophe). Am Ende des Gesangs spricht Kisfaludy seinen Wunsch aus, nicht eher zu sterben, als bis er seine Geliebte wiedersehe.

[124] Vgl. *Grell, Ch.*: Herculaneum et Pompéi dans les récits de voyageurs français du XVIIIe siècle (Mémoires et documents sur l'Italie méridionale 2), Bibliothèque de l'Institut Français de Naples, Neapel 1982, S. 116 ff.

[125] „Im Sitzen die müßigste, von der Tätigkeit entfernteste Lage ist, den Körper zurückzulehnen, die in einander geschränkten Arme in den Busen zu verbergen, die Kniee über einander zu werfen, oder die zurückgezogenen Füße über dem Schienbein kreuzwegs zu legen." – *Engel, J. J.*: Ideen zu einer Mimik, 2 Bde, Berlin 1784/85, T. I, Kap. X. – Die Erstausgabe war mir nicht zugänglich. Die zweite (deutsche) Ausgabe erschien 1804 in einem Band in Berlin (Myliussische Buchhandlung), und eine andere wurde in demselben Jahr mit nachgestochenen Kupfertafeln in Reutlingen aufgelegt (J. J. Mäckensche Buchhandlung). Der zu der zitierten Stelle (in der Reutlingener Ausgabe S. 77 f.) gehörende Kupferstich („p. 117. f. 8", in der Berliner Ausgabe bei S. 135, T. I, in der Reutlingener Ausgabe am Ende des ersten Teiles) ist in der Berliner Ausgabe unten rechts mit *J. W. Meil del et f. 1783* bezeichnet. Das Photo einer Nachzeichnung dieses Blattes befindet sich in der Witt Library, Courtauld Institute, London, und trägt die Kurrentschrift: *Philipp Hackert, Bleistiftzeichnung des jungen Goethe.* – s. *Porzio, A.–Causa Picone, A.*: a. a. O. (Anm. 45) Nr. 54, S. 167, Abb. S. 223, vermeintlich als *Ritratto di Goethe.*

[126] Porträt des Sir Humphrey Morice, datierbar auf 1761/62: Öl/Lwd., 117,5×172,8 cm; Slg. Sir James Graham, Bt., Norton Conyers, North Yorkshire. – *Clark, A. M.*: Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works, hrsg. v. E. Peters Bowron, New York 1985, Nr. 242, Abb. 224. – Als Gegenstück zu diesem Bildnis wurde ein *Diana und Cupido*, 124,5×172,7 cm, datierbar auf 1762, gefertigt: *ders.*, Nr. 235, Abb. 219 und Taf. XIII.

[127] Siehe z. B. *Den ruhenden Jäger* von Seekatz: Öl/Holz, 23,8×18,2 cm; Dessau, Gemäldegalerie, Schloß Georgium, Inv. Nr. Gal.Nr. 280. – *Bamberger, L.*: J. C. Seekatz. Ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts. Sein Leben und sein Werk, Heidelberg 1916, S. 228, Abb. 64, Nr. 122, S. 242. – *Emmerling, E.*: J. C. Seekatz 1719–1768. Ein Maler aus der Zeit des jungen Goethe. Leben und Werk, überarb. v. R. Rechberg u. H. Wilhelm, Landau/Pfalz 1991, Nr. 236, S. 113, Abb. S. 157.

[128] Vgl. *Apolloni*: a. a. O. (Anm. 81), z. B. S. 132, Nr. 121, abg. – Für die Pfeife als Indiz für die Muße des Dargestellten s. das Porträt eines unbekannten Jungen in einer Parklandschaft von János Rombauer: Öl/Lwd., 60×73,5 cm, bez. rechts unten: *Rombauer pinxit 1804*; 1986 verbrannt, ehem. Košice (Kaschau, Kassa), Východoslovenská Galéria. – *Szabó*: a. a. O. (Anm. 118) Nr. 14, S. 79, abg.

[129] Sog. „männliche Serie", Radierung, 10,2×11,5 cm. – *Rintelen, Fr.*: Über Tischbeins Goethe-Porträt (1916), in: Reden und Aufsätze, Basel 1927, S. 111 ff. – für die Berchemsche Radierung s. *Hollstein, F. W. H.*: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, Amsterdam 1949, Bd. 1, Nr. 49, S. 244, abg. – *Ray, A.*: De Animalia van Berchem in de Engelse schouw, in: Antiek 10/8 (1976), S. 802 ff., abg. – *Dillon, G.*: Nicolaes Berchem incisore e inventore 1620–1683. Stampe della Collezione Remondini, Katalog des Städtischen Museums zu Bassano del Grappa, Vicenzi–Bassano 1981, Nr. 39, S. 46 (mit weiteren Literaturhinweisen).

[130] *Beutler*: a. a. O. (Anm. 44) S. 9 ff., Abb. 3 f.

[131] So *Moffitt*: a. a. O. (Anm. 44) S. 445 f.

[132] So *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 10.

[133] *Tischbein*: a. a. O. (Anm. 11) 1922/1956, S. 189/224.

[134] *Meyer–Goethe*: a. a. O. (Anm. 10) S. 196 – vgl. die von Tischbein überlieferte Geschichte, dernach Mengs eine gutgelungene Zeichnung nach einem antiken Kopf „mehr mit Brodgrumen als mit Kreide gezeichnet" habe, in Tischbeins zweitem, im *Merkur* (1781, zweites Vierteljahr, S. 48 ff.) abgedrucktem Brief an seinen Bruder – auch in: *Tischbein*: a. a. O. 1956 (Anm. 11) S. 397.

[135] Wie sehr Tischbeins Einbildungskraft assoziativ wirkte, beleuchtet die Geschichte, die er in seiner Selbstbiographie von Charlotte Campbell erzählt. Als das Mädchen während einer Jagd erschrak und vor Angst von einem Ort zum anderen floh, war es „ein herrlicher Anblick für den, der Augen hat für die schnelle, angestrengte Bewegung einer schönen Gestalt. ... Jede Wendung war ausdrucksvoll und zeigte deutlich sowohl ihr Inneres an wie auch die schlanke, jugendliche Gestalt, weil sich das Gewand durch den Druck der Luft, durch welche sie sozusagen durchfloh, dicht anschloß. Was ich sonst nur in der Kunst bewunderte, die schönen, jugendlichen, fliehenden Gestalten an den Basreliefs und die schwebenden Tänzerinnen auf den herkulanischen Gemälden, das sah ich hier in der Natur." – *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 249/296 f. – vgl. *Reindl, P.*: J. H. W. Tischbein. Idyllen, Dortmund 1982 (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 326), Nr. 31, S. 70, abg., und *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2) Nr. 168, S. 233 f. – Es ist bemerkenswert, daß Tischbein das Mädchen in einer ruhigen Stellung porträtierte: Öl/Lwd., 197,2×134 cm; Edinburgh, National Portrait Gallery of Scotland, Inv. Nr. 2275. – *Causa Picone, M.*, in: Civiltà del '700 a Napoli 1734–1799, Ausst., Neapel 1979/1980, Nr. 175, S. 320, abg.

[136] *Becker*: a. a. O. (Anm. 74) S. 38.

[137] So skizziert auch in *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 32 ff.

[138] *Hegel, G. W. F.*: Vorlesungen über die Aesthetik, T. III/2, Kap. II/2c, „Bekleidung in der Skulptur", §.γγ.

[139] *Winckelmann, J. J.*: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Werke, hrsg. v. H. Holtzhauer, Berlin–Weimar ³1982, S. 18.

[140] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99) Bd. 3, S. 453a („Portrait").

[141] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99), Bd. 4, S. 228a („Statue, Bildhauerkunst"). – vgl. *d'Azara*, G. N.: Anmerkungen über des Mengs Trakt von der Schönheit, in: Magazin der Italienischen Literatur und Künste, hrsg. v. C. V. Jagemann, Bd. 5, Weimar 1781, § 11, S. 152 f. („Von dem Ausdruck der Leidenschaften").

[142] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99) Bd. 2, S. 371a („Ideal"). – vgl. *Ramdohr, F. W. B. v.*: Ueber Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst, Leipzig 1787, Bd. 1, S. 146.

[143] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99) Bd. 2, S. 350a („Historie, historisches Gemälde").

[144] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99) Bd. 3, S. 198a („Malerei").

[145] *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99) Bd. 2, S. 251a („Historie, historisches Gemälde").

[146] Catalogue des Tableaux de la Galerie Electorale a Dresde, Dresden 1765, S. 172, Nr. 25 (Batoni); S. 203, Nr. 183 (Correggio); S. 242 (Mengs) – über Magdalenendarstellungen s. *Bandmann*: a. a. O. (Anm. 116) S. 99 ff.

[147] Vgl. Anm. 36, 37.

[148] *Lairesse, G. de*: Groot Schilderboek, Amsterdam 1712, S. 111. – *Pauw-de Veen, L. de*: De begrippen ‚schilder', ‚schilderij' en ‚schilderen' in de zeventiende euw, in: Verhandlingen van de Koninklijke vlaamse academie van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 31, Bd. 22, Brüssel 1969, S. 60 – für den sonstigen Gebrauch der Wörter *beeld* und *beeldschilder* vgl. dies., S. 62 und 182.

[149] Wohl in diesem Sinne verwendet Tischbein das Wort „Bild", als er in Bremen von den meisterhaft gemalten Ladenschildern überrascht wird, bald aber bemerkt, daß es „keiner von diesen talentvollen Malern über das Gewöhnliche hinaus[ging]", indem keiner „Porträts oder Bilder" malte. – *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 73/71 f.

[150] Aestetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque, übers. v. K. H. Heydenreich, Leipzig 1794, Bd. 2, S. 324 ff., besonders S. 326 f. („Historisiert, historisiertes Porträt") – in der französischen Originalausgabe: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure, Paris 1792, Bd. 3, S. 31 ff., besonders S. 34 ff. („Historié (adj.), Portrait historié").

[151] Vgl. *Grimm, J.–Grimm, W.*: Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Leipzig 1900, S. 8 ff. („Bild") und *Mojzer, M.*: Tabula–figura–imago, in: Művészettörténeti Értesítő 26/2 (1977) S. 105 ff., englische Zusammenfassung: S. 123.

[152] *Eberhard, J. A.*: Synonymisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin ⁵1821, S. 619, § 1107 („Stellung, Stand, Attitüde").

[153] Wie Anm. 62.

[154] *Langen, A.*: Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14 (1968) S. 194 ff. (mit reichem Quellenmaterial). – *Jaffé, P.*: Lady Hamilton in relation to the art of her time, London 1972. – *Chazal, G.*: Les „attitudes" de Lady Hamilton, in: Gazette des Beaux-Arts 121/94 (1979), S. 219 ff. – Für Tischbeins Begeisterung für die Affektkunst Emma Hartes s. vor allem *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 245 f./292 ff., und den Brief des Malers an Merck vom 10. 10. 1787, in: *Wagner*: a. a. O. (Anm. 24) Nr. 259, S. 507 f., zitiert auch in *Wegener, A.*: Goethe und sein römischer Freundeskreis, in: *Ausst. Goethe*: a. a. O. 1986 (Anm. 31) S. 49. – Über „lebendige Bilder beim Kartenspiel" s. *Tischbein*: a. a. O. 1956 (Anm. 11) S. 32 f.

[155] Wie Anm. 17. – vgl. *Goethe, J. W.*: Diderots Versuch über die Malerei (1799), T. I. – Für die Unterscheidung zwischen *action* und *attitude* im französischen Wortgebrauch s. den Artikel von Landois in der *Encyclopédie*, Bd. 1, Paris 1751, S. 236: *Attitude ... est la position ou l'action de figures en général: neanmoins il semble convenir particulièrement à celles*

*qu'on a mises dans une position tranquille. On dit l'*attitude, *& non l'*action *d'un corps mort.*

[156] *Jaffé*: a. a. O. (Anm. 154) S. 39. – vgl. Anm. 135.

[157] *Bätschmann, O.*: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. v. W. Kemp, Köln 1985, S. 196 ff. (mit weiterführender Literatur).

[158] *Moritz*: a. a. O. (Anm. 30) S. 158 („Apollo in Belvedere", zwischen Eintragungen vom 16. und 20. März, 1788).

[159] Öl/Holz, 50,8×36 cm, bez. links a. d. Gemälde: *H. W. Tischbein / pinx. Romae. / 1785*; Weimar, vormals Großherzogliches Museum, jetzt Kunstsammlungen. – Die Signatur ist nach dem *Catalog des Grosz. Museums zu Weimar*, Weimar [4]1890, Nr. 73, S. 39, wiedergegeben. – *Lammel*: a. a. O. (Anm. 28) S. 189, Abb. 125. – *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2) Nr. 232, S. 241.

[160] Öl/Lwd., 72,5×54,5 cm, bez. rechts a. d. Steinbank: *Wilh. Tischbein. F. / Napoli 1789*; Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätte. – Nach *Schuette, M.*: Das Goethe-Nationalmuseum zu Weimar, Leipzig 1910, S. 95, stamme das Bild aus Goethes Besitz und sei die Stiftung von Heuchel von Donnersmarch-Vulpius gewesen. – *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. 1987 (Anm. 2) Nr. 243, S. 243 (mit weiteren Literaturhinweisen).

[161] *Ital. Reise*: a. a. O. (Anm. 35) S. 204 – vgl. *Wegner, R.*: Pompeji in Ansichten Jakob Philipp Hackerts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55/1 (1992) S. 81 f., Abb. 13.

[162] Öl/Lwd., 80×62 cm, unbez., datierbar auf 1781/82; Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. 542 (nach dem *Kat. d. Slg. v. Gemälden und Bildwerken im Kunsthaus*, Zürich [3]1910, S. 96). – *Einem, H. v.*: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840, München 1978, S. 34, Abb. 19. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 30, Abb. 19. – *Mildenberger, H.*, in: *Kat. Tischbein*: a. a. O. (Anm. 2) Nr. 223. S. 241.

[163] *Tischbein*: a. a. O. 1922 (Anm. 11) S. 328.

[164] L'art de connaître les hommes par la physionomie, par Gaspard Lavater. Nouvelle édition ... d'un très-grand nombre d'articles nouveaux ... par M. Moreau, Bd. 3, Paris 1806 (Oktavausgabe), S. 24 und Abb. – Die unter einem Baum sitzende Figur *présente l'image du calme et de la sagesse*: Bd. 7, Paris 1807, Taf. 450/II, bei S. 267.

[165] So ließ G. Eberlein eine Meeresansicht hinter seinen Denkmalentwurf blenden, wodurch er auf Darstellungen von der Art der Iphigenie oder der Dido am Meer anspielen wollte. – *Lenz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 19 f. – vgl. *Bisanz*: a. a. O. (Anm. 2) S. 111 f.

[166] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 197/233 f.

[167] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 156/178.

[168] *Breitinger, J. J.*: Critische Dichtkunst ..., Bd. 1, Zürich 1740, S. 6, zit. nach: *Meyer, R.*: Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers, in: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, hrsg. v. Chr. Bürger, P. Bürger u. J. Schulte-Sasse, Frankfurt a. M. 1980, S. 51.

[169] Für Tischbeins Kunstanschauungen gründlichst behandelt s. *Grubert, B.*: J. H. W. Tischbein. „Homer nach Antiken gezeichnet", Inauguraldiss., Ruhr-Universität Bochum, 1975, S. 49 ff.

[170] Undatierte Aufzeichnung des Malers, zitiert nach *Grubert*: a. a. O. (Anm. 169) S. 50 f.

[171] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 88/91. – So bekam Tischbein in der Kunst- und Wunderkammer des Hamburger Kaufmanns Book „eine anschauliche Übersicht von der ganzen Welt und von den merkwürdigsten Begebenheiten, die sich darauf zugetragen hatten": *ders.*, S. 66 ff./64 ff.

[172] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 126/139. – Inhaltlich übereinstimmende Äußerungen finden sich häufig in den Schriften des Malers; so z. B. die folgende: „Aber das Zeichen hat auch einen mächtigen Einfluß auf die edlere Bildung des Menschen. Die Griechen haben den Patriotismus durch die bildende Kunst genährt, die Italiener den Glauben und zugleich das Volk durch sie geleitet"; zit. nach *Mildenberger*: a. a. O. (Anm. 77) S. 91. – Dieser Gedanke findet seine Parallele wiederum im Werk Sulzers; vgl. *Dobai, J.*: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine „Allgemeine Theorie der Schönen Künste", Winterthur 1978, S. 111 ff., 212 ff.

[173] Vgl. Tischbeins Brief vom 18.12.1792 an Anna Amalia, darin der Maler berichtet, daß er ein Kabinett gemacht habe, wo Bilder nach antiken Vorbildern nach Geschichten gereiht aufgehängt worden seien; die Bilder seien „von einer Größe, mit Ornament und Rahmen, damit sie leicht zu verschicken sind, und jedes kostet eine Unze napolitanisch Gold", so daß „ein jeder so viel nach seinem Gefallen wählen [kann], als er Lust hat, ein Zimmer auszuzieren"; der kaiserliche Gestandte Esterházy habe schon ein solches Kabinett angekauft, und mehrere andere seien von Reisenden aus England, Rußland, Portugal und Wien beim Maler bestellt; die ganze Sammlung bestehe aus 100 Stücken. – abgedruckt in: Haufe: a. a. O. (Anm. 8) S. 78. – Der *Ulysskopf* im Budapester Museum der schönen Künste (Inv. Nr. 76.1, Öl/Holz, 38,5×29,5 cm, bez. u. r.: *W. Tischbein / Napoli*) stammt wohl aus einer solchen Sammlung. – Zum *Ulysskopf* s. *Haraszti-Takács, M.*: La tête d'Ulysse par Tischbein et l'idée allemande de l'antiquité au tournant des XVIII–XIX siècles, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1979. – In diesen Kabinetten kann man die Urform des *Homerwerks* erblicken.

[174] „... sollte nicht jeder, wenigstens freie Staat ... öffentliche Tempel. oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staates gewidmet wären, wie in Athen der Porticus ...? Sollten nicht da die Bilder und Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das Vollkommenste gemahlt seyn?" – *Sulzer*: a. a. O. (Anm. 99), Bd, 3, S. 199b („Malerei"), und vgl. Bd. 3, S. 450 („Portrait") – vgl. Anm. 172. – Über Lavaters Auffassung s. *Grubert*: a. a. O. (Anm. 169) S. 60 ff.

[175] Vgl. *Büttner, F.*: Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben", in: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag, Husum 1984, S. 107 ff.

[176] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 218 f./260 f.

[177] Über „Seelenmalerei" siehe: Handwörterbuch der Seelenmalerei. Zum gemeinnützigen Gebrauch besonders für Zeichner, Mahler und Liebhaber charakteristischer und allegorischer Darstellung, Wien 1804 (ohne Autorenvermerk).

[178] Vgl. *Grubert*: a. a. O. (Anm. 169) S. 54 ff. und siehe besonders die zahlreichen Darstellungen des Ulyss.

[179] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 103/110.

[180] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 213/254.

[181] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 210 f./249 f.

[182] Briefe aus Rom, hauptsächlich neue Werke jetzt daselbst lebender Künstler, in: Der Teutsche Merkur, 1785, viertes Vierteljahr, Februar, S. 261. – Ein Brief Wielands an Merck vom 17. 12. 1786 bietet den Grund, diesen anonym veröffentlichten Aufsatz über A. Kauffmann (neben drei anderen über David, Dies und Batoni) Hirt zuzuschreiben: *Wagner*: a. a. O. (Anm. 24) Nr. 249, S. 295.

[183] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 116/126.

[184] To the Earl of Leicester, President of the Antiquity Society of London, Naples March 10 1791, Vorwort Hamiltons in: Collection of Engravings from Ancient Vases mostly of pure Greek Workmanship ... Volume I, Published by Mr. Wm. Tischbein ..., Neapel 1791.

[185] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) 208 ff./246 ff. – Es waren wohl Tischbeins Klagen, die in F. J. L. Meyers Ausführung der „Unterhandlung" der Maler von deutschen Fürsten Echo fanden; vgl. *Meyer, F. J. L.*: a. a. O. (Anm. 34) S. 140 f., 149.

[186] *Tischbein*: a. a. O. 1922/1956 (Anm. 11) S. 94 f./98 ff.

[187] *Hackert–Goethe*: a. a. O. (Anm. 26) S. 291 ff. – vgl. den Brief des Malers vom 10.1.1795 an F. W. B. von Ramdohr; abgedruckt in: *Haufe*: a. a. O. (Anm. 8) S. 80 f.

WALTER KRAUSE

WENDE ODER ÜBERGANG?

1848 und die Anfänge der franzisko-josephinischen Architektur: Mythos und Motive*

Die ältere kunsthistorische Literatur, welche sich mit der Ära Kaiser Franz Josephs beschäftigte, war ziemlich einhellig der Meinung, daß die vor 1848 von Staats wegen, also nicht privat produzierten Architekturschöpfungen inferiore Zeugnisse künstlerischer Impotenz bildeten. Die Bestrebungen nach Höherem hingegen wären damals durchwegs am Bürokratismus zerschellt.

Erst das Revolutionsjahr hätte die große Zäsur gebracht und den Aufschwung zu bedeutenden Leistungen ermöglicht.

Diese auf Rudolph von *Eitelberger*, den Gründer der Wiener Schule für Kunstgeschichte, zurückgehenden Behauptungen wurden bis ins 20. Jahrhundert übernommen und fanden noch Eingang in Ludwig *Hevesi*s erste Gesamtschau des österreichischen Historismus. Das Verzerrende dieser Polemik liegt auf der Hand und wurde von der jüngeren Forschung deutlich dargestellt.[1] Freilich bedeutete das noch lange nicht, daß man sich allgemein über Wert und Unwert der früheren Pauschalkritik im klaren ist. Die Leistungen des dritten Jahrhundertviertels scheinen, insbesondere in architektonischer Hinsicht, bei oberflächlicher Prüfung die behauptete Qualitätswende des Jahres 1848 ja zunächst sogar zu stützen – denn wer bedenkt schon, daß die franzisko-josephinische Epoche trotz aller noch zu leistenden wissenschaftlichen Arbeit in punkto Architektur immer noch wesentlich besser dokumentiert ist als die Zeit zwischen 1815 und 1848?

Unter den seinerzeitigen Stellungnahmen mutet einzig das Urteil des Kunstschriftstellers Carl von *Vincenti* ein wenig differenzierter an; es lautet: „Erst zu Anfang der vierziger Jahre ward's in Wien etwas besser."[2] Der Autor zählt trotz kräftiger Verdammung des offiziellen Bauwesens unter den Beispielen einer „lebendigeren Richtung" sogar Paul Sprengers Niederösterreichische Statthalterei auf, also ein Werk des stets angefeindeten, ja verhaßten Erzfeindes aus dem Staatsbeamtentum, auf den sich die erwähnte Kritik konzentrierte!

Was berechtigt dazu, könnte man fragen, solche Selbstverständlichkeiten wieder zum Anlaß erneuten Überlegens zu nehmen? Die Antwort lautet: Weil auch die Kunsthistoriker und die kunstgeschichtlich orientierten Autoren bei allem guten Willen mitunter nicht so objektiv eingestellt sind, wie das notwendig ist. Zu unserem Vorgehen legitimieren uns die oft uneingestandenen Vorurteile oder auch nur Vorlieben, welche Auswahl und Gewichtung der nachzeichnenden Darstellung bestimmen, und die Notwendigkeit, bestimmte Desiderata der historistischen Architekturgeschichte nachdrücklich in Erinnerung zu rufen.

Mancher, der bereit ist, das zuzugeben, möchte das Problem trotzdem nicht überschätzt wissen. Vorschnelle Bagatellisierungen sind aber oft gefährlich. Abgesehen davon, daß schon aus rezeptionsgeschichtlichem Blickwinkel die Schwarzweiß-Tradition nicht unterschätzt werden darf, wirkt sie indirekt noch immer nach und ist in weiterem Zusammenhang zu sehen: Zum einen konzentriert sich, insgesamt betrachtet, die relevante Forschung in Österreich, anders als in Ungarn, schwerpunktmäßig nach wie vor auf die Zeit nach 1848. Ähnliche Symptome lassen sich auch anderswo konstatieren. Mögen für diese unleugbare Tatsache auch gute Gründe bestehen, so dürfen die Qualität und Bedeutsamkeit der spätvormärzlichen Architektur deswegen nicht falsch beurteilt werden, zumal die Frage, was die bürgerliche Revolution denn nun tatsächlich bewirkte, nach wie vor nicht ausdiskutiert ist. Zum zweiten steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der franzisko-josephinischen Architektur schon in rein quantitativ-topographischer Hinsicht noch immer vor Problembergen, die sich nicht binnen kurzer Zeit abtragen lassen. Das heißt nichts anderes, als daß man noch lange auf die teils kritischen, teils referierenden Berichte des 19. Jahrhunderts angewiesen sein wird. Dürfen wir sie – unter Relativierung ihrer Methoden – als die kritische Rezension, als die sie sich gebärden, akzeptieren? Oder tun wir besser, sie vor allem als Quellen zu betrachten und gerade die Symptome aus ihnen herauszulesen, als deren Diagnose sie sich mitunter ausgeben? Das ist eine Frage, vor der man immer wieder steht, wenn man von den ausgetretenen Pfaden und den ganz großen Namen abweichen will.

* Dieser Aufsatz wurde 1988 für ein infolge der Veränderungen im ungarischen Verlagswesen nicht realisierbares Projekt geschrieben und für die jetzige Drucklegung vor allem bezüglich der Literaturhinweise ergänzt. Eine tiefgreifende Umarbeitung schien weder sinnvoll noch notwendig.

Acta Hist Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest

Die so auffällig übereinstimmenden Äußerungen über die Situation wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur von den Wiener Autoren vertreten, sondern auch von Kapazitäten wie dem zugewanderten Carl von *Lützow* und dem in Deutschland tonangebenden Friedrich *Pecht*. Selbst der Wahlwiener Ludwig *Hevesi*, von dem man am ehesten herkunftsbedingte Zurückhaltung erwarten dürfte, stieß – wie schon erwähnt – in das gleiche Horn und setzte die Hochblüte der zweiten Jahrhunderthälfte in scharfen Gegensatz zum künstlerischen Siechtum vor der Revolution: „In den vierziger Jahren hatte die bildende Kunst in Oesterreich einen Tiefstand erreicht, der heute kaum glaublich erscheint ... Ein hageres Nützlichkeitsprinzip saß am grünen Tische und kommandierte von dort aus, was allenfalls gebaut werden mußte, Kasernen und Verwaltungsgebäude. Der Charakter der Architektur war rein bureaukratisch ..." usw.[3] Dazu muß man sich allerdings respektlos der Tatsache erinnern, daß Hevesi 1848 erst fünf Jahre alt war. Von ungarischer Abstammung, hatte er seine ersten drei Lebensjahrzehnte fast ausschließlich in seinem Vaterland verbracht.[4] Was er hier behauptet, kann er nicht mehr direkt erfahren haben, sondern hat es sichtlich von Lützow, Jacob von Falke, Cyriak von Bodenstein, Eitelberger und anderen übernommen.

Der dabei immer wieder verbal betonte Gegensatz zwischen Beamten- und Künstlertum entsprach einem gängigen Topos des Liberalismus und paßt damit genau in die vorherrschende Mentalität nach der Jahrhundertmitte. Es ist eine ethologische Binsenweisheit, daß ideologische Vorstellungen besonders des Freund-Feind-Schemas nur allzu gerne auf die Wirklichkeit übertragen werden, vozugsweise dann, wenn gewisse Dispositionen ohnehin dazu einladen. Daß Gedankenklischees, die dem herrschenden Neoabsolutismus und seinen Auswüchsen entgegengesetzt waren, in weiten Kreisen beinahe als verdienstvoll gelten konnten, bedarf auch keiner näheren Begründung. Demzufolge erhärtet sich der Verdacht, daß abgesehen von persönlicher Abneigung (wie sie bei Eitelberger gegenüber Sprenger anzunehmen ist) die historische Situation in unserem Fall allzusehr durch die politische Brille des Bürgertums betrachtet wurde.

Das in diesem Zusammenhang gern betonte angebliche Allheilmittel der Konkurrenzmethode, eingeführt bei der Altlerchenfelder Kirche, lobten überdies nicht nur die Chronisten, sondern auch gerade jene Architekten, die solchem Ausleseverfahren gelegentlich (um nicht zu sagen: in etlichen entscheidenden Fällen) zu entgehen wußten. Ein Musterbeispiel liefert Heinrich Ferstels programmatisch abgefaßte Epistel an Theophil Hansen zu dessen 70. Geburtstag.[5] Darin steht, daß das Jahr 1848 die Baukunst vom Bann des Bürokratismus erlöst hätte. Als Errettungsmittel hätte das Konkurrenzwesen gedient. Daß Ferstel den Auftrag zur Universität und Hansen seinen zum Parlament ohne Wettbewerb erhalten hatten (um nur zwei markante Leistungen zu nennen), verschwieg der Künstler in diesem Zusammenhang wohlweislich.

Aufgrund dieser Überlegungen stellt sich demnach die Aufgabe, folgende Punkte näher zu erörtern:

Erstens: Hat die Revolution tatsächlich unmittelbaren Erfolg auf dem architektonischen Sektor gehabt oder wurde hier lediglich ein liberaler Mythos gepflegt?

Sicher wird die Antwort kein eindeutiges „Ja" oder „Nein" ergeben, wenn man allein bedenkt, daß der Blütezeitcharakter der franzisko-josephinischen Architektur unzweifelhaft gegeben ist, aber andererseits ein Paul Sprenger durch die Revolution keineswegs entmachtet, sondern sogar in eine höhere Position befördert wurde. Doch lassen sich jedenfalls Argumente zusammentragen, die zumindest eine wenn schon nicht eindeutige, so wenigstens deutliche Antwort ermöglichen.

Zweitens: Wer waren die Träger der „neuen" Architektur, und worauf fußten die künstlerischen Leistungen insbesondere der fünfziger und frühen sechziger Jahre? Waren die maßgebenden Architekten im Zeitalter des Neoabsolutismus „Emporkömmlinge" oder Etablierte?

Drittens: Reicht das traditionelle Spektrum zur Urteilsfindung aus, oder sind bisher mehr oder minder unbeachtete Schöpfungen nicht ebenso in Rechnung zu stellen?

Viertens: Haben vielleicht neben dem Liberalismus weitere – namentlich im allgemeinen Sinn als politisch zu bezeichnende – Gesichtspunkte die Diskussion in unzulässiger Weise beeinflußt?

Der mögliche Fragenkatalog soll damit weder vollständig dargelegt sein, noch besteht zwischen Reihenfolge und Gewichtung ein spezifischer Zusammenhang. Die in der Jahrhundertmitte vorhandenen Spannungen in nicht ganz orthodoxer Weise zu durchleuchten, bedeutet auch nicht, die wissenschaftlichen Resultate der letzten Generation anzuzweifeln, sondern auf ihnen aufbauend sie zu ergänzen.[6]

Außerdem scheint es geboten, nicht der seinerzeitigen Einengung auf Wien bzw. das österreichische Gebiet im eigentlichen Sinn zu folgen, sondern auch andere Teile der Monarchie zu berücksichtigen. Denn es steht nicht nur fest, daß Wiener Architekten außerhalb der Residenzstadt vor und nach 1848 wichtige Leistungen setzten oder dies wenigstens versuchten, sondern es besteht auch kein Grund, die essentiellen Leistungen und Hilfestellungen zum Beispiel seitens böhmischer Architekten wie Josef Kranner, Carl Rzwinatz, Josef Hlávka oder Hermann Bergmann herunterzuspielen. Überhaupt wurden die künstlerischen Beiträge der anderen Hauptstädte ebenso wie deren Eigenständigkeit bisher international viel zu wenig gewürdigt, wenn nicht gar ignoriert. Die Sachlage wäre noch viel eindeutiger, falls wir über die Architektur hinausgehend uns jetzt auch mit Malerei, Plastik und Kunstgewerbe näher befaßten.



Abb. 1. Altlerchenfelder Kirche, Wien, 1847–1853

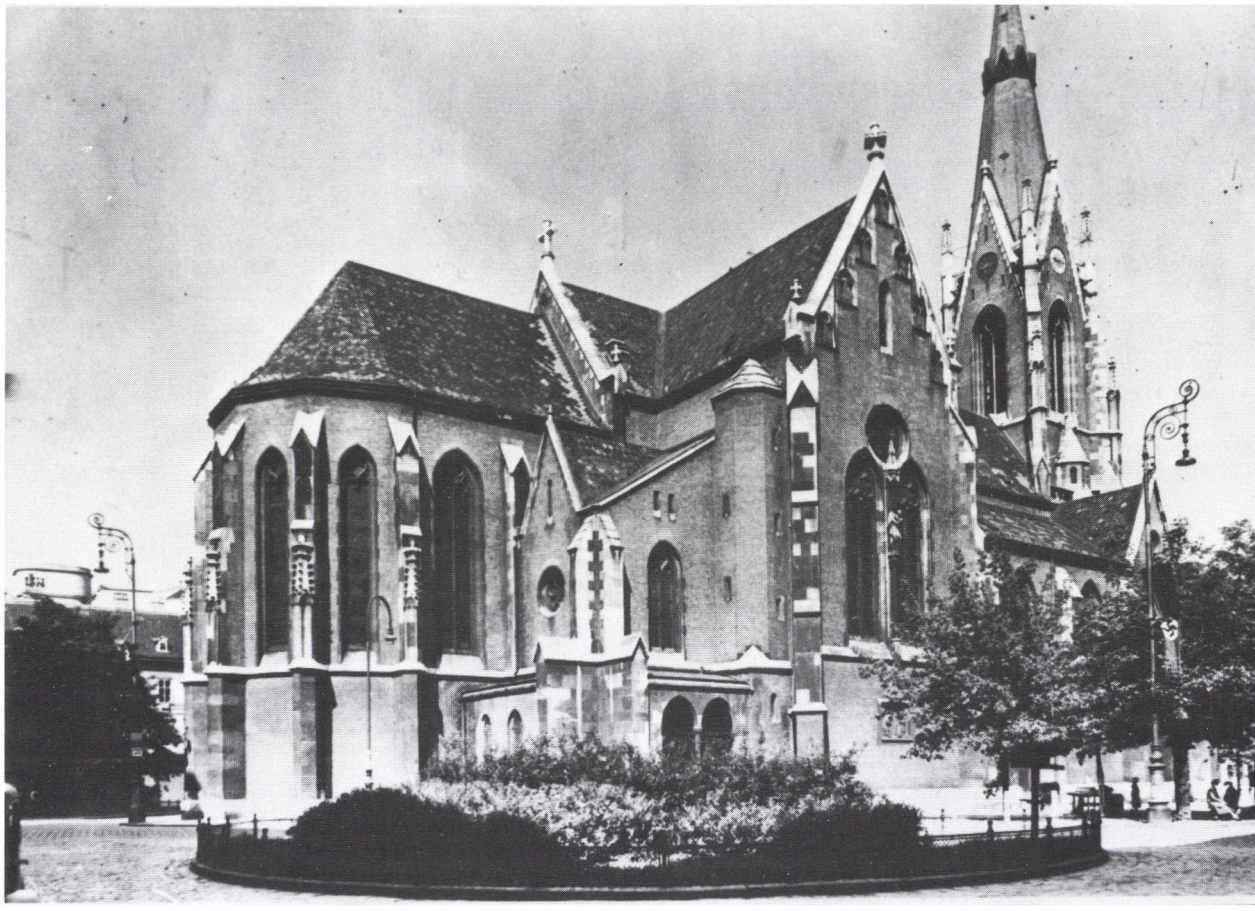


Abb. 2. Hermann Bergmann: Elisabethkirche, Wien, 1859–1868

Wenden wir uns zunächst der Frage zu, was die unmittelbare architektonische Folge der Revolution war.

Eitelberger und seine Jünger priesen stets die Altlerchenfelder Kirche (Abb 1), mit der angeblich das Heil in die Architektur einzog. Abgesehen davon, daß diese Aufgabe nun einem freischaffenden Künstler übertragen worden war (nicht zuletzt dank des wohlwollenden Gutachtens durch den beiseitetretenden Sprenger), ändert nichts den Umstand, daß es sich um ein unzweifelhaft „konservatives" Vorhaben handelte, bei dem Johann Georg Müller bekanntlich nicht einmal seine vorher propagierten Kirchenbauideale in die Wirklichkeit umsetzen konnte.[7] Daß er sich an den bereits existierenden Fundamenten orientieren mußte, sollte nicht überschätzt werden, denn Kompromisse wären prinzipiell nicht ausgeschlossen gewesen. Die knappe Zeit freilich und pragmatische Rücksichten wirkten sich stärker aus als das moralische Potential der Entwurfskizzen. Anstelle der von Müller zu erwartenden patriotischen Gotik begnügte er sich, salopp gesagt, mit einem Verschnitt lombardischen und toskanischen Mittelalters, der zwar in seiner Art durchaus eindrucksvoll geraten ist, aber entwicklungsgeschichtlich eher einen flauen Kompromiß bedeutet, mehr Echo als Impuls verkörpert. Dementsprechend fand er keine breite Nachfolge. Rein formal hat die Altlerchenfelder Kirche kaum Schule gemacht. Die maßgebenden Sakralbauten der Folgezeit bekannten andere Vorbilder. Auf dem Pfarrkirchen-Sektor bestimmten Hermann Bergmann mit der Elisabeth-Kirche (1859; Abb. 2) und Friedrich Schmidt mit der Lazaristenkirche (1860), St. Othmar (1866) und anderen weitgehend die verbreitetste Gestaltungsform der zweiten Jahrhunderthälfte, während die Altlerchenfelder Kirche nur wenig Widerhall gefunden hat (am ehesten noch in Carl Roesners Kathedrale von Diakovár und Alexander Wielemans' Breitenfelder Kirche).[8] Ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutsamkeit liegt mehr in der monumentalen Realisierung der romantisch-historistischen Einheit der Künste. Für den profanen Bereich war das ungleich wichtiger als für den sakralen.

Ein solches Konzept war aber trotzdem weder neu noch notwendigerweise mit liberaler Ideologie verknüpft. Die bauorganisatorischen Veränderungen führten im Fall der Altlerchenfelder Kirche keineswegs zu einer künstlerischen Revolution. Wohl vermochte nach Müllers frühem Tod Eduard van der Nüll die Innenausstattung zu einem imponierenden

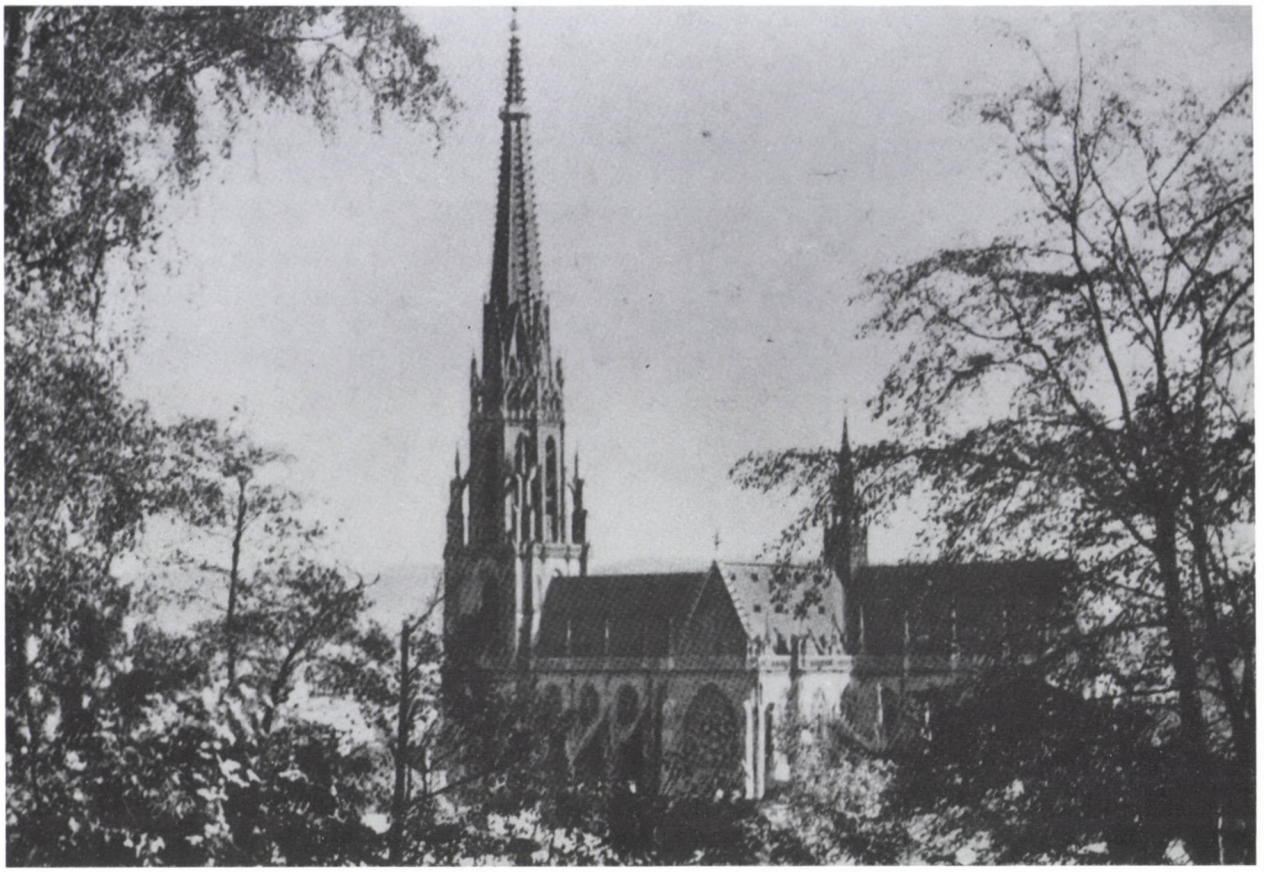


Abb. 3. Vincenz Statz: Linzer Dom, 1862–1924

Gesamtkunstwerk zu steigern, doch fußte er dabei selbstverständlich auf vormärzlichen Vorbildern wie etwa Roesners Johann-von-Nepomuk-Kirche, deren quantitative Unterlegenheit mehr monetär begründet war als prinzipiell. Beide Bauten sind außerdem ohne die Münchner Ludwigskirche undenkbar.[9]

Der vermeintliche Schlüsselbau diente zudem einer Institution, die damals bestimmt nicht zu den fortschrittlichen Kräften des Landes zählte. Die Kirche entwickelte sich nicht umsonst zu einer Hauptstütze des Neoabsolutismus. Das von vielen als Rückfall in vorjosephinische Zustände angesehene Konkordat dokumentierte die Machtposition des klerikalen Elements, das sich bezeichnenderweise auch in einer Reihe sakraler Bauvorhaben niederschlug: Sie reichen vom auftrumpfenden Großprojekt bis zur ländlichen Durchschnittskirche. Die Monumentalität des Linzer Doms (Abb. 3) verkörperte die Reaktion wie das klerikale Wollen in – gleichwohl imponierender – Reinkultur ebenso wie sein streitbarer Bauherr, der berühmt-berüchtigte Bischof Rudigier, den nur ein Gnadenakt des Kaisers vor der gesetzlichen Strafe bewahrte, als er offen zum Widerstand gegen die Staatsvorschriften aufrief. Franz Joseph verhinderte damit einen gefährlichen Märtyrerstatus und schwächte so indirekt Rudigiers Position. Außer der Kathedrale der oberösterreichischen Hauptstadt entstanden aber viele Pfarrkirchen, die den gesteigerten Hoheitsanspruch unmißverständlich zum Ausdruck brachten.[10] Nur wenige von ihnen sind bisher dokumentiert worden.

Ebenso wesentlich bestimmt durch das sakrale Moment erwies sich die Monumentalarchitektur Böhmens und Ungarns. Wenn bei der Slawenapostelkirche St. Kyrill und Method in Prag-Karolinenthal (Praha-Karlín; Abb. 5) und der Graf Károlyischen Kirche Miklós Ybls in Fót (Abb. 4) der Nationalkirchen- und Denkmalaspekt den pastoralen Charakter eindeutig überwog, so ändert dies doch nichts an der Wahl des Mediums zur Vermittlung solcher Gedanken. Der Bau in Fót war schon vor der Revolution begonnen worden; er dokumentiert ein Kontinuum, das von der politischen Gegnerschaft zur habsburgischen Herrschaft nicht tangiert wurde. Die Anspielungen auf das Kathedralschema bei dieser Stephanskirche bezeugen, daß sie nicht nur mit Bezug auf den Namenspatron des Stifters ein Familiendenkmal sein sollte, sondern daß der Aspekt des Landespatrons das Werk überhöhte und somit ein viel umfassenderer Anspruch da-

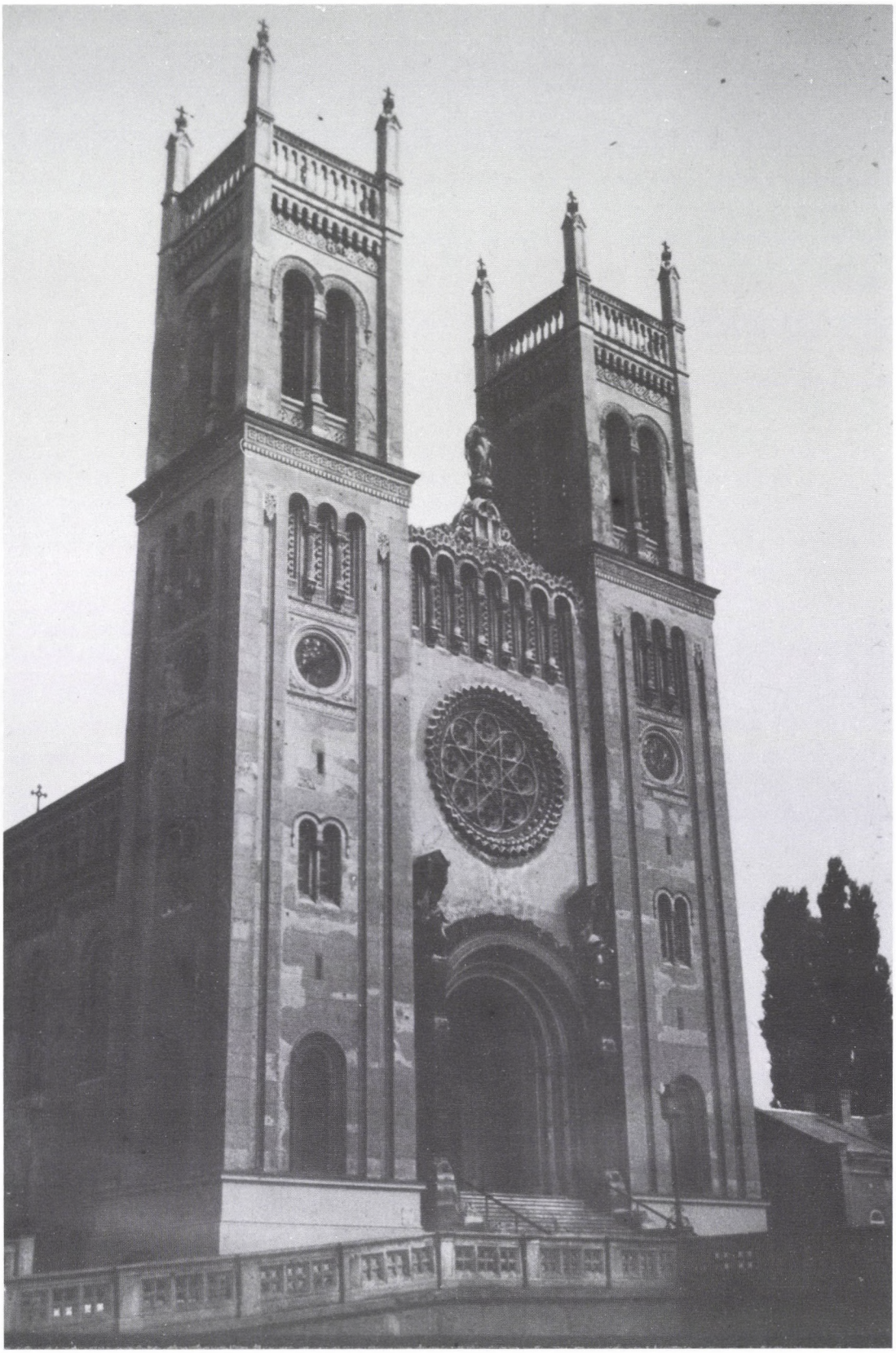


Abb. 4. Miklós Ybl: Pfarrkirche, Fót, 1845–1855

hinter stand. Indem das sakrale Bauwerk über Palast und Schule dominiert, bringt es den nominalen und rangmäßigen Vorrang vor den weltlichen Aspekten schlagend zum Ausdruck. Ähnliches planten Sicardsburg & van der Nüll auch für die Wiener Votivkirche, konnten sich im städtischen Milieu damit jedoch nicht durchsetzen. Eine formale, jedoch mehr äußerliche Reminiszenz an das Arrangement des architektonischen Ensembles von Fót bedeutet Friedrich Schmidts Weinhauser Pfarrkirche in Wien, 1888–93, wobei besonders auf die Terrassenhöhung hinzuweisen ist.[11]

Verglichen mit der Altlerchenfelder Kirche verarbeitet etwa St. Kyrill und Method das Mittelalter viel rigider, bietet es idealtypischer und stilreiner dar. Dergestalt zollt der Bau den aufkommenden Bestrebungen des Strengen Historismus seinen Tribut.

Wie wenig, nebenbei bemerkt, sich Wien bezüglich der Nationalkirchenidee mit Böhmen und Ungarn messen konnte, erhellt aus dem so pathetisch begonnenen Projekt der Votivkirche (Abb. 6). Als „Reichsbau" fuktionierte das Vorhaben wegen zahlreicher Vorbehalte ohnehin nur mäßig. Nach dem Ausscheiden Erzherzog Ferdinand Maximilians traten die vordem in die zweite Reihe zurückgedrängten kirchlichen



Abb. 6. Heinrich Ferstel: Votivkirche, Wien, 1856–1879



Abb. 5. Carl Roesner/Ignác Ulmann: Slawenapostelkirche St. Kyrill und Method, Prag-Karolinenthal, 1854–1863

Behörden wieder stärker in den Vordergrund. Doch rangmäßig mußte die Votivkirche im Lauf der Zeit einen charakteristischen Abstieg erleiden. Sie blieb selbst formal eine Art Einzelgänger, dem nur aus akademisch geprägter Sicht klassische Geltung zugebilligt wurde.

Bei der hauptsächlich aus der Revolution entsprungenen Architektur, also den Bauvorhaben, die in unmittelbarem Zusammenhang mit und auf Grund der Ereignisse von 1848 geplant wurden, handelte es sich wiederum um Staatsarchitektur par excellence, nämlich um Kasernen, militärische Anlagen und Fortifikationen. Daß sich der Drohfaktor gegenüber der Reichshauptstadt, welcher beispielsweise in der Franz-Josephs-Kaserne noch evident war, später bei der Roßauer (früher Rudolfs-) Kaserne mehr ins Elegante und Spielerische, also ins Verbindliche wandelte, bedeutet keine grundlegende Einschränkung.

Bis auf das Arsenal, bei dem infolge der besonders engen Verquickung mit dem Schloßbau andere Verhältnisse herrschten,[12] entstanden alle diese Bauten nach Plänen von Angehörigen des Militärs, das heißt praktisch von – in weitem Sinn – Staatsbeamten.

Der Aplomb, mit dem die Kasernen der Jahrhundertmitte oft auftreten, ist nicht nur äußerlicher Hinweis auf die staatstragende Rolle der bewaffneten Macht, sondern entspricht zugleich einem künstlerischen Habitus, der Eingang



Abb. 7. Franz-Josephs-Kaserne, Wien, 1850–1857; abgebrochen 1900/01

auch in andere Formgelegenheiten findet. Der Bau der Franz-Josephs-Kaserne (Abb. 7) bewirkte Reflexe nicht nur in anderen militärischen Anlagen wie dem Kasino von Komorn (Komárom, Komárno) (Abb. 8), dessen achteckige Ecktürme mit ihrer Kombination von Rundbogenfenstern und Rosetten darüber sowie den Zinnen fast wie ein Zitat nach dem Wiener Vorbild wirken. Obwohl schlanker proportioniert, begegnete eine weitere Variation des Motivs an der Kopfseite des 1859 vollendeten alten Wiener Westbahnhofs (Abb. 9). Moriz von Loehr und sein Team hatten das Schema durch Gesimse, vermehrten Dekor und stärkere Durchfensterung der Wand humanisiert. Dennoch ist die Parallele unverkennbar. Einen Bahnhof mit solchen Reminiszenzen zu versehen, mag als Hinweis darauf verstanden worden sein, daß die Eisenbahn nicht nur zivilem Handel und Verkehr diente, sondern auch die Möglichkeit zu schnellen Truppenbewegungen und -transporten bot – ein Aspekt, dem die Regierung besondere Aufmerksamkeit schenkte. Der militaristische Modus fand unterschwellig sogar Eingang in den privaten Schloßbau, wenn sich dementsprechenden Querverbindungen ergaben wie im Fall des bekannten Steyrer Waffenfabrikanten Josef Werndl.[13]

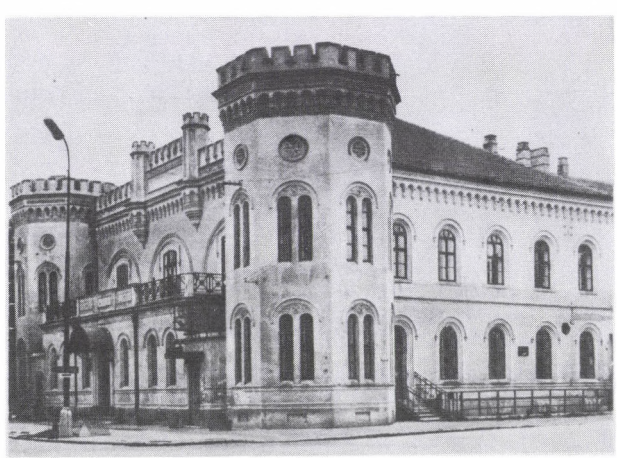


Abb. 8. Militärkasino, Komorn/Komárno, 1858–1863

In einem anderen Fall integrierte man einen monumentalen Kasernenbau direkt in die „Wahrzeichen" des städtischen Ambientes. Nähert man sich dem oberösterreichischen Grenzort Enns von Osten (Abb. 10), dann bestimmen einige wenige markante Bauten das Bild der auf einem flachen

Rücken sich ausbreitenden Stadt, die durch ihre erhöhte Lage die Gegend beherrscht. Der Stadtturm setzt den Hauptakzent. Rechts davon dominiert das Schloß Ennsegg, links die Stadtpfarrkirche mit der Wallseer Kapelle. Die Faktoren Kirche, Adel und Bürgertum werden dem Betrachter verkörpert in Gebäuden monumental vor Augen geführt.

1855 fügte man dieser Reihe ein weiteres Glied an, das alle vorigen an Imposanz noch übertraf: eine Kavalleriekaserne, die sozusagen an der Landespforte unterstrich, daß das Militär im öffentlichen Leben einen entscheidenden Platz beanspruchte und damit auch zu einer entsprechenden Repräsentation berechtigt war. Es dominierte in diesem Fall nicht das Zweckmäßige, sondern bei den Fassaden wich man von den sonst verbindlichen Normplänen für ein Kavallerie-Schulgebäude zugunsten einer aufwendigeren Gestaltung ab.[14] Stilistisch gehört die Anlage in die Spätphase des sogenannten „Kubischen Stils", bei der das strenge System der stereometrischen Baublöcke durch Gliederung und Dekor deutlich aufgelockert erscheint. Für die Genese im einzelnen sind wohl unter anderem Münchner Voraussetzungen einzukalkulieren, was um diese Zeit ganz normal war.

Die Ennser Kaserne stand in einer logischen Entwicklungsreihe. Es war nicht das erste Mal, daß sich die Kasernenarchitektur auf eine Ehe mit dem Schloßbau eingelassen hatte. Allein die Tatsache, daß der Assimilation mit einer die Epoche prägenden Bauaufgabe derart breiter Raum gegönnt wurde, macht es unmöglich, das Phänomen als bloße Nebenentwicklung zu vernachlässigen. Die rein quantitative Bedeutsamkeit der Militärarchitektur hat demgegenüber als sekundär zu gelten, doch war sie natürlich beträchtlich.

In punkto Bauaufgaben kann also selbst der verbale Aufwand der Künstler und Kritiker nicht überdecken, daß sich die bürgerliche Ideologie von 1848 vorerst nicht durchzusetzen vermochte. Entsprechende Bauvorhaben nichtkonformen Charakters wurden zurückgestellt, selbst wenn ihre



Abb. 9. Moriz von Loehr u. a.: Westbahnhof, Wien, 1857–1859; abgebrochen nach dem Zweiten Weltkrieg



Abb. 10. Ansicht von Enns, OÖ. ⟨links die jetzt abgebrochene Kavallerie-Kaserne, 1855 ff⟩; Zustand 1982

Dringlichkeit unzweifelhaft feststand: Das Schicksal der Wiener Universität spricht hier Bände.[15] Erst mit der Pester Redoute (Vigadó) und der Wiener Oper kam es zum entscheidenden Umschwung.

Was die künstlerischen Persönlichkeiten betrifft, die den fünfziger Jahren ihren Stempel aufdrückten, ist zu konzedieren, daß es sich vielfach um Vertreter des bürgerlichen Lagers und zweifellos nicht durchwegs um überzeugte Gefolgsleute des Neoabsolutismus handelte. Dafür steht jedoch außer Diskussion, daß sie alle vor 1848 herabgebildet worden waren (so schlecht kann die Schulung also nicht gewesen sein), und daß sie bereits vor dem Revolutionsjahr wichtige Leistungen gesetzt hatten und auch anerkannt worden waren. Sicardsburg und van der Nüll wirkten längst schon als Akademieprofessoren, nämlich seit 1844. Ihre Frühwerke sind wenig erforscht, doch ist das Carl-Theater (Abb. 11), ihre bedeutendste Leistung dieser Jahre, immerhin 1847 entstanden. Romano und Schwendenwein hatten gleichfalls bereits bedeutende Leistungen gesetzt, vor allem im Schloßbau: Merkenstein (in Niederösterreich) 1843–44, Wolfsberg (in Kärnten) ab 1846, Vép (Komitat Vas) 1846–47[16], nicht zu vergessen das Wiener Palais des Fürsten Metternich, welches noch vor der Revolution konzipiert wurde: Lauter Aufträge des Hochadels also und der konservativen Partei, was die beiden Architekten freilich nicht hinderte, später auch wegweisende Wohnbauten für nicht ganz so vornehme Auftraggeber zu errichten. Ludwig Förster, Theophil Hansen, Carl Roesner, Leopold Ernst – keiner von ihnen wurde durch die Revolution „gemacht". Lediglich Johann Georg Müller verdankte seinen Kirchenauftrag mittelbar den veränderten politischen Verhältnissen. Der junge Ferstel hingegen darf geradezu als ein Produkt der neoabsolutistischen Patronanz bezeichnet werden.

Bei diesem Überblick ist entscheidend, daß die Privatarchitektur die Staatsbauten vor 1848 eindeutig aus dem



Abb. 11. August von Sicardsburg/Eduard van der Nüll: Carl-Theater, Wien, 1847; abgebrochen 1951

Feld schlägt, während es nach 1848 vielfach umgekehrt war. Das lag aber nicht einfach an revolutionärem Gedankengut, sondern am Impetus des Kaisers und seines Kreises. Dies wurde auch oft anerkannt. Die gängigen Beteuerungen der zeitgenössischen Kunstkritiker sind sicher keine Dokumente des bloßen Byzantinismus[17]. Früher fälschlich oft als amusisch abgestempelt, war Franz Joseph ein bedeutender und verständnisvoller Mäzen. Von bildender Kunst und Architektur verstand er im Gegensatz zu anderen schöngeistigen und intellektuellen Werten viel mehr, unter anderem da seine Erziehung in dieser Hinsicht nicht vernachlässigt worden war.

Wenn eine exzeptionelle architektonische Leistung in der unmittelbaren Sphäre des Kaisers durch Generationen hindurch totgeschwiegen wurde, so läßt sich das ein wenig mit der schon seinerzeit betriebenen Geheimnistuerei entschuldigen. Das sehr auffallende Bemühen des Hofes, über die Errichtung der Winterreitschule der Hofstallungen (des jetzigen Messepalasts) möglichst nichts in die Öffentlichkeit

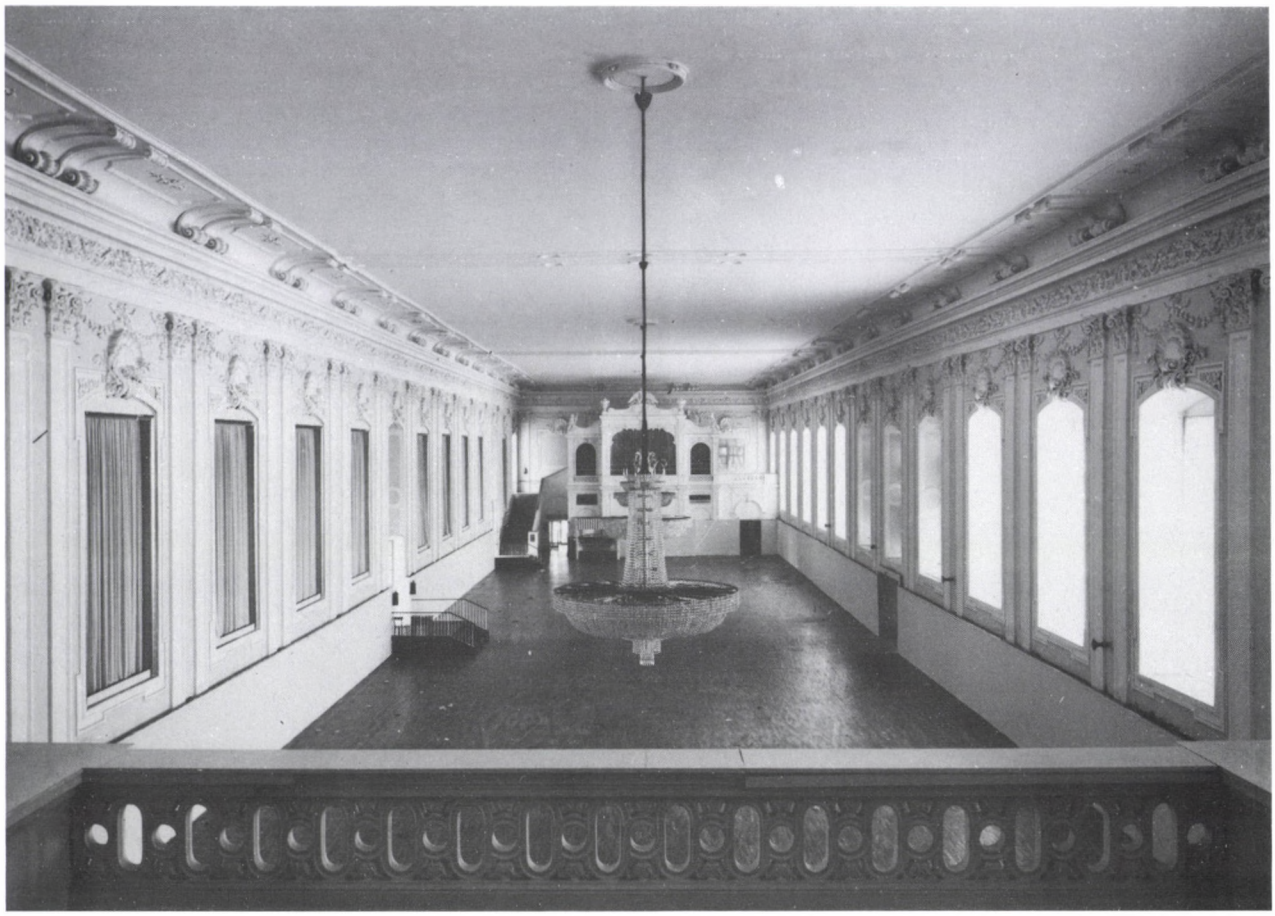


Abb. 12. Winterreitschule im Messepalast (ehem. Hofstallungen), Wien, 1853/54–1856

dringen zu lassen, war so erfolgreich, daß auch heute noch vieles dunkel bleibt.[18] Von einer Ausschreibung war natürlich nicht die Rede. Vermutlich wollte man sich wegen der Diskrepanz zwischen dem notorischen Geldmangel des Kaisers und dem überdurchschnittlichen Bauaufwand nicht dem Vorwurf des unnötigen Luxus aussetzen. Einen weiteren Beweggrund mochte die Betonung barocker Stilelemente darstellen, die damals ziemlich verfemt waren, andererseits deutlich dem persönlichen Geschmack Franz Josephs entsprachen. 1851 wurde das Gebäude entworfen, 1854 ausgeführt (Abb. 12, 13), gleichzeitig wurde die Hofseite des Fischerschen Mittelrisalits vis-à-vis in analoger Weise neu dekoriert.

Man darf sicher sein, daß diejenigen Wiener Künstler, die nach 1848 Morgenluft witterten, es dementsprechend betont hätten, wäre der Auftrag einem freien Architekten zugefallen. Daß es sich tatsächlich um Beamtenarchitektur handelte, bildete allerdings für Kritik und Künstlerschaft einen zusätzlichen Grund, den Bau trotz seiner Qualitäten zu ignorieren. Der Bauführer ist bekannt: Josef Lang, Hofstallgebäude-Inspektor und seit 1853 Schloßhauptmann, durfte jedoch nur die untergeordneten Trakte entwerfen, folgte im übrigen aber den ihm durch das Obersthofmeisteramt erteilten Anweisungen und den damit verbundenen Plänen. Lang war der typische Amtsarchitekt. Den großen Unbekannten, der ihn über den in solchen Vorgängen versierten Hofrat Philipp Draexler von Carin indirekt anleitete, müssen wir aber, wenn es sich nicht um Paul Sprenger selbst handelte, zumindest in dessen Kreis suchen.[19]

Dieser Name allein, mag er nun zutreffen oder nicht, spricht für die Kontinuität architektonisch-künstlerischer Bestrebungen vor und nach 1848. Begleitet, rezipiert und verstärkt wurden sie durch die „Allgemeine Bauzeitung" Ludwig Försters – auch das ein Faktor, der längst vor der Revolution existierte. Noch 1855 schien diesem Organ die Bedeutung Sprengers wichtig genug, um ihm eine ausführliche und lobende Würdigung zu widmen.[20]

Zum Fragenkreis Kontinuität und Revolution hat unlängst der amerikanische Kulturhistoriker Donald Olsen indirekt einen bezeichnenden Kommentar geliefert: „Yet, if the Ringstrasse reflected the spirit of a newly dominant and self-confident liberalism, much of the nature and structure of the metropolis remained the same. If it constituted a revolution in urban design, it was ... a preserving rather than a destroying



Abb. 13. Winterreitschule im Messepalast (ehem. Hofstallungen), Wien, 1853/54–1856

revolution." („Obwohl die Ringstraße den Geist eines nunmehr dominierenden und durch Selbstvertrauen gekennzeichneten Liberalismus reflektierte, blieb sehr viel von der Natur und der Struktur der Hauptstadt gleich und änderte sich nicht. Sofern es zu einer Revolution in bezug auf die städtebauliche Planung kam, so war es eher eine bewahrende als eine zerstörende Revolution.")[21]

Um der Architektur der Jahrhundertmitte tatsächlich gerecht zu werden, muß der übliche Blickwinkel ausgeweitet werden. Möglichkeiten existieren zur Genüge. Nur auf einige soll an dieser Stelle besonders hingewiesen werden. Im neogotischen Profanbau kam Wien damals nicht über Ansätze hinaus: Anton Ubells Innungshaus der Baumeister (1849) und Ferstels Haus Pollak am Franz-Josephs-Kai (1860; Abb. 14) fanden kein starkes Echo, sondern blieben stilmäßig ziemlich isoliert, wogegen sich der neogotische Profanbau in Budapest und Ödenburg (Sopron) zu eindringlicher Monumentalität aufschwang und eine aus dem zweiten Jahrhundertviertel weiterwirkende Tradition entwickelte. Die ungarische Forschung hat die Bedeutung von Ferenc Brein, Frigyes Feszl, Ferenc Wieser, Ferdinand Handler und anderer erforscht und herausgestellt.[22] Auch in Prag war man neogotisch sehr versiert und konnte daher bekanntlich in Wien aushelfen, als es bei der Votivkirche um diesbezügliche Erfahrungen ging. Aus eigenem war es jedenfalls unmöglich, eine lokale Schule der Neogotik zu begründen. Eine solche wurde erst durch die Berufung Friedrich Schmidts auf eine feste Basis gestellt.

Nicht alle österreichischen Städte teilten die Reserve der Metropole, und es war zumindest eine schwere Unterlassungssünde, wenn Eitelberger und die ihm Nachfolgenden der Bautätigkeit in den Landeshauptstädten und anderen Provinzzentren nicht die gebührende Aufmerksamkeit schenkten, sondern ihre Werturteile im wesentlichen aus der Beschränkung auf Wien sowie einige ausgesuchte Einzelbeispiele außerhalb der urbanen Sphäre gewannen. Originellen Mixturen standen die Kunstgelehrten schon infolge ihrer theoretischen Einstellung und ihrem strengen Stildenken ziemlich verständnislos gegenüber – ganz im Gegensatz zu dem romantisch geprägten, kunsthistorisch geradezu über hundert Jahre vorausgreifenden Eduard van der Nüll, der die strikten Stilkategorien und Periodisierungen ab-



Abb. 14. Heinrich Ferstel: Ehem. Wohnhaus Pollack, Wien, 1860–1862



Abb. 15. Alois Cargnelutti: Wohnhaus Burggasse 3, Klagenfurt, 1846

lehnte. Dabei lassen, was die Neogotik betrifft, etwa Graz, Klagenfurt und Innsbruck von der Reichshauptstadt unabhängige Entwicklungslinien erkennen.

In Kärnten begegnet damals eine Fassadenkunst, die den irreführenden Namen „Laxenburger Gotik" erhalten hat. Sie erstrebt die Synthese der gehobenen Wohnhausfront im traditionellen, seit dem 18. Jahrhundert beliebten Modus mit der Dekorationsvielfalt des mittelalterlichen Idioms. Ein typisches, wenn auch innerhalb dieser Gruppe eher bescheidenes Beispiel bietet Alois Cargneluttis Haus Burggasse Nr. 3 in Klagenfurt, datiert 1846[23]: Anlage und System der Front (Abb. 15) folgen dem spätbarock-klassizistischen Pilastertypus; eine große Ordnung faßt beide Obergeschosse zusammen. Lediglich in den Kapitellen und in den Fensterachsen, welche durch das Ornament zu vertikalen Feldern verschmelzen, taucht die kontrastierende gotische Ornamentik auf. Verwandtschaften des Detailrepertoires mit regional weit entfernten Bauten werfen die Frage auf, ob nicht vielleicht gemeinsame süddeutsche Quellen zu vermuten sind. Nicht unbeachtliche neugotische Fassadierungen finden sich auch in Graz-Geidorf (zum Beispiel Attemsgasse 11 oder Heinrichstraße 7) und in Tirol: zum Beispiel Johann Huters Haus Frohnweiler (Maria-Theresia-Straße 40) in Innsbruck von 1863 (Abb. 16).[24] Die weit bedeutendere Nikolaus-Schule seines Bruders Peter Huter harrt gleichfalls noch der wissenschaftlichen Bearbeitung. Die 1864 vollendete Anlage wurde von den Zeitgenossen typischerweise der „Schulpalast" genannt.[25] Es ist übrigens bezeichnend, daß die Baufirma Huter später sogar mit Friedrich von Schmidt zusammenarbeitete. Zwar handelt es sich bei den Wohnhäusern meist nur um Oberflächengestaltung und um kein umfassendes Stilprinzip, also im Grunde nur eine Spielart des romantischen Stilsynkretismus, aber es wäre verfehlt, das Phänomen nur als liebenswürdige provinzielle Verschrobenheit abzutun, bestanden doch zweifellos Kontakte zur Münchner Schule. Die Fassadenlösung des Hauses Frohnweiler wäre schon wegen ihres dominanten Mittelmotivs – erkerbekrönender Giebel mit flankierenden polygonalen Türmchen – hervozuheben, kehrt es doch später in monumentalisierter Form an Schmidts Sühnhaus an der Wiener Ringstraße wieder. Mit Recht hat man bei dessen Analyse die Ableitung von sakralen Vorbildern betont,[26] aber die Genese ist offenbar vielschichtiger. Der Profanbereich kann dabei keineswegs vernachlässigt werden.

Dieser Facette der österreichischen Baukunst kommt also gewiß mehr als provinzielle Bedeutung zu, und sie

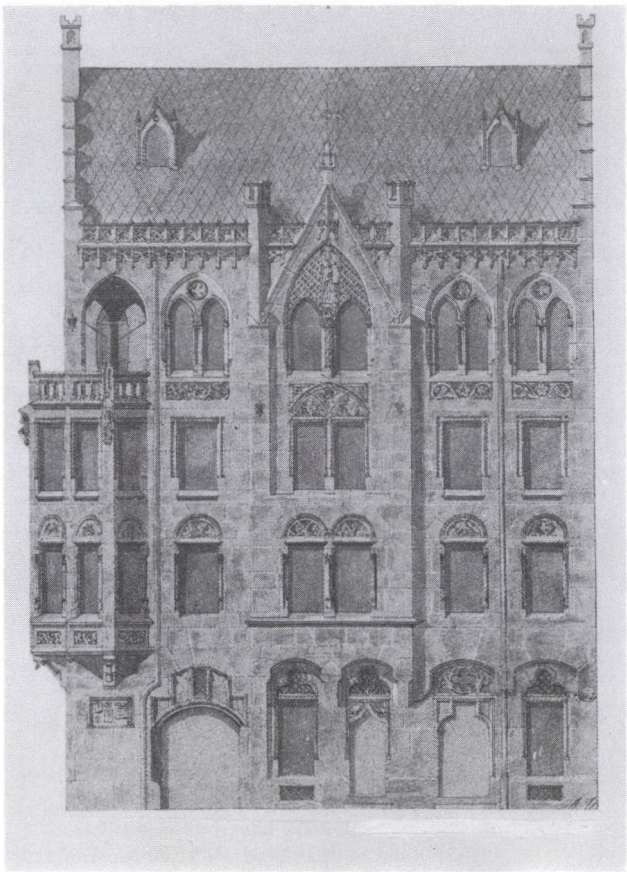


Abb. 16. Johann Huter: Fassadenplan des Hauses Frohnweiler, Innsbruck, 1863

widerlegt ein weiteres Mal die Behauptung der völligen Wende um 1848.

Von vornherein unkonventionelle Bauaufgaben wie Bahnhöfe und Industrieanlagen blieben von den Umwälzungen des Revolutionsjahres sowieso unberührt.

Was bleibt angesichts dieser Sachlage von der glorreichen Revolution? Ein neuer Schwung in der Staatsarchitektur, der aber nur möglich wurde, weil die Grundlage bereits gezimmert war. Die vorhandenen Qualitäten kamen vorher natürlich oft nicht zur Geltung, aber aus künstlerischer Sicht ist die evolutionäre Komponente der Spätromantik deutlich genug, desgleichen die Verflechtung innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen, die aber von maßgeblicher Seite äußerst einseitig interpretiert wurde. Das Urteil des in München tätigen, jedoch mit Wien vielfach verbundenen Friedrich *Pecht* steht in dem Fall für viele, wenn er schreibt: „Die architektonische Entwicklung Wien's ist die glänzendste, welche die Neuzeit aufzuweisen hat, ja sie ist viel fruchtbarer gewesen als selbst die von Paris, weit reicher an genialen und bahnbrechenden Kräften."[27]

Diese Degradierung franzmännischer Kunstpflege (die welsche erwähnt Pecht erst gar nicht) läßt schon erahnen, auf welchem ideologischen Boden diese Meinung gewachsen ist. Der Autor bekennt auch sofort Farbe: „Sowohl die großen Aufgaben, die dem Baukünstler zuwuchsen, als die verständige Einsicht, daß nirgends weniger als hier ein engherziger Nativismus am Platze wäre, sondern vielmehr nur *die beständige Verstärkung durch frische Kräfte aus dem übrigen Deutschland* angezeigt sei –, sie ließen nach einander Müller, Hansen, Schmidt, Semper und unzählige Andere neben den Wienern van der Nüll und Siccardsburg [sic!], Ferstel, Hasenauer und Wielemanns [sic!] ihre glänzende Laufbahn beginnen oder vollenden. Sie alle zusammen bilden heute die weltberühmte Wiener Architekturschule ..."[28]

Da wäre also die Katze aus dem Sack: Die beständige Nährung durch germanische Tüchtigkeit soll das Wunder bewirkt haben. Notgedrungen geht Pecht mit dem Begriff des Deutschen bemerkenswert großzügig um. Johann Georg Müller war schließlich Schweizer, Theophil Hansen Däne und außerdem durch seinen Athen-Aufenthalt geprägt. Die krampfhafte Germanisierungstendenz hatte jedoch auch bei Johann Georg Müller Tradition. Das beweist der Satz: „Die Toscana, vor allem aber Florenz, ist die Repräsentantin des deutschen Geistes in Italien ..."[29] Über den essentiellen Einfluß Böhmens und Ungarns verliert Pecht kein Wort. Die plakative Vereinfachung auf Deutsch und Wien las sich bequemer und eindringlicher. Außerdem fiel das in Wien auf gedüngten Boden, formulierte doch Eitelberger im Jahr 1869: „Wie die Bureaukratie auf der einen Seite drückte, so auf der anderen die geistige Isolirung von Deutschland. Diese musste am lebhaftesten von den Architekten empfunden werden, weil die Architektur unter allen Künsten diejenige ist, welche ... am meisten das Bedürfniss hat, sich mit der Nation in innigem Contact zu erhalten. In Oesterreich hat auch die Architektur stets nur zu jenen Zeiten geblüht, wo dieses Land ein lebendiges Glied des deutschen Reiches gewesen ist."[30] Peinlich, daß solche Behauptungen ausgerechnet in einer Abhandlung über van der Nüll und Sicardsburg stehen, die nicht nur bei der Oper ein betont französisches Formenrepertoire pflegten, sondern von denen der zweite auch bekanntlich in Pest geboren wurde. Daß Eitelberger, wie man aus anderen Äußerungen weiß, trotzdem markant österreichisch-vaterländisch dachte, beweist nur die fatale Einengung auf den deutschstämmigen Aspekt, durch den ein übergreifendes Erfassen der Phänomene verhindert wurde.

Es scheint leicht, darüber heute die Nase zu rümpfen. De facto aber lag das Schwergewicht der überregionalen kunsthistorischen Forschung bis in die jüngste Vergangenheit sehr einseitig im Westen. Eine „Weltgeschichte der Architektur"[31], die sich den Historismus betreffend fast ausschließlich auf die west-, nord- und südeuropäische Baukunst beschränkt und den Rest nur kursorisch oder gar nicht behandelt, setzt ungeachtet aller Verdienste im einzelnen für das breitere Publikum und nicht nur für dieses bedenkliche Maßstäbe! Offenkundig ist die Zweiteilung in eine zivilisierte und eine Barbarensphäre nicht auf das Altertum beschränkt geblieben. Die Kunstwissenschaft sollte sich dieser Gefahr stärker als bisher bewußt werden.

Will man das Jahr 1848 trotz allem als eine Wende verstehen, dann darf es nur in einem anderen Sinn als bei der durch Eitelberger bestimmten Rezeption geschehen. Als Konsequenz der politischen Veränderung öffneten sich – bildlich gesprochen – etliche Tore, wodurch eine Entwicklung in großem Stil ermöglicht wurde. Jede Erklärung aber, die nicht hinter das Revolutionsjahr zurückgeht, dient der Fiktion. Deus-ex-machina-Vorstellungen sind zwar anziehend, aber obsolet. Um die Neuerungen plausibel zu machen, bleibt es unerläßlich, auch dem Keim nachzuforschen und die Vielfalt der Übergänge ausgewogen darzulegen. Letzten Endes geht es auch darum, dem unzweifelhaften Mythos Ringstraße keine falschen Inhalte zu unterschieben und ihn nicht mit anderen, vielleicht fragwürdigeren Mythen zu vermengen, sondern dem publikumswirksameren Heroisieren die weniger spektakuläre, aber ehrlichere Kontinuität der Entwicklung zumindest zur Seite zu stellen.

ANMERKUNGEN

[1] *Hevesi, L.*: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2 Bände, Leipzig 1903. Siehe dazu vor allem *Springer, E.*: Die Baubehörden der österreichischen Zentralverwaltung in der Mitte des 19. Jahrhunderts (ungedr. Hausarbeit am Institut für österreichische Geschichtsforschung), Wien 1971, sowie von derselben Verfasserin: Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße (Die Wiener Ringstraße, II), Wiesbaden 1979, S. 22, 24 u. ö.

[2] *Vincenti, C. v.*: Wiener Kunst-Renaissance, Wien 1876, S. 4.

[3] *Hevesi, L.*: (zit. Anm. 1), II: 1848–1900, S. 120.

[4] Vgl. *Sármány-Parsons I.*: Ludwig Hevesi – mehr als ein österreichisch-ungarischer Kunstkritiker, Chronist und Wegbereiter, in: alte und moderne kunst, XXX/1985, Nr. 203, S. 30 f.; DIES.: Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik, in: Acta Historiae Artium, 35/1990–92, S. 3–28; *Ursprung, Ph.*: Ludwig Hevesi (1843–1910). Ein Kunstkritiker zur Zeit der Wiener Sezession, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 42/1990, Nr. 3, S. 1–5 (mit weiterer Literatur).

[5] Abgedruckt in: Heinrich Freiherr von Ferstel, Festschrift bei Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1884, S. 50–53.

[6] Zur Architektur in der Mitte und im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts siehe vor allem *Wagner-Rieger, R.*: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970; DIES.: Vom Klassizismus bis zur Secession, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien/Geschichte der Architektur in Wien (Geschichte der Stadt Wien, N. R. VII, 3), Wien 1973; DIES. (Hg.): Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche, bisher 11 Bände, Wien bzw. Wiesbaden 1969 ff. – Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 1. Teil: Von der Revolution zur Gründerzeit (Ausstellungskatalog), 2 Bände, Grafenegg 1984. – *Krause, W.*: Neugotische Tendezen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: *Wessely, O.* (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (Bruckner-Symposion 1985), Linz 1988, S. 33–39. – *Sármány[-Parsons], I.*: Historizáló építészet az Osztrák–Magyar Monarchiában, Budapest 1990.

[7] Eine umfassende Darstellung bietet, *Richarz, B.*: Die Altlerchenfelder Kirche in Wien, Diss. phil., Karlsruhe 1981.

[8] Vgl. *Priessnitz, R.*: Alexander von Wielemans, ein Wiener Architekt des ausklingenden Historismus, Diss. phil., Wien 1987, S. 46.

[9] *Richarz, B.* (zit. Anm. 7), S. 5 ff. u. ö. Entgegen Richarz' Darstellung hat Rupert Feuchtmüller nur die Kathedrale von Djakovo/Diakovár unter die Nachfolger der Altlerchenfelder Kirche eingereiht.

[10] Beispielsweise Mannersdorf/March oder Piesting; siehe *Krause, W.* Neugotische Tendenzen (zit. Anm. 6), S. 36.

[11] Zum Votivkirchen-Projekt siehe *Hoffmann, H. Ch., Krause, W., Kitlitschka, W.*: Das Wiener Opernhaus (Die Wiener Ringstraße VIII, 1), Wiesbaden 1972, S. 58 f.; zur Weinhauser Pfarrkirche vgl. das entsprechende Repräsentationsblatt, Abb. in: Friedrich von Schmidt (Ausstellungskatalog), Wien 1991, S. 185.

[12] *Wagner-Rieger, R.*: Romantik und Historismus, in: *Wagner-Rieger, R., Krause, W.*: Historismus und Schloßbau, München 1975, S. 11–18, siehe besonders S. 17.

[13] Zu Werndls Schloß Vogelsang in Steyr, das den Typus der monumental-repräsentativen Industriellenvilla verkörpert, siehe *Weich, U.*: Schloß Vogelsang in Steyr [Erste Diplomarbeit], Wien 1990 (ungedrucktes Manuskript im Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien).

[14] Der Verfasser der Fassadenpläne konnte bis jetzt nicht eruiert werden. Die freundlicherweise von Walter *Wagner* (†) im Österreichischen Staatsarchiv/Kriegsarchiv bisher erhobenen Fakten sind in meinem, dem Bundesdenkmalamt zur Verfügung gestellten Gutachten vom 19. Jänner 1981 angeführt. Trotz der vielfach konstatierten Schutzwürdigkeit wurde die Kaserne inzwischen abgebrochen und durch städtebaulich unwürdige Wohnbauten ersetzt. Vgl. auch *Koppensteiner, E.*: Kulturstadt am Prüfstand, in: Die Furche, 25. März 1981, sowie einschlägige Artikel in: Linzer Volksblatt (Spitzhacke bedroht Kavallerieschule: Fünf vor Zwölf, 11. Mai 1981) und Oberösterreichische Nachrichten (Enns: Kavalleriekaserne ist „unbedingt erhaltenswürdig", 12. Mai 1981).

[15] Vgl. *Fillitz, H.* (Hg.): Die Universität am Ring 1884–1984, Wien, 1984.

[16] *Sisa, J.*: A vépi volt Erdődy-kastély Vas megyében, in: Műemlékvédelem, XXI/1977, S. 170–172.

[17] Vgl. *Springer, E.*: Geschichte und Kulturleben (zit. Anm. 1), S. 374 ff. und 399 ff.

[18] *Krause, W.*: Vorläufige Bemerkungen zum Reitschulgebäude in den ehemaligen Hofstallungen (Messepalast), in: Kunsthistoriker, II/1985, Nr. 3, S. 21–23. Dank der hilfreichen Unterstützung durch Elisabeth Springer und Franz Dirnberger konnte ich bei weiteren Nachforschungen im Haus-, Hof- und Staatsarchiv die Quellenlage seither verbessern, doch fehlen weiterhin wesentliche Akten aus dem Bestand. Nachdem schon seitens des Obersthofmeisteramtes der eigentliche Planverfasser bewußt verschwiegen wurde, erhärtet sich der Verdacht, daß die Unterlagen seinerzeit absichtlich zurückgehalten bzw. entfernt wurden. Vgl. auch: *Krause, W.*: Einleitung zu Sektion II: Albert Ilg und der Wiener Neubarock in: *Polleroß, F. B.* (Hg.): Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Symposion Wien 1993 (im Druck). – Hofrat Draexler betrieb ein ähnliches Verhüllungsspiel im Zusammenhang mit der Hofburg-Planung, auch dabei ging es um neobarocke Vorschläge; siehe *Springer, E.*: Geschichte und Kulturleben (zit. Anm. 1), S. 135 ff.

[19] Johann Romano, an den man allenfalls noch denken könnte, hätte spätestens bei seinem Gesuch um Erhebung in den Adelsstand dem Kaiser gegenüber eine entsprechende Andeutung machen können, ohne indiskret zu erscheinen. Im Hofadelsakt (Österreichisches Staatsarchiv/Verwaltungsarchiv) fehlt aber jede Anspielung in diese Richtung.

[20] *Köchel, L. v.*: Wilhelm Paul Eduard Sprenger, in: Notizblatt der Allgemeinen Bauzeitung, III/1855, S. 217–225.

[21] *Olsen, D. J.*: The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna; New Haven/London 1986, S. 68.

[22] *Komárik, D.*: Brein Ferenc és a pesti Brein család, in: Építés-Építészettudomány, IV/1973, S. 165–222; DERS.: Feszl Frigyes 1821–1884, Ausstellungskatalog, Budapest 1984; DERS.: Feszl Frigyes (1821–1884), Budapest 1993; *Zádor, A.*: Die Architektur des Klassizismus und der Romantik in Ungarn, Budapest 1985 (den Konnex Wiesers mit Venedig setzte dann Stülers Akademie der Wissenschaften in Neorenaissance-Manier fort); *Winkler, G.*: Sopron építészete a 19. században, Budapest 1988. Der Autor hat das Thema Ferdinand Handler außerdem in Vorträgen (z. B. Wien 1984) u. dgl. mehrfach behandelt; derzeit bereitet er eine Monographie über diesen Künstler vor.

[23] *Hartwagner, S.*: Klagenfurt – Stadt, Salzburg 1980, S. 77.

[24] DEHIO-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs: Tirol, Wien 1980, S. 56; eine Wiedergabe des – mit leichten Veränderungen ausgeführten – Fassadenplans (Abb. 16) in: Extradienst, 12/1991.

[25] *Felmayer, J.*: Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt (Österreichische Kunsttopographie XLV), Wien 1981, S. 65 f.

[26] *Vancsa, E.*: Rekonstruktion und Ideal, Zur Entwurfsgeschichte des Wiener Sühnhauses von Friedrich Schmidt, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLV/1991, S. 182–186.

[27] *Pecht, F.*: Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, III, Nördlingen 1881, S. 110 (Artikel XXIV: Theophilos Hansen). – Zu Pecht als Kunstkritiker im allgemeinen siehe *Bringmann, M.*: Friedrich Pecht (1814–1903), Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982, sowie meine Rezension dises Werks, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 37/1985. Nr. 3, S. 13 f.

[28] Hervorhebung von mir.

[29] Zitiert nach *Richarz, B.*: (zit. Anm. 7), S. 180.

[30] *Eitelberger von Edelberg, R.*: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit (Gesammelte Kunsthistorische Schriften I), Wien 1879. Die darin aufgenommene Abhandlung über van der Nüll und Sicardsburg, der die angeführten Sätze entnommen sind, erschien ursprünglich zehn Jahre davor, besaß für den Autor aber sichtlich weiter Gültigkeit. Die vaterländisch-österreichischen Töne bei Eitelberger, die *Kapner, G.*: in: Ringstraßendenkmäler (Die Wiener Ringstraße, IX, 1), Wiesbaden 1973, S. 44 f, betont hat, sind meines Erachtens doch nur cum grano salis zu verstehen und schließen die extreme Bindung an den deutschen Raum nicht aus.

[31] *Middleton, R., Watkin, D. J.*: Architektur der Neuzeit (Weltgeschichte der Architektur, hg. von *Nervi, P. L.*), Stuttgart/Mailand 1977.

Abbildungsnachweis:

Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Archiv bzw. Reproduktion nach Fachliteratur: 1–3, 5–9, 11, 16
– –, Forschungsunternehmen Wiener Ringstraße (Johanna Fiegl): 14
Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien: 12, 13
– –, Landeskonservatorat für Kärnten (Dr. Albrecht Wendel): 15
Verfasser: 4, 10

ERNST/ERNŐ KÁLLAI UND DIE KUNSTKRITIK IN DEUTSCHLAND UND UNGARN

INHALT

Zum Geleit (*G. P.*) 151

H. Gaßner: „Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb". Zum Rhythmusbegriff in Kállais kunstkritischen Texten 153

T. Frank: Ernst Kállai und Hannes Meyer. Ein freundschaftlicher Disput in der Bauhaus-Zeitschrift 164

Tafel I/1–4 169

G. Andrási: "In the beginning was Cézanne". Ernő Kállai and "constructive art" in Hungary between 1935–1945 170

J. Szabó: Die Entdeckungen Ernst Kállais zwischen 1920–1925 173

H. Klein: Kállais Interpretation des „Schützengrabenbildes" von Otto Dix im Vergleich mit zeitgenössischen und gegenwärtigen Deutungen 180

K. Passuth: Kállai – El Lissitzky 189

É. Bajkay: Ernst Kállai und sein erstes Buch: Neue Malerei in Ungarn, Anhang: Konstruktivistische Blätter aus dem Nachlaß von Kállai in Berlin 192

É. Körner: Die Konstruktivismus-Konzeption Ernő Kállais 1921–1923 203

Tafel II/1–4 211

Á. Timár: Ungartum und Europäertum im Werk von Kállai 212

M. Wucher: Von der Lebenskonstruktion zur Bioromantik-Konzeption 216

O. Mezei: Bioromantik und Surrealismus 224

Tafel III/1–3 228

É. Forgács: A Conflict in Statu Nascendi: Ernő Kállai and Béla Hamvas 229

G. Pataki: „Zeichen und Bilder". Ein Rekonstruktionsversuch des letzten theoretischen Werks von Kállai 232

Tafel IV/1–5 236

ANHANG

Der Nachlaß von Ernő Kállai im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften/Budapest 237

G. Andrási: Works of Graphic Arts from the Heritage of Ernst Kállai 239

Zum Geleit

Das Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften veranstaltete am 10.–12. Oktober 1991 zusammen mit dem Goethe-Institut in Budapest eine wissenschaftliche Tagung unter dem Titel *Kállai und die Kunstkritik in Deutschland und Ungarn*. Angesichts des immer lebendiger werdenden Interesses für das Lebenswerk von Ernst Kállai (als wichtigste Dokumente dafür seien hier genannt der von Éva Forgács herausgegebene ungarische Sammelband: *Művészet veszélyes csillagzat alatt* (Kunst unter gefährlichem Sternbild), Budapest 1981 sowie der deutsch von Tanja Frank herausgegebene: *Ernst Kállai, Vision und Formgesetz*, Leipzig und Weimar 1986) wurden ursprünglich anläßlich der 100. Wiederkehr seines Todesjahres 1990 zwei parallele Tagungen in Deutschland und in Ungarn vorbereitet. In einer Sektionssitzung der von Hubertus Gaßner im Mai 1991 in Kassel organisierten Tagung *Die Konstruktion der Utopie* befaßten sich einige Beträge mit Kállai. Die Budapester Tagung hätte wohl ohne die Unterstützung des Goethe-Instituts in Budapest und den persönlichen Einsatz seines damaligen Direktors, des leider 1992 verstorbenen *Dr. Egon Graf Westerholt*, nicht stattfinden können.

Zur Eröffnung der Tagung hielt *Éva Forgács* einen Vortrag zum Generalthema *Die kunsthistorische Bedeutung von Ernst Kállai*, und Künstler aus seinem Kreis, die Maler *Tihamér Gyarmathy* und *Piroska Szántó* sowie der Bildhauer *József Jakovits*, haben seine Gestalt durch ihre Erinnerungen wachgerufen. (Auf die Veröffentlichung der Materialien dieser dem Gedächtnis des Kritikers gewidmeten Abendveranstaltung muß bei dieser Gelegenheit – ähnlich wie auf die anderer, vor allem persönlich und künstlerisch gefärbten Deutungen im Verlauf der Tagung – verzichtet werden.)

In den nachfolgenden beiden Tagen wurden 20 Beiträge den Fragen der mitteleuropäischen Avantgarde und anläßlich der Laufbahn Kállais der Periode gewidmet, die vom Konstruktivismus bis zur Bioromantik reicht. Diese Fragen wurden sowohl hinsichtlich ihrer allgemeinen Bedeutung als auch vom ungarischen Standpunkt her behandelt. Außer ungarischen und deutschen Forschern haben an der Tagung Kunsthistoriker aus der Tschechoslowakei, Polen, Frankreich und Kanada teilgenommen.

Die hier zusammengestellten Texte umfassen die Mehrzahl der Beiträge. Außer den Forschungsbeiträgen bildeten wichtige Teile der Sitzungen persönlich gefärbte Erinnerungen (von *Attila Kotányi*) sowie solche Vorträge, die seine Ansichten zum Ausgangspunkt kreativer Deutungen gewählt haben (so die einleitende Vorlesung von *Hannes Böhringer* über das Verhältnis der Kunstkritik zur Avantgarde und die Demonstration von *Géza Perneczky* über den Vergleich der Konzeption der Bioromantik mit der Fraktaltheorie). Da diese Texte keineswegs dem Charakter dieser Zeitschrift entsprechen, haben wir im folgenden allein Forschungbeiträge im engeren Sinn berücksichtigen können. Leider standen uns letztere Texte bei der Drucklegung auch nicht vollständig zur Verfügung. Es fehlen der Vortrag von *Iva Mojzišova* (Bratislava) über die Beziehungen Kállais zur Slowakei, derjenige von *János Brendel* (Poznań) über die Konzeptionen des Konstruktivismus in den zwanziger Jahren sowie der Text des Vortrags von *László Beke* über die Beziehungen Kállais zur Fotographie. Auch auf die Dokumentierung der den Vorträgen folgenden lebhaften und gedankenreichen Diskussion mußte verzichtet werden. Diese Diskussion konzentrierte sich besonders auf zwei Fragen: auf die im Konstruktivismus verwurzelte Konzeption der Kunstkritik Kállais und ihre Beziehung zu den gesellschaftlichen Utopien einerseits und andererseits auf seine andere, neuerdings ebenfalls im Mittelpunkt des Interesses stehende Konzeption, die Theorie der sog. Bioromantik.

Es soll bemerkt werden, daß die Texte von *Éva Körner* und *Oliver A. Botár** wesentlich erweiterte Fassungen ihrer Vorträge darstellen. Zum Schluß fügen wir dem Tagungsmaterial einen kurzen Anhang mit einer Übersicht über den Nachlaß Kállais zu. Eine Auswahl von Abbildungen aus seinem Nachlaß soll der weiteren Orientierung dienen.

G. P.

* Der Verfasser hält zur Zeit der Drucklegung seinen Text für überholt. Eine revidierte Fassung des Aufsatzes *The Develeopment of Kállai's Organic Aesthetics in Weimar Germany ant the Bauhaus: Hannes Meyer, Hans Prinzhorn, Wilhelm Kolbe and the Role of Psychology, Science and Scientific Photography* wird in unserer nächsten Nummer folgen.

Der Herausgeber

HUBERTUS GASSNER

„DIE RICHTUNG WECHSELTE, ABER DAS VISIONÄRE BLIEB"*

Zum Rhythmusbegriff in Kállais kunstkritischen Texten

In einem seiner letzten in Deutschland geschriebenen Artikel greift Ernő Kállai zu einem eigenwilligen Stilmittel. Die 1933 im Preßburger „FORUM" erschienene Abhandlung *Zeichen und Bilder* endet mit den Worten der Einleitung. Lassen Sie mich die wörtlich wiederholte Passage hier zitieren, da sie für den Autor programmatischen Charakter hat.

Es geht um eine Kunst, die nicht an den Vordergründen, an den gegenständlichen Abspaltungen und stofflichen Verkrustungen der Wirklichkeit haftet, sondern imstande ist, auf das tiefere Gefüge dieser Wirklichkeit hinzuweisen: auf die Urbilder und Universalien, die unsere Wirklichkeit vom Grunde her er-wirken und durch-wirken, ihr eine innere Triebkraft, eine ideelle Spannung, ein umfassendes Gesetz erteilen.

Solche Hinweise einer geistigen Wesensschau sind niemals in Abbildern, sondern nur in Gleichnissen einer bildnerischen Zeichensprache zu erbringen. In Zeichen und Bildern *also ...*[1]

Der Autor wiederholt diese Passage in ein und demselben Text sicher nicht aus Gründen der Schreibökonomie, so wie er bisweilen gleich Formulierungen in zeitlich auseinanderliegenden Artikeln unterbringt. In diesem Falle weist er ausdrücklich auf die Wiederholung im selben Text hin, und es scheint, als wolle er ihr ganz bewußt den Stellenwert einer musikalischen Reprise geben. Diese Wiederholung verleiht dem Text eine zumindest rudimentäre rhythmische Struktur.

Der Stilgriff des Autors setzt seinen Text in Analogie zu den von ihm beschriebenen Bildformen. Denn auch diese Bilder sind rhythmisch geliedert, also durch Wiederholungen aufgebaut, um die Struktur der „Urbilder" und „Universalien" nach Kállais Worten „gleichnishaft" nachzubilden.

Diese „Universalien" denkt Kállai nicht als statische „Urbilder", sondern als ein dynamisches „Gefüge", ja als eine „innere Triebkraft", die die Wirklichkeit „er-wirkt" und „durch-wirkt". An der sichtbaren Oberfläche zeichnen sich diese universalen Wirkkräfte als spannungsvolle Bewegungen ab, als rhythmisch gestaffelte oder wellenförmig pulsierende Grundmuster und als farblich oder im Helldunkel vibrierende Oszillationen.

Die Bildzeichen der Kunst müssen, damit sie als Gleichnisse dieser dynamischen „Universalien" erscheinen können, ebenfalls von „innerer Triebkraft" bewegt und von „ideellen Spannungen" durchzogen sein. Solche gleichnishaften Bilder und Plastiken, wie Kállai sie seit 1930 verstärkt propagiert, sind also von vornherein schon auf Bewegung angelegt, eine fiktive Bewegung allerdings, wenn es sich nicht – wie bei Naum Gabo z. B. – um kinetische Konstruktionen oder um Filmbilder handelt. Diese innere Zeitgestalt der Bildwerke und Skulpturen stellt sich Kállai, dies ist meine These, vor allem als rhythmisch gegliederte Verlaufsform vor.

Die Wertschätzung des Rhythmus als dominanter Organisationsform der bildnerischen und plastischen Elemente teilt der Kunstkritiker, das ist meine zweite These, mit vielen der von ihm benannten Künstler, so daß seine Einschätzung des Rhythmus als den Werken durchaus adäquat gelten kann.

Nun haben weder die von Kállai bevorzugten Künstler der geometrischen und der organischen Abstraktion, noch er selber eine Morphologie und Typologie oder gar eine Poetologie der Rhythmusformen in der bildenden Kunst ausgearbeitet. Über verstreute und unsystematische Bemerkungen gehen die zeitgenössischen Versuche, das Phänomen der rhythmischen Gliederung optischer Erscheinungen in Worte zu fassen, nicht hinaus, sieht man von kunsthistorischen Versuchen[2] und dem schmalen Band Otto Nebels *Worte zur rhythmischen Malerei* einmal ab, den Kállai seinem Leser wärmstens empfielt. Ex negativo bezeichnet Nebel die rhythmisch gegliederte Bildstruktur als sichtbare Verkörperung jener „Wesensschau" hinter die sichtbare Realität des Augenscheins, die Kállai von der abstrakten Kunst erwartete: *Ein Maximum an realen Daten bei einem Minimum an rhythmischen Beziehungen* – schreibt Otto Nebel – *das bleibt die Kernformel für alles Unvornehme, Minderwertige, Abwegige in den Künsten.*[3]

Die fehlende Präzisierung und Definierung des Rhythmusbegriffs in Kállais kunstkritischen Schriften zwingt uns, erst einmal auf Indiziensuche zu gehen und prägnante Textstellen aus seinem schriftstellerischen Oeuvre zusammen zu tragen, wo der Begriff des bildmäßigen oder plastischen Rhythmus Verwendung findet. Für eine erste Annäherung an

* Kállai über Malewitsch, 1927

Kállais Verständnis des Rhythmusbegriffs mag eine Definition des lebensphilosophischen Rhythmustheoretikers Ludwig Klages dienen, die Kállai einer Zeitungsrezension entnehmen konnte. Darin heißt es zur Unterscheidung von Takt und Rhythmus: *Takt beruht auf ‚grenzsetzender' (also im Klagesschen Sinn: geistiger) Abteilung gleicher Zeitstrecken. Im Rhythmus – demonstriert am einfachen Urbeispiel der Welle – gibt es nicht scharfe Wendepunkte (die Umkehr bei Wellenberg und -tal verliert sich ins Unendlich-Unfixierbare); und vollends keine mechanische Gleicheit von Perioden. Sondern: periodischen Wechsel, derart, daß Ähnliches auf Ähnliches in ähnlichen Formen folgt. „Polarisierte Stetigkeit" gleichsam, und in ihr erneuert sich allenthalben, im Größten wie im Kleinsten, von Generationen bis zu Atemzügen, das Leben.*[4]

In den kunstkritischen Texten der ersten Periode von 1920 bis 1929 verwendet Kállai den Rhythmusbegriff mehr oder weniger als Kategorie zur Beschreibung von Bildwerken, ohne daß er in dieser Zeit von ihm schon theoretisch fundiert wäre. Dies ändert sich offensichtlich durch die Beschäftigung mit der Rhythmuslehre von Klages seit 1929. Durch dessen und vielleicht auch andere Schriften oder Gespräche angeregt, erweitert Kállai die Bedeutung des bisherigen Beschreibungsbegriffs zu einer zentralen Schaltstelle zwischen der rhythmisch gesehenen Werkgestalt und der rhythmischen Struktur des Mikrokosmos und Makrokosmos in der äußeren wie inneren Natur des Menschen.

In dem 1924 auf deutsch publizierten Artikel *Konstruktivismus* weist Kállai auf unterschiedliche Ausformungen des Bildrhythmus innerhalb der geometrischen Abstraktion hin. Die Eigenart des flächengebundenen Konstruktivismus der De Stijl-Gruppe sieht Kállai zutiefst im „holländisch-bürgerlichen Kulturkreis" verwurzelt. *Es genügt* – schreibt er – *den* Rhythmus *in der Gliederung ihrer Wohnhäuser und Malflächen, dieses ruhige, klare, reinliche Verbleiben aller Teile im Gesamtrahmen mit den alten Bildern holländischer Innenräume und Höfe etwa von Pieter de Hoch zu vergleichen*, um die Voraussetzung für die „blendende Klarheit und Einfachheit" der rektangulären, rhythmisch ausponderierten Flächenkonstruktionen zu erkennen.

Ganz anders fällt für Kállai dagegen der Bildrhythmus in den suprematistischen Gemälden der Russen aus. Die im Unterschied zu den Stijl-Werken frei, ohne struktive Bindung durch Blakenrahmen auf der leeren Bildfläche liegenden oder schwebenden Rechteckfelder und Stäbe wirken bei Malewitsch nach den Worten Kállais wie *Streuungen und Splitterungen, mit einer herrlichen Prägnanz und verschwenderischen Fülle von Wendungen der Rhythmik.*[5] In den weitgehend ungebundenen und vielfältigen Rhythmen der Flächenorganisation und Bildraumstrukturierung sieht Kállai ein *überschwengliches ... schöpferisches Erlebnis* am Werk, typisch für die *anarchisch sich auflehnende russische Schrankenlosigkeit des Lebensgefühls.*[6]

Die bei Malewitsch im Unterschied etwa zu Mondrian angetroffene „Zweiheit" der Präzision in den geometrischen Einzelformen und der Freiheit in der Anordnung ihrer rhythmischen Verläufe wird von dem Konstruktivisten Alexander Rodchenko noch witer ausgereizt. So berichtet Kállai von Rodchenko, *der aus geometrisch exakten Linien Beispiele freiester Rhythmik* zu gestalten wußte.[7]

Im Vergleich des holländischen mit dem russischen Konstruktivismus zeigt sich Kállais Bestreben, den ethnischen Typen bestimmte Rythmustypen zuzuschreiben, wobei er durchaus die psychohistorischen, kulturellen und sozialen Determinanten des Nationalcharakters in Ansätzen mitberücksichtigt: der „holländisch-bürgerliche Kulturkreis" auf der einen Seite, das bäuerlich-religiöse und revolutionäre Rußland auf der anderen Seite.

Schon früh manifestiert sich in dieser Verbindung von Rhythmusformen und Nationalcharakteren Kállais Bestreben, typische Ausdrucksformen und Grundstrukturen kollektiver Lebensformen hervorzuheben, um in ihnen die abstrakten Formausprägungen der aktuellen Kunst verankern zu können, da diese ihre „Objektivität" durch die Negation des Gegenständlichen verloren hat, andererseits aber auch zu mehr als subjektivistisch beschränktem Ausdruck kommen und überindividuell gültig sein soll.

Die kollektive Gebundenheit der Rythmusformen in spezifischen Lebensformen garantiert für Kállai aber auch zugleich den Eigensinn und Eigenwert spezifischer Ausprägungen des Rhythmus. Deshalb wendet er sich scharf gegen den „Dogmatismus" der De Stijl-Gruppe, die als konstruktivistische Kunst nur ihre eigene Rhythmusform gelten lassen will. Die holländische *Tradition innerhalb ihrer natürlichen Grenzen* sei *beachtenswert, wenn nicht beneidenswert. Doch aus ihr ein Maß zur Beurteilung russischer, deutscher und ungarischer Arbeiten machen zu wollen, ist verfehlt, trotzdem auch diese Arbeiten auf der Grundlage der angestrebten äußersten Sachlichkeit, Ökonomie und Präzision stehen.*[8]

Kállais Verteidigung der ethnischen und kulturellen Eigenarten in der jeweiligen nationalen Ausprägung konstruktivistischer Formen kann in Ergebnissen kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zum rhythmischen Verhalten der Menschen in verschiedenen Kulturbereichen eine Bestätigung finden. Nicht nur in den Körperbewegungen und der nonverbalen Kommunikation zeigen sich diese Unterschiede im Rhythmus einzelner Nationen. Besonders in den unterschiedlichen Sprachrhythmen erweist der Rhythmus seine fundamentale Organisationskraft. Deshalb fällt es leichter, Grammatik, Syntax und Wortschatz einer fremden Sprache zu lernen als ihren Rhythmus. Denn dieser fremde Sprachrhythmus kann nicht allein über die kognitiven Fähigkeiten des Verstandes begriffen und angeeignet werden. Er muß intuitiv erfahren werden und konkurriert mit der tiefen Verwurzelung des Menschen in seinem eigenen Rhythmus, in den er hineingeboren worden ist.

So kann man sagen, daß jedes Volk oder jede Kultur einen eigenen Rhythmus hat.

Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang auch Kállais Beobachtungen zur Stellung von Vilmos Huszár innerhalb des Gestaltungssystems der De Stijl-Künstler.

Es wäre ein Wunder – lesen wir in Kállais Buch *Neue Malerei in Ungarn – wenn ein durch Herkunft seiner psychophysischen Verfassung und seines Temperaments immerhin doch ungarischer, also zur äußersten Rationalität und Ökonomie kaum fähiger Maler sich vorbehaltlos dem Stijl-Rahmen fügen könnte, ohne in der vitalen Kraft seiner Gestaltung geschwächt zu werden. Genauso überraschend wäre das Gegenteil, wenn seine ungebrochene* rhythmische Form- und Farbenimpulsivität *sich den zehn Geboten der Stijl-Disziplin zu unterwerfen vermöchte.* Huszár *sorgt für Notausgänge, um seinen aus Ungarn stammenden, loseren malerischen Trieben etwas Bewegungsfreiheit zu verschaffen. Dieser Notausgang wird in dem quadratischen Flächengefüge durch eine heimliche Ornamentik gesichert*[9] – die sich durch eine *spielerische Lockerung und Verstreuung* des strengen Systems der rektangulären Flächengeometrie äußert. *Die im Kleinverstreuten so fruchtbar sprießende Vitalität* führt Huszár bisweilen zu einem Bildrhythmus, der dem holländischen geradezu entgegengesetzt ist und Kállai an die Ornamentik der *siebenbürgisch-rumänischen Bauern* erinnert, die *aus farbigen Quadratvariationen*[10] ihre farbig und strukturell stark rhythmisierten Decken weben.

Während die Werke von Huszár dem Stijl-Prinzip der absoluten Flächenbindung noch am nächsten kommen, durchbrechen die anderen ungarischen Konstruktivisten das Flächendogma in Richtung Räumlichkeit. Auch diese Abweichung von der bildimmanenten Bewegungsform der Holländer verdankt sich Kállai zufolge dem spezifischen Rhythmusempfinden der Ungarn: *Der Dynamismus des ungarischen Temperaments drängt nach freier räumlicher Entfaltung, er mußte sich daher instinktiv von den Vorschriften der Stil-Ästhetik zurückhalten, die unbedingte Fläche und Statik haben wollen. Ein Blick auf die Arbeiten von* Péri, Forbát, Bortnyik, Moholy-Nagy *genügt, um festzustellen, daß ihre baugesetzlichen Energien ungleich lebhafter und spannungsvoller wirken, als die flächenmäßigen Bildgefüge des Wilhelm Huszár, die nach Stijl-Begriffen immer noch eine verschwenderische Fülle darstellen. Es ist unzweifelhaft so, daß die ungarischen Möglichkeiten des* Konstruktivismus *nicht in der Fläche, sondern im Raum, nicht in der statischen Ausgeglichenheit des Senkrechten und Waagerechten, sondern in der diagonal ausgreifenden Dynamik liegen.*[11]

Der ungarische Ideolekt konstruktivistischer Rhythmusformen erhält bei jedem der Künstler noch einmal seine spezifizierte individuelle Ausprägung. Auf das „rhythmische Bewegungsspiel"[12] von Moholy-Nagy geht Kállai in seinen Werkbetrachtungen zum Konstruktivismus besonders ausführlich ein.

In seiner ersten Abhandlung zu Moholy-Nagy von 1921 sieht Kállai in der *Verschmelzung zentrischer und azentrischer Bildfaktoren* der proto-konstruktivistischen Kompositionen noch das *Bewegungssystem der Maschine* wirken. Die taktförmige „Mechanik"[13] der maschinellen Umdrehung wird durch die azentrischen Bildfaktoren gestört, wodurch der gleichförmige Takt mit optischen Mitteln in einen zyklischen Bewegungsrhythmus verwandelt wird.

1922 ist dann vom „spielerischen Rhythmus" die Rede, da Moholy-Nagy die zentrischen Bewegungstendenzen zu einem „strahlenden Vertikalismus" und einer „schwebenden Wölbung der Bildarchitektur"[14] geöffnet habe. In den folgenden Jahren wird der ragende Vertikalismus, eine letzte Bindung von Moholy-Nagy an die Erde auch noch in ihrer Überwindung, in ein schwereloses Schweben aufgelöst, so daß Kállai 1924 über ihn schreiben kann: *Er ballt nicht krampfhaft zusammen, stürmt keine Idealismen, beschwört nicht, steilt nicht machtvoll gebieterisch. Seine Form ist vielmehr ein Verteilen, Ableiten und Ausgleichen freier Rhythmen und Harmonien.* Diesen harmonischen Ausgleich der freien Bildrhythmen will Kállai als Zukunftsvision einer *gesunde(n) Dezentralisation von Gemeinschaftsgeist und Gemeinschaftsleben* verstanden wissen.[15]

In den Arbeiten von 1924 sieht Kállai sowohl im „Pendeln" der geometrischen Einzelformen um eine diagonale Bildachse wie auch in der Gruppierung der Farbflächen ein „rhythmisches Bewegungsspiel" sich entfalten[16]. Denn Moholy-Nagys „Farben wirken als stofflos durchsichtige Lichterscheinung"[17] und ergeben bei einer Schichtung durchsichtiger Farbflächen einen rhythmisch gestaffelten Bewegungszug in die Tiefe.

Im Gegensatz zu dieser bis zur Durchsichtigkeit gesteigerten Immaterialität der Farbe bei Moholy-Nagy, aber auch im Unterschied zu den homogenen und aseptisch glatten Farbflächen des De Stijl entwickelte sich im russischen Konstruktivismus eine weitere Matrix rhythmischer Bewegung: die *Faktur*.

Während sowohl der Bildgrund als auch die quadratischen Flächenformen und Balken der De Stijl-Künstler eine entstofflichte, gleichmäßig geglättete Oberfläche aufweisen, sieht Kállai bei den Suprematisten und russischen Konstruktivisten *ein präzise organisiertes System von den verschiedenen Graden der Dichte des Stoffes und seinen sonstigen optischen und taktilen Werten (glatt gegen körnig und porös, hart gegen weich, stumpf gegen glänzend usw.). Dazu tritt neben der Farbe die Verwendung von Metall, Glas, Graphit, Beton, Holz usw.*[18]

Durch die Kombination unterschiedlicher Fakturen und Texturen entstehen „Materialspannungen", die beim Betrachter optisch und taktil empfundene „Vibrationen"[19] her-

vorrufen. Denn ebenso wie die konstruktive Flächengliederung durch Rechtecke und Balken rhythmische Strukturen aufweist, schwingen auch die verschiedenen repetitiven Strukturen der Fakturen und Texturen in differenzierten Rhythmen. Das Material wird lebendig.

Der Rhythmus der Materialfaktur tritt vor allem im russischen Konstruktivismus als eigenständiger Ausdrucks- und Empfindungswert zum Rhythmus der konstruktiven Formen hinzu. Zu El Lissitzkys PROUN-Bildern bemerkt Kállai: *Die Prägnanz ihrer rhythmischen Gliederung, ihrer Fakturwerte sind unbestreitbare Höchstleistungen konstruktivistischer Ästhetik.*[20]

Die anhand von Abbildungen nur schwer fühlbare Faktur war für Kállai eine der Offenbarungen auf der Ersten Russischen Kunstausstellung 1922 in Berlin. Vor den Originalen der russischen Konstruktivisten konnte er empfinden, wie die fakturell *differenzierte und strukturierte Oberfläche den optischen Werten des Werkes ... äußerste Intensität* verleiht. Kállai kommt angesichts dieser Werke zu dem für seine Kunstanschauung weitreichenden Schluß:

In der konstruktivistischen Faktur offenbart sich die tiefe materielle Einheit *des* psychischen *und* logischen *Seins. Ihre Flächen wirken beim Betasten und selbst bei naher Betrachtung* rhythmisch *und* lebendig.[21]

An dieser Stelle wird offensichtlich zum ersten Mal von Kállai der Rhythmus explizit als Bewegungsform des Lebendigen benannt. In ihm soll das psychische und das logische Sein, Trieb und Verstand, Empfindung und Rationalität zur Einheit kommen. Das sowohl in seinem konstruktiven Formaufbau wie in seiner Faktur rhythmisch gegliederte Kunstwerk verkörpert und gestaltet diese Einheit paradigmatisch und jeweils individuell. Das rhythmisch strukturierte Werk kann deshalb für Kállai zum Modell eines uneingeschränkt Lebendigen, eines gelebten Lebens werden. *Die russische konstruktivistische Faktur* – schreibt Kállai 1923 – *beweist auf interessante Weise, daß die* psychische *Kategorie des* Materialempfindens *und die* logische *Kategorie der* formalen Anschauung *keine einander negierenden, sondern einander bedingende, unterschiedliche, aber gleichermaßen notwendige Offenbarungen der künstlerischen Lebenskraft sind.*[22]

Im Rhythmus haben beide, das Materialempfinden und die formale Anschauung, ihren gemeinsamen Nenner. Die rhytmische Empfindung aber offenbart das Wesen der künstlerischen als Bestandteil der natürlichen Lebenskraft.

Die später, 1927, unternommene Verteidigung der „malerischen Faktur" gegen die unstoffliche „Lichtfaktur" der Fotografie unternahm Kállai zur Rettung der Einheit von Psychischem und Logischem, und damit zur Rettung des Lebendigen vor dem einseitigen Rationalismus zweckrationaler Vernunft und der Mechanisierung aller Lebensformen.

Die von der „Neuen Fotografie" so gerne fixierten, isolierten und herausvergrößerten Fakturen und Texturmuster obgelichteter Materialien bleiben für Kállai ganz einseitig befangen in der „logischen Kategorie". Denn die allein optische Simulation der fotografischen „Lichtfaktur" täuscht nur ein psychisches Materialempfinden vor. Die glatte immaterielle Oberfläche der Fotografie simuliert bloß eine greifbare und empfindbare physische Wirklichkeit, ohne sie tatsächlich den Sinnen zu offerieren.

Die fotografische „Lichtfaktur" läßt eine taktile und körperliche Empfindung der strukturellen Rhythmen nicht mehr zu. Sie sind nur noch vorstellungsmäßig, durch die „logische" Übertragungsleistung des Auges, rekonstruierbar. Kállai sieht durch die massenhafte Verbreitung der technisch produzierten Bilder die Gefahr einer Verkümmerung menschlicher Sinnesempfindungen und damit einer Realitätsentfremdung durchaus gegeben. Beim Überhandnehmen der fotografisch reproduzierenden Medien geht die Empfindung für die sich rhythmisch manifestierende „Lebenskraft" verloren, da das mechanisch und chemisch produzierte Foto nicht mehr wie das gemalte oder gezeichnete Bild als ein gewordenes und herangereiftes erkennbar ist. Der fotografischen Oberfläche vermag der Künstler seine individuelle Handschrift als physische Spur des Lebendigen nicht mehr einzuschreiben. Ihre maschinell geglättete Oberfläche kann Fakturen, Texturen und andere Strukturen zwar widerspiegeln, physisch präsent und empfindbar sind sie auf dieser Spiegelfläche aber nicht. *Vor allem aber* – schreibt Kállai zu dieser fundamentalen Differenz der Welterfahrung – *spielt sich in der tastbaren stofflichen Fakturablagerung jene Form des* Prozesses von schöpferischer Verwirklichung *ab, der für die Malerei grundbezeichnend ist. Die Lichtfaktur der Fotografie ist zu einer Gestaltung in diesem Sinne ungeeignet.*[23]

Ein Zeitfaktor kommt für die Wahrnehmung des Betrachters hinzu. Während sein Blick schnell, weil ohne Widerstände über die spiegelglatte Oberfläche der Fotografie gleitet und deshalb das Abgebildete nur flüchtig im Vorbeigleiten wahrnimmt, wird das Sehen in der Malerei und Plastik durch die lebendige Faktur der Oberfläche zu einem langsamen Abtasten gezwungen. Es bedarf aber der konzentrierten Ruhe und Zeit des Versenkens, um den feingliedrigen Rhythmus der gemalten oder plastisch produzierten Faktur wahrnehmen zu können. Der flüchtige Blick sieht über die feinstofflich geprägten Rhythmen hinweg. Bei der Jagd nach Bildstoffen entgeht ihm die ästhetische Qualität des materiell Geformten.

In den stofflichen Fakturablagerungen des Gemäldes wird der Rhythmus der allmählichen Bildentstehung, seines Wachsens in der Zeit nicht nur sichtbar, sondern auch fühlbar. Auf diese Erfahrungseinheit der optischen und haptischen Sinne aber kommt es Kállai an. Denn der Mensch als Einheit von Leib und Seele kann sich nur entfalten, wenn zum logifizierten Fernsinn des Sehens auch die körperlichen Nahsinne wie z. B. die Tastempfindung, die Bewegungs-

empfindungen oder das Gefühl für Schwere hinzukommen. Mit dem rhythmischen Schwingen können alle unsere Sinne angesprochen und damit zu einer konsonanten Einheit geführt werden. Die fortschreitende Vereinseitigung der Sinnesreizungen auf allein optische Stimulierung durch die explosionsartige Entwicklung der reproduzierenden Massenmedien hat Kállai schon früh erkannt und als Gefahr der technischen Zivilisation für die harmonische Ausbildung der menschlichen Sinnlichkeit benannt. Ebenso deutlich und weitsichtig hat er sich gegen die zunehmende Entrhythmisierung des Sehens und der sinnlichen Wahrnehmung überhaupt gewandt, die er durch die industriell und massenhaft produzierte, auf zerstreuten Konsum und beschleunigten Verschleiß angelegte Bilderflut gegeben sah. Dabei befand sich damals die Mechanisierung und Standardisierung der Bildproduktion und die Entstehung der „Augendemokratie“[24], wie Kállai die massenmedial eintrainierte Einförmigkeit und Gleichschaltung des Sehens nannte, noch in den Kinderschuhen. Der Film erhielt gerade erst seinen noch brüchigen Ton, mit dem Fernsehen ging die Technik zwar schon schwanger, geboren aber war es noch nicht, und an die Ausdünnung des Lebens zur Kopie des Videos war noch gar nicht zu denken.

Trotz seiner entschiedenen Ablehnung der „ästhetischen Spekulationen“ und „technischen Verspieltheit“ einer „entfesselten Kamera“ die nach Kállais Worten *weniger Spiegelung der Wirklichkeit als Selbstbespiegelung eines eitlen, technisch neugerüsteten Ästhetentums*[25] hervorbringt, läßt Kállai das „abstrakte Filmspiel“ eines Viking Eggeling, Hans Richter und Werner Graeff gelten. Auch hier spielt, wie die Filmtitel von Richter „Rhythmus I“ und „Rhythmus II“ schon nahelegen, die rhythmische Gliederung der Bildstruktur und der Strukturverläufe in der filmischen Bewegung eine wesentliche Rolle. Zu Eggelings filmischer ‚Symphonie‘ schreibt Kállai: *Der Film ist ein Kräftespiel polarer und analoger Beziehungen der Form, Proportion, Rhythmik, Zahl, Intensität, Lage und des Zeitmaßes.*[26]

Aber nicht nur im abstrakten Experimentalfilm wird der Rhythmus im Wachsen und Schwinden, im Durchdringen und Lösen der Formen zum eigentlichen Thema der Gestaltung. Auch in den Plastiken von Naum Gabo sieht Kállai die Tendenz zur Gestaltung der „reinen Bewegung“ am Werk. Schon die Hohlräume umschließenden Fächerplastiken der Frühzeit waren, so Kállai, von einer „lebhaften Rhythmik“ ihrer Gliederung erfüllt. Aber erst die Transparenz eines *Glasplastik-Modells befreite diese* bewegten Rhythmen *zur* tänzerischen, sprunghaften *Losgelöstheit von jeglichen gegenständlichen Hemmungen.*[27]

Von einer zunehmenden Entmaterialisierung der Konstruktionen Naum Gabos bei gleichzeitiger Komplexitätssteigerung ihrer Bewegungsformen verspricht sich Kállai schon 1924 Impulse von bisher ungeahnter Intensität und Differenziertheit, die *unser Raum- und Zeitgefühl durchströmen und unser ganzes Lebensempfinden in einen Strom höchster Aktivität leiten.*[28] Die rhythmische Verfassung dieses Lebensstroms versteht sich für Kállai von selbst, so daß er den Rhythmus an dieser Stelle nicht eigens erwähnen muß.

Um so mehr unterstreicht er die Bedeutung des Rhythmus als Organisations- und Wirkungsform in einer späteren, monographischen Abhandlung über den *Raumplastiker Gabo* von 1930. Seine durchsichtigen konstruktivistischen Plastiken aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre nimmt Kállai zum Anlaß, um auf die Möglichkeit einer Aktivierung unseres Lebensempfindens auch und gerade mit „modernen technischen Mitteln“ hinzuweisen. Denn die Erzeugung fiktiver oder realer rhythmischer Bewegungen als solcher, befreit von einem materiellen Träger, sind nur mit modernster Technik möglich.

Kállai: *Nur moderne technische Materialien und Konstruktionsmethoden lassen Formen zu, in denen undurchschaubare Dichte und triebdunkle Schwere der Materie bis zur Grenze des Nichts verdünnt, durchleuchtet erscheinen.* Die geplanten kinetischen Plastiken erschaffen mit einem Minimum an Material virtuelle Räume, die nur in der Bewegung entstehen. Rhytmisch bewegte stoffliche *Teile sollen die Illusion einer sich* rhythmisch wandelnden räumlichen *Gestalt erregen ... Dieser rhythmische Bewegungs- und Gestaltwandel würde* – so Kállai – *sowohl unser Zeitempfinden als auch unser räumliches Schauen ergreifen. Die kinetische Plastik wäre also eine einheitliche Gestaltung von Zeit und Raum.*[29]

In Gabos Entwürfen zu kinetischen Raumplastiken sieht Kállai also die Möglichkeit zu einer Rhythmusmaschine aufscheinen, was im Grunde eine paradoxe Konstruktion wäre. Denn der Rhythmus hebt sich gerade dadurch von der *gleichförmigen* Wiederholung des maschinellen Taktes ab, daß er eine Wiederkehr *ähnlicher* Einheiten oder Elemente in *ähnlichen* räumlichen oder zeitlichen Abständen ist. Erst diese Abweichungen in der Wiederholung lassen uns den Rhythmus als lebendige Bewegung empfinden, im Unterschied zur gleichförmigen Repetition der mechanischen und maschinell erzeugten Bewegung.

Die Parallelität zwischen den kinetischen Raumplastiken und den Rhythmen lebendiger Bewegungen sieht Kállai denn auch nicht so sehr in der Übereinstimmung ihrer Bewegungsformen als vielmehr in der gemeinsamen Negation des auf äußere Zweckerfüllung gerichteten Nutzens der maschinellen Bewegung.

Gabos Plastikentwürfe stellen für Kállai ein Gleichnis des sich selbst in ewiger Wiederkehr organisierenden Lebens dar. Gabo erschaut das räumlich-zeitliche Symbol der kinetischen *Leidenschaft unserer Zeit, für die Leben nur Bewegung und immer wieder Bewegung bedeutet. Er erschaut die Bewegung von allen praktisch-zweckmäßigen, nützlichen Endlichkeitsbindungen losgelöst, als Vision immer wieder emporschnel-*

lender, ewig in sich zurückkehrender, in sich selbst begründeter Bewegungsrhythmen.[30]

Diese zyklischen Wiederholungen in der kinetischen Plastik versteht Kállai aber nicht nur als Gleichnis für die rhythmischen Bewegungen in der Natur und in den äußeren Abläufen des Lebens, sondern auch als ästhetische Paraphrase der seelischen Abläufe. *Das Gerüst statischer Bindungen schlägt das Medium des Seelischen, ein sich schwingendes Kreisen, Steigen und Fallen an, das in unsichtbaren und dennoch klar zu fühlenden Weiterungen um sich greift, über sich hinausdeutet, alle Musikalität unseres Blutes in Erregung bringt.*[31]

Gabos Pläne für kinetische Konstruktionen stehen für Kállai in der Mitte zwischen den seelischen und innerkörperlichen Kreisläufen des Menschen und den rhythmischen Zyklen und Wachstumsprozessen der äußeren Natur. Ihre nahezu immaterielle Gestalt erschafft einen dennoch sichtbaren Bewegungsraum, in dem Innen und Außen, Materie und optischer Schein in einem vielfältig rhythmisierten Bewegungsstrom miteinander zu einer komplexen, aber synchronisierten Verlaufsgestalt verschmelzen.

Erstaunlich bleibt für mich, warum Kállai meines Wissens niemals den ebenfalls 1930 von Moholy-Nagy und István Sebők konstruierten Lichtraummodulator einer Würdigung oder kritischen Betrachtung unterzogen hat. Realisierte der Lichtraummodulator doch die im Planungsstadium verbliebenen Konstruktionsentwürfe von Gabo in kongenialer Weise.

Oder mußte die Rhythmusmaschine notwendigerweise auf dem Papier bleiben, um ihre visionäre Kraft als Gleichnis des Lebens nicht an die „Lichtparfümerie" und die „technische Verspieltheit" zu verlieren, die sich für Kállai z. B. im Bühnenbild von Moholy-Nagy für Piscators *Kaufmann von Berlin* „so penetrant bemerkbar gemacht hat"[32], wie er 1929 schreibt.

Wie dem auch sei, in der Abhandlung zu Gabos erhält der Rhythmusbegriff für Kállai eine neue Dimension. Kam dem Begriff in den bisher besprochenen Texten zum Konstruktivismus auch eine wichtige Beschreibungsfunktion zu, so steht er jetzt für ein ganzes Programm. Nicht nur seine vermehrte Verwendung ist dafür ein Indiz, sondern auch die weitreichenden Perspektiven, die mit einer rhythmisch aufgebauten und strukturierten Kunst verbunden werden.

Voraus ging der Abhandlung zu Gabo Kállais Bekanntschaft mit den Theorien von Ludwig Klages, die er zunächst durch den Klages-Schüler Hans Prinzhorn kennengelernt hatte. Der Psychologe Prinzhorn hielt 1929 Vorträge am Bauhaus in Dessau, wo auch Kállai als Schriftleiter der bauhaus-Zeitschrift tätig war.

In der bauhaus-Zeitschrift stellt Kállai auch Prinzhorns „neue lebenslehre"[33] vor, die dieser ganz in Übereinstimmung mit Klages' Lebensphilosophie entwickelt hat. Ausgehend von Klages' Hypothese, *daß 'alle echten lebensvorgänge ihrem wesen nach unbewußt, zweckfrei, zwangsläufig in sich geschlossen' seien*[34], entwickelt Prinzhorn seine Lebenslehre. Sie soll den *menschen zu einer weltsicherheit* führen, indem er sich – und hier zitiert Kállai noch einmal Prinzhorn – *im einklang mit den großen rythmen des naturlaufs und mit allem lebenden gebilde*[35] befindet.

Vor diesem theoretischen Hintergrund wird deutlich, warum Kállai die Bewegungen in den kinetischen Raumplastiken von Gabo als Formgleichnisse für die „Rhythmen des Naturlaufs" betrachten kann. Sie sind zweckfrei und bilden in sich geschlossene Kreisläufe. Nach Durchlaufen der Bewegungsphasen wiederholt sich die dynamische Konfiguration aufs Neue. Diese Bindung der dynamischen Werkstruktur in einen „in sich geschlossenen" Kreislauf, schließt die vormals von Kállai bei Moholy-Nagy, Malewitsch und Lissitzky so geschätzten offenen und expansiven Systeme der Gleichgewichtslagerungen im unbegrenzten Raum wieder zu einer Formeinheit zusammen. Der von zyklischen „Lebensvorgängen" (Klages) übernommene Rhythmus bildet die zentrifugal ausgerichteten, weil seriell rhythmisierten Konstruktionen des Konstruktivismus in eher zentrifugal wirkende Organismen um. Dem Wechsel in den Rhythmusformen und Bewegungsrichtungen entspricht im äußeren Erscheinungsbild der Werke eine Tendenz zur Umorientierung von technoid-geometrischen Gestalten zu biomorph-organischen.

In der Tat zeigt die von Kállai abgebildete Konstruktionszeichnung (Abb.) für eine kinetische Plastik Entsprechungen mit der von Klages in den zwanziger Jahren entwickelten Rhythmuslehre. In Berlin stellte dies 1922 auf einer *Tagung für künstlerische Körperschulung* zum ersten Mal thesenförmig seine Lehre *Vom Wesen des Rhythmus* vor, die 1926 in Buchform erschien. In Kállais Nachlaß sind Rezensionen dieser und anderer Schriften von Klages aufbewahrt. Klages ruft wieder in Erinnerung, was schon die alten Griechen und ihre klassizistischen Nachfahren wußten: daß neben der Periodizität des Rythmus, der durch Wiederholung in einem stetigen und gerichteten Ablauf entsteht, auch die polare Rhythmusform existiert. Der polare Rhythmus wird durch die Wechselbeziehung um eine Symmetrieachse hervorgerufen. Er kann an organischen Gewächsen und am menschlichen Körper ebenso in Erschinung treten wie bei Plastiken und Bildern, die um eine vertikale, horizontale oder diagonale Achse komponiert sind. Der polare Rhythmus tritt vor allem in räumlichen Erscheinungen zutage, also auch in Werken der bildenden Kunst, während der periodische Rhythmus die Sukzession in der Zeit bevorzugt. Mit den Worten von Klages: *Die räumlich rhythmische Gliederung, gleichgewichtig neben die zeitliche tretend, begreift nun in sich die Wechselständigkeit, die wir verwirklicht finden in jeder natürlichen Symmetrie.*[36] Natürlich gewachsen muß diese Symmetrie aber sein, da eine spiegelbildlich exakte

Verdoppelung noch keinen rhythmisch schwingenden Bewegungsausdruck hervorzubringen vermag, bestenfalls die Empfindung einer taktförmigen, gleichmäßigen Wiederholung.

Mischformen der beiden Grundrhythmustypen, wie Klages den periodischen und den polaren Rhythmus nennt, finden sich überall in natürlichen und künstlerischen Gebilden. So auch in den von Kállai besprochenen Plastiken Gabos, wo um eine vertikale Symmetrieachse lotrecht vibrierende Stäbe, pendelnde Gewichte, elliptisch und spiralförmig kreisende Elemente sowie auf- und niedergehende Fächer bzw. vor- und zurückweichende Scheiben sich bewegen.

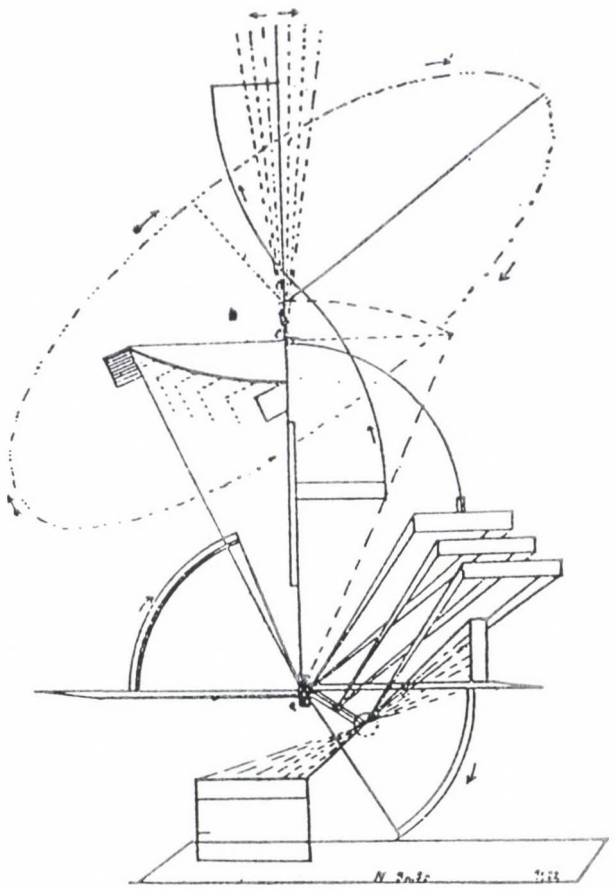
Die 1929 erfolgte Bekanntschaft mit der Rhythmustheorie und Lebenslehre von Ludwig Klages bzw. Hans Prinzhorn führte bei Kállai zu einer Systematisierung und Radikalisierung seines Rhyhtmusbegriffs und gleichzeitig zu einem partiellen Richtungswechsel in der Bewertung der Kunstströmungen seiner Zeit.

Doch für diesen Orientierungswandel, der oberflächlich als Abkehr vom Konstruktivismus und als Hinwendung zu organisch-biomorphen Stilformen erscheint, gilt, was Kállai selbst über die Veränderungen in der Werkentwicklung von Malewitsch konstatiert hat: *Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb*.[37] Denn entscheidend für Kállais Konzeption ist nicht die Bevorzugung der geometrisch-konstruktiven oder der organisch-geschwungenen Formen, sondern die Kontinuität seines Rhyhtmusbegriffs, der sowohl seiner Konstruktivismustheorie als auch seiner bioromantischen Lehre zugrunde liegt.[38]

Ich möchte so weit gehen zu behaupten, daß die von Kállai in Ansätzen seit 1929 entwickelte Bioromantik im Prinzip eine biorhythmische Ästhetik ist.

Diese Ästhetik, die sich zugleich als Formenlehre der Kunst und als Lebenslehre für den Menschen versteht, ist im Grunde nicht gegen die Technik an sich und auch nicht gegen den Konstruktivismus gerichtet, sondern nur gegen ihre Verabsolutierung zum alleinigen Modell der Lebensgestaltung und Bildorganisation und gegen die Pervertierung der Technik in der kapitalistischen Warenproduktion, die den Menschen – wie Kállai 1928 sagt – *unter die räder der hetzproduktionsmaschine unserer zeit* bringt[39] um den Profit zu maximieren.

Kállai spricht ganz unmißverständlich zu der Zeit, als er seine Konzeption der Bioromantik entwickelt – also um 1930 – aus, daß es für den modernen Menschen und die moderne Kunst keinen Weg zurück hinter den erreichten Stand der Technisierung der Umwelt und der Lebensvollzüge gibt: weder im Alltagsleben noch in der Kunst. Der 1931 geschriebene Artikel *Kunst und Technik* macht diese notwendige Bindung der zeitgenössischen Kunst an die Technik seit (Cézanne) überdeutlich – hinter diese Technisierung der Welt gibt es für den Künstler kein zurück, will er nicht zum



Naum Gabor: Zeichnung zu einer kinetischen Konstruktion

sentimentalen Gefühlsmaler oder verlogenen Naturidylliker werden. *Es dürfte kaum noch möglich sein* – behauptet Kállai zu recht – *daß ein Kunstwerk aus einer von Technik vollkommen unberührten naiven Naturverbundenheit heraus entstünde*.[40] Wogegen die Kunst sich aber sehr wohl kritisch wenden kann und muß, das ist die besagte Pervertierung der Technik zur „hetzproduktionsmaschine", die alle Lebensrhythmen zerstört. Denn daß nicht die Technik als solche, sondern ihre kapitalistische Formbestimmung Schuld ist an der alle Lebensbereiche erfassenden Krise, daraus macht Kállai ebenfalls kein Hehl.

So konstatiert er 1931 in der *Weltbühne:* Beim näheren Zusehen *ist ja dieses Tempo als eine Erscheinung nicht eigentlich der Technik, sondern der kapitalistischen Anarchie, der chaotischen Desorganisation unseres gesamten Lebens zu erkennen. Als ein völlig hysterisches Gezappel des Leerlaufs im Betrieb-um-jeden-Preis. Der Mensch wird durch die zwangsläufigen, aber sinnlos und unnütz gehäuften Bewegungen seiner Produktions- und Verteilungsanarchie in ein kreisendes Wettrennen von steigender Geschwindigkeit und Aktionsweite hineingetrieben. Um das Rennen zu meistern, um*

diesen Höllenkreis endgültig zu überrunden und dem Feld der Konkurrenz zu entrinnen, legt er noch mehr Tempo ein. Aber der Kreisel wird nur noch dichter, noch rasender. Kein Entrinnen. Und angekettet an die Wirtschaft rast alles mit: das ganze Leben, seine Vergnügungen, seine Erholungspausen, seine Kunst.[41]

Hellsichtig und weitsichtig analysiert Kállai die Auswirkungen dieser kapitalistisch „entfesselten Kinesis" auf alle Lebensbereiche.

1. Der Mensch selbst verliert seine Fähigkeit zur Identitätsbildung, weil ihm Zeit und Ruhe fehlen, die pausenlos auf ihn einstürzenden Erlebnisse zur eigenen Erfahrung verarbeiten zu können. In Kállais Worten: *Der Mitte im Menschen, seiner naturbedingten Fähigkeit, sich in einer tiefen, beharrungsvollen Einheit aller Lebensbeziehungen zu sammeln, wird allmählich jede Substanz entzogen. Sie zerschleudert sich in alle Winde. Was zurückbleibt ist ein seelischer Hohlraum, Platz für die falschen Überlegenheitskonstruktionen des Rationalismus und Utilitarismus.*[42]

2. Die menschliche Wahrnehmung wird, wie Kállai weiter schreibt, „von einer haltlosen Jagd nach Bildwechsel" ergriffen und auf ein zerstreutes Konsumieren der Bilderflut reduziert. Das sogenannte „Fotoauge" und „Kinoauge" sind die Treiber dieser Jagd, heutzutage ergänzt durch weitere, hochgerüstete Massenmedien. Das Sehen wird, so Kállai, „vom Träger aller Aktualitätsrekorde, dem Film" nämlich, zur bewußtlosen Reizaufnahme getrieben und von der „optophonetischen Großmacht"[43] beherrscht, später wird Adorno von der „Kulturindustrie" der Medienkonzerne sprechen. Die „Schaulust", schreibt Kállai, wird „äußerlich und mechanisch", ihre beschleunigte, aber immer weniger gelingende Befriedigung führt zur undemokratischen weil monopolistisch gesteuerten „Augendemokratie".

3. Auch die „Dinge werden entseelt", wie Kállai schreibt; und weiter: Maschinell betriebene Massenfabrikation überschüttet uns *mit den verschiedensten Waren, um ein weniger praktisches als vielmehr modisches Bedürfnis nach stets neuen Gegenständen künstlich zu reizen und das gestern noch Begehrte heute zu entwerten ... Ein raffiniertes System laufender Bänder setzt alles auf der Welt dem flüchtigen Abgreifen und Verschleißen durch oberflächliche Interessen aus, um es im nächsten Augenblick mit* einer überlegenen Gebärde abzuwerfen.[44]

4. Schließlich die natürliche und die gebaute Umwelt – der rasende „Schnellverkehr" hat sich die naheliegenden und entferntesten Landschaften ebenso unterworfen wie der rasende Fotoreporter und Filmberichterstatter, um „die Unstetigkeit und Vielsucht des modernen Sehens"[45] zu befriedigen.

Die Industrialisierung des Bauens und die Technisierung der Wohnung, von der sich Kállai anfangs die Errichtung und Einrichtung von menschenwürdigen „Lebenszellen" für alle erwartet hatte, sind ebenfalls unter das Diktat der bauwirtschaftlichen „nutzbetriebsamkeit"[46] geraten. Von dem industriell beschleunigten Bauen blieb für Kállai am Ende der 20er Jahre nicht mehr übrig als die Ankurbelung der „geschäftsmäßigen betriebsamkeit"[47] um „eine möglichst große anzahl möglichst" profitbringender, nicht aber profitabler „wohnungen" zu produzieren.

Diese Aufzählung der von Kállai kritisch diagnostizierten der Veränderung aller Lebensbereiche durch die zunehmende Beschleunigung des Kapitalumschlags sollte noch einmal verdeutlichen, daß es ihm nicht um die Kritik der Technik als solcher und der ihr zugeordneten konstruktivistischen Kunst geht, sondern um ihre kapitalistisch bedingte Indienstnahme als Medium der Beschleunigung und Mechanisierung der psychischen, sozialen und physischen Lebensvorgänge.

Kállais bioromantischer und biorhythmischer Gegenentwurf richtet sich deshalb nicht gegen die Technik an sich, sondern gegen die künstlich produzierte Hektik und Zeitnot in allen Lebensbereichen, deren Gleichschaltung einhergeht mit der „Gleichregelung auch der geistigen Erlebnistriebe".[48]

Kritisiert wird keine Stilform und keine räumliche Organisationsform, sondern eine Zeitform und Bewegungsgestalt: d. h. die Entrhythmisierung des Lebens in allen seinen geistigen, seelischen und physischen Dimensionen durch ihre rasende Beschleunigung und taktmäßige Mechanisierung.

Gegen diese fortschreitende Entrhythmisierung wendet sich die biorhythmische Ästhetik der Bioromantik, die mit Kállais Worten versucht, *unberührt vom hysterischen Kreisen der Temposucht, der entfesselten Kinesis und der haltlosen Jagd nach Bildwechsel eine neue Sammlung und Geschlossenheit des Lebens zu suchen. In einer neuen Organik also, der sich die mechanistischen Kräfte der Wirtschaft und Technik zu fügen hätten.*[49]

Diese neue Organik aber zeigt sich für Kállai ebensowenig in den äußeren Stilformen organischer Rundungen wie der Konstruktivismus oder die Kunst des Bauhauses in geometrischen Formen. Worauf es ankommt, das sind die rhythmischen Bewegungsverläufe und Strukturen innerhalb der Formgestalten, da nur diese neue Modelle gegen die Entrhythmisierung hervorbringen können.

Die nach bio-rhythmischen „Baugesetzen" geschaffenen Werke sollen jenen rhythmischen Bewegungsformen anschauliche Gestalt verleihen, die als Tiefenstrukturen der materiellen und psychischen Welt zugrunde liegen und das Universum organisieren.

Wir wissen von großen belebenden Rhythmen der Schöpfung gleich unserem Blutkreislauf – schreibt Kállai 1931 in seinem Artikel über *Kunst und Wirklichkeit. Wir wissen von erhabenen Harmonien der Zahlengesetze im Mikro- und im Makrokosmos, in unseren Empfindungen für Raum- und Zeitmaß.*[50]

Auf die Gestaltung dieser Rhythmen, die dem Makrokosmos der Spiralnebel und dem Mikrokosmos der tanzenden Atome, den physischen Wachstumsprozessen und den psychischen Empfindungen ihre Form verleihen, muß es der Kunst ankommen, will sie das Wesen der Zeitkrise zur Schau stellen.

Diese Wesensschau aber können geometrisch-konstruktive Formen genauso gut vermitteln wie organische, wenn sie nur die Rhythmen anschaulich machen.

Nicht zufällig hat Kállai noch im selben Jahr, als er sich mit der Rhythmuslehre von Klages und der ihr verpflichteten Lebenslehre von Prinzhorn auseinanderzusetzen begann, die Ausstellung *Vision und Formgesetz* geplant. Mit ihr wollte er exemplarisch an neuen Werken der geometrischen und der organischen Abstraktion, aber auch an „Figurationen" die vielfältigen Möglichkeiten und Erscheinungsformen der Rhythmusgestaltung demonstrieren. So heißt es in seinem Katalogtext programmatisch:

„Rhythmus: *er geht durch den Farben- und Formenkreislauf dieser Bilder wie ein belebender Pulsschlag, wie eine zugleich erregende und regelnde Intensität.*

Rhythmus: *der Generalnenner für solche äußersten Gegensätze der Ausstellung wie Coester, Kuhr, Scholz, Tinzmann und Winter einerseits, Baumeister, Vordemberge-Gildewart, Nerlinger und Engelien andererseits ... Daß äußerste Gegensätze sich im Wesentlichen berühren, ist eine alte Weisheit. Man stelle einem Expressionisten wie Fritz Winter einen Konstruktivisten wie Vordemberge-Gildewart entgegen, es wird offenbar, daß tiefste kreatürliche Versenkung und höchste geistige Überschwenglichkeit der Kunst, daß Vision und Baugestalt vom gleichen Herzschlag belebt sein müssen, wenn sie zum reinen Ausdruck ihrer selbst wachsen sollen:* vom Rhythmus. *Der Kreis ist geschlossen.*[51]

Als zweckfreie, rhythmisch bewegte und in sich geschlossene Kreise hatte auch der von Kállai zitierte Klages alle „echten Lebensvorgänge" bezeichnet. Und wie Kállai die geometrische und die organische Abstraktion, den Biomorphismus, den Konstruktivismus und einige Arten der Figuration in einem Wirkungskreis zusammengeschlossen sah, so mußte für ihn auch das rhythmisch aufgebaute Kunstwerk ein solcher durch und durch strukturierter und fest geschlossener Gestaltkreis sein. In manifestartigem Ton, ganz an die Kampfzeit der frühen 20er Jahre erinnernd, ruft Kállai 1931 den Künstlern an seiner Seite zu: *keine empfindsame Gefühlsseligkeit, kein blaues Dunstgebläse. Es handelt sich um etwas durchaus plastisch Gegenwärtiges, das kernhart und kristallklar hinzustellen ist.*

Künstler, werde hart!

Denn: *Je härter jene veraltete Wirklichkeit des mörderischen Wucherns der mechanisch-quantitativen Kräfte in Wirtschaft und Technik ist, um so härter die neue Seele, die sie zu überwinden, von innen heraus umzugestalten gerufen ist. Um so härter hat auch die Kunst dieser neuen Seele zu sein.*[52]

Die ‚kristallklare', ‚kernharte' Struktur dieser neuen, von Kállai durchaus kritisch und kämpferisch konzipierten Kunst, soll aus „rhythmisch-lebendigen Raumgestalten" bestehen, die „durch Bewegung, aus Bewegung gebildet" sind.[53]

In dem 1932 verfaßten Artikel *Zurück zum Ornament* werden nicht nur kubistische und konstruktivistische Bildwerke als Beispiele für diese Raumgestalten aufgeführt, sondern auch afrikanische Bildwerke, die ornamental sind, *bis zur innersten Verflechtung ihrer Grundformen, dabei hart und straff, von gesammelter plastischer Energie.* Durch ein *in sich selbst kreisendes ornamentales Zeichensystem*, Kállai nennt es auch „ein rhythmisches Gebärdenspiel der Form", können die afrikanischen Figuren, Masken und Geräte etwas andeuten, was dem Auge nicht sichtbar, also nicht darstellbar ist und für den Primitiven dennoch existiert: die Dämonen.

Während die alten rhythmisierten Ornamentformen „Urbilder" von „Göttern und Dämonen" darstellen können, soll die „neue ornamentale Vision"[54] für den aufgeklärten Zeitgenossen „umfassende Ideen und soziale Grundspannungen" sichtbar machen, so z. B. gleichnishaft die Vorstellung *einer hellen, vernünftigen Lebensplanung und ihrer neuen Architekturvorstellung* oder sinnbildhaft *die weltumflechtende, welterschließende Funktion moderner Bewegungs- und Sendenergien*, aber auch das „soziale Gefüge" der antagonistischen Gesellschaft[55] und die *dämonisch-irrationalen Quellen des Daseins* auch in der ach so rationalisierten und technifizierten Zivilisation.[56]

Von den unterschiedlichen künstlerischen Ausprägungen rhythmisierter Ornamentformen erwartet Kállai die farbige und plastische Vergegenwärtigung von *Räumen seelischer, biologischer, zahlengesetzlicher Funktionen*, die *sich bis ins Grenzenlose sowohl der Chaotik als auch der Harmonie erstrecken.*[57]

Diese „universale Beziehungsweite" der ornamental rhythmisierten „Sinnbildzeichenzeichen" ist zugleich ihre Stärke und ihre Schwäche. Denn die semantische Universalität eines „rhythmischen Gebärdenspiels der Form"[58] wird häufig um den Preis der äußersten Allgemeinheit ihrer Bildaussage erkauft. Das symbolisch aufgeladene Sinnzeichen kann leicht in reine sinnfreie Dekoration umschlagen, die nichts mehr von der intendierten geistigen Tiefe und Beziehungs-weite erkennen läßt.

Dieser hohe Allgemeinheitsgrad der organologisch biomorphen Ornamente der 30er Jahre machte sie ebenso wie die geometrischen Sinnzeichen des Konstruktivismus und des Bauhauses in den 20er Jahren für ihre dekorative Verflachung in den Nachkriegsjahren verfügbar. Selbstverständlich hätte sich Kállai gegen die Mutation der organischen Abstraktion in die dekorativen Schwellformen der Nieren-

tischzeit in den 40er und 50er Jahren ebenso gewandt, wie er in den 20er Jahren den „Siegeszug der Bauhausgeometrie" in die „Linoleumfabriken" und „sogar in die Bettwäsche der ‚modernen Dame von Geschmack' "[59] geißelte. Ihrer rasanten Verwertung zur ornamentalen Ausschmuckung gehobener Markenartikel konnten sich die geometrischen Formen des Konstruktivismus ebensowenig entziehen wie die organischen des Biomorphismus.

Allein darin irrte Kállai, daß er den Verwertungstrieb der Warenproduktion unterschätzte und den schöpferischen Impuls der Kunst überschätzte. Aber dazu war er als Vorkämpfer der Avantgarde und entschiedener Förderer der jungen Kunst auch verpflichtet.

Seine Vorschläge für die Rückgewinnung eines rhythmisch organisierten Lebens, sind aktueller denn je. Davon zeugt die weltweite ökologische Bewegung ebenso wie die in letzter Zeit intensiv einsetzenden Diskussionen über ein neues, anderes Verständnis der Zeit.[60] Gerade die maßlose Beschleunigung der historischen Veränderungsprozesse in Osteuropa zeigt uns die Notwendigkeit einer Kritik an der politischen Kinetik[61], sollen Lebensformen, soziale Bindungen, individuelle Biographien und ganze Staaten nicht im Reißwolf der außer Kontrolle geratenen „hetzproduktionsmaschine" zerschlissen werden.

Bleibt am Schluß nur noch zu erwähnen, wie sehr der Sprachduktus und Schreibfluß von Kállais Texten selbst rhythmisch gegliedert ist. Die Impulsivität seines anschaulichen Denkens und die Sprachkraft seiner Formulierungen verdanken sich nicht alleine der Originalität des Gedankens und der treffenden Formulierung, sondern in weitem Maße eben auch ihrer rhythmischen Struktur, die in immer neuen Paraphrasierungen des Erschauten und in wiederholten Abwandlungen der Beschreibungsbegriffe seiner Prosa ihren unverwechselbaren Puls verleiht.

Viele Künstler mögen diese Resonanz der inneren Schwingungen ihrer eigenen Bildwerke in den Texten Kállais deutlich vernommen haben. Sie haben ihn deshalb als einen der ihren geschätzt, als einen Sprachschöpfer mit unbestechlichen Augen, der die dramatischsten ebenso wie die feinsten Schwingungen in der Kunst wie im Leben zu vernehmen mochte und sie in Worte gekleidet den weniger empfänglichen Zeitgenossen vermitteln konnte.

Vielleicht hat ihn die Mischung von ungarischem und deutschem Blut in seinen Adern für diese Erregbarkeit ebenso disponiert wie der zwar erzwungene, aber dennoch fruchtbare Wechsel zwischen den östlichen und westlichen Kulturen.

ANMERKUNGEN

[1] *Ernő Kállai*: Zeichen und Bilder, Fórum, Bratislava 1933, Nr. 5, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933, Hrsg. Tanja Frank, Leipzig und Weimar 1986, S. 212/223.

[2] Vgl. z. B. die unpublizierten Untersuchungen des russischen Kunstwissenschaftlers *Nikolaj Tarabukin*: Rhythmus und Komposition in der altrussischen Malerei (1920); Der Rhythmus und die Dialektik der Geste (1929). Hans Kaufmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924; *Erwin Panofsky*: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1926, S. 136–192.

[3] *Otto Nebel*: Worte zur rhythmischen Malerei, zit. n. *Ernő Kállai*: Zurück zum Ornament, Sozialistische Monatshefte, 1932, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 211.

[4] Besprechung eines Vortrags von Ludwig Klages „Vom Wesen des Rhythmus" in der Berliner Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft, anonym, in: Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung; der Zeitungsausschnitt befindet sich im Kállai-Nachlaß im Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Das genaue Datum des Vortrags konnte bisher noch nicht ermittelt werden (um 1931). Für die Überlassung einer Kopie des Ausschnitts danke ich Oliver Botar (Toronto).

[5] *Ernő Kállai*: Konstruktivismus, Jahrbuch der jungen Kunst 1924, Leipzig 1924, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: a.a.O., S. 65.

[6] Ebd. S. 65.

[7] Ebd. S. 65.

[8] Ebd. S. 64.

[9] *Ernst Kállai*: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925, S. 105 ff.

[10] Ebd. S. 107.

[11] Ebd. S. 108.

[12] Ebd. S. 111.

[13] *Ernő Kállai*: Moholy-Nagy, MA, 1921, in deutscher Übersetzung in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 6.

[14] *Ernő Kállai*: Technik und konstruktivistische Kunst, MA, 1922, in deutscher Übersetzung in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, S. 16.

[15] *Ernő Kállai*: Ladislaus Moholy-Nagy, Jahrbuch der jungen Kunst 1924, Leipzig 1924, S. 181–187, wiederabgedruckt in: Ausstellungskatalog „Wechselwirkungen Ungarische Künstler in der Weimarer Republik", Neue Galerie Kassel 1986/1987, Marburg 1986, S. 172.

[16] *Ernst Kállai*: Neue Malerei in Ungarn, a.a.O., S. 111.

[17] Ebd. S. 111.

[18] *Ernő Kállai*: Konstruktivismus, a.a.O., S. 66.

[19] Ebd. S. 66.

[20] *Ernő Kállai*: El Lissitzky, Der Cicerone, 1924, H. 22, S. 1058–1063, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 77.

[21] *Ernő Kállai*: Russische Kunstausstellung in Berlin, in: Akasztott Ember, 15. 2. 1923, zit. n. der deutschen Übersetzung in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 28.

[22] Ebd. S. 28.

[23] *Ernő Kállai*: Antwort (auf die Diskussion über seinen Artikel „Malerei und Fotografie" in der Zeitschrift i10, 1927, S. 227–240, wiederabgedruckt in: *Wolfgang Kemp* (Hrsg.), Theorie der Fotografie Bd. II, 1912–1945, München 1979, S. 131.

[24] Vgl. *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 165, 181, 213, 223.

[25] *Ernő Kállai*: Schöne Fotos, billige Fotos, Die Weltbühne, 1929, Nr. 46, S. 736–738; wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 142.

[26] *Ernő Kállai*: Konstruktivismus, a.a.O., S. 71.

[27] Ebd. S. 71.

[28] Ebd. S. 71.

[29] *Ernst Kállai*: Der Raumplastiker Gabo, Das neue Frankfurt, 1830, H. 1, S. 17–19, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, S. 147.

[30] Ebd. S. 147.

[31] Ebd. S. 147.

[32] *Ernst Kállai*: Schöne Photos, billige Photos, a.a.O., S. 144.

[33] *Ernst Kállai*: bauen und leben, bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 1929, Nr. 1, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 118.

[34] Ebd. S. 118.

[35] Ebd. S. 118.

[36] *Ludwig Klages*: Vom Wesen des Rhythmus, 1926 ????. wiederabgedruckt in: Gesammelte Werke, 1966 ????.

[37] *Ernst Kállai*: Kasimir Malewitsch, Das Kunstblatt, 1927, H. 7, S. 264–266, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*,:Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 82.

[38] Zum allgemeinen Formenwandel vom Technoid-Geometrischen zum Biomorph-Organischen Anfang der 30er Jahre vgl. *Thomas Brandt*: Von der Reduktion zum Wachstum. Vom Wandel geometrischer Formen in den 30er Jahren, in: Ausstellungskatalog „... *und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift*" – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1987, S. 23–34; *Michael Kröger*: „... gleichsam biologische Urzeichen ...". Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre, Kritische Berichte, 18. Jg., Nr. 4, 1990, S. 71–87. Ausstellungskatalog „Elanvital oder das Auge des Eros", Hrsg. Hubertus Gaßner, Haus der Kunst München, 1994.

[39] *Ernst Kállai*: eine möglichst große anzahl möglichst guter wohnungen, bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 1928, Nr. 4, S. 22, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 117.

[40] *Ernst Kállai*: Kunst und Technik, Sozialistische Monatshefte, 1931, Bd. 74, S. 1095–1103, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 188.

[41] *Ernst Kállai*: Malerei und Film, Die Weltbühne, 1931, Nr. 22, S. 805–808, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, S. 167.

[42] Ebd. S. 166.

[43] Ebd. S. 167.

[44] *Ernst Kállai*: Kunst und Technik, a.a.O., S. 192.

[45] *Ernst Kállai*: Malerei und Film, a.a.O., S. 165.

[46] *Ernst Kállai*: bauen und leben, a.a.O., S. 119.

[47] *Ernst Kállai*: sie wundern sich, bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 1929, Nr. 3, S. 11, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, S. 125.

[48] *Ernst Kállai*: Malerei und Film, a.a.O., S. 164.

[49] Ebd. S. 167.

[50] *Ernst Kállai*: Kunst und Wirklichkeit, Sozialistische Monatshefte, 1931, Bd. 74, S. 998–1005, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 185.

[51] *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, Blätter der Galerie Ferdinand Möller, September 1930, H. 8, S. 8 ff. Den Artikel hat Kállai mit unmaßgeblichen Veränderungen bezeichnenderweise unter dem Titel „*Rhythmus in Bildern*" in: Die Weltbühne 1930, Nr. 41, S. 553–556 noch einmal zum Abdruck gebracht.

[52] *Ernst Kállai*: Kunst und Wirklichkeit, a.a.O., S. 186.

[53] *Ernst Kállai*: Zurück zum Ornament, Sozialistische Monatshefte, 1932, Bd. 76, S. 612–617, wiederabgedruckt in: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, a.a.O., S. 206.

[54] *Ernst Kállai*: Zurück zum Ornament, a.a.O., S. 204.

[55] Ebd. S. 206.

[56] *Ernst Kállai*: Kunst und Wirklichkeit, a.a.O., S. 182.

[57] Ebd. S. 185.

[58] *Ernst Kállai*: Zurück zum Ornament, a.a.O., S. 203.

[59] *Ernst Kállai*: Kunst und Wirklichkeit, a.a.O., S. 180.

[60] Vgl. *George Leonard*: Der Rhythmus des Kosmos, Reinbek bei Hamburg 1986 (Originaltitel The Silent Pulse, 1978); *Anthony Aveni*: Rhythmen des Lebens. Eine Kulturgeschichte der Zeit, 1991; *Norbert Elias*: Über die Zeit, Frankfurt 1984; *Christian W. Thomsen/Hans Holländer* (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt 1984; *Hannelore Paflik* (Hrsg.), *Heiz Gumin/Heinrich Meier* (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987; Die Zeit. Dauer und Augenblick, München 1989; *Georg Christoph Tholen/Michael O. Scholl*: Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990.

[61] Vgl. *Peter Sloterdijk*: Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt 1989.

TANJA FRANK

ERNST KÁLLAI UND HANNES MEYER

Ein freundschaftlicher Disput in der Bauhaus-Zeitschrift

Berlin, die Stadt, in der auch Ernst Kállai gelebt hat, schickt sich eben an, aus zwei ungleichen Teilen ein neues Ganzes zu werden. Und weil diese Stadt wieder eine Metropole werden soll, entsinnt man sich gern jener Jahre, in denen sie, ebenso wie Deutschland insgesamt, zum Treffpunkt von Menschen aus Ost und West avancierte und ein Austauschplatz innovativer Ideen gewesen ist. Wie sehr die Erinnerung an die Weimarer Republik gerade beim Kunsthistoriker das Bild vielgestaltiger Kunst und vielfältiger Kunstreflexion wiederentstehen läßt und damit eine Überfülle fast nostalgischer Gefühle wachruft, spüren wir fast täglich. Es ist also höchste Zeit, sich auch die Widersprüche jener Kunstepoche genauer zu vergegenwärtigen.

Der Ungar Ernst Kállai und der Schweizer Hannes Meyer waren, jeder mit seiner Kunstauffassung, wichtige Akteure des Kunstgeschehens im Deutschland der so aufregend erscheinenden 20er und frühen 30er Jahre. Eine Zeitlang wirkten sie gemeinsam am Dessauer Bauhaus. Ihre in der Bauhaus-Zeitschrift geführte Diskussion über grundsätzliche Fragen der Kunst war weitaus mehr als nur der Ausdruck einer persönlichen Kontroverse. Trotz aller Freundschaftlichkeit vermochten die Kontrahenten keinen Ausgleich zu finden. Die historische Situation, so scheint es, war nicht dazu geeignet, einen derart offenen Diskurs auszuhalten. Diese Tatsache sollte unsere Aufmerksamkeit beanspruchen, wenn wir für die Gegenwart Parallelen mit der Weimarer Zeit ziehen. Gebärdet sich doch unser Zeitalter, als ob es auf jede weitere Aufklärung, auf jedes Austragen der Widersprüche gerade jetzt verzichten könnte, begnügt es sich doch zunehmend mit Selbstbestätigungen. Die Utopien scheinen überflüssig, als sei der gerade Weg, auf dem es nur noch fortzuschreiten gilt, längst erreicht und keine weitere Diskussion mehr vonnöten.

Kehren wir zur Kunstgeschichte zurück: Genau zu dem Zeitpunkt, als Hannes Meyer die Leitung des Bauhauses übernimmt, wird Ernst Kállai Redakteur der Bauhaus-Zeitschrift, deren Aufgabe ursprünglich darin bestand, die Gedanken des Bauhauses in der Öffentlichkeit zu popularisieren. In den etwa anderthalb Jahren, vom Frühjahr 1928 bis Ende 1929, in denen Kállai das Bild der Zeitschrift weitgehend, wenn auch nicht vollständig bestimmen kann, kommt ein wesentlicher neuer Zug hinzu: die Beiträge beziehen sich nunmehr auch polemisch aufeinander. Das ist keineswegs selbstverständlich für die Zeitschrift einer Kunstschule, die ständig mit den Vorurteilen der Umgebung zu kämpfen hat und daher gewiß auf ein einheitliches Auftreten nach außen hin bedacht sein mußte. Kállai benutzt die Zeitschrift, um seine Vorstellungen prononciert vorzutragen.

Die Aussage von Ludwig Grote, Kállai sei der *Propagandist*[1] von Hannes Meyer gewesen, trifft so nicht zu. Kállai war vielmehr ein leidenschaftlicher Propagandist des Bauhaus-Konzeptes und vertrat es, wo immer er konnte und solange er es für präsent hielt – und wenn es sein mußte sogar gegen Hannes Meyer.

Die Kontroverse zwischen Hannes Meyer und Ernst Kállai erwuchs allerdings auf der Grundlage gegenseitigen Verständnisses und freundschaftlicher Sympathie.[2] In einem Brief an seinen Freund Naum Gabo berichtet Kállai von seinem *tiefsten Respekt* gegenüber Meyer. Dessen Wissen sei, so Kállai weiter, *phantastisch* und er besitze *eine wirklich unverbrauchte, warme Menschlichkeit*.[3] Später wird Kállai hinzufügen: *der neue Leiter, Hannes Meyer war ein Versprechen*.[4] Auch Hannes Meyer geht mit Hoffnungen in die Zusammenarbeit. In seinem Interview, das er Kállai für die erste gemeinsame Nummer der Zeitschrift „bauhaus" gibt, formuliert er: *übrigens ist neuestens das wertvollste am bauhaus dieser magyarisierte siebenbürger schwabe ernst kallai, alias kannengießer!*.[5] Von dem gemeinsamen Impetus der Herausgebers und seines Redakteurs ist noch Ende 1928 die programmatische Erklärung der Zeitschrift getragen: – *wir laden gern den zorn aller geistesbonzen über uns. der sinn des bauhauses und seiner zeitschrift ist: jung zu sein, frisch zu wagen und allen muckern zum trotz: einem fröhlichen werk unbeschwerter kommender zeiten vorzuarbeiten, da stehen bau und bild, zweckform und kunstform gewürfelt in einer reihe; praxis und theorie, schaffen und kritik, eigenes und verwandtes oder gegnerisches lassen lebendige kräfte spielen*.[6] In diesem nicht unterzeichneten, also redaktionellen Text wird noch ausdrücklich auf die Publikation von *feierlichen aufsätzen* verzichtet und damit das Polemische, Experimentelle und Diskussionswürdige als die eigentliche Aufgabe der Zeitschrift hervorgehoben.

Der liebenswerte Optimismus dieser Zeilen vermittelt etwas von der Energie des Redakteurs wie auch des Herausgebers, läßt aber ahnen, daß hier die Möglichkeiten der eigenen Zeitschrift und des selbständigen Handelns weit überschätzt wurden. Denn die publizierten Äußerungen sind als eine Stimme des Bauhauses von der Öffentlichkeit genau registriert worden. Neben den künstlerischen Kreisen, die das Bauhaus weitgehend als Stätte der kreativen Gestaltung sahen, gab es noch jene andere Öffentlichkeit, die dem neuen Direktor keineswegs volle Diskussionsfreiheit lassen wollte. Zu den Wirkungsbedingungen gehörten nicht zuletzt auch die komplizierten parteipolitischen Konstellationen im Dessauer Stadtparlament, mit denen sich die Befürworter des Bauhauses auseinanderzusetzen hatten. Nein, so großzügig waren die demokratischen Möglichkeiten der Weimarer Republik keineswegs. Die Toleranzgrenze wurde etwas später im politisch motivierten Hinauswurf Hannes Meyers aus dem Bauhaus deutlich markiert. Und auch in der Kunstschule selbst herrschten nicht so günstige Verhältnisse, daß man widersprüchliche Interessen und unterschiedliche Auffassungen ohne weiteres gleichberechtigt hätte nebeneinander stehen lassen können. Von allen Meistern des Bauhauses zeigte später eigentlich nur Paul Klee die notwendige Souveränität: Er hat Hannes Meyer nach dessen Entlassung noch seiner Freunschaft versichert, obwohl gerade seine Kunst im Gegensatz zu den pragmatischen Positionen des Architekten stand.

In der seit Ende 1928 und im Laufe des Jahres 1929 stattfindenden Diskussion zwischen Meyer und Kállai ist aber vor allem Kállai derjenige, der diese Einschränkungen nicht sieht oder nicht sehen will und während seiner Arbeit als Redakteur auf dem polemischen Ton der Zeitschrift besteht. Der erweiterte Umfang des Blattes ermöglicht es ihm, mehr Themen und diese gründlicher anzugehen, neue Autoren wie Adolf Behne und Lu Märten, Naum Gabo und Ludwig Grote zu Wort kommen zu lassen. Und er selbst wird die wichtigsten Diskussionsfragen bestimmen: Wie sieht das Funktionsverständnis des Bauhauses im Spannungsfeld zwischen Industrie und Kunst aus? Und: Was vermag Kunst überhaupt in der Zeit?

Hannes Meyer kam an das Bauhaus mit einem klaren Programm, das er schon im Vorfeld gegenüber Walter Gropius als Grundlage der kommenden Arbeit beschrieb – wir kennen die Worte: *die grundtendenz meines unterrichts wird absolut eine funktionell-kollektivistisch-konstruktivistische sein*[7]. Das schreibt Meyer schon im Februar 1927, noch bevor er die Architekturklasse der Schule übernimmt. Einen Monat zuvor heißt es ebenso eindeutig: *Es lockt mich als ausgesprochenen »kollektivisten« die mitarbeit innerhalb einer arbeitsgemeinschaft.*[8] Was Hannes Meyer vorhatte, kann auch als konsequente, freilich in dieser Konsequenz auch mit Einseitigkeiten behaftete Durchsetzung der Vorstellungen von Gropius verstanden werden: Eine Architektenschule zu schaffen, die vielseitig gebildete und universell einsetzbare Erbauer einer funktionell durchdachten, gut gestalteten und sozial gerechten Umwelt hervorbringt.

Was Gropius nicht gelang, vielleicht zu Anfang der 20er Jahre gar nicht gelingen konnte, schafft Meyer am Ende des Jahrzehntes – die Verbindung mit der Industrie, die praxisbezogene Ausbildung der Studenten, eine Ausbildung, der er zusammen mit Kállai ein breites theoretisches Vorlesungsprogramm zur Seite stellt. Die weitgehende Übereinstimmung zwischen Hannes Meyer und Ernst Kállai zu Beginn ihres gemeinsamen Wirkens spiegelt sich vor allem in der Auffassung wieder, daß die Studenten eine sehr umfassende Bildung nicht nur in den Kunstfächern, sondern auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen erhalten sollten.

Vom gewerkschaftlichen Gedanken kooperativen Handelns beeinflußt, unter den Vorzeichen des Neuen Bauens ausgebildet, ist das Konzept von Meyer extrem funktionalistisch. In seinen Artikeln *bauen* und *bauen und gesellschaft* wird Hannes Meyer dies in der Bauhaus-Zeitschrift in aller Deutlichkeit formulieren. In Meyers Architekturkonzept werden die Menschen fast zu Rechnungsobjekten. So sollen etwa *funktionsdiagramme für vater, mutter, kleinkind und mitmenschen*[9] die Entscheidungen über Gestaltungsfragen bestimmen. Durch eine solche rational durchdachte und exakt berechnete Architektur schien die Lösung der dringenden Wohnungsprobleme in einer bis dahin unbekannten Größenordnung und sozialen Dimension möglich. Die Inhalte des Funktionalismus bei Hannes Meyer waren den schwierigen sozialen Verhältnissen Ende der 20er Jahre in Deutschland geschuldet. Und die Ausdrucksformen, gespeist durch die unterschiedlichsten avantgardistischen Quellen, ergaben jene schlichte Gestalt, die bis heute ihre Gültigkeit behalten hat. Dem gesamten Konzept lag die Bemühung zugrunde, eine emanzipatorische ästhetische Gestaltung erstmals mit den Lebensbedürfnissen breiter Schichten zu verbinden. Dies betraf den zweiten Punkt der Übereinstimmung von Meyer und Kállai: Die soziale Bindung der Bauhaus-Arbeit war für sie beide von primärer Bedeutung. Nur über die praktische Verwirklichung dieser Anforderung konnte man sich freilich nicht einig werden.

Das Bauen als *soziale, technische, ökonomische, psychische organisation*[10], wie Hannes Meyer es programmatisch formulierte, das ist ein sehr umfassender Begriff. Was läßt sich nicht alles unter *psychische organisation* subsumieren – eigentlich gehört der ganze Reichtum eines Individuums mit allen seinen die Umwelt und Mitmenschen berührenden Fäden dazu. In diesem umfassenden Sinne hat es Kállai zunächst auch verstanden. Im Zusammenhang mit der Besprechung eines Buches von Hans Prinzhorn schreibt er: *nur ausnahmsweise begegnen wir der erkenntnis, daß bauen nicht nur technische und ökonomische, sondern auch psy-*

chische organisation sein müsse.[11] Darin drückt sich auch eine Anerkennung für Hannes Meyer aus.

Die Schwierigkeit bestand aber darin, daß die Verhältnisse am Ende der zwanziger Jahre nicht nur eine großzügige Auslegung dieses Gedankens nicht erlaubten, sondern auch – und das ist das Tragische – eine freizügigere Denkungsart für Hannes Meyer, der sich in die Pflicht genommen sah, überhaupt zu verbieten schienen. *Volksbedarf statt Luxusbedarf*[12] mußte gezwungenermaßen eine Reduktion auf minimale Anforderungen bedeuten, auf eine Baukonzeption, in der nur die Grundbedürfnisse befriedigt werden konnten. Diese Reduktion auf ein Minimum setzt aber einen anspruchslosen Benutzer voraus, reduziert ihn selbst auf ein Minimum. Ging erst einmal der Anspruch des Individuums auf umfassende und selbständige Vorstellungen, auf Realisierung eigener Wünsche verloren, versuchte man konstante und kollektive Bedürfnisse an die Stelle der individuellen und variablen zu setzen, so gelangte man notgedrungen zu einem eingeschränkten und mechanischen Verständnis der Gesellschaft. Die Bedürfnisse des Einzelnen stellen darin keine Maßstäbe mehr dar. Letztendlich konnte aus dem Streben nach der praktischen Umsetzung des Funktionalismuskonzeptes der Verlust individuumgerechter Freiräume überhaupt erwachsen, der emanzipatorische Ansatz in sein Gegenteil umschlagen, in die soziale Ruhigstellung der ohnehin Benachteiligten. Das ist die extreme Konsequenz, die Hannes Meyer und seine Gleichgesinnten gar nicht in Rechnung zogen, die aber von Kállai umso schärfer gesehen wurde.

Diese Widersprüchlichkeit der Konzeption Meyers hatte Kállai sehr schnell erkannt und bald auch beschrieben. Die pragmatische Umsetzung des Bauhauskonzeptes bedeutete für Kállai einerseits eine gewisse Annäherung an das Ziel, daß *das bauhaus seine werkarbeit in den dienst eines neuen, praktisch-sozialen humanismus*[13] stellt, andererseits aber wurden in dieser pragmatischen Umsetzung Anpassungen und Verluste erkennbar, die Kállai nicht akzeptieren wollte.

In derselben Nummer, in der Meyer seinen Artikel *bauen* publiziert, schreibt Kállai: *es gibt architekten, die zweckmäßigkeit und konstruktion nicht nur als bauforderung betrachten, sondern als leitgedanken für alles menschliche tun hinstellen wollen. sie geben ihrer bautätigkeit einen ideologischen aufguß, der von jedem unternehmen mit freuden bejaht werden könnte. diese nutzbarkeitsfanatiker degradieren den begriff der lebensgestaltung zu einem schlagwort, das sie gegen alles ausspielen, was nicht in ihren organisationskatechismus paßt. sie reden dauernd vom leben, meinen aber einen mechanismus, aus dem alle spielfreude, alle spontane geistigkeit herausoperiert ist.*[14]

Nur zehn Seiten davor waren eben jene Organisationsgedanken von Meyer zu lesen. Nein, direkt bezieht sich Kállai nicht auf den Text des Bauhaus-Direktors, aber er fügt eindeutig korrigierende Gedanken hinzu. Den im Funktionalismus angelegten Widerspruch zu erkennen, ihn zu denken, konnte Kállai gar nicht schwer fallen, dies war eine Einsicht, die er selbst zuvor gewonnen hatte. Die Vehemenz, mit der er immer wieder auf diesen Punkt zurückkommt, hinweist, warnt, utopisches Weiterdenken einklagt, ist nichts weiter als ein Zeichen seiner fortdauernden Betroffenheit. Denn nur einige Jahre zuvor hat Kállai in seinem schlichten Text *Die Wohnung* selbst noch geschrieben: *Will man die feindliche Spannung zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft aufgehoben sehen, so darf die Wohnung der Gemeinschaft gegenüber nur als elementare Lebenszelle gelten.*[15] Bereits in diesem Text von 1926 formulierte er den Satz *wir leben nicht, um zu wohnen.* In seiner Bauhauszeit veröffentlicht Kállai dann einen Schlüsseltext unter diesem Titel. Zunächst als Leitartikel gedacht, erschien er aber auf Wunsch des Dessauer Bürgermeisters Fritz Hesse später als geplant, gekürzt und nur auf den hinteren Seiten des Blattes im Januar-Heft 1929. Hannes Meyer arbeitete genau zu diesem Zeitpunkt mit seinen Studenten an den Vorentwürfen für die sogenannten Laubenganghäuser, die dann erst 1930 gebaut werden; es waren jene Sozialwohnungen, die für die damaligen Verhältnisse immerhin erstaunlich hohen Komfort und eine ökonomisch gut durchdachte Raumnutzung aufweisen. Ein sehr ungünstiger Zeitpunkt also, um Fragen nach der Gültigkeit des Konzeptes überhaupt zu stellen. Es war ohnehin schwierig, finanzielle Mittel für Experimente dieser Art zu bekommen. Kállai muß aber darauf bestanden haben, seine Bedenken öffentlich auszusprechen, sie zu publizieren. So beklagt er eben solche Minimalwohnungen, die beim Bewohner nur bescheidene Zufriedenheit erzeugen, ihn von gesellschaftlich relevanten Gedanken abbringen – ja eigentlich zur Stabilisierung der bestehenden Machtstrukturen beitragen. Die Machtverhältnisse werden dann aus der Perspektive der *stumpfsinnigen passivität und satten selbstgenügsamkeit*[16] des funktionalisierten Individuums nicht mehr in Frage gestellt. Ernst Kállai ist in seinen Forderungen an die Architektur, an die Kunst, an das Bauhaus radikaler als Hannes Meyer. Er begnügt sich nicht mit dem Machbaren, sondern besteht auf weiterreichenden Forderungen, auf einem idealen Bild des ganzen Menschen, dem man gerecht zu werden habe. Alle rein praktizistischen Bestrebungen sind Kállai zu einseitig, zu weit entfernt von seinem Ideal einer dynamischen sozialen Persönlichkeit. Er weist auf das Doppelgesicht des Funktionalismus hin, das den demokratischen Charakter der neuen Architektur in Frage stellt: Die vielgepriesene Ökonomie und Sachlichkeit moderner Zweckgebilde habe zwei Seiten, *eine für die Minderbemittelten und eine für jene, die sich's leisten können. Ökonomie und Sachlichkeit sind Schlagworte, mit denen heute ödester massenfabrikatorischer Schund und allerpersönlichster Luxus gleicherweise bemäntelt werden.*[17]

Es ist schon eigenartig, wie sie miteinander diskutieren: Hannes Meyer und Ernst Kállai wehren sich beide gegen eine um sich greifende modische Auslegung der Bauhausformen, sie treffen zusammen, um gegen den „Bauhaustil" zu plädieren, um dann aber sofort wieder verschiedene Wege zu gehen: Hannes Meyer spricht sich für eine Annäherung an die Natur aus – womit er eigentlich das praktische Leben meint. Auf diese Weise möchte er jede Deformation der Bauhausarbeit verhindern. Das praktische Leben stellt für Kállai dagegen nur die Inspirationsquelle für die industrielle Gestaltung dar. Auch er mahnt die Rückkehr zum Leben und zu den Formen der Natur an, sein Anspruch geht über das Alltägliche hinaus, die Kunst könne in der Natur – so Kállai – die Lebensganzheit für jeden einzelnen Menschen finden. Diese seine Auffassung hat etwas mit dem verlorenen Vertrauen in die Beherrschbarkeit der praktischen Lebenserfordernisse zu tun.

Der Technikoptimismus, der noch in der konstruktivistischen Phase ein Bestandteil der Vision einer zukünftigen Gesellschaft war, ist bei Kállai nun großer Skepsis gewichen, zumal wenn es um künstlerische Bereiche geht. Die von Gropius geprägte Formel *Kunst und Technik – eine Einheit* war der Technik- und Industriebegeisterung um 1920 verpflichtet, der Überzeugung, daß die Gesellschaft veränderbar sei. Man glaubte sogar bereits die technischen Mittel dazu in den Händen zu haben. 1922 hat Kállai formuliert: *Wir wollen unsere Welt nach Gesetzen der Wirtschaft, Technik und Organisation aufbauen.*[18] Nun, am Ende des Jahrzehnts, fand er sich eben dieser Technik und dieser rationellen Organisation ausgeliefert, zur Machtlosigkeit verurteilt. Diese bittere Erfahrung unterschied ihn nun von Hannes Meyer, der Neues immer noch für durchsetzbar hielt.

Bereits einige Jahre zuvor hat bezeichnenderweise ein Maler am Bauhaus – Georg Muche – seine Bedenken über die angestrebte Verbindung zwischen Kunst und Technik angemeldet. Schon in der ersten Nummer der Bauhaus-Zeitschrift wehrt sich Muche gegen *die illusion, daß die bildende kunst in schöpferischer art technischer formgestaltung aufzugehen hätte.*[19] In einem anderen Text, ebenfalls 1926 geschrieben, heißt es: *Die schöpferischen Werte der Technik und der Kunst sind kongenial – aber sie sind wesensverschieden.*[20] Für Ernst Kállai kristallisiert sich diese Problematik erstmals 1924 in seiner Abschiedsrede auf den Konstruktivismus heraus. Als der abstrakte Konstruktivismus seine experimentelle Phase verläßt und schlicht in die Gestaltung wechselt, dort erfolgreich das neue ästhetische Bild des produktions- und konsumtionsbereiten Menschen der Moderne kreiert, besteht Kállai auf Abgrenzung. Sein im Grunde klassisches Funktionsverständnis der bildenden Kunst mahnt zur Aufgabenteilung: Malerei und Plastik etwa sind nicht den gleichen Gesetzen unterstellt wie die Produktgestaltung und Architektur. Der angewandte Konstruktivismus muß sich – die *Polarität vom Konkreten und Abstrakten* überwindend – den konkreten Gebrauchswerten zuwenden, die bildende Kunst aber habe die Pflicht, jeweils die neuen, unverbrauchten Materialmöglichkeiten zu suchen und die Befindlichkeit des Menschen in seiner Umwelt zu erfragen. Ein Jahr darauf löste Kállai mit seinen Betrachtungen zur Fotografie eine umfassende Diskussion aus, die sich um diese Fragen bewegte. Adolf Behne erkannte damals recht genau: *Das Kennzeichnende der Arbeit Kallais ist ihr Enthusiasmus für die individuellen-handwerkliche Pinsel-Arbeit.*[21] Individuell-Handwerkliches oder Technisch-Kollektives – dieser Gegensatz war auch das konstante Diskussionsthema des Bauhauses, es beschäftigte die Lehrenden und die Studierenden. Für die konkrete Bauhaus-Arbeit forderte Kállai eine eindeutige Klärung – die Bauhauslampe muß sich den technischen Anforderungen der Lampenindustrie stellen, in einer gut gestalteten und funktionellen Form. Industrieprodukte, nur künstlerisch verbrämt, führen dagegen zu einem modischen „Bauhausstil". Hier die Grenzen zu ziehen, war allerdings sehr schwierig.

Und dadurch unterschieden sich auch unsere beiden Diskutierenden: Hannes Meyer glaubt noch an das Konzept einer gemeinsam mit seinen Studenten zu schaffenden und kollektive Bedürfnisse befriedigenden Architektur und Produktgestaltung, Ernst Kállai befürchtet, daß die Arbeit des Bauhauses zu sehr der technisch-wirtschaftlichen Zwangsläufigkeit ausgeliefert wird, und plädiert unentwegt für die Erhaltung der rein künstlerischen Bereiche am Bauhaus. Zunehmend setzt er sich für die Maler der Kunstschule ein. Ihre Arbeit ist für ihn Garant für jene den ganzen Menschen ansprechende Kraft. In seiner Zeitschrift *Der Kunstnarr* läßt er prononciert Maler zu Wort kommen. Auch in der Bauhaus-Schule selbst kommt es zu einer solchen Polarisierung zwischen den Mal- und anderen Werkstätten, bei der sich die Maler zunehmend isoliert fühlen. Ernst Kállai erscheinen aber gerade die Werke der abstrakten Moderne als Orte der Bewahrung menschlicher Sensibilität und Erlebnisfähigkeit. Und nicht nur dies, sie *sind Reservate, in denen man den Großmächten von Staat, Wirtschaft, Politik und sonstigen kollektiven Menschenschindereien ein Schnippchen schlagen und ursprüngliche Triebe spielen lassen kann.*[22] Darin hatte er wohl recht, nur wie lebt es sich in Reservaten?

Die Bauhaus-Kontroverse zwischen Kállai und Meyer spitzt sich Mitte 1929 zu. Zu diesem Zeitpunkt steht auch schon fest, daß Kállai das Bauhaus verlassen wird.[23] In der zweiten Nummer des Jahrgangs veröffentlicht er eine kurze Glosse – wie immer ohne zu unterzeichnen, aber dessen bedurfte es auch nicht. Der Auslöser für diesen fast sarkastischen Beitrag *augendemokratie u. dergleichen* mögen die in der Nummer enthaltenen Texte über Technik und Film, deren Verbreitung und große Möglichkeiten gewesen sein. Kállais Glosse meint aber offensichtlich viel mehr. Ironisch

belacht er die Vorstellung, daß die Vermarktung eines Produktes in allen Bereichen zugleich dessen demokratischen Gebrauch bedeute. Unter anderem heißt es da: *vielleicht wird es bald eine echte baudemokratie geben, meint hannes meyer: das gleiche ullsteinbauschnittheft für alle*[24] – für jeden nur also ganz demokratisch jene für Kinder gedachte Attrappe eines Bauwerkes. Aber keineswegs ist nur die Architektur gemeint, vielmehr die angeblich demokratisch strukturierte Gesellschaft: *Wir haben eine herzensdemokratie: die ganze welt kann uns egal zum teufel gehen, wenn nur unsere eigenen geschäftchen gedeihen.*[25] Das war ganz eindeutig ein ausgesprochener Vorwurf auch an Meyer und an die Geschäftstüchtigkeit des Bauhauses.

In der nächsten Nummer muß sich Kállai verteidigen. Die Veröffentlichung seiner Kritiken, sein *skeptisches aber*[26] begründet er mit seinem Recht auf Widerspruch. In der darauffolgenden, der letzten Nummer von 1929 steht zwar noch Kállais Name auf der Titelseite, er steuert noch einige redaktionelle Bemerkungen bei, meldet sich aber nicht mit eigener Meinung zu Wort. Seine polemische Offenheit ist nicht mehr opportun. Im Oktober verläßt er Dessau und kehrt nach Berlin zurück. Wie die Entscheidung für die Beendigung seiner Arbeit an der Zeitschrift getroffen wurde, kann man nicht exakt belegen. Daß sich Hannes Meyer, der sogar in den Lehrveranstaltungen seine Studenten zum Widerspruch aufforderte, gegen Kállai entschied, scheint unwahrscheinlich. Zu vermuten ist vielmehr, daß die Gesamtatmosphäre um die Kunstschule und im Bauhaus selbst Kállais Polemik als schädlich erscheinen ließ. Auch Kállai selbst mag dem eigenen Wunsch gefolgt sein, eine Arbeit, mit der er sich nicht mehr identifizieren konnte, aufzugeben. In seinem wohlbekannten Artikel *Zehn Jahre Bauhaus* ist dann die Bilanz einer Enttäuschung zu lesen. Die erhoffte Oase der freien künstlerischen Kreativität, das ersehnte Feld des tabufreien Disputes war das Bauhaus nicht – es konnte es gar nicht sein.

Nach seinem Verlassen des Bauhauses hat Kállai die Arbeit der Kunstschule zunehmend weniger kritisch gesehen. Da standen allerdings auch andere Konstellationen zur Debatte.

Mit dem Weggang Kállais scheitert ein wichtiger Versuch – den auch Hannes Meyer sicher gewollt hat –, der Versuch nämlich, innerhalb der Schule selbst und im Austausch mit der Öffentlichkeit einige der grundlegenden gesellschaftsrelevanten Fragen der bildenden Kunst und Architektur auszutragen.

Einige Jahre später haben beide Auffassungen – jene praktizistisch-kollektive von Meyer wie die romantisierend-subjektivistische von Kállai – zumindest in Deutschland keine Lebenschance mehr. Sie werden überrollt von einer faschistischen Pseudokunst, die fleißig Anleihen bei dem Vorhergehenden zeichnet. Aus dem sachlichen Funktionalismus werden Nationalsozialisten martialische Einfallslosigkeit herauspräparieren. Und jene *Sehnsucht nach Umkehr und Erlösung, die unsere von Mechanistik gepeinigte Kreatürlichkeit so gewaltig ergriffen hat*[27], die Kállai schon in den frühen dreißiger Jahren spürte, diese Sehnsucht ließ sich leider auch mit regressiven kunstähnlichen Gebilden befriedigen.

ANMERKUNGEN

[1] *Grote, L.*: Das Bauhaus und der Funktionalismus. In: *Eckhard Neumann* (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Bern–Stuttgart 1971. S. 164.

[2] Vgl. *Frank, T.*: Hannes Meyer und Ernst Kállai. Eine freundschaftliche Kontroverse. In: Bildende Kunst. Berlin 33 (1985) 10. S. 475–476.

[3] *E. K.* an Naum Gabo. Brief, o. D. (1929). bauhaus-archiv. museum für gestaltung. Berlin. 3653/7.

[4] *E. K.*: Zehn Jahre Bauhaus. In: Die Weltbühne. Berlin 26 (1930) 4. S. 139.

[5] *E. K.*: interview mit bauhäuslern. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 2 (1928) 4. S. 27.

[6] (*E. K.*) wir wollen keine kunstzeitschrift. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 2 (1928) 4. S. 17.

[7] *Hannes Meyer* an Walter Gropius. Brief. 16.2.1927. In: *Hannes Meyer*. Bauen und Gesellschaft. Hrsg. *Lena Meyer-Bergner*. Dresden 1980. S. 44.

[8] *Hannes Meyer* an Walter Gropius. Brief. 3.1.1927. In: Ebenda. S. 42.

[9] *Hannes Meyer*. bauen. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 2 (1928) 4. S. 12.

[10] Ebenda.

[11] *E. K.*: bauen und leben. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 3 (1929) 1. S. 12.

[12] *Hannes Meyer*: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau. In: Das Tagebuch. Berlin 11 (1930) 33. S. 1308.

[13] *E. K.*: sie wundern sich. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. 3 (1929) 3. S. 11.

[14] *E. K.*: es gibt architekten. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 2 (1928) 4. S. 22.

[15] *E. K.*: Die Wohnung. In: Sozialistische Monatshefte. Berlin 32 (1926) Bd. 63. S. 322–326.

[16] *E. K.*: wir leben nicht, um zu wohnen. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 3 (1929) 1. S. 10.

[17] Ebenda.

[18] *E. K.*: Zwei Stufen des kommunistischen Geistes. Zur Februarausstellung des Sturms. In: Die rote Fahne. Berlin 1922-4-5.

[19] *Georg Muche*: bildende kunst und industrieform. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 1 (1926) 1. S. 5.

[20] Ders.: Technik und Bildende Kunst. In: Kulturwille. Leipzig 3 (1926) 9, 1. September. S. 184.

[21] Zit. nach: *Wolfgang Kemp*: Theorie der Fotografie. Bd. II 1912–1945. München 1979. S. 121.

[22] *E. K.*: Zehn Jahre Novembergruppe. In: Der Kunstnarr. Dessau. April 1929. S. 28.

[23] *E. K.* an Naum Gabo. Brief. 7. Juli 1929. bauhaus-archiv. museum für gestaltung. Berlin. 3653/10.

[24] (*E. K.*): augendemokratie u. dergleichen. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung. Dessau 3 (1929) 2. S. 18.

[25] Ebenda.

[26] *E. K.*: sie wundern sich. vgl. Anm. 13.

[27] *E. K.*: Zeichen und Bilder I. In: Forum. Bratislava 3 (1933) 4. S. 123.

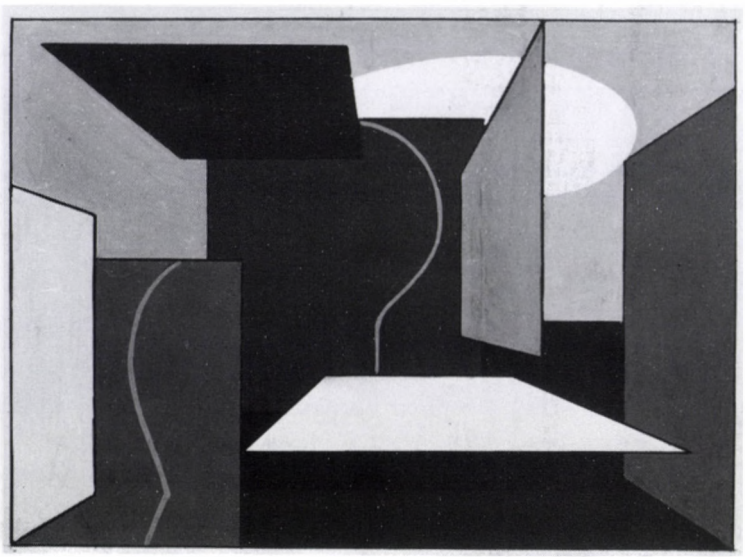


Abb. 1. *Sándor Bortnyik*: Raumkonstruktion, 1924, Tusche, Tempera, 105×143 mm, Inv. Nr. 11/423

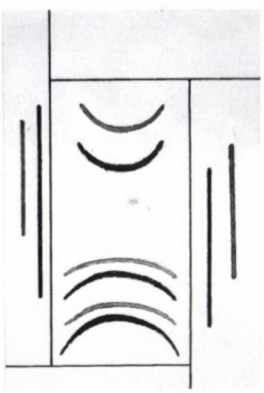


Abb. 2. *Georges Vantongerloo*: Komposition ("Jonction, courbes, droite"), 1927, Tusche, Gouache, 150×100 mm, Inv. Nr. 11/362

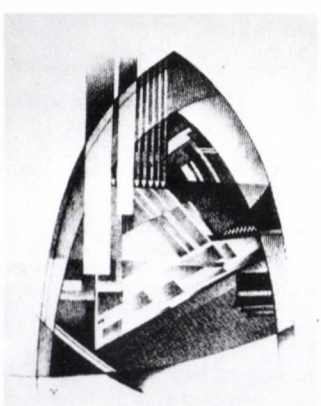


Abb. 3. *Alfréd Forbat*: Komposition, 1920, Lithographie, 155×115 mm, Inv. Nr. 11/420



Abb. 4. *Lajos Tihanyi*: Selbstbildnis, 1920er Jahre, Lithographie, 280×220 mm, Inv. Nr. 11/439

Tafel I: Aus dem Kállai-Nachlaß im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

GÁBOR ANDRÁSI

"IN THE BEGINNING WAS CÉZANNE"

Ernő Kállai and "constructive art" in Hungary between 1935–1945

As we know from his article *Cézanne the Forefather* published in 1943 Kállai owed his first experience of modern art to *Cardplayers*, a work produced by the master of Aix just one hundred years ago. A reproduction, seen in an art shop of Budapest in the early 1910s, proved to be a "decisive meeting" for him.

However, several more years were needed to understand Cézanne. Kállai, returning wounded from the front, realized the essence of Cézanne's form-creation "suddenly, overnight, as an illumination", and later, after a few more years, he saw also the decisive role of the painter considered first "a unique, independent genius", and his influence on the modern art of the 20th century.[1]

The certainty won from this "illumination", Kállai's concept of Cézanne, existed as an unshakeable theoretical basic pillar in his work since the publication of *New Hungarian painting* in the mid-1920s.[2] During the years spent at the Bauhaus and Germany, its significance was pushed into the background for some time but became increasingly important after Kállai's return to Hungary in 1935 because of the situation and particularities of art in Hungary. The whole sphere of thought got its final form in the book *Cézanne and the Constructive Art of the 20th Century* (I'll call it the *Cézanne-book*) published in 1944.[3]

The primary merit of Kállai's Cézanne concept is his emphasis on the complexity and manysidedness of the artist's painting.

The construction and structuredness of the master's pictures are mentioned by Kállai as the first component. In his writings of the time the recurrent keyword was "tectonics", and later the term "constructive". During the passing years he formulated his concept with extraordinary stylistic diversity but essentially he always viewed Cézanne's art in an identical way: "form interwoven with spatial forces", "new formal crystallization interwoven with space", "the harmonies of the constructive pictorial unity of space and form" (quotations from different writings of Kállai in the 1930s and 40s) – they create the possibility in modern art after Cézanne "for the picture itself crystallizing into object", and for "representation to become entirely assimilated to form"[4]. From the viewpoint of the unity of space and "sculpturesquely concise form" Kállai's views can be linked to the main trend of Cézanne's evaluation – true, to its early phase – just like his views about the painter's interpretation of colour: Cézanne realized sculptural and monumental form by "maintaining and improving impressionistic colourfulness. His analytic vision has raised colour substraction to a degree of sensitivity unknown up to then." Kállai circumscribed very accurately the phenomenon called later Cézanne's "colour forms" by *Kurt Badt*: the system of patches put on with concentrated brush-strokes replacing both drawing and contour.[5]

The most original feature of Kállai's observations is his statement that although Cézanne had a new concept of form, space and colour, he preserved the atmosphere on his works; however, this was not simply a "painterly atmosphere" but a pure radiance full of spiritual forces. Every picture is the unity of "constructive logos" and living life. He sensed that the much-emphasized structure and construction were far from impersonal and geometrical in the case of Cézanne: they were a mysterious, "visionary pictorial order"[6] and that his complexity was based on a living spiritual-visionary unity in which atmosphere filled the constructive structure with spirituality and life, and on the other hand, the painter's "analytical vision" articulated, interpreted and consolidated this atmosphere. In the formulation of *Werner Hofmann* it was Cézanne's "pensive hand".[7] So Cézanne's form-intentions are aimed at the interpenetration of the sensuous and spiritual dimensions. The pictorial manifestation of this interpenetration is the "visionary pictorial order" always linked to reality, nature and motif and yet – according to Kállai – able to raise everything put on the canvas "into the world of general legitimacy".[8]

With these remarks Kállai touched the essential point of modern Cézanne-interpretation, referring to the spiritual nature of the "atmospheric cover" of the works, the "cognitive re-creation of real space" (*L. Brion-Guerry*), the abstract tendency of the painting of the master of Aix, its being "above reality".[9]

"In the beginning was Cézanne" – wrote Kállai in the introduction of his book, and the same statement figures in his article *Cézanne, the forefather* where we find also the *tree-*

metaphor: the painter's "life-work can be compared to a giant tree-trunk whose juices animate many branches and boughs". The book continues: "so many branches, so many artistic trends".

Whereas Kállai's Cézanne-interpretation is quite high-standard, mature and well-weighed, his deduction about the phenomena "proceeding from his art" raises serious problems. When mapping out "the constructive art of the 20th century" Kállai discusses separately the efforts which can be linked to Cézanne's colour concept, the sculpturesqueness of his forms and his structuredness (tectonics). The author leaves no doubt that the reason of this division is that the *fullness* of the master's complexity is unattainable, his "successors" could grasp only one or the other aspect of this totality.

When in 1946, after the war, the question of publishing the book abroad was raised, in Switzerland *Max Bill* who concerned himself with the affairs of this publication much desired by Kállai did not conceal his serious reservations which may have played a serious part in finally frustrating this plan. Today we must certainly accept Bill's criticism (especially concerning the omission of *Malevich*, *Klee* and *Kupka*, the unjustifiable "annexation" of *Chirico* and *Moore*, and the sketchiness of the chapter on architècture).

From the book's *Introduction* we know that Kállai had rewritten the original text in order to modify the proportions to the advantage of Hungarian art. This rendered the quality of the material uneven, and "special" local merits, the spirit of provincialism crept in among the pages. The abundant mentioning of "Hungarian naturalism" and that the book – as Max Bill reproached the author – "had been written in the first place for inner-Hungarian conditions", had been probably one of the obstacles of its publication abroad.[10]

It is true that in the Hungarian conditions of the 1930s Kállai's views on art became more compliant by the end of the decade. Beside the universal European standards another one appeared more or less openly: this attitude sympathized with every sound manifestation acting against the academic neoclassicism of the "school of Rome", and post-naturalism and neo-baroque salon art. In Kállai's attitude there was room for the "spiritualist" nature-painters of the Gresham-Circle, the representatives of the slowly emerging Hungarian surrealism and "ornamental" abstraction, and even for "constructive" tendencies in a very broad sense. In the threatening atmosphere of the years of war, amidst the political conditions shifting successively to the right, one of the reasons of his compliance should be sought in the intention to *preserve and save values*.

Fifteen years earlier in the book *New Hungarian Painting* Kállai's favourite terms had been "tectonic" and "structured" – in the Cézanne-book the dominant word was "constructive". This was not only a question of style. In 1924 when *New Hungarian Painting* had been written, the "isms" were still so near that the epithet "constructive" referred mostly to works born in the sign of Constructivism, and its semantic context was associated with a radical-avantgarde spirit. At the time Kállai had used this qualification very economically. His book contained also severe criticisms from the viewpoint of the period's topical progression, and he saw the danger threatening the "abstract space-structural problems", the heritage of Cézanne, namely that many Hungarian painters who had embarked on this road finally either contented themselves with the moderate reorganization of naturalist and impressionist nature-representation or melted into the loose picturesqueness of moods in their wish to express them. He thought that the constraint to be closely attached to nature was a "style characteristic" of Hungarian painting, the quality that "its natural ideas of form are dominated by the impenetrable density of material instincts."[11]

But the expression "constructive" in the book on Cézanne is merely the synonym of "structural" or "architectural". This central category has no avantgarde overtones or reminiscences, it is an exact technical term of art history, nothing else. What very outspokenly had been called "structured naturalism" according to the sequence of thought in *New Hungarian Painting*, became "a constructive development of style deriving from Cézanne" by the 1940s, and – even more moderately – "constructive skill" or "structural fabric", "structural spine". In the writings of Kállai in those years we often meet the formulation "Eastern life-philosophy", "wise withdrawal", or the metaphor of the "good gardener carefully gathering the crop". These formulations refer in general to the middle generation of successful Hungarian painters who have started their career in the spirit of progressiveness, in the sign of the "Isms" or linked to their achievements, and by now, when they have prestige, they have consolidated their art almost without exception, and in addition just as Kállai had "predicted" it in *New Hungarian Painting:* in post-impressionistic-naturalistic picturesqueness; they dissolved the lessons of the "Isms" in "colour mirages".

In those times Kállai's attitude was marked by a strange contradiction. Sometimes – in the knowledge of the style-developments and topical problems of European art – he criticised this tendency, at other times, on the basis of this "linkage to nature" emphasized by himself as a national characteristic; he considered the phenomenon necessary and the spoke of the "mature balance of structuredness and picturesqueness", and the "special Hungarian topicality" deriving from the lucky blend of "sensuous and interior form".[12]

Kállai could bridge this gap between the double system of values of European and "inner-Hungarian" topicality

in his book on Cézanne only by trying to present Hungarian nature-painting operating with mood-permeated structuredness as a special *synthesis*. But if we compare the international and Hungarian picture material in the book without bias we must see that one-time progression as a tradition deriving from Cézanne animated not only progression in the early 1940s in Hungary. Kállai justified his compliance and value-preserving viewpoint in 1942: "... although our 40–50 year-old masters lack the activist dynamism of expressive and organising force or pure form-imagination, I do not consider them less valuable artists. I have lost my infatuation for program fanatism long ago or maybe I should say I have become too old for it, since this attitude sees art only from the viewpoint of social and ideological or political timeliness."[13] This argument can be attacked by saying that against that post-impressionism which he defends, the objections are not primarily political-ideological or social but professional and aesthetic. Namely this trend broke the dynamism of the mainstream of Hungarian progression which had living relations with European art trends and problems, and drove it into a "calm bay".

However, one must admit immediately that along with the representatives of "special Hungarian modernity", Kállai knew all the time clearly who were the domestic representatives of the small segment of painterly progression who could be compared also to "European modernity". As long as the political situation permitted, he wrote articles and catalogue-prefaces about the art of *Vajda, Martyn, Lossonczy, Ámos, Bán, Barcsay, Gadányi, Bene, Paizs-Goebel* and their companions, and arranged exhibitions for them.

A few years later, in the summer of 1946, Kállai saw already the indefensibility of this attitude of "special Hungarian modernity", the "preservation of values" justified by the hostile political atmosphere and the hostility of art policy. By then it was clear that – as we know from the letter of Max Bill – the publication abroad of his work on Cézanne could not be realized, last but not least because of its "inner-Hungarian" character. In the eyes of the Swiss artist examining it from the viewpoint of European topicality the "local" considerations and merits rendered the volume not only uninteresting but also incomprehensible. He relied rather on his own vision and on the basis of the book judged the "constructive" tendencies of Hungarian art between the two wars very differently from Kállai.

In 1946–47 Kállai's attitude changed: it became more coherent and clarified, and at the same time strongly radical. Now, without contesting the special values of Hungarian art he analysed its totality and its certainly non-progressive main army exclusively in the light of European timeliness. With this the "double vision" inducing careful reflection disappeared from his studies and publicistic work. In his last active years Kállai represented with all his strength the conviction formulated in his Cézanne book with less force owing to the above-mentioned compromises that "Along the line Cézanne-Braque-Picasso art must get removed immeasurably far from nature as seen by naturalism and impressionism for getting closer to the hidden structure of nature on the opposite pole."[14]

NOTES

This text is a part of a longer study.

[1] *Kállai, Ernő*: Vater Cézanne, Pester Lloyd, 29. 8. 1943. In: Kállai, Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt (Art under a Fatal Star) ed. by Éva Forgács, Corvina, Budapest, 1981 . (further on: *Forgács*) p. 199.

[2] *Kállai, Ernő*: Új magyar piktúra – Neue Malerei in Ungarn, Budapest–Leipzig, 1925–26. New edition: Gondolat, Budapest, 1990. (further on: *NHP*)

[3] *Kállai, Ernő*: Cézanne és a XX. század konstruktív művészete, Anonymus, Budapest, undated.

[4] *Kállai, Ernő*: Georges Braque, Magyar Művészet, 1938. 10. (*Forgács* p. 193.).

[5] *Kurt Badt*: Die Kunst Cézannes, München 1956.

[6] *Kállai, Ernő*: Vater Cézanne, *Forgács* p. 200.

[7] *Werner Hofmann*: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966.

[8] *Cézanne-book*, p. 21.

[9] *Liliane Brion-Guerry*: Cézanne et l'expression de l'espace, Albin-Michel, Paris 1966.

[10] "das buch 'cézanne etc' habe ich mit interesse durchgesehen und meine ehrende vertretung darin vorgefunden. sonst fand ich aber allerhand, das mir nicht besonders fortschrittlich scheint und die entwicklung seit cézanne wenig deutlich charakterisiert. sehr wichtige ausstrahlungen von cézanne zu delaunay-klee sind nicht enthalten. auch die entwicklung malevitsch. wäre wichtiger als alles ungarische 'naturalismus'. dass dafür hélion dabai (dabei!) sein darf, nachdem er seit jahren naturalistisch malt, aber vantongerloo nicht, der einer der bestausgewiesensten nachfolger cézannes ist, wie mondrian, scheint mir unrichtig. in der vorliegenden form könnt ich das buch dem amerikanischen verlag nicht vorschlagen, zumal moholy das urteil darüber abgeben soll, ob man es übersetzen und englisch veröffentlichen könne. im bestehenden zustand ist es für innerungarische verhältnisse geschreiben, wie sie ja selber schreiben. grundsätzlich ist für eine sehr strenge, unromantisch umgeänderte fassung, die zustimmung des verlages vorhanden. der umfang ist eher einwenig zu gross. als einführung scheint es mir aber sehr gut zu sein. ich könnte ihnen bei der beschaffung der fotos behilflich sein, wenn sie mir einen neuen strukturplan des buches senden." Detail of Bill's letter to Kállai (6. 7. 1946., original orthography). A part of Kállai's correspondence was published in Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei III., Budapest, 1963. p. 69.

[11] *NHP*, p. 168.

[12] *Kállai Ernő*: Kmetty János újabb képei (Recent Paintings by János Kmetty), 1937; István Szőnyi, Pester Lloyd, 2. 9. 1941. (*Forgács* p. 248.; p. 288.).

[13] *Kállai Ernő*: Őszinte beszámoló egy beszélgetésről (Sincere Account about a Conversation), Magyar Csillag, January 1942. (*Forgács* p. 298.).

[14] *Cézanne-book*, p. 116.

JÚLIA SZABÓ

DIE ENTDECKUNGEN ERNST KÁLLAIS ZWISCHEN 1920–1925

Lajos Kassák lernte 1918 oder 1919 im Ausstellungsraum vom *MA* in der Budapester Váci Gasse Ernst Kállai kennen, der gerade jemandem sehr begeistert die dort ausgestellten Bilder erklärte.[1] Er, ein junger Lehrer der deutschen Sprache und Literatur, mag bereits um diese Zeit mit zeitgenössischer Kunst vertraut gewesen sein, obwohl unserem heutigen Wissen nach, abgesehen von einigen seiner früheren Studien in der Ästhetik, seine ersten kunstkritischen Schriften in deutscher Sprache erst ab 1920, ungarisch ab 1921 erschienen. Ernst Kállai, der seit 1920 in Berlin lebte, veröffentlichte seine Artikel in dem uns hier beschäftigenden Zeitabschnitt zuerst in der Münchner Zeitschrift *Der Ararat*, im *Kunstblatt*, das zuerst, seit 1917 in Weimar, dann beim Kiepenheuerverlag, Potsdam erschien, im Leipziger *Cicerone* sowie im *Jahrbuch der jungen Kunst*.[2] Ein gemeinsames Merkmal dieser Zeitschriften ist es, daß sie nicht als ausschließlich auf eine Richtung orientierte Veröffentlichungen der Avantgarde, sondern als kunstwissenschaftliche Periodika betrachtet werden können. Ihre Vorgeschichte knüpft sie zwar meist stark an den Expressionismus, sie beschäftigten sich jedoch in den zwanziger Jahren auch mit anderen Richtungen. Sowohl *Der Ararat* als auch *Das Kunstblatt* veröffentlichte bereits 1919 Artikel über die neuesten Richtungen der russischen Kunst. Sie entdeckten die Entwicklungen des Suprematismus und Konstruktivismus, die Rolle, die Fotomontage und Film zu spielen begannen, und nahmen spezifische Aussagen der Neuen Sachlichkeit ebenfalls wahr. Zugunsten der Kunst der Zukunft verzichteten sie jedoch keineswegs auf die Werte der Vergangenheit. Unter den Kunstzeitschriften in Ungarn erweist sich als nächster Verwandter dieser Zeitschriften die kurzlebige Zeitschrift *Ars Una*, die 1923–1924, als sie von Kálmán Pogány herausgegeben wurde, das höchste Niveau europäischer Kunstzeitschriften vertrat.[3] Einige der hier veröffentlichten Schriften, darunter etwa der Aufsatz von Charles de Tolnay über die Kunst Cézannes, erhoben diese Zeitschrift an die Spitze der damaligen europäischen Veröffentlichungen. Kállai wirkte hier mit Artikeln über das Berliner Kunstleben ebenfalls mit.[4]

Iván Hevesy, der Kritiker der expressionistisch-kubistisch-futuristischen Periode der ungarischen Avantgarde, bezeichnete Kállai in einem 1923 geschriebenen Aufsatz als einen „Theoretiker der Bildarchitektur".[5] Er betonte damit die Tatsache, daß Ernst Kállai in den Zeitschriften der Wiener und Berliner ungarischen Avantgarde der frühen zwanziger Jahre (*MA*, *Akasztott Ember*, *Egység*) mit völliger Hingabe diejenigen Kunstbestrebungen unterstützte, die von Lajos Kassák, Sándor Bortnyik, László Moholy-Nagy und László Péri vertreten waren. In seinen zwischen 1921–1923 erschienenen Veröffentlichungen in ungarischer Sprache erwies sich Kállai als ein Kritiker, der sich mit Theorien der Avantgarde befaßte, ja sogar der Verfasser eines Teils dieser Theorien war. In der gleichen Zeit verfolgte er aufmerksam die Werke, die hervorgebrachte Qualität und den schöpferischen Weg der einzelnen Künstler.

Zu den Schriften von Kállai – sowohl in ungarischer als auch in deutscher Sprache – gehören neben Interpretationen, die der Charakterisierung einer Richtung oder eines Künstlers gewidmet sind, auch Artikel mit Manifest-Charakter und Überblicke von historischen Prozessen.

Erst einige Jahre später schrieb Kállai über die Begegnung mit dem Gemälde *Die Kartenspieler* von Cézanne in seiner Jugend und über den Eindruck, der für ihn als Kritiker zeitlebens bestimmend blieb.[6] Cézanne betrachtete er als eine Wurzel der Kunst von so nochgeschätzten unterschiedlichen Künstlerindividuen wie Lajos Tihanyi in Ungarn oder El Lissitzky in Rußland. Sein Artikel über Lissitzky im *Kunstblatt* 1922 enthält folgenden Satz über Cézanne: *Die ersten unzerblichen von der Natur noch organisch überwucherten Ansätze der Konstruktion zeigen sich bereits bei Cézanne*.[7] Im *Jahrbuch der jungen Kunst* von 1924 sah er in Cézanne den Anfang des Wegs zu Moholy-Nagy und zum Konstruktivismus. Diese seine Ansichten fanden ihre Parallelen bei einer großen Anzahl seiner Zeitgenossen.[8]

Kállai wendet sich jedoch in der Mehrzahl seiner Schriften, die am Anfang der zwanziger Jahre veröffentlicht wurden, von der Kunst der nahen Vergangenheit ab. In seinen damaligen Aufsätzen erscheint im Mittelpunkt *der von sozialer Anarchie und dunkler Psychosengärung befreite Mensch der Zukunft, dessen klare energetische Geistigkeit ... heute noch ein Anfang* ist.[9] Die Vertreter dieses neuen Menschentyps entdeckt er in der Tätigkeit von El Lissitzky,

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 36, 1993
Akadémiai Kiadó, Budapest



Abb. 1. Marc Chagall: Suppe löffelnder Greis, Prag, Nationalgalerie.

László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Vladimir Tatlin und Kasimir Malewitsch. Der ersten drei in dieser Reihe widmete er mehrere Schriften, während die anderen in seinen zusammenfassenden Aufsätzen analysiert wurden. Kassák und Moholy-Nagy waren die ersten Künstler, die Kállai selbst entdeckt hat.

Die Künstler, sowohl Ungarn als auch Russen, kennzeichnete ein gemeinsamer Zug; sie stammten alle aus der östlichen Hälfte Europas, ihre Kunst erhielt an bedeutenden Ausstellungen in Berlin Anerkennung, und ihre ersten Erfolge sind mit anderen mitteleuropäischen Kunstzentren wie Prag, Wien, Warschau, Brünn und Preßburg verbunden. Ernst Kállai begann seine Tätigkeit als ost- und mitteleuropäisch orientierter Kritiker mit der Entscheidung, sich ausschließlich den neuesten Kunstbestrebungen zu widmen. *Neue Kunst!* – hieß der Titel seiner Schrift, die im *MA* in zwei Teilen 1921 erschien.[10] Hier bezeichnete er die Künstler sowohl des Impressionismus als auch der Expressionimus mit Begriffen wie *alt*, *Fragment* und *Käfig*, indem er selbst die Kunst der größten Meister von Franz Marc bis Kokoschka und von Nolde bis Kandinsky ablehnte. Das Gewebe seines Wertsystems weist überraschenderweise nur eine Lücke auf, indem er für den Expressionismus eine Möglichkeit zum Nachleben anerkennt,

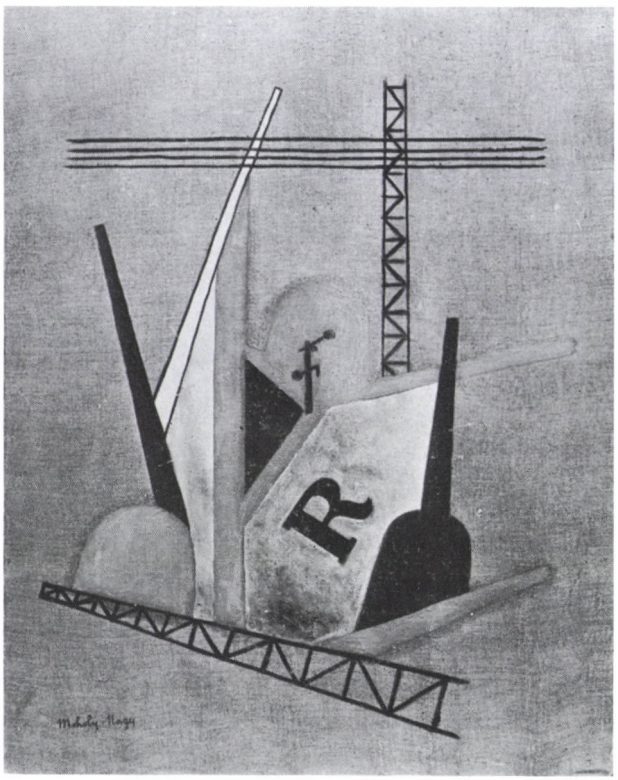


Abb. 3. László Moholy-Nagy: R-Bild, 1921. Abgebildet in der Zeitschrift MA.

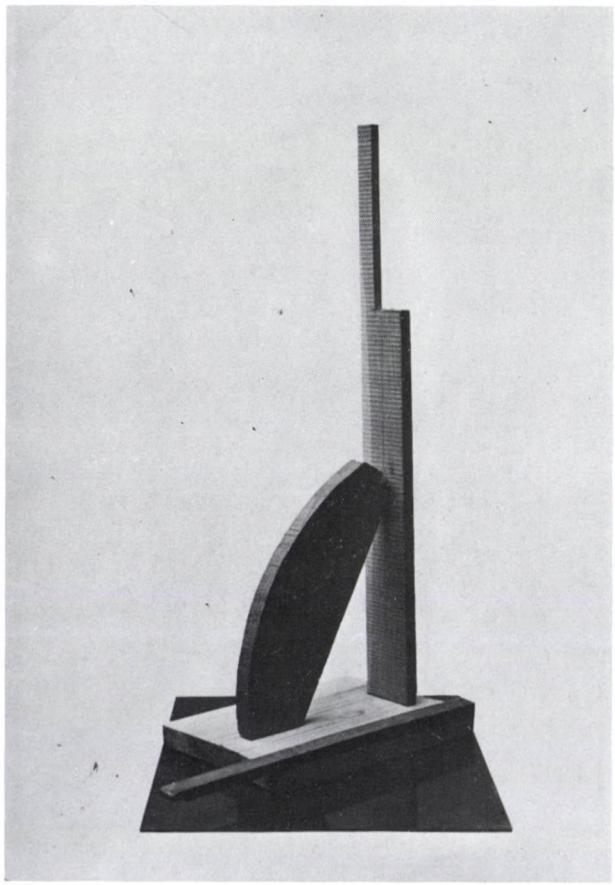


Abb. 2. László Moholy-Nagy: Holzkonstruktion, 1921. Veröffentlicht: MA 1921.

wenn diese Richtung „zu einer mythisch erhöhten Lebenswahrheit", zu „der Sathyre" oder zu einem „fanatischen Realismus" vorzudringen imstande ist. In diesen Kategorien sieht er einen Platz für Marc Chagall, Georg Grosz und Otto Dix. Chagalls Kunst kennzeichnet er folgendermaßen: *Seit Rembrandt gab es keinen anderen Maler, der den kleinen und alltäglichen Tatsachen des Lebens und der Menschen solch eine Bedeutung zu geben vermochte, wie dieser russisch-jüdische Maler.*[11] (Abb. 1) Dix, der nach Kállai *mit den alten Spaniern Hände schütteln könnte*, wurde ebenfalls mit den Meistern der Vergangenheit verglichen.

In dem Aufsatz Kállais bildet den einen Pol der neuen Kunst die „fanatisch-realistische Art und Weise" von Chagall, Grosz und Dix. Der andere Pol ist die Kunst der Konstruktionen, gleichbedeutend mit „Einheit und neuer geistiger Hygiene, mit einer gesunder Weisheit". Im Rahmen dieser Welt der Zukunft findet er einen Platz für die Arbeiten, die Moholy-Nagy 1920–1921 geschaffen hat. Seinen Aufsatz über Moholy-Nagy, der 1921 im *MA* erschien, schließt ein Satz ab, in den die damaligen Linolschnitte, Skulpturen, Bilder und Papierkollagen von Moholy-Nagy in die Perspektive einer endlosen Zukunft gestellt wurden.[12] Kállai erhob diese Werke sogar zu beispielhaften Realisierungen einer gedankenvollen Kunst, in der Gesetzmäßigkeit und Freiheit ihre Verwirklichung fanden. (Abb. 2–3) Der Aufsatz

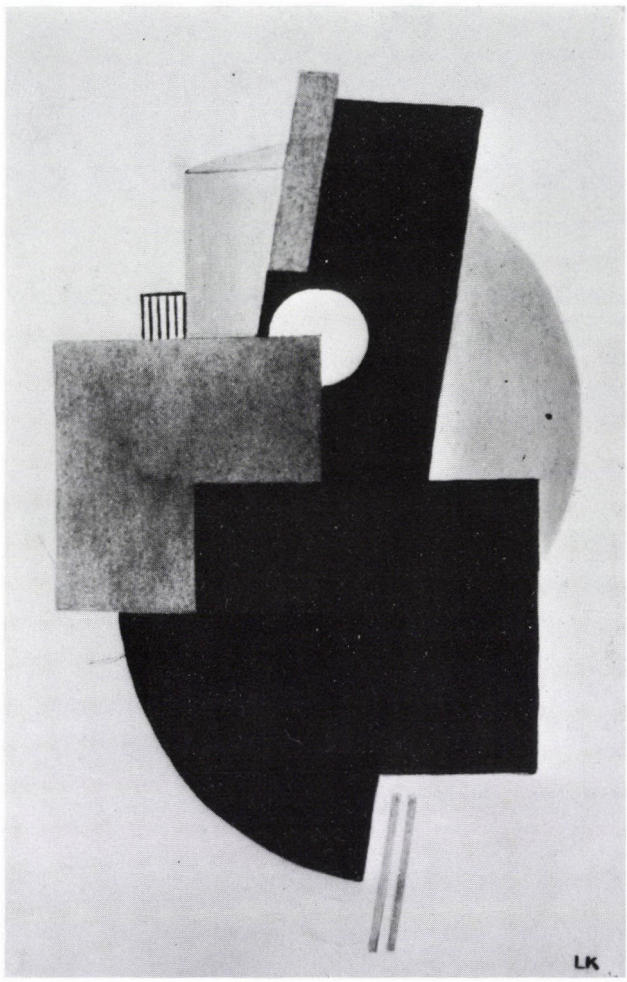


Abb. 4. Lajos Kassák: Bildarchitektur, 1922, Prag, Nationalgalerie.

bietet zugleich einen Maßstab für die Beurteilung des späteren Schaffens von Moholy-Nagy; das ist ein Merkmal jeder glücklichen Entdeckungen des Kunstkritikers.

Sein nächstfolgender kurzer Aufsatz im *MA* ist den Bildarchitekturen von Lajos Kassák gewidmet.[13] Es mochte wohl überraschen, daß Kállai diese Richtung, die von der ungarischen Kritik so heftig getadelt wurde, überaus positiv bewertete. Er befaßte sich nicht mit Kassáks Manifest, sondern schrieb ausschließlich über die Druckgraphik Bildarchitektur. Er stellt die Bildarchitektur sowohl dem Realismus als auch dem Dada entgegen, kennzeichnet sie jedoch als eine „gegenstandslose Form", eine „extrem gebundene Ordnung der Glieder", und „ein neues Gesetz und Lebensregel des unerbittlichen revolutionären Willens". In einem längeren Aufsatz, der ebenfalls im *MA* veröffentlicht wurde, sucht Kállai bereits nach Verwandten der „Bildarchitektur von Kassák, Bortnyik und Moholy-Nagy". (Abb. 4–5) Diesen Terminus mit dem Kassák ausschließlich einige Bilder von Bortnyik und seine eigenen Werke bezeichnete, verwendet er als erster zur Kennzeichnung mehrerer Künstler. Diese Verwandten findet er im Turm Tatlins, in der tektonisch-mathematischen Welt der Proune von Lissitzky und in den beweglichen Plastiken von Naum Gabo. Diese Vergleiche mögen die damals mit Linolschnitten. Papierkollagen und Aquarellen beschäftigten Künstler zu einer folgerichtigen Durchführung ihrer Prinzipien angeregt haben.

Kállai trat 1921 als Kritiker und Theoretiker mit vollem Glauben für die Bildarchitektur als Richtung und für ihre Meister, die progressivsten Bestrebungen der ungarischen Avantgarde in Wien und in Berlin ein. Einer seiner in deutscher Sprache in der Zeitschrift *Ararat* veröffentlichten Artikel enthält bereits 1921 die Grundsätze seiner vier Jahre später herausgegebenen vollständigen Übersicht über die moderne ungarische Kunst. Diese Studie, die unter dem Titel *Jungungarische Malerei* erschien,[14] faßt bereits die wichtigsten Thesen des Buchs *Neue Malerei in Ungarn* zusammen: *Organisch Plastisches und abstrakt Flächiges, Komposition und Konstruktion sind die beiden reinen Pole der jungungarischen Kunst*. In der ersten Kategorie werden die kräftig

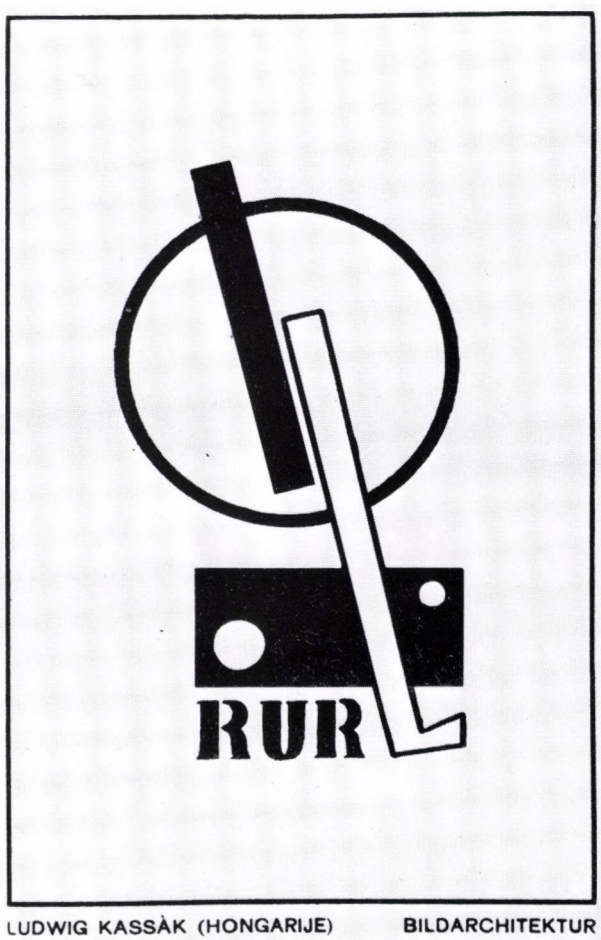


Abb. 5. Lajos Kassák: Bildarchitektur, 1922. Abgebildet in der Zeitschrift De Stijl 1922.

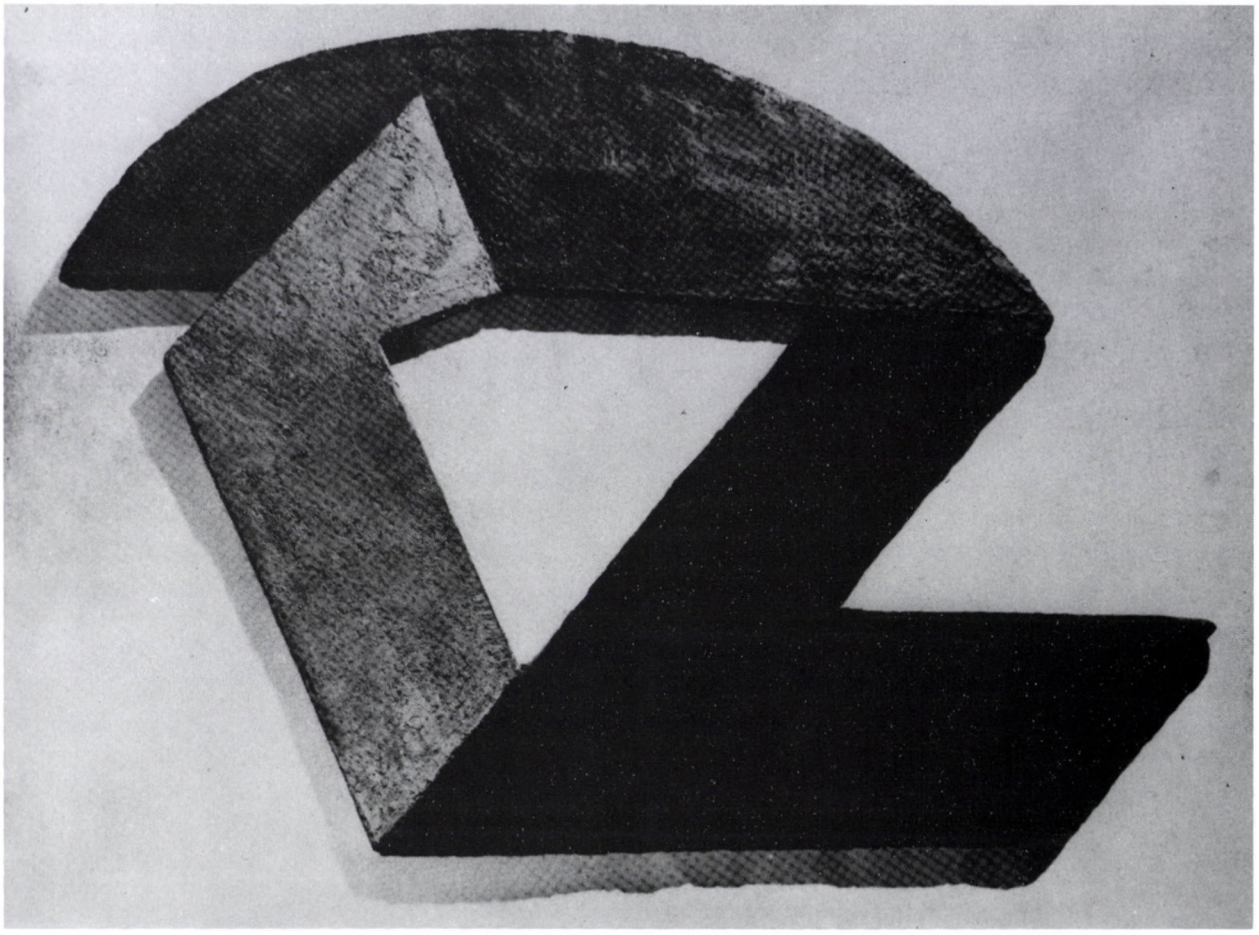


Abb. 6. László Péri: Betonrelief, 1923, Museum der Bildenden Künste, Budapest.

charakterisierten, als expressive Naturalisten bezeichneten Maler Lajos Tihanyi und József Nemes Lampérth untergebracht, die jedoch bereits von älteren Kritikern, György Bölöni, Lajos Fülep und Iván Hevesy entdeckt wurden. Die Künstler am anderen Pol erhielten ihren Stellenwert durch neue Werke und dank der neuen Entdeckungen von 1921. Auf sein völlig persönliches Erlebnis ist dagegen die Beschreibung der reinen, abstrakten Fläche und die Charakteristik der Verhältnisse der vollkommenen Einfachheit zurückzuführen. Er zählt die ungarischen Vertreter dieser Kunst folgendermaßen auf: *Der spätere Uitz, dann Bortnyik, neuerdings auch der als Dichter und Schriftsteller so hervorragende Kassák. Vor allem aber Moholy Nagy, der auch die dadaistischen Anregungen der chaotisierten westlichen Kultur zu strahlend-siegreichen, monumental türmenden aber auch tanzend leichtfühlig schwebenden Bejahungen des Lebens und der Schönheit umwertet.* Er wiederholt und synthetisiert in dieser Schrift diejenigen Thesen, die vorher in den Studien des *MA* veröffentlicht wurden.

Kállai war bereits zu Beginn seiner Laufbahn als Kritiker und Theoretiker durch eine Haltung gekennzeichnet, die ihm gestattete, gleichzeitig mehrere gegensätzliche Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst zu beobachten. Er bekannte sich zwar zuweilen vollen Herzens für eine einzige Richtung, folgte jedoch ebenfalls anders gerichteten Schöpfern und Künstlergruppen. Seine größte Tat von mitteleuropäischer Bedeutung war die Anerkennung der Tragweite des Konstruktivismus und dessen ungarischer Version, der Bildarchitektur. Zur gleichen Zeit wurde er sich jedoch auch der Werte des Dada, des neuen Realismus und der Neuen Sachlichkeit bewußt. Seine Klarsichtigkeit wird dadurch gut gekennzeichnet, daß er selbst bedeutende Künstler des Postimpressionismus und des Expressionismus, die er ja bereits in seinen ersten kunstkritischen und theoretischen Schriften auch negativ beurteilte, höchst verständnisvoll zu analysieren fähig war. So beurteilte er die Kunst von Chagall, und das zeigte sich in seinen deutsch und ungarisch verfaßten Schriften über József Egry und den jungen Aurél Bernáth.[15]

Bereits nach 1923 kamen seine Zweifel hinsichtlich der Theorie des Konstruktivismus zum Ausdruck, sein Vertrauen den ungarischen und osteuropäischen Meistern dieser Richtung gegenüber wurde jedoch nie erschüttert. Die erweiterte



Abb. 7. Tivadar Csontváry Kosztka: Pilgerfahrt zu den Zedern am Libanon, 1907. Abgebildet in: Kállai, E.: Új magyar piktúra, Budapest 1926 (Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925), Abb. 56.

Version seines Aufsatzes von 1920 und 1921 über Moholy-Nagy, die zuerst im *Ararat* und im *MA* erschien und 1924 im *Jahrbuch der jungen Kunst* veröffentlicht wurde, stellt bis heute die authentischste Interpretation der in den frühen zwanziger Jahren geschaffenen werke, ja sogar des ganzen Lebenswerks dieses Meisters dar: *Es ist kein alternder dürrer Rationalismus, der die Präzision dieser Gestaltung bestimmt, sondern eine jugendlich frohe Beglücktheit über das Schöne und Befreiende der sich darbietenden Lebensperspektive. In wem dieser hingebungsvolle Glaube an die utopisch-erlösende Mission des Intellekts nicht als primäres Lebensgefühl mitzuschwingen vermag, der wird die Vitalität der Konstruktionen Moholy Nagys zu planimetrischen Übungen und Physikalischen Farbenexperimenten abgestumpft aufnehmen.* Am Ende des Aufsatzes taucht ein neuer Aspekt auf: *Daß Moholy Nagy mit der ihn kennzeichnenden Entschiedenheit sich einer rhythmisch äußerst rein und reich bewegten Gestaltung der Form und einer lebhaften Farbenskala zuwandte, wird im Wesentlichen ungarisches Erbgut sein.*

Der Theoretiker-Kritiker der Avantgarde entwickelt sich um 1924–1925 zu einem Historiker-Kritiker, der Regionen, Geschichtsprozesse und nationale Eigentümlichkeiten untersucht. Kállai folgt darin dem Beispiel von Lajos Fülep, vor allem seinen in der Zeitschrift *Nyugat* veröffentlichten Essays, die 1923 unter dem Titel *Magyar Művészet* (Ungarische Kunst) auch in Buchform erschienen.[16] Darauf weist er in seinem Buch, *Neue Malerei in Ungarn* ausdrücklich hin, das ein Ergebnis dieses Prozesses darstellt. In diesem Buch geht Kállai einen Schritt weiter als Fülep, indem er die neuesten Phänomene analysiert und seine früheren Entdeckungen im Kontext einer Entwicklungsgeschichte darstellt. So hat er 1924 etwa in seinem Aufsatz über Konstruktivismus die Werke von Péri gekennzeichnet: *Die Raumkonstruktionen Peris wirken äußerst schwer gedrängt, kraftvoll und agressiv, was auch durch die Beschränkung ihrer Töne auf ein rauhes Grau, Schwarz und Braun neuerdings auf ein lebhaftes Rot bedingt ist.*[17] Auch im Buch *Neue Malerei in Ungarn* liest man über die pathetischen, monumentalen und materiellen Raumkonstruktionen Péris. (Abb. 6)

Kállai war es, der die Bildarchitektur in die ungarische Kunstgeschichte eingeführt und die dazu führenden Wege in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts aufgezeigt hat. Er erwies sich aber in anderen Analysen des Buchs als keineswegs blind für anders geartete Werte. Davon zeugen seine wiederum Egry und Bernáth sowie dem Bauernmaler Péter Benedek gewidmeten Passagen. Er war zugleich der erste ungarische Kunstkritiker, der im Maler Tivadar Csontváry Kosztka *ein nicht nur in ungarischer sondern auch in europäischer Hinsicht wohl hochinteressantes Phänomen der nach dem Impressionismus folgenden künstlerischen Bewegungen* erblickt hat.[18] (Abb. 7)

Kállai gab sich keiner Selbsttäuschung hin, wenn er bei einem Künstler Zeichen des Verfalls wahrnahm. So hielt er ohne Umschweife fest, daß das beste und modernste Werk Rippl-Rónais sein 1897 gemaltes Maillolporträt ist. In seinen Kritiken und in seinem Buch konnte er nicht nur begeistert für einen Künstler oder eine Bewegung eintreten, sondern er war auch zur Ablehnung fähig. So lehrte er jede Form des Neoklassizismus ab. Kállai blieb auch in der Folgezeit im Besitz seines Einfühlungsvermögens und seiner Sensibilität für alles Neue und gleichzeitig bewahrte er seine Abneigung vor retrograden, klassizisierenden Erscheinungen. In diesem Sinne haten die Jahre zwischen 1921–1925 sein Profil als Kunstkritiker entscheidend geprägt.

ANMERKUNGEN

[1] *Kassák, Lajos*: Emlékezés Kállai Ernőre (Erinnerung an Ernst Kállai), in: Valóság Jg. 1965, Nr. 8.

[2] *Kállai, Ernő*: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok (Kunst unter gefährlichem Gestirn, eine Auswahl von Aufsätzen und Studien, hrsg. v. Éva Forgács), Budapest 1981, S. 377 sowie *Kállai, Ernst*: Zur nachimpressionistischen Malerei un Ungarn, in: Der Ararat, Jg. 1, Nr. 11–12 (Dezember 1920), S. 152 f.

[3] Ars Una. Művészeti folyóirat (Kunstzeitschrift, hrsg. von Kálmán Pogány, Budapest, Oktober 1923–Mai (Juni 1924), vgl. *Szabó, Júlia*: Pogány Kálmán, művészettörténet-tudományunk elfelejtett alakja (Eine vergessene Gestalt unserer Kunstgeschichtswissenschaft, Kálmán Pogány), in: Művészettörténet-tudománytörténet (Kunstgeschichte-Wissenschaftsgeschichte), Budapest 1973. S. 203 ff.

[4] *Tolnai, Károly*: Paul Cézanne művészetének művészettörténeti helye (Die kunstgeschichtliche Stellung der Kunst Paul Cézannes), in: Ars Una Jg. I, Nr. 6 (März 1924); *Kállai, Ernő*: A mai művészet képproblémái (Die Bildproblemen der Kunst der Gegenwart), in: Ars Una Jg. I, Nr. 2 (Nov. 1923) S. 69–72; Berlini kiállítások (Berliner Ausstellungen), in: Ars Una Jg. I, Nr. 3 (Dez. 1923) S. 129 f.; Berlini kiállítások (Berliner Ausstellungen), in: Ars Una Jg. I, Nr. 6 (März 1924) S. 234–245.

[5] *Hevesy, Iván*: Szuprematizmus és képarchitekúra (Suprematismus und Bildarchitektur), in: Kékmadár 1923. S. 9–10 – neuere Veröffentlichung: *Hevesy, Iván*: Az új művészetért. Válogatott írások (Für die neue Kunst, eine Auswahl von Schriften), Budapest 1978. S. 107–113.

[6] *Kállai, Ernst*: Vater Cézanne, in: Pester Lloyd, Budapest 29. August 1943 – ungarische Übersetzung a.a.O., 1981 (Anm. 2).

[7] *Kállai, Ernst*: Lissitzky, in: Das Kunstblatt, Jg. 6, Nr. 7 (Juli 1922) S. 296–298.

[8] *Kállai, Ernst*: Ladislaus Moholy Nagy, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1924. S. 304–309.

[9] a.a.O. (Anm. 7).

[10] *Mátyás, Péter* (Pseudonym von *Kállai, Ernst*): Új művészet (Neue Kunst), in: MA Jg. VI, Nr. 7 (1. Juni 1921) S. 99; Jg. VI, Nr. 8 (August 1921) S. 114–115.

[11] Vgl. Anm. 10, sowie die Abbildung einer Federzeichnung von Chagall auf der Titelseite von Nr. 4 des Jg. V. von MA, deren Original sich im Graphischen Kabinett der Nationalgalerie Prag befindet.

[12] *Mátyás, Péter* (= *Kállai, Ernst*): Moholy-Nagy, in: MA Jg. VI, Nr. 9 (15. September 1921) S. 119, wieder veröffentlicht: a.a.O. 1981 (Anm. 2); *Kállai, Ernst*: Vision und Formgesetz, Leipzig–Weimar 1976. S. 5–7.

[13] *Mátyás, Péter* (= *Kállai, Ernst*): Kassák Lajos, in: MA Jg. VII, Nr. 1 (15. November 1921), S. 139, wieder veröffentlicht a.a.O. 1981 (Anm. 2) und a.a.O. 1976 (Anm. 12) S. 8–10.

[14] *Kállai, Ernst*: Jungungarische Malerei, in: Der Ararat Jg. II, Nr. 10 (1921) S. 256–258.

[15] *Kállai, Ernst*: Josef Egry. Mit acht Abbildungen, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1924. S. 245–246. – Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925. SS. 17, 70–73, 91–99, 100, 103, 60–63.

[16] *Fülep, Lajos*: Magyar művészet (Ungarische Kunst), Budapest 1923.

[17] *Kállai, Ernst*: Konstruktivismus. Mit zehn Abbildungen, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1924. S. 374–384.

[18] *Kállai, Ernst*: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925. S. 84–87.

Die Verfasserin fühlt sich Herrn Dr. Árpád Timár für die Benützung seiner reichen Sammlung von Kopien aus deutschen Zeitschriften zum großem Dank verpflichtet. Diese Sammlung trug wesentlich zu einer Übersicht der Laufbahn Kállais bei.

HEIJO KLEIN

KÁLLAIS INTERPRETATION DES „SCHÜTZENGRABENBILDES" VON OTTO DIX IM VERGLEICH MIT ZEITGENÖSSISCHEN UND GEGENWÄRTIGEN DEUTUNGEN

Das Gemälde „*Der Schützengraben*" von Otto Dix hat wie kaum ein anderes Bild dieses Jahrhunderts zu heftigsten Auseinandersetzungen geführt. Es bildet auf seine Weise gewissermaßen ein Gegenstück zu Picassos *Guernica*. Zu dem Dixschen Kriegsbild hat Ernst Kállai einen wichtigen und oft übersehenen gedanklichen Ansatz geliefert, dessen Kernsatz lautet: *Das Schützengrabenbild enthält eine tief verzweitigte und innerlich widerspruchsvolle Einheit zwischen Bewunderung und Entsetzen. Ihr verdanke es seine unheimliche Größe*[1].

Im folgenden sollen in chronologischer Abfolge die wesentlichen Momente der Kritik vor dem Hintergrund des Geschicks dieses Bildes dargestellt werden. Die Kritik Kállais steht dabei im Mittelpunkt, seine These soll erörtert werden.

ENTSTEHUNG DES GEMÄLDES

Das Gemälde *Der Schützengraben* mißt 2,27m×2,50m[2], es ist auf Leinwand bzw. groben Rupfen gemalt, der in zwei Bahnen zusammengenäht ist, unten rechts signiert und datiert („Dix 1923"). Der Künstler begann das Bild in Dresden und vollendete es nach seiner Übersiedlung in Düsseldorf.[3] (Abb. 1–2)

Dix, damals 32 Jahre alt, war bekannt durch seine veristischen Porträts und Großstadtbilder, aber auch durch seine Zeichnungen des Kriegsgeschehens.[4] Durch Vermittlung seines Künstlerkollegen Conrad Felixmüller lernte er die originelle Mäzenatin Mutter Ey kennen, die ihm den Weg zur Akademie und zu den Düsseldorfer Künstlerkreisen[5] *Junges Rheinland* (Max Ernst, Otto Pankok, Jankel Adler, Albert Trillhase) und zur *Rheinischen Sezession*, zu Gert Wollheim u. a. bahnte. Dix wurde Meisterschüler von Heinrich Nauen und erhielt ein eigenes Atelier in der Akademie[6].

KRITIK IN KÖLN

Zur gleichen Zeit, als das Gemälde *Der Schützengraben* entstand, wurde in Köln das Wallraf-Richartz-Museum umgestaltet. Hans-Friedrich Secker[7] holte das Bild nach Köln, um damit die Neue Abteilung des Museums zu akzentuieren. Er vereinbarte ein höchst problematisches Tauschgeschäft: Der Galerist Nierendorf sollte aus Museumsbesitz ein Offiziersporträt des Malers William Beechey (1753–1839) für 10 000 Mark verkaufen und mit dieser Summe das Dix-Bild bezahlen.

In der Tat wurde das „Schützengrabenbild" nach der Eröffnung am 1. Dezember 1923 zur Sensation, nicht zuletzt dadurch, daß es am Ende des mittelalterlichen Kreuzgangs – in ihm war die moderne Abteilung untergebracht – durch einen Vorhang verdeckt war.

Sofort setzte eine heftige Diskussion ein. Am Tag der Eröffnung schrieb der Bonner Kunsthistoriker Herbert Reiners über die *Neuordnung der Kölner Museen* zu Dix: *Furchtbarer kann die Wirkung des modernen Menschenmordens nicht geschildert werden. Inhaltlich ist es das grausigste Bild, das vielleicht je gemalt wurde ... Und darum wird der Inhalt immer wieder in den Vordergrund treten und deshalb das Bild viele Gegner finden.*[8] Damit hatte Reiners den wesentlichen Ansatzpunkt der Kritik angesprochen.

Dr. Walter Schmits widmete eine Woche später in der *Kölnischen Zeitung* dem Schützengrabenbild einen eigenen Artikel (*Ein Bild des Krieges*)[9], in dem er von eben diesem Inhaltlichen ausgeht: *Es enthüllt mit unbarmherziger Deutlichkeit die scheußliche Fratze des vielgesichtigen Krieges. In dem kalten, fahlen, gespenstigen Licht des Tagesgrauens, unter trübem Himmel, an dem ein blasser ironischer Regenbogen, die biblische Friedensurkunde winkt, tut sich ein Schützengraben auf, über dem ein vernichtendes Feuer niedergegangen ist. Wie ein Lächeln der Hölle blinkt in der Tiefe eine giftig schwefelgelbe Lache, sonst ist der Graben angefüllt von gräßlich verstümmelten Leichen und Menschenfragmenten. Aus den Schädeln quillt das Gehirn gleich dicker roter Grütze; zerrissene Glieder, Eingeweide, Uniformfetzen, Patronenkapseln, bilden einen wüsten Haufen ...*

Schmits attestiert dem Maler des Bildes *großes Können*. Doch er kritisiert, daß im Sinne des Verismus schwer erkennbar sei, wo der Wahrheitsfanatismus aufhöre und effektlüsterne Gefühlsrohheit anfange. Er sieht in dem Bild pazifistische Propaganda. Denn damit würden Emotionen angesprochen, wo es kühlster Überlegungen bedürfe: *Wer*



Abb. 1. Otto Dix: Der Schützengraben 1920–23. Öl auf Leinwand, 227×250 cm, früher Staatliche Gemäldegalerie Dresden, verschollen, wohl zerstört

sich von Dix belehren lassen muß ..., der besitzt entweder eine außerordentlich träge Phantasie oder er hat in selbstsüchtiger Scheu vor peinlichen Eindrücken vermieden ... sich ein Bild des Krieges wie er ist, zu formen. Auf das Urteil der Leute, die erst das Dixsche Gemälde zum Pazifismus bekehrt, ist deshalb herzlich wenig zu geben, es sind schwachmütige, oberflächliche Ästhetlinge. Pazifist in dem Sinne, daß er den Krieg als ein entsetzliches Übel auffaßt, ist jeder vernünftige Mensch.[10]

In der sozialdemokratisch orientierten *Rheinischen Zeitung*[11] hingegen wurde von F. Friedrich – als Antwort auf Schmitsens Interpretation – der Wahrheitsgehalt des Bildes hervorgehoben, denn es stelle eben das dar, *was zum Sinn und Wesen des Krieges unmittelbar gehört: die Vernichtung.* Das Bild gewänne damit Lehrcharakter.

In seiner Replik *Nochmals das Kriegsbild von O. Dix*[12] betonte Walter Schmits, das Bild informiere falsch über den Krieg. Gewiß sei es buchstäblich wahr, aber nur als Teil, und er führt ein Beispiel an: *Wenn man ein Bild malt mit betrunkenen Matrosen, die gröhlend und mit Huren im Arm durch die Stadt ziehen – wäre das ein Bild der Revolution?* Wahrheit sei auch dieses.



Abb. 2. Otto Dix: Der Schützengraben (Detail)

KRITIK IN BERLIN

Nach diesen Kritiken flaute die Diskussion in Köln über den *Schützengraben* ab. Sie wurde jedoch nach einem halben Jahr erneut entfacht, da der Künstler das Bild – es war noch nicht bezahlt – in der Ausstellung der Akademie der Bildenden Künste in Berlin von Mai bis Juni 1924 zeigte. Von Dix und Nierendorf schon früher geplant, war dieses Unternehmen wegen der französischen Besetzung des Rheinlandes vordem unmöglich. Die Ausleihe wurde von Max Liebermann, Direktor der Akademie, arrangiert.[13]

Im Juli 1924 – nach Ende der Ausstellung – griff nun Julius Meier-Graefe den *Schützengraben* an und brachte damit die Diskussion in die entscheidende Phase. Denn mit seiner Autorität und dem überregionalen Publikationsorgan der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*[14] wirkte seine Polemik wie ein Flächenbrand und verschaffte dem Bild eine in dieser Weise nicht gewollte Publizität.

Meier-Graefe argumentierte – wie Dietrich Schubert[15] darlegte – ästhetisch, also nicht mehr inhaltlich, wie vordem geschehen: Das Bild sei geradezu infam gemalt: ... *mit einer penetranten Freunde am Detail, aber bitte schön, nicht am sinnlichen Detail, sondern am begrifflichen. Gehirn, Blut, Gedärm, können so gemalt werden, daß einem das Wasser im Mund zusammenläuft. Das hat der junge Max Liebermann ... bewiesen. Die zweite Anatomie Rembrandts mit dem offenen Bauch ist zum Küssen. Dieser Dix ist – verzeihen Sie das harte Wort – zum Kotzen.*

Hier ist wichtig, nicht – wie es leider oft geschieht[16] – nur den vulgären Kraftausdruck zu zitieren. Vielmehr zog Meier-Graefe für seinen drastischen Vergleich den Sinn des ‚Schmeckens' als Metapher für Geschmack heran. Im übrigen sei mit dem Kauf des Bildes die Grenze des erlaubten Unfugs überschritten. *Wahrscheinlich hat Herr Dix in aller Einfalt für den Pazifismus werben wollen – die bekannte Abschreckungstheorie.* Er empfiehlt, das Dixsche Bild aus dem Museum zu entfernen und den Künstler zu einem Tausch gegen ein anderes Bild zu bewegen.

Auf diese Kritik hin schrieb Paul Westheim – Herausgeber der Zeitschrift *Das Kunstblatt* – empört einen Offenen Brief[17], in dem er das Bild gegen Meier-Graefe verteidigte. Paul Fechter kommentierte dies in der gleichen Ausgabe der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* und verwies zugleich auf politische Implikationen im besetzten Rheinland: Mit dem Dixschen Bild würden in Frankreich erneut Ressentiments wach, da der Schützengrabenkrieg vor wenigen Jahren eben in Frankreich stattgefunden hatte. Somit rufe das Bild zu *neuer Mißachtung und Anmaßung gegen die Deutschen auf.*

Die bekannteste Verteidigung des „Schützengrabenbildes" aber schrieb Willi Wolfradt in seinem Aufsatz zu Otto Dix im *Cicerone*[18]. Er nahm Meier-Graefes Vergleich auf und übersteigerte ihn sogar noch: *Meier-Graefe z. B. hat es geradezu ‚infam' genannt; wohl könnten auch Leichen ‚zum Küssen' gemalt sein, dies aber sei einfach ‚zum Kotzen'.* Er fährt fort: *Bitte sehr! Das fehlte noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerrissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweide und Pfützen blutiger Jauche ‚das Wasser im Munde zusammenliefe', statt daß ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldaunen schlägt.*

Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt. Dieses himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetterten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammengestampfter Leiber. Eine gewisse ‚Indiskretion der Mittel' ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch wohl dem Kriege auch nachgesagt – eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren, es ist direkt unästhetisch! Allerdings, und das ist Dix überhaupt: Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur gesehen zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen.

Im übrigen ist gerade dieser ‚Schützengraben' ein Beispiel malerischer Gewalt, schwärend in chaotischen Farben und sumpfiger Verstrickung; und Kritik könnte allenfalls und mit besserem Grund eine gewisse Unübersichtlichkeit des Ganzen für Abschwächung des Eindrucks verantwortlich machen.

Wolfradt geht dann noch auf die Folge *Der Krieg* ein – fünf Mappen mit je zehn Radierungen, die in Nahsicht und Schwarzweiß ein *furchtbares Bilderbuch* seien, aus dessen *grandioser Anschaulichkeit* es kein Entrinnen gäbe: *Welch ein Wandschmuck für die Schulen. Welch ein Memento!* Paul Westheim schrieb im *Kunstblatt* zur Folge *Der Krieg*[19]: *Die Radierungen von Dix* [sind] *nicht ästhetisch, so wenig Menschengroßschlachterei eine ästhetische Begebenheit ist.* Doch wurde nun mit diesem Zyklus zusätzlich Öl ins Feuer des Streits gegossen, da die Mappen an Museen und Sammler verschickt, außerdem eine zusammenfassende Bildbroschüre (Auflage 10 000!) von den Gewerkschaften zum „Antikriegstag" verwendet wurde.

Sieht man diese Kritiken zusammen, so zeigt sich, daß die Befürworter des „Schützengrabens" mit dem Abschreckungscharakter argumentierten, dem schonungslosen Vorzeigen der Kriegsgreuel. Die ablehnenden Stimmen hingegen warfen ihm primär Pazifismus-Propaganda, Einseitigkeit und Effekthascherei vor. Da Befürworter und Gegner letztlich vom Inhaltlichen ausgingen – wie Reiners vorhergesagt hatte – geriet mit dem Stichwort „Pazifismus" das Bild gänzlich in den weltanschaulich-politischen Bereich. Denn diejenigen, die den Pazifismus schätzten, sahen im „Schützengrabenbild" ihre Ikone, denen jedoch, die den Pazifismus ablehnten, war das Bild verhaßt.

So folgte der „Schicksalsweg des Schützengrabens" – ihn hat Wolfgang Schröck-Schmidt, Verfasser einer leider unveröffentlichten Magisterarbeit[20], im Katalog der aktuellen großen Dix-Ausstellung dargestellt. Allerdings sind seine Vorwürfe (wie auch die Schuberts) gegen den damaligen Kölner Oberbürgermeister Adenauer zurückzuweisen – es sind unbewiesene Behauptungen. Tatsache ist, daß das Schützengrabenbild an den Galeristen Nierendorf Ende 1924 zurückgegeben wurde (dieser fand auch keinen Käufer für das Beechey-Porträt), und daß Max Liebermann – er bezeichnete das Bild als *würdig für die Nationalgalerie*[21] – sich in einem anderen Museum für das Bild verwenden wollte. 1925 war das Bild in Zürich (Internationale Kunstausstellung), 1926 wurde es in Berlin (Galerie Nierendorf: Dix-Ausstellung) und in München (Galerie Thannhauser) ausgestellt.[22]

KÁLLAIS INTERPRETATION

Auf diese aktuelle Situation reagierte Ernst Kállai 1927 mit seinem Aufsatz *Dämonie der Satire*[23] im *Kunstblatt* von Paul Westheim (nunmehr in dem vorzüglichen Sammelband von Tanja Frank zusammen mit weiteren, entlegeneren Schriften Kállais als Nachdruck zugänglich). Kállais Interpretation des Schützengrabenbildes hebt sich in ihrer distanzierten, ruhigen Darstellung wohltuend von den polemischen Stimmen ab.

Kállai stellt zunächst fest, daß mit diesem Bild Otto Dix das Äußerste an brutal stofflicher Wirklichkeitsschilderung in der modernen Kunst erreicht habe. Er verweist dann auf die bisherige Kritik – einerseits auf die *von ästhetisch überempfindlicher Seite erhobenen Einwände*, denen man andererseits mit *dem hohen ethischen Pathos der Komposition* entgegengetreten sei. Das Bild dürfe aber *weder rein ästhetisch, noch ausschließlich der Tendenz nach* erfaßt werden. Vielmehr bilde es – wie eingangs zitiert wurde – eine Einheit zwischen Bewunderung und Entsetzen, es hebe sich ebenso von kitschigen Kriegsmalereien ab wie von der nur abschreckenden Sachlichkeit von Photographien etwa in Friedrichs Kriegsbuch.

Damit hat Kállai eindeutig Stellung bezogen, indem er beide Extreme ablehnt und eine Mittelposition einnimmt, die er im folgenden darlegt: In einem ersten methodischen Schritt geht Kállai zunächst von der Bildstruktur, der Gesamtheit der Komposition aus, mithin von einem spezifisch künstlerischen Problem. So stellt er dem Schützengrabenbild eine Hochgebirgslandschaft von Blechen gegenüber, die er abbildet[24]: (Abb. 3) *Was Dix aus dem Schützengrabenworwurf herausgeholt hat, ist ein Leichen- und Verwesungsgebirge, bei aller krassen Stofflichkeit in genau so phantastisch-unnahbare Bezirke des Gefühls entrückt, genau so abgrundtief-durchschauert und großartig-düster gesehen, wie die ewigen Eisregionen bei den Romantikern.*

Beides Visionen, stofflich verschieden, doch geistig verwandt: *Auf das Ewige kommt es an, auf den Stempel des Unabänderlichen, kosmisch Emporragenden, Daseinserfüllenden, den Otto Dix seinem Kriegsungeheuer gegeben hat. Sein Schützengrabenworwurf wird durch die ... Komposition zur Allmacht des Grauens geweiht. Die Besessenheit des Malers von den Vorstellungen der Kriegsgreuel rückt diese in einen Bezirk der Monumentalität, in dem es vollkommen gleichgültig ist, ob man gegen das Ungeheuerliche protestiert oder es in schauernder Andacht über sich ergehen läßt.*

Mit den Stichworten des Visionären und der Monumentalität gibt Kállai der Diskussion eine neue mögliche Richtung vor, die aus den Sackgassen des vordergründig Inhaltlichen oder rein Ästhetischen herausführen könnte. Gleichsam zur Unterstreichung seiner These fügt er ein zeitgenössisches, kühl-sachliches Landschaftsgemälde von Georg Scholz als Abbildung[25] hinzu, ohne es im Text jedoch zu nennen.

In einem zweiten methodischen Schritt wendet sich Kállai dann der emotionalen Seite des Bildes bezüglich des Betrachters und des Künstlers zu. Hierbei geht er von einer dualen Wirkungsweise aus: Einerseits wirke das Bild *im Detail nämlich, abschreckend, was ja bewußte Absicht des Künstlers war! Andererseits aber gehen diese abschreckenden Details in dem Gesamteindruck einer nach allen Regeln der Komposition gebauten Vision unter, die in ihrer Monumentalität faszinierend wirkt.* Diese *unheimliche Zweiheit des Gefühls* entspreche einer *heute ganz merkwürdigen Dämonologie.*

Kállai sieht in dieser Schützengrabenschilderung ein visionäres Weltbild, welches eine über alle Kriegserfahrung hinausgehende Erfülltheit voraussetze, und er folgert, daß Dix an den Krieg glaube wie der Katholik an den Teufel (d. h. an das Böse). Dix mythisieren den Gegenstand als düstere Metaphysik. Dies nun aber kritisiert Kállai, als einen im Grunde reaktionären Gestaltungstrieb. Denn er obliege durch die Monstruosität des Entsetzlichen einem heimlich-wollüstigen Bann, eben dem veristischen ‚furor teutonicus' eines Corinth, Grünewald, Baldung u. a. mit deren Marterdarstellungen.

Dix sei besessen vom Machtgedanken des Abscheulichen, wobei seine Phantasie der Erfahrung aufhelfe. So werde z. B. *die Liebesszene zwischen einem mumienhaften Greis und einer gewaltig-üppigen Blondine*[26] *... zum grotesken Walküreritt* – ins Phantastische, Monstruose übersteigert. *Dix verbeißt sich in solch häßlichen Vorwurf mit einer kalten Grausamkeit, bei der Abscheu nicht mehr von Wollust zu unterscheiden ist. Das Häßliche erhält in seinen Kompositionen den Zug großer, selbst feierlicher Gesetzmäßigkeit. Die Abwehr des Abscheulichen wird mit einem pathetischen Zere-*



Abb. 3. Carl Blechen: Gebirgsschlacht im Winter (Hochgebirgslandschaft) 1825, Öl auf Leinwand 98×124 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 1234.

moniell der Heraufbeschwörung, eben dieses Abscheulichen ausgeübt, das schließlich die Frage ganz und gar offen läßt, ob es sich hier um eine Ablehnung oder um einen Kult handelt.[27]

KÁLLAIS THESE

Gerade diese letzte Äußerung Kállais ist von den Dix-Biographen und von den Vertretern des Verismus empört zurückgewiesen worden. Denn Darstellungen dieser Art wurden als sakrosankt angesehen, und veristische Darstellungen galten in dogmatischer Weise als ‚Wahrheit'. Gegenüber dem moralischen Impetus schienen künstlerische Überlegungen sekundär.

Doch es lohnt, den Ansatz von Kállai weiter zu verfolgen. Vergegenwärtigen wir uns: Otto Dix hat die Kriegsthematik[28] in einer ungewöhnlich großen Zahl von Bildern dargestellt: während des 1. Weltkriegs aus unmittelbarem Erleben, fünf Jahre danach im „Schützengrabenbild" und den Radierfolgen, 1929 im Triptychon *Der Krieg*, 1936 im Gemälde

Flandern. Ob allein die quantitative Menge dieser Darstellungen als ‚Verarbeitung' im Sinne psychischer Bewältigung des Erlebten gelten darf, kann wohl bezweifelt werden.

Weiterhin ist daran zu erinnern, daß kriegerische Gewalt keineswegs von der Avantgarde nur negativ gesehen wurde. Man denke an die zahlreichen Bilder im Gefolge der russischen Revolution[29], die diese verherrlichten – Revolutionen ohne Blutvergießen gab es nicht, es wurde in Kauf genommen. Erinnert sei auch an das Futuristische Manifest von 1909[30]: *Wir wollen den Krieg verherrlichen – die einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes*. Erinnert sei aber auch an futuristische Darstellungen der Kriegsmaschinerie, z. B. von Gino Severini: *Gepanzerter Zug* 1915, Bohumil Kubista: *Schwere Artillerie im Gefecht* 1913 u. a.[31]

Selbst die im Krieg entstandenen Bilder zeigen oft eine durchaus mit Interesse erlebte Seite des Krieges – wie dies am Thema der explodierenden Granate, aber auch aus biographischen Begebenheiten deutlich wird: Dix meldete sich als Freiwilliger, weil er das selbst erleben wollte,[32] von Beckmann u. a. ist ähnliches überliefert. Die explodierende Granate[33] ist ein Bildmotiv von Christopher Nevinson 1915, von George Grosz 1915, von Max Beckmann 1914, von Dix (*Der Volltreffer*) 1917. Aber Dix[34] zeichnete auch den *Granattrichter mit Leuchtkugeln* – ein phantastisches Feuerwerk über der Kraterlandschaft 1917, *Granattrichter mit Blumen – vor Reims, Frühling 1916* und sogar einen buntfarbigen *Granattrichter in Blütenform* 1916/22. Nichts weist auf furchtbares Geschehen hin – eher ein phantastisches Schauspiel.

Andererseits begegnet das Schauerlich-Groteske bei seinen Stilleben[35]: *Stilleben mit Witwenschleier* 1925, *Stilleben mit Kalbskopf* 1926. Die Totenkopf-Komposition besitzt von Wereschtschagin und Ensor bis zu Bellmer und Dali weithin eine eigene Tradition. Dixens *Schädel* aus der Mappe *Der Krieg* mag auch in dieser Weise gesehen werden, selbst das Gasmaskenbild (*Sturmtruppe geht unter Gas vor*).

Die Monumentalisierung, von der Kállai schreibt, wurde von Dix gegenüber dem „Schützengrabenbild" noch gesteigert in seinem riesigen Triptychon *Der Krieg* (1929/32)[36]. In ihm wird – wie auch bei dem Großstadt-Triptychon – die Sakralität einer Gemäldeform zur Steigerung der Bildwirkung bewußt eingesetzt: das profan-unmenschliche Geschehen durch die Form des Altarbildes erhöht.

Das 1936 entstandene Gemälde *Flandern*[37] (angeregt von Henri Barbusses Kriegsroman *Le Feu*) – Britta Schmitz hat kürzlich auf den Zusammenhang mit dem „Triumph des Todes" hingewiesen – entspricht in seinen Maßen nahezu dem Schützengrabenbild. Aber es wirkt auf eigentümliche Weise beruhigter und ist damit der distanzierten Betrachtung zugänglicher. Sieht man im Detail die zerschossene Landschaft und die brennenden Städte, so wird – ganz im Sinne von Kállai – das Faszinosum einer phantastischen Welt deutlich. Nimmt man die Radierungen *Verlassene Stellung bei Neuville*, selbst den *Totentanz Anno 17 (Höhe Toter Mann)* hinzu – beide aus der 2. Mappe *Der Krieg* –, so mag die Nähe solcher Auffassungen zu surrealistischen Gestaltungen[38] erkennbar werden, zu Masson und Dali, zu Tanguy und Max Ernst. Aber auch die eigentümlich teilnahmslosen Gestalten auf dem Dixschen Flandernbild verweisen mit ihrer phantastischen Umgebung auf die Kunstgeschichte zurück: Bresdins *Comédie de la Mort* (1854) u. a. wäre zu nennen, will man wie Kállai das 19. Jh. zum Vergleich heranziehen.

Nach der Kritik Kállais im *Kunstblatt* von 1927 verschwindet das „Schützengrabenbild" buchstäblich. Im November 1928 erwarben in Dresden der Patronatsverein und die Gemäldegalerie das Bild für je 5000,– RM – Dix war seit Sommer des Vorjahres Professor an der dortigen Akademie –, doch es gelangte nur ins Depot. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde erneut die politisch-inhaltliche Komponente dem Bild zum Verhängnis. 1933 in der Dresdner Ausstellung *Entartete Kunst*, die als Wanderausstellung quer durch Deutschland führte, stand es 1937 in München auf der bekannten Schau als *gemalte Wehrsabotage* im Zentrum und ging danach wiederum auf Wanderschaft. Noch 1940 befand sich das Bild – wie Wolfgang Schröck-Schmidt herausfand[39] – im ehemaligen Barlach-Atelier in Güstrow; es wurde also nicht verbrannt. Seitdem ist das Schützengrabenbild verschollen. Vielleicht wird es demnächst – wie andere verschollene Kunstwerke – wieder auftauchen.

KÁLLAI-REZEPTION

Abschließend ein Wort zur Rezeption von Kállais Kritik. Sie blieb zunächst unbeachtet, selbst Fritz Löffler, der Dix-Biograph, überging sie. Allerdings geht Löffler[40] auf die „malerische" Auffassung des Bildes ein, *die reiche Palette und ein ganz pastoser, oft bis zu einem Zentimeter dicker Farbauftrag von juwelenhaftem Glanze ... Der malerische Vortrag im ‚Schützengraben' hat Dix aber nicht gehindert, sich in liebevollster Weise in die Details der geschilderten Schrecklichkeiten zu versenken. Dieses minutiöse Ausdeuten der Einzelheiten ... läßt auf der anderen Seite das Schreckliche des Bildgehalts vergessen*. Dies habe auch den Künstler beim Schöpfungsakt übermannt, als „beglückende Hingabe". Denn *Ich male doch nur Stilleben!* habe er auf eine entsprechende Frage geantwortet.

Während Löffler darin sich Kállai nähert, wird dessen Interpretation von Dietrich Schubert[41] abgelehnt: *Ernst Kallái* ⟨sic⟩ *hat das Gemälde 1927 aus dieser Einheit von*

Werk und Wirkung gelöst und subjektiv interpretiert (wobei zu fragen wäre, ob es eine objektive Interpretation gebe). Ihm folgt sein Schüler Wolfgang Schröck-Schmidt mit gleichen Worten.[42] Dennoch muß Schubert zugeben, daß Dix selbst sogar Kállais Interpretation bestätigte: „Der Mann hat recht!" (was Schröck-Schmidt übergeht). Schubert sieht im Schützengrabenbild: ... *den Willen, zu protokollieren und damit eine Reportage des Schreckens in aufrüttelnder Verdichtung zu liefern*. Seine Deutung, die nicht frei ist von ideologischen Maximen, kritisiert: Dix stelle nicht die Urheber des Krieges, wohl aber dessen Folgen dar. Damit wird also wiederum zurückgegriffen auf das Inhaltliche als das Primäre.

Matthias Eberle[43] weist – wie vor ihm Schubert u. a. auf die Rolle Nietzsches hin, den seinerzeit Dix las. Er sieht weiterhin Parallelen zu den Schriften Max Stirners und Ernst Jüngers („Der Kampf als inneres Erleben"). Ausgehend von Nietzsches Theorie des ewigen Kreislaufs schreibt Eberle: *This principle is also revealed in Dix' portrayals of the devasted earth itself. Gaping wounds have been torn in it, by shells, but these are like great vulvas, evocative of the earth's fecundity. The trenches, gauged as if with a giant plough, transform the front lines into a fruitful field on whose edges flowers and grass already grow. ('Shellhole with flowers' 1915, 'Trench with Flowers' 1917).*

Ernst Otto Conzelmann[44] hat – zunächst im Stuttgarter Katalog 1971, dann in seinem Buch *Der andere Dix* 1983 – eingehend Kállais Kritik gewürdigt. Er schreibt zum „Schützengrabenbild": *Nur einer hat allem Anschein nach schon 1927 feinfühlig die Hintergründe erkannt: Ernst Kállai, und er hat m. E. das Klügste geschrieben, was man über den „Schützengraben" sagen kann: 'Es ist ein Weltbild in dieser Schützengraben-Schilderung... Dix glaubt an den Krieg'* ...

Conzelmann läßt dann ein längeres Zitat folgen, danach: *Es lohnte, den ganzen Aufsatz Kállais zu zitieren*. Und er fährt weiter unten fort: *Als ich ihm [Dix] 1960 meine Auszüge aus Kállais Aufsatz vorlas, erklärte er lakonisch: 'Der Mann hat recht! Aber so etwas dürften Sie ja heute nicht mehr schreiben!'* (– was manches erklärt).

Fragen wir nun: Ob man das heute schreiben kann – nach weiteren 30 Jahren? Otto Conzelmann schlug entrüstete Kritik entgegen, als er in dem genannten Buch im Jahre 1983 es wagte, einen Mythos anzugreifen – so der „Offene Brief" von Dietrich Schubert[45] in den *Kritischen Berichten* auf eine Rezension von Uwe Schneede in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*; ablehnend auch Dieter Scholz 1991. Ernst Kállai hingegen war fruchtlos genug, dies bereits 1927, also vor mehr als einem halben Jahrhundert, getan zu haben.

ANNMERKUNGEN

[1] *Kállai, Ernst*: Dämonie der Satire. In: Das Kunstblatt 1927, 97–104; Nachdruck in: Frank, Tanja (Hg.): *Ernst Kállai*, Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933. Leipzig u. Weimar 1986, 92–99.

[2] Die Maßangaben in der Literatur schwanken geringfügig: Schröck-Schmidt 1991: 2,26 m×2,49 m; Schubert 1985: 2,30 m×2,50 m; Löffler 1967: 2,27 m×2,50 m.

[3] *Löffler, Fritz*: Otto Dix. Leben und Werk. Wien u. München 1967, 63–67 (unvollendete Arbeit, eingerollt mit nach Düsseldorf gebracht); *Conzelmann, Otto*: Otto Dix. Hannover 1959 31–38; Otto Dix zum 80. Geburtstag. Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1971, 30–31; Dix. Otto Dix zum 100. Geburtstag. Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u. Nationalgalerie Berlin 1991, 159–164.

[4] Vgl. *Reinhardt, Brigitte*: Dix – Maler der Tatsachen. In: Otto Dix. Bestandskatalog. Galerie der Stadt Stuttgart s. d. 11–29; *Löffler, Fritz*: Dix und der Krieg. Leipzig 1986; Kat. Stuttgart u. Berlin 1991 (s. Anm. 3) 51–70, 159–192, 261–268, 269–272.

[5] *Klaphek, Anna*: Mutter Ey, eine Düsseldorfer Künstlerlegende. Düsseldorf (1958), 3. Aufl. 1978; *Ruhrberg, Karl*: Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919–1929. Düsseldorf 1970.

[6] Die Gründe für seine Übersiedlung waren teils beruflicher Art: ein zahlungskräftiges Publikum im Rheinland, teils privater Natur: Martha Koch (vormals verheiratet mit dem Düsseldorfer Urologen and Sammler Dr. Hans Koch) hatte er nach ihrer Scheidung im Februar 1923 geheiratet.

[7] *Secker, Hans*, F.: Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz, Köln 1927, 1–16 (Neuordnung 1923), 127–130 (Neuordnungen von 1922–1927); Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein 1975, 14–15.

[8] *Reiners, Herbert*: Neuordnung der Kölner Museen. In: Kölnische Volkszeitung, 1. 12. 1923.

[9] *Schmits, Walter*: Ein Bild des Krieges. In: Kölnische Zeitung, 7. 12. 1923.

[10] Man kann Schmits also keineswegs pauschal als „konservativen Kritiker" abtun (Schröck-Schmidt 161).

[11] Rheinische Zeitung, 12. 12. 1923.

[12] Kölnische Zeitung, 14. 12. 1923.

[13] *Conzelmann* 1959, 32; Schröck-Schmidt 1991, 161.

[14] Deutsche Allgemeine Zeitung, 2. 7. 1924.

[15] *Schubert, Dietrich*: Otto Dix, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg (1980) 1985, 67.

[16] *Schubert* 1985, 67; *Schröck-Schmidt* 1991, 162; *Conzelmann, Otto*: Mißverständnis und Wahrheit um Otto Dix. In: Kat. Stuttgart 1971, 32.

[17] Deutsche Allgemeine Zeitung, 8. Juli 1924.

[18] Der Cicerone, 1924 (20) 943–954.

[19] *Westheim, Paul*: Otto Dix – Der Krieg. In: Das Kunstblatt 8 1924, 286; vgl. *Herzogenrath, Wulf*: Die Mappe „Der Krieg" 1923/24. In: Kat. Stuttgart 1991, 167–175.

[20] *Schröck-Schmidt, Wolfgang*: Die Rezension des „Schützengrabens" von Otto Dix. Unveröff. Magisterarbeit Univ. Heidelberg 1989, zit. in: Ders.: Der Schicksalsweg des „Schützengraben". In: Dix. Kat. Stuttgart u. Berlin 1991, 163.

[21] *Schubert* 1985, 67.

[22] *Schröck-Schmidt* 1991, 163.

[23] Vgl. Anm. 1.

[24] Karl Bleechen: Beschneites Tal, 1825 (Berlin, Nationalgalerie), *Kállai* 1927, 99.

[25] Georg Scholz: Ansicht von Grötzingen, 1925 (Mannheim, Kunsthalle). Kállai 1927, 100.

[26] Otto Dix: Ungleiches Liebspaar. Tempera/Holz 1925 (Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.-Nr. LG-38).

[27] *Kállai* 1927, 99.

[28] Kriegsthematik bei Dix: Vgl. *Conzelmann* 1983; *Eberle* 1985; *Nierendorf, Karl* (Hg.); Der Krieg. 24 Offsetdrucke nach Originalen aus dem

Radierwerk von Otto Dix. Berlin 1924; „Der Krieg", Triptychon 1929–32 (Dresden, Staatliche Gemäldesammlung); „Flandern" 1934–36 (Berlin, Nationalgalerie) s. Anm. 35.

[29] Vgl. El Lissitzky: „Schlagt die Weißen nieder mit dem roten Keil" 1919; Vgl. Kunst in der Revolution. Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein 1972.

[30] *Baumgarth, Christa*: Geschichte des Futurismus. Reinbek 1966, 26 (Pkt. 9); Vgl. Äußerungen von Gustav Sack: Der Krieg als „Erwecker", von Johannes R. Becher: Krieg als „Erlöser aus bürgerlicher Enge" usw. *Conzelmann* 1971, 14.

[31] *Hultén, Pontus* (Hg.): Futurismo & Futurismi. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig. Mailand 1986, 236, 267. (Vgl. dort u. a.: Carra: „Begräbnis des Anarchisten" 153; Russulo: „Revolte" 206; Villon: „Marschierende Soldaten" 287; Stella: „Battle of Lights" 45; Adrian-Nilson: „Sailor's Dream of War" 373; Witkiewicz: „Der Kampf" 359.

[32] *Schubert* 22; *Fischer, Lothar*: Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981, 30 zitiert C. Felixmüller, zu dem Dix gesagt haben soll: „Du kannst Dir nicht vorstellen, was das für ein Gefühl ist, wenn Du einem anderen das Bajonett in den Wanst rammeln kannst!"

[33] Christopher R. W. Nevinson: „A Bursting Shell" 1915 (London, Tate Gallery); George Grosz: „Die Granate" Federzeichnung 1915 (Princeton, EGG 3. 38. 2); Max Beckmann: „Die Granate" Kaltnadelradierung 4. Zustand 1914.

[34] „Der Volltreffer" Kreide 1917 (Stuttgart Z-1150); „Granattrichter mit Leuchtkugeln" Pastell 1917 (Stuttgart T-337); „Granattrichter mit Blumen – Frühling 1916 vor Reims" Radierung, Der Krieg, 3. Mappe; „Granattrichter in Blütenform" Gounache 1916 (Kat. Stuttgart 1991 G 1916/22).

[35] Otto Dix: „Stilleben mit Witwenschleier" 1925 (Vaduz); „Stilleben mit Kalbskopf" 1926 (Kat. Stuttgart 1991 1926/17). Wereschtschagin: „Apotheose der Krieges" 1871 (Moskau, Tretjakow-Galerie), vgl. *Klein, H.*: Russische Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Rußlandbericht. Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln. 1966, 311–322; Ensor: „Stilleben mit Totenkopf" (s. *Kállai* 1927, 101); Bellmer: „Totenkopf und junges Mädchen" 1963 (Paris, Slg. Waldberg); Dali: „Gesicht des Krieges" 1940 (Braine, Slg. Cauvin). Dix: „Schädel" Radierung (4. Mappe „Der Krieg"); „Sturmtruppe geht unter Gas vor" Radierung, (2. Mappe).

[36] „Der Krieg" (Mitteltafel 2,04×2,04 m, Dresden, Galerie Neue Meister). Vgl. *Scholz* in: Kat. Stuttgart 1991, 261–267.

[37] „Flandern" (2,00×2,50 m, Berlin, Nationalgalerie); *Schmitz, Britta*: Otto Dix' „Flandern" 1934–36. In: Kat. Stuttgart 1991, 269–271; „Triumph des Todes" 1934 (Galerie der Stadt Stuttgart 0-2733.

[38] *Schmied, Wieland*: 200 Jahre Phantastische Malerei. Berlin 1973. Masson: „Métamorphose des Amants" 1936 (Paris, Slg. Collinet); Dali: „Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen. Vision des Bürgerkriegs" 1936 (Philadelphia); „Kannibalismus im Herbst" 1936/37 (London); Tanguy: „Toilette d'Air" 1937 (Hannover); Max Ernst: „Versuchung des heiligen Antonius" 1945 (Duisburg); Bresdin: „Comédie de la Mort" (1854) Lith./Rad.

[39] *Schröck-Schmidt* 1991, 163, bei ihm auch der Hinweis auf den Ausstellungstitel „Entartete Kunst".

[40] *Löffler* 1967, 64.

[41] *Schubert* 1985, 68.

[42] *Schröck-Schmidt* 1991, 162.

[43] *Eberle, Matthias*: World War I and the Weimar Artists, New Haven u. London 1985, 31.

[44] *Conzelmann, Otto*: Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg. Stuttgart 1983, 237, 260.

[45] *Schubert, Dietrich*. In: Kritische Berichte 1984, 84–94; *Schneede, Uwe*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 1983 (Nr. 275) vom 26. 11. 1983; *Scholz, Dieter*: Das Triptychon „Der Krieg" von Otto Dix. In: Kat. Stuttgart 1991, 261.

KRISZTINA PASSUTH

KÁLLAI – EL LISSITZKY

Obwohl El Lissitzky um einen Tag jünger war als der Kunstkritiker Kállai (der erste ist am 10. November 1890 und der zweite am 9. November desselben Jahres geboren), begann seine professionelle Laufbahn viel früher.

In der Tat, El Lissitzky hatte bereits eine ziemlich bedeutende künstlerische Vergangenheit hinter sich, als er Ernő Kállai begegnen konnte; in Berlin, im Jahre 1922. Wie Kállai hatte er seine Heimat verlassen, zumindest für einige Zeit. Zuerst studierte er Architektur in Darmstadt (1909–1914), wobei ihn die deutsche Kultur zutiefst prägte und ihn dafür vorbestimmte, gewissermaßen ein Vermittler zwischen der russischen und der deutschen Kultur zu werden. Was Kállai anbelangt, so bekam er dank seines schwäbischen Vaters dieses *deutsche Wissen* schon in der Kindheit mit. Auch Kállai hatte, allenfalls zu Beginn, eine Vermittlerrolle zu spielen, die sich jedoch später in eine Doppelrolle umwandelte: er trat in den zwanziger Jahren gleichzeitig in der deutschen und der ungarischen Künstlerszene auf, wobei er bestimmte Informationen für dieses und bestimmte Analysen für jenes Publikum bereit hielt.

In seinen ersten Artikeln, veröffentlicht in *Der Ararat* (München), analysierte Kállai vor allem die Malerei der ungarischen Gruppe der Aktivisten (*Zur nachimpressionistischen Malerei in Ungarn*, *Jungungarische Malerei* usw.), die gerade erst zum nichtfigürlichen Ausdruck oder an dessen Grenze gelangte und auf halbem Weg stehenblieb. Erst in seinem Artikel über Moholy-Nagy, veröffentlicht im September 1921 in der Revue *MA*, setzte er sich zum ersten Mal für die avantgardistische Malerei ein. In bezug auf diese Malerei wendete er noch nicht die Bezeichnung „Konstruktivismus" an, er definierte sie anders: *Die Kunst von Moholy-Nagy weist in ihren Extremen Berührungspunkte mit dem Kubismus und dem Dadaismus auf und proklamiert durch die organische Vereinigung der Gegensätze den heutigen Menschen, der die Welt der Maschinen bezwingt.*[1] Die drei Schlüsselworte des Artikels sind: Anarchie, moderne Technik, Metropole. Dank der gleichzeitig technischen wie auch utopischen Imagination von Moholy-Nagy entdeckt Kállai eine neue Welt. Diese Welt hat mit dem Postimpressionismus und dem Aktivismus der ungarischen Malerei, was früher Gegenstand seiner Untersuchungen war nichts mehr zu tun. Was ihn fortan berühren wird, ist vor allem die Modernität, der Pulsschlag der großen Industriestadt, mit den Augen eines Künstlers gesehen.

Die Begriffe „sozial", „kollektiv" und „Architektur" kommen in seinem zweiten Artikel vor, den er in *MA* (November 1921) publizierte und der Lajos Kassák gewidmet war: *Da jedoch kollektiver Geist gleichermaßen Gesetz und Logik bedeutet, beruht auch die gegenstandslose kollektive Form stets auf der bis zum Höchsten gebundenen Ordnung der Teile.*

Der kollektive Geist schafft auch dort Architektur, wo ein Bild gemalt oder eine Statue aus Stein gehauen wird.[2]

Bevor er sich ganz dem Problem des Konstruktivismus widmen konnte, publizierte er ein theoretisches Essay über den Kubismus[3], das eine Art Apologetik der *Bildarchitektur* von Kassák, Bortnyik, Moholy-Nagy beinhaltete. Während er in diesem Artikel ausländische Malerei kaum erwähnt, sind seine nächsten zwei Studien der russischen Avantgarde gewidmet. Es handelt sich namentlich um El Lissitzky und Puni.

In der Studie über Lissitzky[4], stellt Kállai Fragen, die die Problematik des Kubismus, ja sogar der ungarischen *Bildarchitektur* weit überschreiten. Er kam mit und dank Lissitzky zum Kern der aktuellsten avantgardistischen Tendenzen.

Wir wissen nicht ganz genau, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Bedingungen er dem Werk El Lissitzkys begegnen konnte. Beide befanden sich zu Beginn 1922 in Berlin, sie besuchten dieselben Ateliers. Kállai dürfte jedoch noch keine tiefere Kenntnis von El Lissitzkys schaffen genabt haben, denn sein Werk wurde zu dieser Zeit in Berlin nirgends ausgestellt: erst im Herbst 1922 in der Galerie Van Diemen, also nach dem Erscheinen des Artikels von Kállai. Kállais Kenntnisse berühen also wahrscheinlich auf dem Album *Proun* (herausgegeben in Vitebsk im Jahre 1920) und höchstwahrscheinlich auf dem Manuskript des Artikels *Proun*, der einige Zeit später in *MA* (übersetzt von János Mácza) sowie in *De Stijl* publiziert wurde. Der Artikel El Lissitzkys konnte in der Revue *MA* dank Moholy-Nagy veröffentlicht werden, der im Frühjahr 1921 Mitarbeiter dieser Zeitschrift geworden war, zur gleichen Zeit wie Kállai.[5] Zum Zeitpunkt,

als er seinen ersten Artikel über den russischen Künstler für die Zeitschrift *Das Kunstblatt* verfaßte, hat sich Kállai in der Theorie von El Lissitzky sehr gut ausgekannt. Zumindest so gut daß er aus ihr zitieren konnte: *Lissitzky sagt selbst in seinem Geleitwort zu Proun, daß hier nicht etwa Konkurrenz mit Ingenieuren getrieben werden soll. Proun will mehr als eine bloße technische Sensation sein.*[6] Laut Éva Forgács war *Kállai anfänglich von dem Gedanken des dynamischen offenen Systems fasziniert. Die Werke Moholy-Nagys beschreibt er als spielerisches mobiles Weltmodell.*[7] Höchstwahrscheinlich war es das Prinzip des „mobilen Weltmodells", das Kállai an dem Werk El Lissitzkys so sehr interessierte. Wenn wir die beiden Texte vergleichen, jenen von Lissitzky zum Proun und den ersten Artikel über El Lissitzky von Kállai, finden wir ziemlich überraschende Ähnlichkeiten zwischen ihnen. Der Ausgangspunkt ist für beide Autoren derselbe: das Ende der Religion, das Ende unseres Glaubens an Gott und dadurch auch der Verlust der ursprünglichen Sendung der Kunst. So wird der Künstler nach El Lissitzkys Meinung vom Imitator zum Schöpfer der Welt, der der Technik keine Konkurrenz macht. Das Ergebnis ist der Proun. Nach Kállai befreite sich *der intellektuelle Mensch von den seiner Selbstentfaltung widerstrebenden Räumen und Gegenständen der heutigen Wirklichkeit. Er wurde Suprematist, ging auf die letzten Elemente seiner eigenen räumlichen Objektivierung zurück, auf die geometrischen Elementarformen. ... Es brauchte nur eine vollständige Aktivität einzusetzen, um aus den lockeren Elementen eine gerüstfeste, komplexe Einheit der Form zu konstruieren, die intellektuelle Kunst zur Verkörperung größter Lebensfülle zu erheben. Dieses Werk wurde durch Lissitzkys ‚Proun' erbracht.*

In diesem Artikel scheint Kállai nicht zu wissen oder vergessen zu haben, was er an der ungarischen Kunstproduktion am meisten bewundert hat: den Begriff Bildarchitektur. Dieser Begriff wird durch den Proun ersetzt, der nicht als ein statischer Gegenstand, sondern als ein Objekt in voller und kontinuierlicher Bewegung betrachtet werden soll. Das Symbol der Bewegung könnte für El Lissitzky nichts anderes als ein Flugzeug gewesen sein: *Der schöpferische Ingenieur, der die Form des Propellers konstruiert, weiß, daß sein Kollege, der Technologe in seinem Laboratorium die Materialien aus Holz, Metall oder Leinwand vorbereitet, welche den statischen und dynamischen Forderungen der Formen entsprechen, die ihm vorgegeben sind.*[8] Diese Gedanken fanden einen regen Anklang bei Kállai, der für die Beschreibung der Gemälde El Lissitzkys dieselben Bilder benutzte: *Ein System technischer Gestirne hält sich im Gleichgewicht, beschreibt schwungvolle elliptische Bahnen oder läßt langgestreckte starrbeflügelte Konstruktionen in der Ferne davonziehen, Aeroplane des Unendlichen. Ihre Töne bewegen sich zwischen Weiß und Schwarz in Abstufungen eines intellektuellen und sachlichen Grau, aus denen plötzlich ein vereinzeltes Rot intensiv hervorbricht.*[9]

Es scheint, als ob Kállai durch El Lissitzky dieses neue Modell der Kunst und der Gesellschaft entdecken läßt. Das Flugzeug stellt die ideale Maschine dar. Nach Hubertus Gassner: *Das Kunstwerk, das Individuum, der Körper, die Kultur, die Gesellschaft und das Universum werden alle gleichermaßen nach dem Strukturmodell der idealen Maschine gedacht ...*[10]

Diese Maschine, „die Aeroplane des Unendlichen", ist viel persönlicher, weniger streng und dogmatisch als das strenge und dogmatische Ideal der Künstler des De Stijl und gewisser konstruktivisten: *Sinnliche und psychische Qualitäten rücken wieder in den Vordergrund, und damit auch das Individuum mit seiner Libido, seinen Träumen, Wünschen und Leiden,* schreibt Gassner.[11]

Wenn also Kállai gewissermaßen sein ideales Modell mit Hilfe von El Lissitzky gefunden hatte, verließ er ihn nie und analysierte seine Werke bei mehreren Gelegenheiten, wenn er etwa über die graphischen Alben Kestners oder über Berliner Ausstellungen sprach. Zwischen 1922 und 1924 hat er in diesem Geiste eine ganze Reihe von Artikeln publiziert. Dem russischen Künstler widmete er jedoch erneut eine wichtige Studie erst im Jahre 1924 (veröffentlicht in der Revue *Der Cicerone* und zugleich im *Jahrbuch der Jungen Kunst* im Jahre 1924). In dieser Zeit ist er bereits ein namhafter Kunstkritiker der sich gründlich mit dem Phänomen des Konstruktivismus auseinandergesetzt hatte und über die in Berlin oder Rußland lebenden Künstler schrieb. Also konnte er, als er nun zum Werk El Lissitzkys zurückgekehrt war, dieses aus einer viel breiteren Perspektive sehen als vorher, und er hatte auch viel größere Vergleichsmöglichkeiten als 1922. Er analysierte die gesamte Tätigkeit des Künstlers, vom *Modell der Rednertribüne* bis zum *Prounenraum*, und schrieb: *Lissitzky rafft die Splitter zusammen und unterwirft sie der zwingenden Notwendigkeit seiner gegenständlichen Phantasie. Er verliert sich nicht in der Illusion des grenzenlosen Raumes, die von der glatten Bildfläche geboten wird, sondern überspannt, überschwebt, durchquert diesen Raum, von der vehementen Dynamik seiner Konstruktionen getragen.*

Das heißt, daß das von El Lissitzky geschaffene Modell des Konstruktivismus in Deutschland noch zumindest bis 1924 gültig blieb, bis zu einem Zeitpunkt, als er in seiner Heimat, in Rußland, bereits von allen stark kritisiert wurde.

Der russische Künstler und der ungarische Kunstkritiker konnten so noch einmal für kurze Zeit ihren Geist und ihre Vorstellungskraft vereinen, bevor sich der konstruktivistische Traum im Nichts auflöste.

ANMERKUNGEN

[1] *Péter Mátyás* (Ernő Kállai): Moholy-Nagy, MA, 1921 Sept.; deutsch: *Ernst Kállai*: Vision und Formgesetz, Hrsg. von Tanja Frank, *Kieperhauer Verlag*, Leipzig und Weimar, 1986, S. 5.

[2] deutsch: *Tanja Frank*, a.a.O., S. 8.

[3] A kubizmus és jövendő művészet, MA, Jan. 1922.

[4] *Ernst Kállai*: Lissitzky, Das Kunstblatt, 6. Jhg., Heft 1, 1922.

[5] Siehe *Lee Congdon*: Exile and Social Thought, Princeton University Press, 1991, S. 151.

[6] *Ernst Kállai*: Lissitzky, Das Kunstblatt, 6. Jg., Heft 1, 1922.

[7] *Éva Forgács*: Der Konstruktivismus von Ernő Kállai, in: Wechselwirkungen, Kassel, 1986, S. 159.

[8] *El Lissitzky*: Proun. Conference. 1921. In: *El Lissitzky*: Proun und Wolkenbügel. VEB, Dresden, 1977, S. 31.

[9] *E. Kállai*: El Lissitzky. Das Kunstblatt, op. cit.

[10] *Hubertus Gassner*: „Ersehnte Einheit" oder „erpreßte Versöhnung". Zur Kontinuität und Diskontinuität ungarischer Konstruktivismus-Konzeption in: Wechselwirkungen, op. cit. S. 212.

[11] *Gassner*: op. cit. S. 213.

ÉVA BAJKAY

ERNST KÁLLAI UND SEIN ERSTES BUCH: *NEUE MALEREI IN UNGARN*

1925 erschien das Werk *Neue Malerei in Ungarn* von Ernst Kállai, in dem die ungarische Kunst von 1900 bis 1925 behandelt wird. Es war ein kühnes und mutiges Unterfangen, denn der junge Kunsthistoriker hatte bis zu dieser Zeit nur eine kurze kunstkritische und theoretisch-publizistische Tätigkeit ausgeübt. Außer einer kurzen Zeitspanne, die er als Praktikant im British Museum und in der National Gallery in London verbrachte, war er weder mit jeglicher praktischen Arbeit noch mit einer Institution verbunden, sondern lebte als freidenkender, unabhängiger Kritiker.

1925 ist er 35 Jahre alt und hält sich seit fünf Jahren in Berlin auf. Die Entfernung von Ungarn erschwerte wohl das Sammeln von Informationen und Materialien, sie zwang ihn zugleich aber zu summierender und kompakter Beurteilung. Er stand ebenso mit Künstlern in Budapest wie mit den in der Wiener und Berliner Emigration lebenden ungarischen Malern in Verbindung. Die neuen Ergebnisse der ungarischen Kunst der zehner Jahre, der Gruppe „Acht" und der „Aktivisten" faßte er erstmals in der Münchner Zeitschrift *Der Ararat* zusammen.[1] Das bildete die Grundlage seines fünf Jahre später geschriebenen ersten Buches. Von gleicher Bedeutung sind seine auf Ungarisch erschienenen Artikel,[2] wie auch die deutschsprachigen in den Leipziger Fachzeitschriften – *Der Cicerone, Jahrbuch der Jungen Kunst* – über ungarische Künstler, die er hochgeschätzt hat.[3]

Vermutlich kam er durch diese Zeitschriften mit dem heute noch bestehenden, namhaften Kunstverlag Klinkhardt & Biermann in Verbindung.[4] Die unmittelbare Beziehung von Kállai mit dem Verlag bleibt leider verborgen, da das Verlagsarchiv 1944 durch einen Bombenangriff vernichtet wurde.[5] In den zwanziger Jahren wurde dieser Verlag durch sein Interesse an junger Kunst bekannt. Ebenso wirkte in Budapest der Amicus Verlag seit 1920 – trotz des Konservativismus, der das damalige Kulturleben in Ungarn bestimmte. Die Kontakte waren aber rege. So konnten die Verleger László Reiter[6] und Géza Angyal unmittelbar nach Erscheinen der deutschen Ausgabe das Buch *Neue Malerei in Ungarn* durch unveränderte Übernahme des Bildmaterials in moderner und billiger Paperbackform auch in Budapest veröffentlichen.

Sehr auffallend sind die konzeptionell-bildnerischen Differenzen zwischen dem deutschen und ungarischen Titelblatt-Design. Sie zeigen auch das Engagement des ungarischen Verlagsinhabers, László Reiter, der den Umschlag höchstwahrscheinlich selber entworfen hatte. Offenbar hatte er mit der Bauhaus-Typographie von László Moholy-Nagy (1895–1946) nichts im Sinne, denn statt einer konstruktivistischen Komposition schuf er eine überfüllte Bildform mit schematisierter Staffelei.

Die beiden verschiedenen Umschläge zeigen deutlich die Unterschiede zwischen Deutschland und Ungarn. Die Situation der geistigen Frische in Berlin, der neuen Metropole der Begegnungen von Künstlern aus Ost und West, wirkten auch auf Kállai stimulierend. Erst damals formulierte er seine Kunsttheorie, die er aus der Malerei nach Cézanne entwickelte. Kállai war nicht nur Cézannes Verehrer wie viele seiner Zeitgenossen, die Übernahme der Termini wie „modelé"[7] u. a. weist noch eindeutiger auf den großen französischen Maler hin. Andererseits benutzte Kállai auch die klassischen Kunstidiome, wie z. B. ungarisches „Clair-obscure", außerdem hatte er eigene Ausdrücke ingeniös erfunden („sinnliche freudig wild verkrampfte Visionen"). In seiner komplizierten Sprache übersetzte er „Gestaltung" – von den avantgardistischen Schriften übernommen – ins Ungarische mit dem Kunstwort „Estese". Einige Begriffe konnte er überhaupt nicht zum Ausdruck bringen, wie „Herrenmenschentum" oder ganz eigenwillig ungarisch ausgedrückt, wie „irányfestő" = Tendenzmaler. Seine Texte formulierte Kállai in beiden Sprachen ganz souverän, und diese freie Behandlung unterscheidet sich erheblich von einer kühlen Übersetzung. So schuf Kállai zu seinen Ideen eine einzigartige Ausdruckweise.

Kállai selbst war nicht der Typus des Philosophen; das unmittelbere Erlebnis eines Kunstwerks war für ihn wichtig. Mit theoretischen Grundkenntnissen und starkem intuitivem Vermögen schrieb er seine Werkanalysen und verschleierte dabei keineswegs seine Begeisterung oder Voreingenommenheit. Den Ausgangspunkt seiner Analysen bildete immer das Bild, und nur durch das Erarbeiten der Werkkomplexe einiger Künstler oder Gruppen gelangte er zur Synthese der

einzelnen Tendenzen. Auf breiten Kenntnissen basierend schrieb er seine eigene ungarische Kunstgeschichte der Gegenwart. Die sog. volksverbundenen Tendenzen wurden von ihm abgelehnt obwohl die Zielsetzung des Buches vom deutschen Verleger Biermann folgendermaßen formuliert worden: „... die neue Kunstentwicklung ... unter Hinweis auf zahlreiche neue Werke und Malerpersönlichkeiten, die Beziehungen des künstlerischen Schaffens vor allem zu den seelisch-menschlichen Antriebskräften im Völkerleben“.[8] Aber Kállai distanzierte sich im ungarischen Vorwort von den aktuellen politischen Erwartungen: „Wenn es sich um nationale Spezifik handelt, so verwende ich nicht die Begriffe der bürgerlichen Illusionen, oder die rassenschützenden Reaktionen.“[9] Andererseits trennte er sich nach 1923 von Linksorientierten, ebenfalls, die sein Buch *Neue Malerei in Ungarn* als reaktionär abgestempelt hatten: „... das stellt sich sofort heraus, weil er mit schrägen Augen nach den Rassenkräften schielt und mit dem Hosenträger im nationalen Trikolor wedelt“.[10]

Kállai strebte ohne jegliches nationales Pathos nach Qualität und versuchte die wichtigsten Probleme zur Diskussion zu stellen. Seine Leitmotive waren die Fragen von Ungarntum und Europäertum, von Nationalismus und Internationalismus, von Tradition und Modernität.



Abb. 2. Titelblatt der ungarischen Ausgabe. Typographie: László Reiter

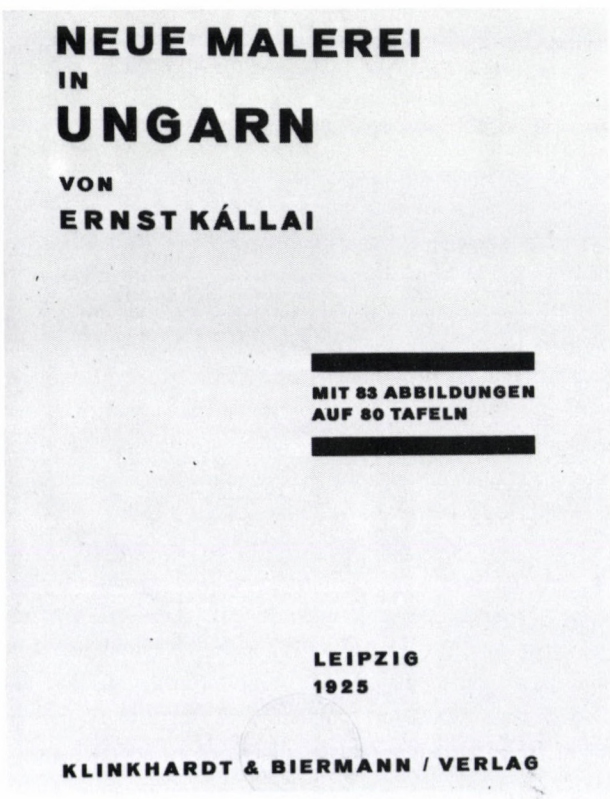


Abb. 1. Frontispiz der deutschen Ausgabe. Typographie: László Moholy-Nagy

Fern von den erwünschten Zielen suchte Ernst Kállai die Korrelation der nationalen und internationalen Charakterzüge in der Kunst. Er kannte wohl die Publikation von Lajos Fülep (1885–1970) *Ungarische Kunst*,[11] denn er fing dort an, wo Fülep aufhört. Die beiden Theoretiker schätzten nicht die sog. „Munkácsy-Tradition“, eine romantisch-realistische Malerei mit dramatisierenden Kontrasten ungarischer Art, die in der dreißiger und besonders in den fünfziger Jahren auch offiziell als „typisch ungarisch“ bezeichnet wurde. Kállai wandte sich deshalb bewußt von Tornyay oder Mednyánszky ab (1943 schrieb er über Mednyánszky eine Monographie), um eine klare Linie zu ziehen. Denn er stand in Berlin dem internationalen Konstruktivismus nahe, und so versuchte er die ungarische Spezifik in den den modernen europäischen Tendenzen entsprechenden Werken von Ungarn auszuwählen. Statt historische Bezüge benannte er die neuen ästhetischen Errungenschaften, besonders die Parallelen zu den „Ismen“ in der ungarischen Kunst. Dies geschah ein Jahrzehnt später, als Lajos Fülep seinerzeit diejenigen Künstler anerkannte, die eine ungarische Variante des Sezessionismus bildeten. Kállai näherte sich aus seinem internationalen Standpunkt in Berlin den ungarischen Kunstneuerungen, aus umgekehrter Richtung als Fülep, der, von Heimischem ausgehend, sich nach Internationalität sehnte.



Abb. 3. Károly Kernstok: Herbstlicher Sonnenschein im Walde, 1922

Es ist besonders merkwürdig und einmalig, daß Kállai im fernen Berlin nicht nur eine Zusammenfassung schrieb, sondern den neuesten Erscheinungen in Ungarn und von Ungaren folgte und seine gründlichen Forschungen *up to date* publizierte. Seine primären, unabhängig von Ungarn formulierten Urteile bilden bis heute den außerordentlichen Wert seines Buches. Der international denkende Konstruktivist Lajos Kassák (1887–1967) war derjenige, der in seinem Buch die eigentliche Fortsetzung des Kállai-Buches *Neue Malerei in Ungarn* (die dieser selbst geplant hatte), später verwirklichen konnte.[12]

Kállai verstand aber die ungarische Malerei – gegenüber der französischen – als durch ungezügelte ungarische Sinnlichkeit geladene in Bildern ausgedrückte innere Spannung. Er sprach von einer vom Temperament geleiteten Kunst, die seit der Romantik ungarische Spezifik sei: mit gesteigerten Emotionen vorgetragenes Thema, Turbulenz, überfüllte Kompositionen und Dynamik. Trotz allem war Kállais Engagement voll von Internationalität, seine Anschauungen wurden durch seine ungarisch-deutsche Herkunft und nach 1920 durch den deutschen Kulturkreis unmittelbar geprägt. Er hatte engste persönliche Beziehungen mit den Berliner und am Bauhaus tätigen ungarischen Künstlern und natürlich förderte er besonders die konstruktiven Tendenzen. Die herausragenden Persönlichkeiten der ungarischen Kunstgeschichte orientierten sich zwischen den beiden Weltkriegen nach Paris; das galt als Zeichen von Liberalität und unabhängiger Intellektualität. In Mitteleuropa hatte der Einfluß der deutschen Modernen offiziell keine Wirkung. Die ungarische Kunstkritik war seit Beginn des 20. Jahrhunderts (Zeitschrift *Nyugat* = Westen) von frankophilem Charakter bestimmt (über István Genthon bis hin zu unserem jüngst verstorbenen Professor Lajos Németh).

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Kállais Kunsttheorie ist seine Erkenntnis über die Dualität von Tradition und Modernität. Er stellte fest, daß es in der ungarischen Malerei keine reinen „Ismen" gibt, und deshalb spricht er über „expressiven Naturalismus" und konstruktive Umgestaltung des Naturalismus. So schrieb er in seinen Aufsätzen über die bis heute nicht genügend anerkannten Meister, wie Armand Schönberger (1885–1974) oder Csaba Vilmos Perlrott (1880–1955), während er bei Ferenc Hatvany das Übergewicht des akademischen Charakters konstatierte. In seiner von ihm als spezifisch ungarisch erachteten Theorie konnte er die Renaissance-Komposition, das Cézannesche Erbe und das des *Fauves* zusammen werten und sich somit von den historisierenden eklektischen Anschauungen radikal trennen. Gegenüber dem Neobarock und den romantisch-realistischen Tendenzen – die offiziell in den ungarischen Kollektiv-Ausstellungen in Wien (1924) und Dresden (1926) gezeigt wurden – war für ihn die Tektonik, das Gleichgewicht und die strenge Ordnung der räumlichen Relationen wichtig. Den Höhepunkt der Entwicklungslinie der von den *Fauves* beeinflußten Künstler sah Kállai in einem „expressiven ungarischen Naturalismus". Lajos Fülep hatte seinerseits die Kontinuität ebenfalls in den neuen, den Naturalismus schon überwindenden Formen gesucht. Aber es war klar, daß der Fanatismus der Revoltentums, das heroische Pathos die moderne Kunst abschwächen und zu einer dilettantischen Theoretisierung führen. Passend zu seiner Qualitätstheorie entdeckte Kállai gleichzeitig und ganz früh die junge, expressiv-klassizisierende Generation nach 1920 um István Szőnyi (1894–1960), die dem ungarischen Aktivismus folgte.

Die zweite Linie des „expressiven ungarischen Naturalismus" baut nach Kállais Meinung auf die Farbe (die Kunst von József Nemes Lampérth 1891–1924). Kállai griff nicht auf die dynamischen, graphischen Elemente des Aktivismus zurück, sondern auf die internationale Quelle (*Fauves*). Er versuchte – seinem Programm entsprechend – auch bei den die französische Kunst rezipierenden Künstlern die ungarische Spezifik herauszuheben. Er schätzte die instinkthaften, inneren Intentionen bei Béla Czóbel (1883–1956), die lyrische Haltung bei József Egry (1883–1951). Dies zeugt von einer eigenartigen Wertvorstellung, die sich auch in der Abhandlung über Egry zeigt. Kállai verstand wohl nicht, daß die mit nationalen Schlagwörtern geschmückte Öffentlichkeit die Feinheit dieser Kunst nicht intensiver erkannte.

Die direkten Kenntnisse der in Holland und in Deutschland geschaffenen Werke von Béla Czóbel führten Kállai – meiner Meinung nach – zur Überschätzung des postfauveschen Ungarn. Obwohl er den „kleinbürgerlichen Charakter" von Czóbels Kunstkonzeption erkannte und die Grenzen dieser Kunst sah, verstand er die Ehrlichkeit und die innere Reinheit dieser Malerei als eine aus innen herausstrahlende Kunst. In der Zeit nach dem von einem französischen Charakter gekennzeichnten Bild „Knaben mit Ball" (1916) entdeckte Kállai die Herausbildung eines stillen,

dynamisch pulsierenden Lyrismus in der ungarischen Kunst. In den künstlerischen Tendenzen der dreißiger Jahre sah er später diese Erkenntnis bestätigt, wie es in seinen weiteren Schriften zum Vorschein kam.

Kállai sah auch die Gefahren des bunten ungarischen Kolorits, und forderte statt der äußeren Dekorativität die verinnerlichte, z. B. eine in der naiven Kunst vertretene Klarheit durch die kontrastreiche Farbigkeit. Diese, der Kunst von Henri Rousseau verhaftete, provinziellere Naivität entdeckte er in der Kunst des von Kassák geförderten Ede Bohacsek (1889–1915 – Vorname im Buch fälschlich als Paul angegeben) und in den lyrischen Werken der heute noch vergessenen, 1924 früh verstorbenen Anna Czillich (1899–1923). Vor Provinzialität empfand Kállai Angst und betonte als deren Gegenpol eine universelle Internationalität. In diesem Sinne standen die „Visionäre“ in seiner Rangordnung sehr hoch. Er hielt Tivadar Csontváry Kosztka (1853–1919) für wichtiger als den vom „sentimentalen Pathos geleiteten“ Lajos Gulácsy (1882–1932). Csontváry widmete er in seinem Buch ein gesondertes Kapitel. Kühn erscheint heute, wie Kállai die Verwandtschaft in der Raumbildung des mythisch-symbolischen Csontváry und des kubistischen Sándor Galimberti (1883–1915) untersuchte. In der Tat ist die Malerei des Ehepaars Galimberti von universeller Bedeutung, obwohl sie bis heute nicht ihren würdigen Platz in der ungarischen Kunstgeschichte erhielt. Viele von Kállai recht hochgeschätzte Künstler waren damals überhaupt nicht anerkannt.

Die Grundlage für Kállais künstlerische Vergleiche bildete die Grundlage natürlich die deutsche Kunst. Im Vergleich mit den deutschen Expressionisten sind die meisten ungarischen Künstler weniger mystisch-ideal eingestellt. Denn mit der Vorstellung einer gewissen ethischen Erneuerung ist bei ihnen die Raum-Form-, Licht-Schatten-Plastizität verbunden. Anstelle der reinen Naturnachahmung wertete Kállai auch hier die autonome Bildgestaltung. Er ließ aber nicht außer acht, daß selbst die modernsten Vertreter der ungarischen Malerei die Renaissance-Komposition als Vorbild akzeptierten. Trotzdem haben die „Ismen“ Kállais Urteilsfähigkeit geprägt. Gegenüber der ablehnenden Haltung des Kállai nahestehenden Kritikers Iván Hevesy (1893–1966), der in dieser Zeit in den „Ismen“ schon extreme, „dekadente Tendenzen“ zu entdecken glaubte, hob Kállai die weiterführenden Vorteile dieser Erscheinungen hervor. Aus heutiger Sicht ist es unverständlich, weshalb er wegen „Bühnenhaftigkeit“ die Werke von Béla Kádár (1877–1956) streng ablehnte und die „übertriebene Dekorativität“ von János Mattis Teutsch (1873–1950) tadelte. Diese ablehnende Haltung ist womöglich durch die Sturm-Ausstellungen und Herwarth Waldens Abwendung vom Konstruktivismus zu erklären. Durch die Gegebenheiten des Kunsthandels sind diese Maler heute international aufgewertet, wohingegen sie damals in den Augen der Zeitgenossen nicht genügend anerkannt wurden. Dennoch hob Kállai in Scheibers Falle bereits damals hervor, daß Budapest ihm nicht den entsprechenden Raum biete.

Am Ende des Buches werden die kubistischen und konstruktivistischen Tendenzen, die er einst streng vertreten

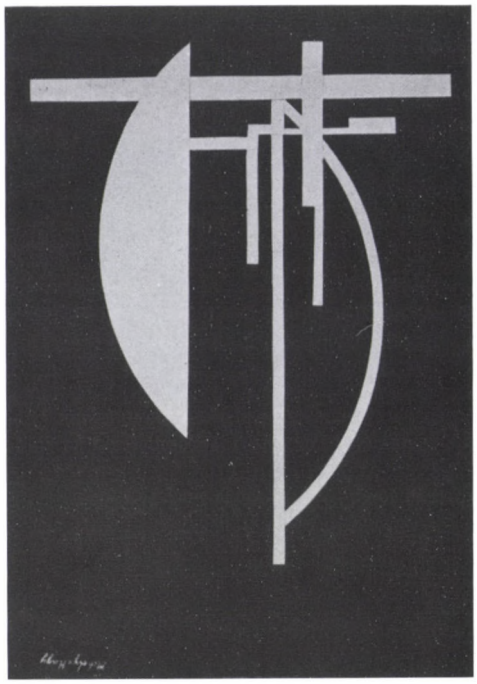


Abb. 5. László Moholy-Nagy: Glasarchitektur – Kompositionsvariante, 1921



Abb. 4. János Mattis Teutsch: Linolschnitt, 1920

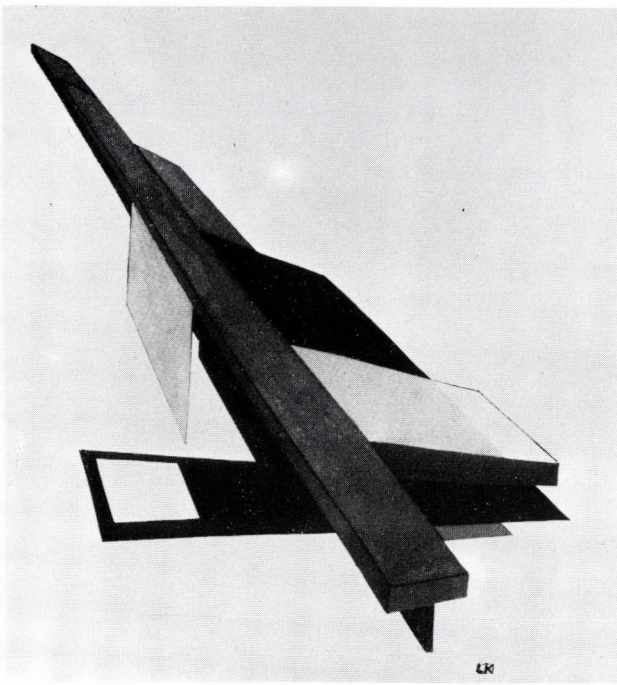


Abb. 6. Lajos Kassák: Dynamische Konstruktion, 1924

hatte, als Höhepunkt behandelt. Hier suchte er ebenfalls die ungarische Spezifik seiner Art. Mitte der zwanziger Jahre, in der Zeit der praktischen Anwendung des Konstruktivismus, betonte Kállai die Utilitaritätslosigkeit der ungarischen Experimente (Lajos Kassák 1887–1967, László Moholy-Nagy 1895–1946, Alfréd Forbát 1897–1972, László Péri 1899–1967, Sándor Bortnyik 1893–1976). Unter bescheidenen Verhältnissen im Ausland war die Lauterkeit und der Drang nach Freiheit für die ungarischen Konstruktivisten bestimmend. Hier sah Kállai sehr richtig die Gemeinsamkeiten der ungarischen und russischen Exilkünstler. Als Freund wandte er sich an Moholy-Nagy und warnte ihn vor Routine. Er hielt Kassák für ausgeprägter ungarisch wegen seiner Farben und mahnte ihn vor dilettantischen Abgleiten.

1925 ist bereits das Anfangsdatum der Neuen Sachlichkeit. Wie wir wissen, konnte sich Kállai mit dieser Tendenz auch später nicht anfreunden. Am Ende des Buches steht: „Neoklassizismus, und ...?" Er traf eine berechtigte Feststellung, in dem er Bortnyiks in der Emigration entstandene sarkastische Bilder als Enttäuschung beurteilte – als Gegenpol sah er die in Ungarn gemalten plastisch-idyllischen Kompositionen. Kassáks doktrinärer Avantgarde-Haltung gegenüber behielt Kállai mit seiner Verbundenheit zur Avantgarde die Fähigkeit, die klassischen Werte zu erkennen und sie in einer Mischung als eine spezifisch ungarische, oder regionale, mitteleuropäische Erscheinung zu werten. Im allgemeinen war bei ihm die Reinheit der Form und der Ordnung das Maß des Klassischen (so erkannte er Klassik mit gewisser Übertreibung auch in den Maschinen). Tradition und Modernität sind bei ihm korrelative Begriffe geworden. Darin ging Kállai nicht im Sinne der klassischen Avantgarde, sondern entsprechen der Zeitschrift *Nyugat* (Westen) der zehner Jahre vor. Die Beachtung mehrerer Ansichten, mit den Worten des Dichters Babits „die Modernität nach den ‚Ismen', war seine charakteristische Spezifik.

ANMERKUNGEN

[1] Zur nachimpressionistischen Malerei in Ungarn. In: Der Ararat, München 1920. 11–12.

[2] *Moholy-Nagy*. In: MA, Wien 15. Sept. 1921; *Lajos Kassák*. In: MA, Wien 15. Nov. 1922; *Béla Czóbel*. In: Ars Una, Budapest 1924, II.; Jüngere Arbeiten von Ödön Márffy. In: Ars Una, Budapest 1924, IV.

[3] *Ludwig Tihanyi*. In: Der Cicerone, Leipzig 1924. 1. Jul. und Jahrbuch der Jungen Kunst, Leipzig 1924. 105–111. Ladislaus Moholy-Nagy. In: Jahrbuch der Jungen Kunst, Leipzig 1924. 245–252 – diese Aufsätze wurden in das Buch *Neue Malerei in Ungarn* teilweise aufgenommen.

[4] Verlag Klinkhardt & Biermann existierte 1907–1933 in Leipzig, 1933–1944 in Berlin, 1948–1981 in Braunschweig, seit 1981 in München. Klinkhardt & Biermann. Fast ein „Jahrhundertswerk". In: Börsenblatt München 1977. No. 24. 5–6.

[5] Brief von Heinz F. Blasing an der Verfasserin, München 11. 1. 1990.

[6] László Reiter (1894–1945) Verleger, Graphiker und Schriftsteller, er gab neben Büchern auch Plaketten und Mappenwerke heraus. Siehe: Reiter László könyvművészete (Buchkunst von László Reiter. Einleitung von Artur Elek) Budapest 1943.

[7] Paul Cézanne levelei (Paul Cézanne, correspondance recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, 1937) Einleitung von Németh Lajos. Budapest 1971. 12.

[8] Anzeige am Ende des Kállai-Buches für Die neue Malerei in Holland.

[9] Ungarische Einleitung zur ersten Ausgabe. Amicus Verlag Budapest 1925 (Auf der Titelseite falsch: 1926!) Neue Ausgabe Gondolat Verlag, Budapest 1990. Nachwort Éva Bajkay.

[10] Anmerkungen zu Kállais Buch von Béla Uitz. Archiv der Ungarischen Nationalgalerie Inv. No. 5247/1954.

[11] Magyar művészet (Ungarische Kunst) Vorträge Budapest, 1918. – Nyugat Budapest 1918. 6. 8. 10. 1922. 4. 5. 6. – Als Buch Budapest, 1923 Athenaeum.

[12] *Lajos Kassák*: Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig (Unsere bildende Kunst von Nagybánya bis zur Gegenwart) Budapest, 1947.

ANHANG

KONSTRUKTIVISTISCHE BLÄTTER AUS DEM NACHLASS VON KÁLLAI IN BERLIN

Aufgrund seiner breiten publizistischen Tätigkeit kam Ernst Kállai zwischen 1920 und 1935 in Deutschland mit vielen Künstlern in Verbindung. Der Kritiker erhielt wohl die Werke seiner Freunde als Geschenk zum Andenken an die gemeinsamen Debatten und Gedankenaustausch. Die Artikel von Kállai könnten die Umrisse einer seltsamen Ausstellung für die Interessenten der Nachwelt darstellen. Die 1984 in der Óbudaer Kellergalerie veranstaltete Ausstellung aus dem Material des Kunsthistorischen Forschungsinstituts – durch einige Blätter aus Privatsammlungen ergänzt – erweckte in den Besuchern unwillkürlich das Gefühl, daß etwas fehlt.[1] Wo ist das Material der internationalen Avantgarde und die in den zwanziger Jahren auf deutschem Gebiet entstandenen Werke der ungarischen Konstruktivisten, die so oft in heimischen Ausstellungen vermißt werden (in der Ausstellung wurden lediglich ein Bortnyik-Werk und zwei Forbát-Graphiken gezeigt)?

Die Lösung dieses Rätsels habe ich teilweise in der Dokumentation und in der Sammlung des Kupferstichkabinetts, Staatliche Museen zu Berlin gefunden. Nach dem Tode der Ehegattin von Kállai, Frau Gerda, wurde der Nachlaß von ihrem Neffen und dessen Erben verkauft. Nachdem der Vorläufer des Instituts für Kunstgeschichte, das Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, 1962 in Budapest den Teil des Nachlasses, der ihm angeboten wurde, ankaufte, wurde der hauptsächlich aus handschriftlichen und auf Papier verfertigten Werken bestehende Nachlaß inventarisiert.[2] Das Erbe war bereits damals keine geschlossene Einheit; das beweist, daß es bis heute durch wichtige Beiträge ergänzt wird.[3] Es ist offenbar, daß der graphische Nachlaß von Kállai nie vollständig sein wird. Der konstruktivistische Teil, der in den ungarischen Sammlungen fehlt, blieb auf wunderbare Weise in Steglitz erhalten. Aus den Kisten, die Kállai selbst zusammengestellt hatte, kam der Nachlaß – ebenfalls 1962 – in die Sammlung in West-Berlin. Das Material, das den Weltkrieg glücklich „überlebte", wollte Frau Gerda noch in ihrem Leben nach Budapest bringen. Dies war aber in den fünfziger Jahren schwer zu verwirklichen. Um die Schwierigkeiten zu überwinden, wollte sie selbst nach Berlin reisen, aber der Tod hinderte sie an der Ausführung ihres Plans. Der Erbe verkaufte das Material, um für das Grabmal von Kállai Geld zu beschaffen, und wegen mangelnder kunsthistorischer Kenntnisse konnte er nicht ahnen, daß unersetzliche Werte im Ausland blieben. Während meiner Forschungen im Berliner Kupferstichkabinett fand ich die folgenden ungarischen Werke:

SÁNDOR BORTNYIK (1893–1976)
Zwei Blätter aus dem MA-Album (N. 13) 1921

1. *Bildarchitektur* (vous 22)
   farbiger Schablonendruck, 30,5×24 cm
   Inv. Nr. 70. 1–62. (Abb. 7)
2. *Bildarchitektur* (mit dem Buchstaben B)
   farbiger Schablonendruck, 30,5×24 cm
   Inv. Nr. 70. 2–62.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (1895–1946)
3. *Kollage (Komposition K 33), um 1920*
   Aquarell, 33,5×35,3 cm
   Inv. Nr. 68–62 N
   Repr.: K. Passuth, Moholy-Nagy, Budapest 1982, S. 105, Farbabb. 31 (Abb. 8)
4. *Eisenbahnbild, 1920–1921*
   Aquarell, 38,5×31,5 cm
   Inv. Nr. 69.62 N
   Widmung an Ernő Kállai links unten
   Repr.: Passuth, a.a.O. S. 106, Farbabb. 32 (Abb. 9)

FÜNF LINOLSCHNITTE AUS DEM STURM-KREIS 1923–24
   Maß: 21×17 cm
5. *Probedruck*
   Widmung an Kállai links unten
   Inv. Nr. 67. 4–62 N
   Anderes Exemplar: New York, Sammlung Müller-Keithly[4]
6. *Kreis mit Vertikalen*
   Widmung rechts unten: „Ernő!"
   Inv. Nr. 67. 3–62 N
   Repr.: Der Sturm 1923, Nr. 1, Titelseite
7. *Vertikale*
   1. Probe
   Inv. Nr. 67. 2–62 N
8. *Einander durchschneidende Linien*
   Inv. Nr. 67. 1–62 N
9. *Komposition mit Weiß*[5]
   Inv. Nr. 67. 5–62 N

LÁSZLÓ PÉRI (1899–1967)
10–21. *Mappe Der Sturm, 1922/23*
   Linolschnitte auf grauem Papier, 31×46 cm

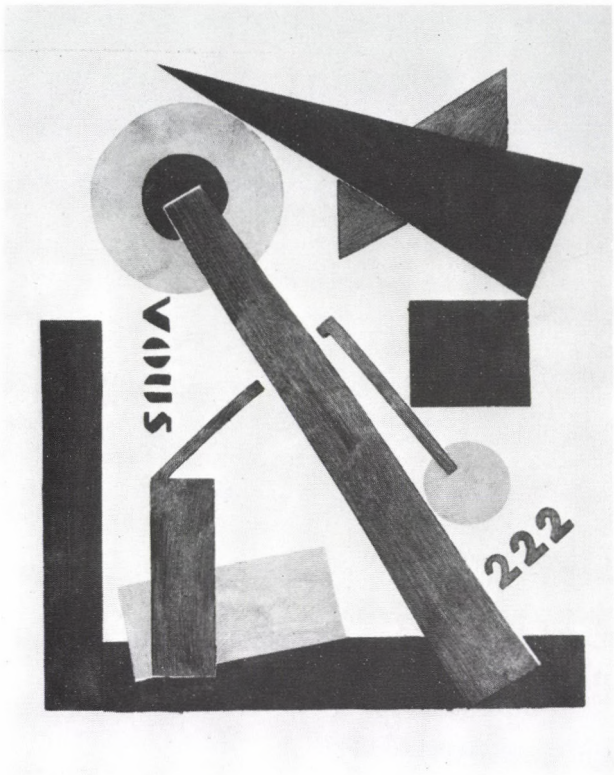


Abb. 7. Sándor Bortnyik: Bildarchitektur (vous 22)

Widmung an Kállai, Péri, November 1923
Inv. Nr. 68–62 N (Abb. 10–11)
Die vollständige Mappe ist im Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire, Genf und im Gemeentemuseum, Den Haag zu finden.

Die im folgenden veröffentlichten Briefe geben darüber Aufschluß, wie die wichtigsten Werke aus dem Nachlaß in Berliner Museumsbesitz kamen.[6]

Ursula Bernhard[7]
Berlin NW 21.
Quitzowstr. 124

den 22. Februar 1962 Budapest.

Liebe Ursel!

Verzeihen Sie mir die vertrauliche Anrede, aber ich denke, wenn wir uns mit den anderen Familienmitgliedern beim Vornamen nennen, werden Sie es mir vielleicht auch nicht übelnehmen.

Für Ihren lieben Brief danke ich Ihnen herzlichst und werde versuchen darauf kurz, nur das wesentliche betreffend, zu antworten.

Ihre Anschrift befand sich seinerzeit nicht in meinem Besitz und so war es mir unmöglich Sie vom Tode Gerditschkas zu benachrichtigen. Aus diesem Grunde bat ich Lisa und Alfred es zu tun. Von Gerditschka werde ich einandermal ausführlicher berichten.

Auf die Angelegenheit kommend möchte ich erwähnen, dass ich über Ubuls dort befindliche Sachen und deren Los im Bilde war. Leider ist es ganz unmöglich dieselben nach Budapest zu befördern. Das sah am Ende Gerda auch ein und deshalb wollte sie nach Berlin reisen, woran sie dann der Tod verhinderte.

Sie haben vollkommen recht, dass die dort befindlichen Sachen in ihrem augenblicklichen Zustand totes Kapital sind. Leider ist es auch mir unmöglich nach dort zu reisen und kann ich daher nicht in dieser Angelegenheit disponieren. Trotzdem möchte ich hinter die Angelegenheit einen Punkt machen und bitte Sie daher, trotz Ihrer grossen Inanspruchnahme, mir dabei behilflich zu sein. Ich hoffe sehr, dass Sie mich anhören werden.

Meiner Ansicht nach bleibt nichts anderes übrig, als den in den Kisten befindlichen Inhalt zu verkaufen, und dazu erbitte ich Ihre gefl. Hilfe. Ich bevollmächtige Sie den Inhalt der Kisten zum Verkauf zu bringen, und bitte Sie ganz nach Ihrem eigenen Ermessen zu handeln.

Von dem aus dem Verkauf eingehende Gelde, bitte ich Sie die sich ergebenden Ausgaben abzuziehen, und die verbleibende Summe durch eine mit der Ungarischen

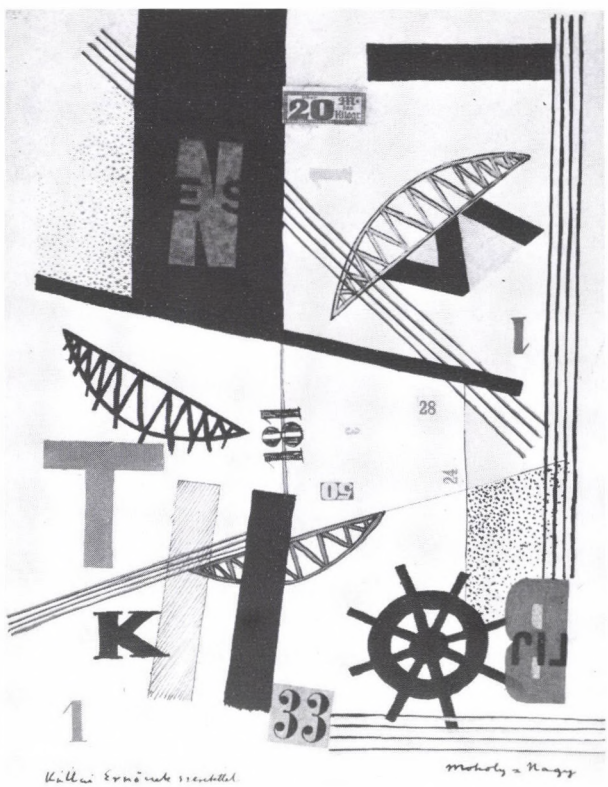


Abb. 8. László Moholy-Nagy: Collage (Komposition K 33), um 1920

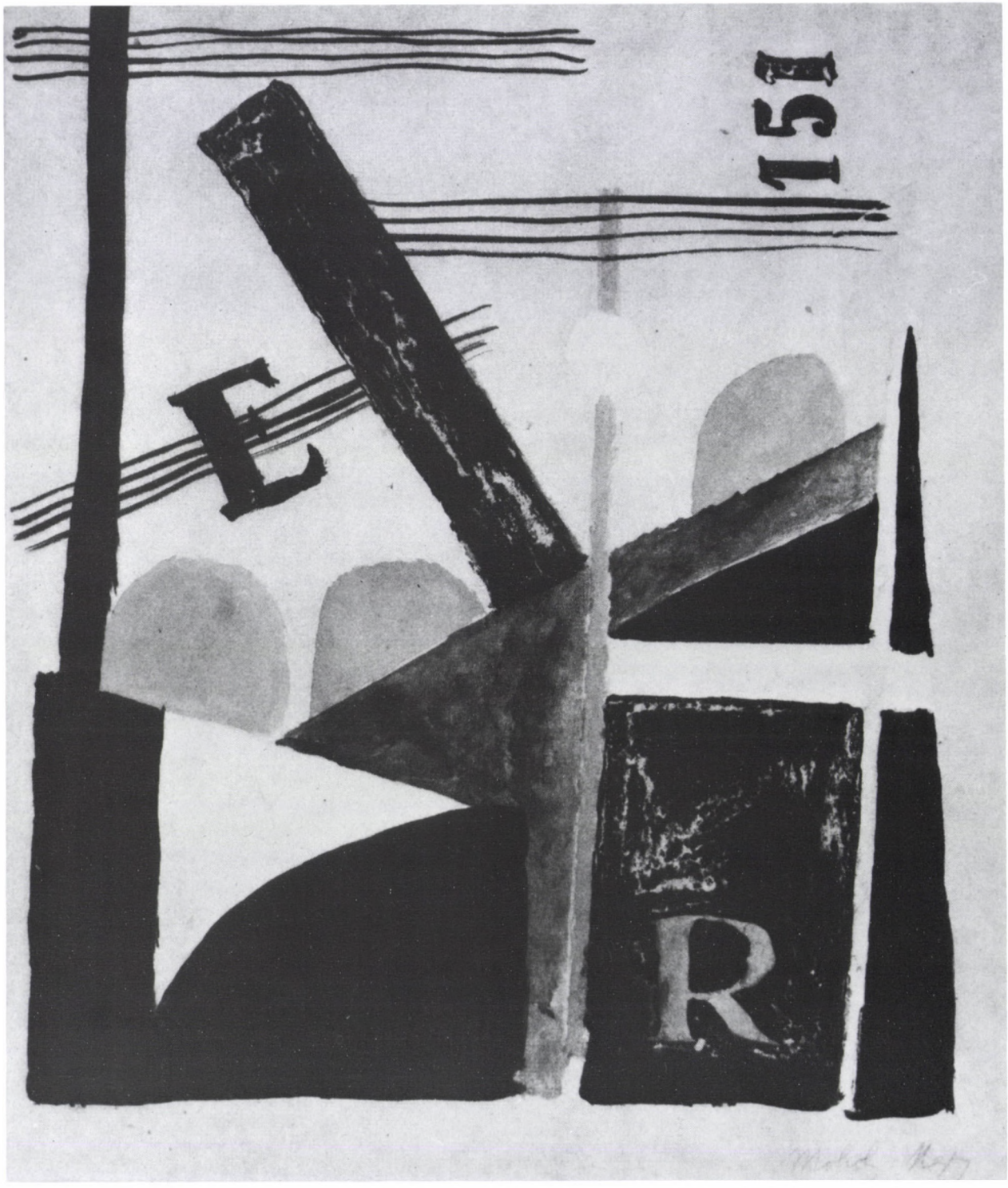


Abb. 9. László Moholy-Nagy: Eisenbahnbild, 1920–1921

Nationalbank in Verbindung stehende Bank auf meinen Namen und an meine Adresse zu überweisen. Sollte zur Überweisung die Angabe eines Beweggrundes nötig sein, bitte ich Sie so zu motivieren, dass das Geld ein Beitrag Ihrerseits zur Aufstellung eines Grabsteins für Gerda und Ubul, sei. (...)

Am 11. Februar erhielt ich vom Hinterlassenschaftsamt eine Aufforderung, dass ich innerhalb 15 Tagen einen Betrag von 4890,– Ft für Gerdas Hinterlassenschaft zu zahlen habe. Aus den verkauften Sachen konnte ich bis heute 1260,– Ft zusammenbringen und es ist aussichtslos, dass noch etwas

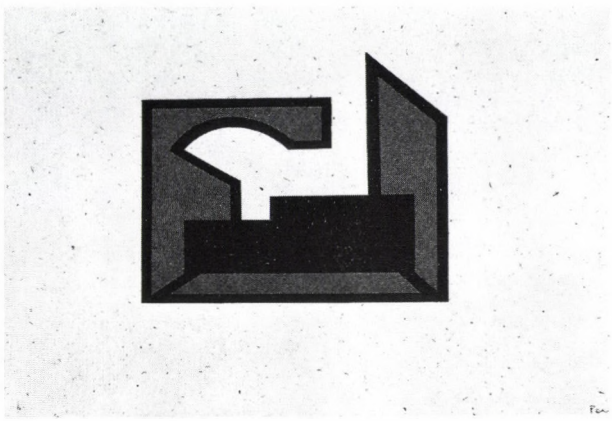




Abb. 10–11. László Péri: Linolschnitte aus der Mappe Der Sturm, 1922/23

dafür eingehen wird. Ich selbst bin nur ein Angestellter mit kleinem Gehalt, von dem ich noch meine Mutter erhalten muss. Daher bedeutet diese neue Verpflichtung eine ungeheure Belastung für mich. So plötzlich wusste ich garnichts was ich machen sollte. Ich war und bin noch dieser Angelegenheit wegen in schlechten Nervenverfassung. Dann bekam ich Ihren lieben Brief der auf mich so wirkte, als wenn mir Gerditschka mit ihrer grossen Güte, auch jetzt noch helfen wollte.

Liebe Ursel, ich weiss dass der Verkauf nicht von heute auf morgen gehen wird, wollte jedoch mit oben Angeführtem meine Bitte unterstützen. Ein lateinisches Sprichwort sagt: Wer schnell gibt, gibt zweimal!

Ich hoffe, dass Sie meinen bedrängten Zustand verstehen und meine Bitte erfüllen werden, und mir beim Verkauf der Sachen behilflich sein werden.

Sie würden mir eine grosse Freude bereiten, wenn Sie aus den dortbefindlichen Sachen etwas, was Ihnen besonders lieb wäre, als Andenken von Gerda von mir annehmen würden.

Ihre liebe Antwort erwartend verbleibe ich mit aufrichtiger Achtung und Handkuss

Tibor

P. S. Bitte entschuldigen Sie mir die eventuellen Fehler, die deutsche Sprache ist jedoch nicht meine Muttersprache.

Tibor

München, 14.3.62.

Sehr geehrter Herr Rave,

ich weiss nicht einmal, ob Sie inzwischen Professor geworden sind, sicherlich – aber ich lasse es bleiben. Es handelt sich um den Nachlass vom Kunsthistoriker Kállai, einem Ungarn, der recht bekannt gewesen ist (zwanziger Jahre, auch noch dreissiger). Er ging zurück nach Budapest, ist dort gestorben, seine Frau auch, und der jenige Erbe will den Berliner Nachlass, der sich im Besitz meiner Freundin Ursula Bernhard, Berlin NW 21, Quitzowstr. 124, befindet, verkaufen lassen, da er für die in Budapest befindlichen Dinge hohe Erbschaftssteuer zu zahlen hat. In Berlin befinden sich noch interessante, sicher selten gewordene Kunstbücher, ausserdem originale Zeichnungen und Bilder. Da Kállai sehr für die Abstrakten eintrat, glaube ich, dass sich manches Wertvolle darunter befinden wird. Ich habe mich nun mit Dr. Franz Roh in Verbindung gesetzt, mit dem wir befreundet sind, und der Sie gut kennt, er riet mir auch, dass meine Freundin sich an Sie wendet. Sie ist übrigens Schwester bei der Mitternachtsmission und hat wenig Ahnung von künstlerischen Dingen, obwohl ihr Kállai seinerzeit einen herrlichen frühen Fritz Winter aufgedreht hatte. Sie bat mich, ihr jemanden zu nennen, dem sie vertrauen kann, der sie richtig berät – und sie meine, dass der Gewinn vielleicht beiderseitig sein könnte, dass irgend etwas dabei ist, was Sie oder die Museen interessiert. Mit vielem Dank im voraus – ich erfuhr von meiner Jugendfreundin Hertha Bielfeld, dass Sie in ihrer Nähe wohnen, nur so kam ich auf die Idee dieses Briefes –, und der Hoffnung, dass ich Ihnen auch irgendwie damit dienen kann und nicht nur die Zeit stehle,

bin ich

Ihre Oda Schaefer

P. S. Ich bin die Frau von Horst Lange, dem schlesischen Romancier, der einmal einige Semester Kunstgeschichte studiert hat, bei Grisebach in Breslau und Landsberger, und Ihren Namen sehr verehrt.

Lieber Bauer, darf ich diese Zeilen gleich weiterreichen: Vielleicht interessiert Herrn Prof. R. die „frühe Fritz Winter"

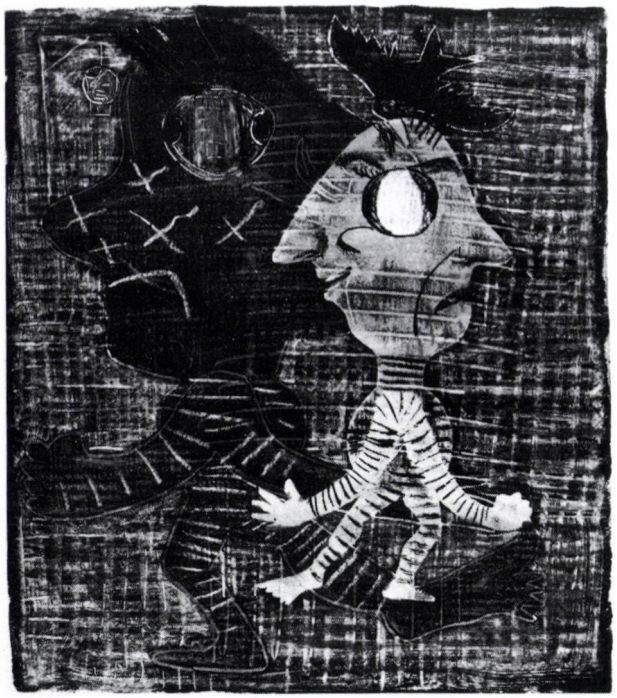


Abb. 12. Fritz Kuhr: Abschiedblatt, an Kállai gewidmet, Monotypie 1935, Ungarische Nationalgalerie, Budapest

oder sonstiges, Herrn Dr. W. die Bücher. Die Quitzowstrasse liegt im Westsektor, unmittelbar bei S. Bahnhof.

Mit Dank und Gruß!

16/III. P. O. Rave

Berlin, den 17.3.62.

Sehr verehrter Herr Professor Rave

Meine Freunde Oda Schaefer und Horst Lange in München, die ihrerseits mit der Ihnen sicherlich bekannten Frau Herta Bielefeld befreudet sind, haben mir den Rat gegeben, mich in folgender Sache an Sie zu wenden.

Der vor einigen Jahren in Budapest verstorbene Kunstkritker Prof. Ernst Kállai, der jahrelang in Berlin gelebt hat und dessen Frau eine Kusine von mir war, hat bei seiner Übersiedlung nach Budapest während des Krieges verschiedene Kisten in irgend einem Berliner Keller untergestellt. Seine Frau bat mich nach seinem Tode mich um diese Hinterlassenschaft zu kümmern, nach langem Bemühen ist es mir gelungen, einen kleinen Rest sicherzustellen. Nun geht es um die Veräusserung eben dieses Restes; es befinden sich einige meines Erachtens recht wertvolle Zeichnungen von Moholy-Nagy und anderen ungarischen Künstlern darunter, und ich möchte Ihnen gern diese Blätter zeigen, damit Sie mir den ungefähren Wert und eine Möglichkeit nennen können, diese zu veräussern. Ich habe auf diesem Gebiet keinerlei Sachkenntnis oder Beziehungen. Ich habe in diesen Tagen mehrfach versucht, Sie telefonisch zu erreichen, was mir leider nicht gelungen ist, daher schreibe ich Ihnen. Wäre es Ihnen möglich, mich kurz zu empfangen? Es tut mir leid, dass ich Ihre kostbare Zeit in Anspruch nehmen muss, aber ich weiss mir keinen anderen Rat. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir entweder schreiben oder mich unter 35 22 51 – am besten zwischen 2 und 3 Uhr – anrufen würden, falls es Ihnen möglich ist, mich zu empfangen.

Ich danke Ihnen im voraus herzlich und bin mit den besten Grüssen

Ihre Ursula Bernhard

Lieber Brauer,
bitte ruf die Dame doch bald mal an!
Dank u. Gruß!

P. O. R.

19/III. 62

10. April 1962

Sehr geehrte Frau Bernhard,

Die Übernahme des Nachlasses von Professor Ernst Kállai war für uns sehr interessant, da einige seltene Mappen und Bücher dabei waren. Von einigen Lithos und Zeichnungen konnten wir hier die Autoren feststellen und dadurch die Gruppen anders zusammenstellen, als es in Ihrer Liste

geschah. Auch hat unser Buchbinder die Rollen geglättet, sodass nun beisammenliegt was zusammengehört. Einiges, z. B. die grossen Karikaturen und Bildnisse in Lithographie, hat für uns keinen Wert, es gibt aber auch dafür vielleicht einen Interessenten, einen Ungarn Dr. Gerlöt in Bonn, der uns manchmal besucht. Nun müsste alles, was wir haben wollen, von den verschiedenen Abteilungen aufgenommen werden, und zwar nähme die Bibliothek einen Teil der Bücher (Frau Dr. Westphal) andere Bücher wollten Sie dann dem Antiquariat (durch unsere Vermittlung) zum Verkauf überlassen. (Wasmuth?)

Das Kupferstichkabinett (Dr. Möhle) bekäme die Mappen und Drucke, Die Nationalgalerie (Dr. Brauer) müsste die Zeichnungen und Collagen übernehmen.

Schwierig werden die Taxate sein, da sie eigentlich von Ihnen aus gehen müssten. Doch wird sich wohl leicht eine Einigung ergeben. Aber noch ein Punkt muss geklärt werden: Siehe beiliegende Erklärung. Die Verwaltung will sich auf keine Zahlung einlassen, wenn diese Erklärung nicht mit der Unterschrift des Verkäufers vorliegt. Wenn Sie sicher sind, dass die Erben von Prof. Kállai sich nicht direkt an uns wenden werden und neue Forderungen stellen, wenn Sie selbst das volle Vertrauen dieser Herrschaften geniessen, können Sie unbesorgt diesen Revers unterschreiben. Auch müssen Sie ein Konto angeben, auf das überwiesen werden kann. Für Sie beginnen dann noch neue Probleme zur Lösung zu drängen, wie Sie uns erzählten denn wie sollen Sie den Neffen von Herrn Kállai benachrichtigen! Leider können wir Ihnen da garnicht helfen. Wenn Sie mit der ganzen Sache noch Zeit haben, könnte ja trotzdem ein Taxat für das Ganze (ca 2–3 tausend Mark) aufgestellt und die Dinge in Depot genommen werden. Wenigstens ginge das wohl bei den Drucken und Zeichnungen. Schlechter bei den Büchern. Aber heute – um die Sache in Gang zu bringen – sagen Sie uns doch erstmal Ihre Meinung zu der „Erklärung"! Bitte entschuldigen Sie die Länge des Briefes.

Mit freundlichen Empfehlungen auch von meiner Frau,

Ihr ergebener

Dr. Heinrich Brauer

Berlin, den 16.4.62.

Sehr verehrter Herr Professor [Brauer]

Ich bestätige bestens dankend den Empfang Ihres Briefes vom 10.4. Ich habe die diesem Brief beigelegte Erklärung neu formuliert und unterschrieben und hoffe, dass sie in diesem Wortlaut genügt. Ich übersende Ihnen einen Originalbrief des einzigen Erben von Prof. Kállai, des Herrn Tibor Weigand, aus dem hervorgeht, dass ich von diesem zum Verkauf der Hinterlassenschaft bevollmächtigt worden bin. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie die hierfür infrage kommende Abteilung veranlassen würden, die Taxen bald einzureichen und den Gesamtbetrag auf mein Konto bei der Bank für Handel und Industrie Zweigstelle 7 Berlin N 65 Müllerstrasse zu überweisen. Da es mir selber unmöglich ist, die Gegenstände zu taxieren und Preise zu nennen, wäre ich Ihnen dankbar, wenn dies von Ihnen aus geschehen könnte. Vielleicht kann die Bank mir bei der Überweisung nach Ungarn einen Weg zeigen.

Ich danke Ihnen persönlich sehr herzlich für Ihre Hilfe in dieser ein wenig komplizierten Angelegenheit und bin

mit herzlichen Grüssen

Ihre Ursula Bernhard

ANMERKUNGEN

[1] Grafikák Kállai Ernő hagyatékából (Graphische Blätter aus dem Nachlaß von Ernő Kállai), Ausstellung der Kellergalerie Óbuda, veranstaltet von Gábor Andrási, 2. Oktober – 4. November 1984, vgl, unten: Works of Graphic Arts, from the Heritage of Ernst Kállai.

[2] Tibor Weigand bot den Nachlaß dem Antiquaritätenhändler Lajos Simon an, der sich an seinen Fachkollegen, den für Handschriften spezialisierten Alajos Fehér wandte. Die Frau des Letzteren, Ida F. Mihály, hat das Material an das ehemalige Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte/Budapest vermittelt, wo ein Großteil des Materials auch veröffentlicht werden konnte.

[3] Zuletzt erhielt die Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie aus dem Besitz des Kunsthistorikers Béla Szíj das Blatt mit Doppelportrait von Fritz Kuhr (1899–1975, Student und Mitarbeiter am Bauhaus, befreundet mit Kállai. Seit 1931 als Maler und Typograph in Berlin tätig, 1948–1967 Professor der Hochschule für Bildende Künste in Berlin/West). Das Blatt entstand aus Anlaß der Heimreise Kállais 1935 und trägt die Widmung: *An Kállai's. Der Dahierbleibende nimmt Abschied, Fritz Kuhr V. 35*, Monotypie, 245×205 mm. (Abb. 12) Durch das Werk wurde die Sammlung des Archivs der Nationalgalerie bereichert.

[4] *Szabó, Júlia*: Próbatanulmány. Egy ismeretlen Moholy-Nagy László linómentszet (auch englisch: Pilot study. An unknown Lino-cut of László Moholy-Nagy, in: Új Művészet IV, 1993, 38–43.

[5] Eine vollständige Kollektion derjenigen Graphiken von Moholy-Nagy, die mit dem Kreis von *Der Sturm* zusammenhängen, ist nirgends zu finden. Teile besitzen das Bauhaus-Archiv/Berlin bzw. die Yale University Art Gallery/New Haven (vgl. The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, New Haven – London 1984, 463–467) bzw. Cabinet des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire, Genf (vgl. Moholy-Nagy, Ausstellungskatalog, Museum Friedericianum, Kassel 1991, 86–89).

[6] *F. Mihály, Ida*: A „Bauhaus"-szal kapcsolatos levelek Kállai Ernő hagyatékából (Das Bauhaus betreffende Briefe aus dem Nachlaß von Ernő Kállai), in: Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei III (Bauhausnummer), Budapest 1963, 46–84.

[7] Cousine von Frau Kállai, geb. Gerda Adele Bernhard (1892–1962).

ÉVA KÖRNER

DIE KONSTRUKTIVISMUS-KONZEPTION ERNŐ KÁLLAIS 1921–1923

Der Konstruktivismus ist einerseits eine Formordnung und als solche ein stilistischer Begriff, anderseits ein historisches Produkt und Sammelbegriff für radikale Thesen eines Weltbildes. Er ist auch eine Sinnbildordnung, die von gesellschaftlichen und geistigen Revolutionen für ihren Selbstausdruck geschaffen wurde. Sein zentrales Gebiet liegt in Ost- und Mitteleuropa, in den physisch und geistig am meisten bewegten Regionen der Welt.

Am einheitlichsten kann man ihn nicht als stilistischen Begriff vorstellen. Seine Formelemente sind geometrische Flächen und Körper, reine Farben, stabile oder dynamische Raumverhältnisse elementarer Stoffe, Parabeln esoterischer Theorien und utopistische Ingenieursvisionen. Ja, der Konstruktivismus unterfängt sich auch, gewisse Prinzipien des posteuklidischen Geometrie materiell sinnfällig zu machen. Die Formen sind von ideologischer Geladenheit; in den Verhältnissen ähnlicher Grundelemente drücken sich verschiedene Gehalte aus.

Der Konstruktivismus wird also aus Geschichte, Form und Ideologie zusammengesetzt, er ist ein elastisches Gebilde, das in extremer Situation sowohl zur Selbstnegierung als auch Negierung der Kunst fähig ist. Der Konstruktivismus ist kein homogener Begriff, wohl eine nachträgliche Interpretation, eine theoretische und politische Stellungnahme, der in unterschiedlichen geographischen Gebieten entstanden ist und zwar verwandte, doch voneinander verschiedene Bestrebungen beinhaltet. Demzufolge ist er nicht so einheitlich wie die von Künstlern konzipierten ideologischen Ismen, wie z. B. der Suprematismus oder der Neoplastizismus. Obwohl diese sich in der zeitlichen Ausdehnung, als Antworten auf geistige und konkrete Herausforderungen sich wandelten und zwar in Richtung des ihnen fremden Konstruktivismus, blieb ihre Bewegung einseitig und gelangte nie zur Leugnung des eigenen Standpunktes, wie der russische Konstruktivismus, der über den esoterischen Realismus von Gabo und den sinnbildhaften Konstruktionen Tatlins bis hin zur Leugnung der produktivistischen Kunst gelangte.

In der ost- und mitteleuropäischen Region die als formender Raum des Konstruktivismus gilt, spielten neben den Russen und Deutschen die Ungarn eine bedeutende Rolle. Nach dem Ersten Weltkrieg und der darauffolgenden Revolution verloren die Ungarn in der Emigration den realen Bewegungsraum, was wiederum zur Folge hatte, daß sie eine den geistigen Höhenflug steigernde Situation erlebten. In dem historischen Vakuum, im Zustand des Außenseitertums, ausgeschlossen von der realen Handlungsmöglichkeit konnten sie die *Architektur des Geistes* konzipieren. In ihrer gesellschaftlichen Perspektive hatte die Kunst die führende und formende Rolle. Der Künstler war ein Prophet und die im Bild geschaffene Idealwelt von unabdingbarer Gültigkeit.

Kállais Konstruktivismus-Konzeption entstand aus den historischen und psychischen Voraussetzungen der ersten Hälfte des zweiten Jahrzehnts, unter Einfluß der Cézanneschen These der geometrisch-körperlichen Komposition. Nur eine außergewöhnliche Situation konnte bewirken, daß Kállai diesen „hartschaligen" Konstruktivismus annahm. Sein Vorspiel war eine kollektive Erschütterung, von gigantischem Ausmaß die die Ereignisse von 1918–1919 verursacht hatten, die sowohl im physischen als auch im intellektuellen Leben eine Umdeutung der Welt erforderte. Kállais geistiger Bau war auf diejenigen Künstler gründet, die das Schicksal mit ihm teilten: Lajos Kassák und László Moholy-Nagy.

Der in Wiener Emigration lebende Kassák stellte eine recht abstrakte These auf, ohne reale Vorbereitung. Seine Bildarchitektur ist viel mehr ein Aufruf als eine Theorie, die Werke dienen praktisch zur Illustration. Moholy-Nagy ist eine Persönlichkeit, die ohne den Realitätsbezug nicht existieren kann. Er erwägt den Grad des Absoluten, aber er entfernt sich von der Theorie zur praktischen Ausweitung. Er ist ein Vermittler wie bei den Holländern Van Doesburg. (Durch Alfréd Kemény-Durus kommt er für kurze Zeit auch mit den Kommunisten in Berührung, die Einfluß auf die politische Sphäre ausüben wollten.) Die erste grundsätzliche Formulierung von Kállais Konzeption liegt in seinem Artikel über Lajos Kassák vor[1], in dem nach dem Moment der Erschütterung, ohne jeglichen Anhalt in tragischer Schönheit geschildert wird, wie aus eigener geistiger Kraft nicht nur der Aufstieg, sondern eine abgeschlossene Vorbereitung gelingt. *„Jede kollektive Kunst hat zwei Pole. Der eine zeigt sich in der Darstellung der Körper, um die Welt in sich aufnehmen zu können. In dem anderen stellt sich der schöpferische Wille der gesellschaftlichen und geistigen Gemeinschaft für sich, aus sich*

heraus, ein Denkmal ... Er bildet auch dort eine Architektur, wo er Bilder malt oder Skulpturen haut. Die architektonische Gliederung ist um so strenger, ihre Formen sind um so abstrakter und einfacher, je weniger Willkür die gesellschaftliche und wirtschaftliche Ordnung des kollektiven Geister einengt. Denn jede neue Gemeinschaft wird zur vollendeten Tatsache erhoben, wenn der objektive historische Wille zur Herrschaft gelangt. Jeder kollektive Beginn bedeutet die höchste und strengste Machtansammlung der Kräfte. Das bedeutet also Konstruktion in dem erbarmungslosesten Sinne des Wortes ... Es ist die dichteste und auf die einfachste Form reduzierte, aktive Kunst: die Tat; eine Schöpfung, die die Meilensteine einer zukünftigen Gemeinschaft, ihre siegreichen Vorahnungen im unendlichen und formlosen Raum festlegt. Sie stellt den Rahmen für die neuen Gegenstände, für die neue Ideen gebärende kollektive Masse dar.

Sie kümmert sich nicht um Details, nicht um die durch die eine letzte Wahrheit, die Relativität vorgegebenen Licht-, Farb- und Formbestrebungen. Deshalb stellt sie keine Menschen dar, Proletarier, Kapitalisten, oder was sonst noch der Realismus des politischen Allgemeinverständnisses wünschen könnte. Deshalb konstruiert sie. Aber in ihren Konstruktionen bieten sich bezüglich der Zukunft tausende Formen der Gegenstandsicht an, und der Realismus der Zukunft kann auch nichts anderes sein als eine in sich zur Architektur gelangte, in Formen projizierte kollektive Wirklichkeit.

Wir müssen hier beachten, daß Kállai die Begriffe in seiner Konzeption auf gehobene Weise anwendet. „Tat" und „Gemeinschaft" sind Thesen, die aus seiner vorhergehenden Phase des ungarischen revoilutionären Aktivismus, zuerst von Kassák stammen. Jetzt sind sie aber von der Bedeutung der unmittelbaren Handlung oder der gesellschaftlichen Gruppierungen befreit und werden ins Absolute erhoben; es handelt sich um die Gemeinschaft idealen Charakters und um Tat, die für jede physische und geistige Existenz die Voraussetzung ist, ihr Prinzip bildet die bewegende Kraft, die die „Architektur" erschafft.

Letztere ist ein Grundbegriff und Synonym für den Konstruktivismus. Die Definition bot er in seinem Aufsatz Architektur (1924)[2], indem er als zentralen Gedanken des Konstruktivismus *den in seiner körperlichen und geistigen Existenz befreiten, bis zum höchsten entwickelten Menschen* formuliert. In Kállais Konzeption bedeutet dieser Architektur-Begriff im Vergleich zu seinem Standpunkt von 1921, wo Bildarchitektur das Synonym für das konstruktive Werk ist, eine Wandlung. Den Begriff der geistigen Architektur färbte die moderne architektonische Praxis mit dem Konkreten.

Zum Anspruch des erweiterten Architekturbegriffs kommt das *Prinzip der Konstruktion und der Ökonomie* hinzu. Für Kállai gilt es: *Ausgehend von den kompromißvollen Lösungen der heutigen wirtschaftlichen und material-technischen Bedingungen bis hin zu den utopischen Perspektiven ableiten und auch die kommunistische Zentralisation wird es beachten.* Offensichtlich wollte Kállai seinen Konstruktivismusbau von den klassenkämpferischen Symbolen des Konstruktivismus des Proletkults verschieden definieren.

Es ist unmöglich..., den ganzen Menschen in eine solche mythische Sphäre einer psychophysischen Konstruktion zu erheben, daß er ganzheitlich Ausdrucksträger für jeden menschlichen Charakter und Typus wird. Es ist sehr fragwürdig, ob die proletarische Menschenkonzeption zu dieser Abstraktion in der Lage sein wird ... Versuchen wir z. B. das Wesen der Arbeit, befreit von der Ausbeutung des Kapitalismus, in die reinste Sphäre des Individuums und der Gemeinnützigkeit zu erheben. Können wir denn wünschen, daß wir diesem Gedanken eine gesonderte Stätte sichern, mit gesonderten opfernden Funktionären? Es gibt nichts erbärmlicheres als überquellenden Sentimentalismus, als wenn verträumte Entwerfer die Palais der Arbeit gestalten glücklicherweise entstehen diese nur auf dem Papier. Leider hat die menschliche Arbeit genügend Heimstätten, besonders die Zwangsarbeit, in Bergwerken, bis hin zu Büros und Werkstätten. Aber daß man den Begriff der Arbeit statuiert und beweihräuchert, kann man nicht einmal von dem fleißigsten Deutschen verlangen. Schließlich führt Kállai den Gedankenfaden zu seiner eigenen These zurück: *Die Entwicklung des Lebens und der Technik bringt mit der Zeit die aus Stein-, Eisen- oder aus Betonmassen erhobene, von den Zwangsjacken befreite, sich ins Freie öffnende Architektur.* Es lohnt sich hier an dem Punkt zu verweilen, an dem Kállai angelangt war, weil hier eigentlich die Aufmerksamkeit auf jenes Problem gerichtet wird, wo sich der Konstruktionismus in sein eigenes Gegenteil umkehrt, genau so, wie es sich in der Sowjetunion vollzog. Kállais Warnung ist sehr frühzeitig, sie ist unter den ersten, wenn nicht die erste. Die bolschewistische Ideologie begann tatsächlich mit der Auflösung der Avantgarde-Werte, es wurden den Avantgarde-Künstlern Fallen gestellt, oder sie wurden ausgeschlossen. Vorübergehende Gruppierungen, wie die LEFT, Linke Front und die schon umgekehrte Lage zeigen den Proletkult und den Produktivismus.

Mit Recht macht Kállai auf die Gefahren der sowjetischen Ideologie aufmerksam und verurteilt aus den Geschehnissen heraus jede Erscheinung, die mit dieser in Verbindung steht. Die Nachwelt darf jetzt in Kenntnis der Folgen differenzieren.

Was damals als mitwirkend erschien, erweckte diesen Schein gerade dadurch, daß es mit einem naiven Glauben zur bolschewistischen Theorie stand, darüber kann man heute eindeutig sagen, daß es zum Opfer wurde. Kállai erweiterte seine berechtigte politische Angst auf jene Utopie, die in der russisch-sowjetischen Kunst eine scheinbar der

Architektur angehörende, seltsame Gattung erzeugte, auf den Entwurf, der niemals realisiert weren konnte, das *Denkmal für den Gedanken des Unendlichen*. Damals gab es in Deutschland eine phantastische Architektur, sie hatte aber nicht die Siegesorientierung wie die russische. Man kann sagen, die deutsche Glasarchitektur war romantisch, der russische architektonische Konstruktivismus dynamisch-rational. Diese siegesbewußte Besessenheit konnte man zweifelsohne auch für politische Zwecke benutzen, aber ein Teil der Architekten-Künstler sah noch keinen Widerspruch darin, in ihre Sinnbildordnung auch die Symbole der „vollkommenen Gesellschaft" einzugliedern und neben den kosmischen Übergangsstationen auch Arbeitsburgen zu entwerfen. Dieser Weg war unbestritten mit Gefahren verbunden, obwohl die spätere Praxis zeigte, daß die bolschewistische Ideologie keinen Anspruch auf diese Ideen erhob. Der Terminus hatte feudalistischen Geschmack und hat Kállai mit Recht irritiert, die Form jedoch nicht.

Was jetzt im russischen Architekturentwurf entstand, war analog der architektornischen Fiktion der Zeit der Aufklärung und der französischen Revolution, die mit dem Namen É. L. Boullée gekennzeichnet wurde, und wie jene knüpfte auch diese an einer Utopie an. Was sich in der Sowjetunion in der Gesellschaftstheorie formulierte, kann man negative Utopie nennen, aber die Kunst hatte keinen autonomen Weg, ihre Erscheinungen und Ergebnisse muß man selektiv beurteilen.

In der phantastischen Architektur der Russen, in dem Entwurf erhielt jener beflügelte Glaube eine symbolische Form, so daß die Menschheit in der Weltgeschichte eine grundsätzlich neue Epoche von neuer Qualität eröffnen sollte, und sie wird in der Lage sein, sich zu befreien, die Schwere zu überwinden und somit den Kosmos zu beherrschen. Diese Aspiration symbolisierten sie mit denselben Formen, die seit Urzeit zur Vergegenwärtigung solcher Totalsprüche dienten: die Pyramide, die Kugel, der Turm, die Spirale, die nach oben gerichtete Bogenlinie.

Diese Gattung des Entwurfs ist der prägnanteste Vertreter der schon in der Retorte zum Sterben verurteilten letzten revolutionären Hoffnung. Man kann erwähnen, daß Béla Uitz den Kreis als Form des Vollkommenen bereits in seiner Komposition „Menschheit" verwendet hatte und ähnlich den Russen solche komplexe Formen auch im Bauhaus verbreitet waren, mit entsprechendem symbolischem Gehalt. Die Ungarn im Bauhaus, wie Weininger und Farkas Molnár, entwarfen ebenfalls Kugeltheater oder, wie Moholy-Nagy, eine spiralförmige Rampe, als Vorstellung der „menschlichen Vollkommenheit".

Eine mit der Architektur gleichberechtigte Komponente in Kállais Konstruktivismus-Gebilde ist der Begriff des Kommunismus. Sein Artikel *Gesellschaftliche und geistige Perspektiven der konstruktiven Kunst*[3] ist etwa anderthalb Jahre älter als der vorhin zitierte Artikel *Architektur*. In dem Blatt *MA* erschienen neben ihm auch die Aufsätze von Kassák und Mácza, die ebenfalls verschärft auf das Thema reagierten. (*Kassák*: Antwort und viele Standpunkte, *Mácza*: Die neuen Künstler und der Proletkult.)

Auf einen solchen geistigen Zusammenhalt muß man sehr achten, denn in der ungarischen Avantgarde sollten sich die Wege bald verzweigen. Hier klangen jetzt Kállais und Kassáks Kommunismus-Deutungen sehr zusammen. Mácza sekundiert ihnen aus dem Anlaß einer partikulären Frage. Kállai und Kassák bezeichneten nicht den Begriff, der über der politischen Bedeutung des Wortes steht, sondern einen Begriff gänzlich im Kontrast dazu. Kassák, als praktizierender Politiker, strebte schon in der Zeit der ungarischen Kommune danach, als er Béla Kun gegenüber, auch gegen die diktatorische Tagespolitik den Kommunismus, die harmonische Lebensordnung vertrat. Im Kontrast zu der sowjetischen Parteipolitik (Mácza gegen die Politik des Proletkults) die sich schon offensichtlich von den Idealen der Revolution entfernte, mußten jetzt Kassák und Kállai frei von hierarchischen Interessen die optimale Ordnung der Gesellschaft vertreten. Das ist die Idee, die über die jeweilige Praxis gesetzt wird, woran man nur noch sehr kurzzeitig glauben konnte.

Es war eine zweiseitige Abgrenzung und zugleich Kampf- und Streitposition: links die retrograde Praxis der russischen kommunistischen Partei, rechts die esoterische, die gesellschaftliche Komponente kaum noch tangierende Position der holländischen *de Stijl*-Gruppe. Kállai bestimmt seine menschlich-weltanschauliche, politische und formale Position in seinem Artikel: *Die konstruktive Kunst trennte sich von dem Transzendentalismus. Ihre Existenzberechtigung empfindet sie nicht als etwas von dem abschließenden und abrundenden Absolutum Abhängiges oder als ihren Lobpreiser, sondern als Willen des eigenen Selbstbewußtseins, der nach seinen eigenen logischen Gesetzen und immanenten Energien baut.*

Sie empfindet sich als bauende Kraft, weil sie in ihren Perspektiven mit der Schöpfergemeinschaft des Kommunismus eins geworden ist, ebenfalls mit seinen gestaltenden Freuden. Diese Gemeinschaft beruht nicht auf zufälligem Gleichklang, sondern auf planmäßig zentralisierten Gliedern und auf Ordnungen gesetzmäßiger Funktionen.

Die konstruktive Kunst ist in all ihren Momenten mächtig, sie richtet sich nach der Perspektive des gesellschaftlichen Lebens, das sich zur architektonischen Ordnung summiert. Die konstruktive Kunst hat keinen anderen Wunsch, als an diesem Leben mit einem Neubeginn, der bis zu den wirtschaftlichen Grundlagen und physikalischen Lebenswurzeln reicht, teilnehmen zu können. Sie hat also nichts darzustellen. Sie kann nicht den Arbeiter oder den sich aus seinen Freuden entfaltenden Kommunisten darstellen, weil sie in der Formentfaltung unmittelbar die kommunistischen

Lebensprozesse und ihre Funktionen aufspürt. Demzufolge kann kein Moment der Funktion Grund zur Darstellung sein.

Aber die künstlerische Arbeit kann ebenfalls nicht das Ebenbild der einen oder anderen konkreten physischen oder geistigen Lebensfunktion sein. Die millionenfachen Funktionen der kommunistischen Gesellschaft auf dem Gebiet der Zivilisation und Kultur ergeben zusammen ein riesiges kolletives System des Lebens. In dieser Ordnung verschwindet die Bedeutung des subjektiven und objektiven Bezugs der einzelnen Lebensfunktionen. Nur ihre konstruktive Bedeutung bleibt erhalten, mit der sie den universellen gesellschaftlichen Geist- und Stoffwechsel als die vollkommene Permanenz von dem einen zum anderen Punkt hinüberleitet.

Die konstruktive Kunst versinnbildlicht dieses kollektivfunktionale Verhältnis dadurch, daß sie es einer allgemeingültigen, jede Form in sich bergenden Formordnung zum Tragen überläßt. Sie überläßt es der konstruktiven Ordnung der geometrischen Formen.

Kállais Theorie ist merklich in die Enge getrieben. Begriffe wie Transzendentalismus und Gesellschaftlichkeit, die anfangs wie im Begriff *Bildarchitektur* gleichwertig oder zumindest synonym waren, begannen in der betroffenen Zone – gerade dort, wo ihr Entstehen begründet war – schon nach sehr wenigen Jahren abweichende Werte zu repräsentieren. Kállai behauptete seine Position, indem er zu Manövern Zuflucht nahm.

Ein Jahr nach dem Datum des vorstehend zitierten Artikels gibt Kállai in seinem Artikel *Konstruktivismus* (*MA* 1923)[4] eine präzise Definition: *Der Konstruktivismus ist die Kunst der reinsten Immanenz. Ihr schöpferisches Zentrum liegt nicht außerhalb der zu objektivierenden Raumkörper, sondern sie ist mit ihnen identisch. Der konstruktive ... Raum ist also keine geozentrisch bestimmte Einheit ... Aus der Permanenz und aus der gleichmäßigen Helligkeit ergibt sich, daß das konstruktive Bewußtsein in räumlicher und zeitlicher Hinsicht gleichermaßen eine perfekte Existenz ist bzw. durch Anwesenheit sich selbst lebt. Nicht, als hätte der Konstruktivismus kein Ausmaß. Er kennt das Verschwinden der Sichtebene nicht, die perspektivisch oder prophetisch in die fernen Zonen führt: Das konstruktive Bewußtsein ist ahistorisch. Es ist in den Tiefen der vollkommensten Wesensgleichheit verwurzelt. Der Wille, der sich auf die eigene konstruktive Erbauung richtet, ist von der mystischen Bewußtseinstendenz grundverschieden. Das Mystische saugt die Welt in sich auf. Es trocknet ihre Vielfalt aus, wie der Sand das Wasser. Demgegenüber gehört zum konstruktiven Bewußtsein, daß es den Gedanken der Vielfalt als zu verwirklichende Forderung sich stellt. Das konstruktivistische Viel entfaltet sich, aber so, daß diese Entfaltung mit sich selbst identisch ist, nach den gesetzen der immanenten Einheit geschehen soll.*

Dieser durchaus geschlossenen Eigengesetzlichkeit mußte Kállai nachgeben, als er an den künstlerischen Kämpfen teilnahm, wie z. B. in den Pamphleten, die er mit Péri, Moholy-Nagy und Alfred Kemény gemeinsam herausgab.[5] Diese Streitschrift richtete sich gegen die *de Stijl* und gegen den russischen Konstruktivismus. Sie bekennen sich zur „kommunistischen Ideologie", mit der gerüstet sie die richtigen Kenner der konstruktiven Kunst sind. *Diese* [die konstruktive Kunst, É. K.] *bereitet in ihren Form-, Materie- und Konstruktionsanalysen die kollektive Architektur vor, die die zentrale künstlerische Form der kommunistischen Gesellschaft sein wird. Als solche empfindet sie sich nicht als absolut und ist auch nicht dogmatisch, soweit sie ihre Teilrolle sieht, die sie im einheitlichen Prozeß der heutigen gesellschaftlichen Wandlung einnimmt.* Weiterhin ist noch die Rede von den zu verwirklichenden Aufgaben der konstruktiven architektonischen Systeme und des Künstlers in der kommunistischen Gesellschaft. Der Künstler muß innerhalb der kommunistischen Partei für die kommunistische Gesellschaft kämpfen.

Anstatt Konstruktivismus spricht er von konstruktivistischer Formbildung, statt Architektur vom Bauen, statt Kommunismus von Kommunistischer Partei, anstelle der reinen Begriffe stehen die ähnlich klingenden Worte, die aber von grundverschiedener Bedeutung sind. — Tatsache ist, daß Kállai seinen Namen für ein Ad-hoc-Ziel gegeben hat, wahrscheinlich zu einem Aufsatz, den Kemény formulierte. Doch dies bedeutet nicht, daß seine Konzeption abgelaufen wäre, sondern es ist nur ein Umweg aus unbestimmten Gründen.

Während in dem o. g. Artikel es so erscheint, als gäbe Kállai der ihm fremden politischen Linie nach die sich im Organ *Egység* ausdrückte, nimmt er den Handschuh, der so von den ungarischen Vertretern des Proletkults hingeworfen wurde, auf und reagiert auf den Aufsatz, der in der Zeitschrift *Akasztott Ember* erschien. 1922, in Heft 3–4 antwortet er mit Moholy-Nagy gemeinsam auf den Streitartikel *Über die Probleme neuer Form und neuen Inhalts*. Während Moholy-Nagy gegenüber dem Maschinensturm von Uitz für die Modernität plädiert,[6] entfaltet Kállai seine Ansichten über die *Konstruktive Form und soziale Inhalte*.[7] Die Anklage des Proletkults lautet: *Ohne sozialistischen Inhalt ist alles nur Formalismus*. Dieser Anspruch, meint Kállai, richtet sich an dem Inhaltsanspruch eines künstlerischen Gegenstandes, an dem dargestellten Objekt, an der praktischen Baukunst. Als „Entschuldigung" bringt Kállai das Argument: *Die Ideologie, die hinter der konstruktiven Kunst steht, ist vorläufig nur ein in die Wüste der Bürger und dogmatischen Revolutionäre gerufenes Wort, ohne daß sie je die Aussicht hätte, gesellschaftliche Gestalt annehmen zu können. Obwohl der ‚konstruktive Gedanke' sich über die kapitalistischen Ungerechtigkeiten im Klaren ist, verliert er sich nicht in der Darstellung der Details, sondern ruft auf zur Tat, die in das physiologische, gesellschaftliche und metaphysische Netz der Determination ein-*

gebunden ist. Über die sozialistische Gesellschaft hat er folgende Meinung: *Der konstruktive Gedanke mißt den Strukturen und Knotenpunkten, die aus der ungleichmäßigen Bewegung der bürgerlichen Gesellschaft enstanden sind, transformative Bedeutung zu.* Und *er will nicht, daß die Lebensfähigkeit der produktiven und ergebnisvollen menschlichen Gesellschaft in der kleinsten Weise eine Wertenahäufung auf der einen Seite und Mangel auf der anderen Seite erzeugen soll. Dieses universelle Gleichgewicht können nur gleichberechtigte Partner in einer Gesellschaft ohne Klassengliederung und Exklusivität verwirklichen, also in der sozialistischen Gesellschaft. Das ist der Sozialismus des konstruktiven Gedankens*. Ähnliches Gleichgewicht herrscht auch in der konstruktiven Kunst: sie verliert sich nicht in Details, aber jede Form beinhaltet das Ganze. *Nur die konstruktive Zugehörigkeit zur dialektischen Vollständigkeit der Form gibt den einzelnen Gliedern funktionelle Bedeutung. ... Die gegenseitige Bedingtheit der Funktionen ist vollkommen wie die Konstruktion der modernen Eisenbrücke.* Die konstruktive Kunst stellt nicht dar, weil sie auch nicht hohle Lehren illustriert: *Sie konzentriert sich nicht auf Probleme der Massenpsychologie, ... auf Dramen ..., sondern sie geht auf den Einzelnen über und ihr gestaltender Sinn äußert sich nur in der gesamten Gesellschaft. In der bildenden Kunst äußert sie sich in dem struktiven Komplex der abstrakten Elemente*. Und wie Moholy-Nagy, so greift auch Kállai den romantischen Antikapitalismus der Zeitschrift *Akasztott Ember* an, auch ihren Maschinensturm. Es ist offensichtlich, daß *in der wirtschaftlich organisierten Formordnung der konstruktiven Kunst nicht die persönliche Passivität und die Psychologie des Sturmes zur Geltung kommen, sondern die im weitesten Sinne gemeinte Arbeit, die das kollektive Leben beeinflußt*. Ein permanentes Motiv in der Selbstbestimmung des Kállaischen Konstruktivismus ist die Ablehnung der *de Stijl*-Gruppe. Gegen die Holländer scheint eine breite mitteleuropäische Einheitsfront gewirkt zu haben, hinter der sich nicht selten Motivationen mit Prestige-Charakter verbargen. Kállais Prinzipienstreitschriften sind frei davon, seine Argumente sind um so härter und global ablehnend. Denn die *de Stijl* war bei weitem nicht so einheitlich, wie man es aus seinen Angriffen vermuten könnte. Einige Mitglieder wie Van der Leck waren sozial stark engagiert, aber selbst Mondrian, der am meisten von der Theosophie beeinflußt war, wollte der Reinigung der Menschheit dienen. Obendrein wirft Kállai den Künstlern Dinge vor, die sie gar nicht taten. So waren Mondrian und Malewitsch keine Konstruktivisten, sie sind eine ganze Epoche früher in Erscheinung getreten. Ihre Revolte, selbst wenn sie zur Epochentat erwuchs, war eine sehr persönliche Äußerung der Selbstbefreiung und Erhellung. Selbst wenn konstruktivistische Ideale von Malewitsch durch den Einfluß der Revolution inspiriert wurden, blieben diese innerhalb ihrer transzendenten Gesetze, und was er schuf, war bestenfalls Pseudokonstruktivismus. Kállai argumentierte linksorientiert und legte die Betonung auf die konstruktivistische Ordnung. Sie diente gelegentlich der sozialistischen Gesellschaftsordnung, in der rechtsorientierten Position beweist sie ohne das soziale Engagement die Schwächen der Formordnung.

In seinem Artikel *Korrektur* (1923)[8] schreibt Kállai: *Selbst der exklusive Konstruktivismus hält es für nötig, über die Gemeinschaft zu reden. Seine Bilder und Plastiken zeigen eine Harmonie, die frei von jeglichen Hemmungen und rein vernunftmäßig sind. Jedes Subjekt ist eine in sich geschlossene Vollkommenheit. Die Formen erfüllen in einheitlicher Aufteilung die Bildfläche oder schweben gewichtslos. Sie beinhalten keinen Hinweis auf irgend etwas, was außerhalb von ihnen existieren könnte ... Sie postulieren keine Unterschiede, nur eine numerische Vielheit ... und Verzweigtheit in der Ordnung. Wenn die konstruktivistische Theorie über die Gemeinschaft spricht, so ist das ‚Viel', das für die Gemeinschaft unerläßlich ist, nur aus dem Wesen der Form durch das System und nicht aus der Struktur der Entwicklung gegeben.*

Was kann das für eine Gemeinschaft sein, die, aus dem dialektischen Strom der organischen Herkunft und Bestimmung sich heraushebend, sich zu einem zeitlosen Raum entwickelte? Das kann nur die Objektivierung einer in sich ruhenden, nichts fordernden und jede Agressivität ablehnenden Idee sein. Solche Objektivierung ist nur in metaphysischen Sphären möglich, auf der Erde nicht. Solche gesetzmäßige Konstruktivität kann nur mathematische oder formal-logische Ableitungen oder Entwurfsteile der Ingenieure zusammenfügen, nicht aber Menschen zu einer Gesellschaft ... Der exklusive Konstruktivismus hatte sich – durch seine erhabene Selbstbeherrschung, sein ruhiges Gleichgewicht und die Harmonie der exakten ästhetischen Grenzen – allen Aktualitäten der proletarischen Revolution verschlossen, deren Resonanz diese Harmonie hätte stören können. Die Passivität degradiert den exklusiven Konstruktivismus zu einer ästhetischen Sache, ... solange, wie die Probleme des Lebens mit der historischen und gesellschaftlichen Vollkommenheit nicht in ein gegeseitiges Verhältnis treten. Das ist die einzige Möglichkeit dafür, daß die gesellschaftliche Revolution und der Kommunismus, also die fruchtbaren Komponenten des aktuellen europäischen Lebens, selbst um den Preis der Modifizierung, sich dann in eine größere und menschlichere Kunst der Zukunft hinüberretten.

Eingangs habe ich Kállais Konstruktivismus ein hartschaliges Gebäude genannt, der in einer bestimmten historischen Situation unabhängig von der Praxis existierte. Das bedeutet nicht zugleich, daß Kállai die Technik nicht befürwortet hätte. Er zitiert die Struktur der modernen Technik, als die Analogie des konstruktivistischen Werkes. Der reale wirtschaftliche Aufschwung in Deutschland in dieser Epoche und die baukünstlerischen Unternehmungen haben

seine theoretische Tätigkeit mit konkreten Beispielen beeinflußt. Das konnte man in seinen Aufsätzen (z. B. *Architektur*) und in seinen Argumentationen gegen die ungarischen Maschinenstürmer des Proletkults spüren. Doch bleibt seine früh aufgestellte These bis zum Schluß gültig: *Man kann über die Balkenstruktur der Form reden, über das schematische Denkmal der amerikanischen Wolkenkratzer, über die modernen Brückenbogen. Ihre rationellen Formverhältnisse sind sehr gute Anlässe, sich von den metaphysischen, sentimentalen, tragödienhaften Lasten zu befreien. ... Das sind die menschlichen und weltanschaulichen Punkte, die von der Bildarchitektur zur modernen Technik zurückführen. Aber nur diese. Denn die objektiven und konstruktiven Züge der Bildarchitektur haben sonst keinerlei Bezug nur Nutzfunktion der technischen Werke. Ihre Formen werden sich auch in Zukunft keinen maschinellen Zielrichtung unterwerfen.*

Dabei kann das konstruktive Werk [die Bildarchitektur] mit seiner logischen Konstruktion und mit den Eigenarten seiner Baustoffe (Holz, Glas, Metall) auf die Gestaltung der nützlichen Gegenstände zurückwirken. (Technik und konstruktive Kunst, 1922).[9] In dem schon zitierten Artikel Korrektur (1923) variiert Kállai dieselbe These. *Zu Beginn ... verlautbarte der Konstruktivismus das Prinzip der Gemeinschaft. Als ein Extrem, das keinen Kompromiß duldet, wollte die Kollektivität in den ausdrücklichsten und reinsten Formen der Äußerungen dominieren. Seine Vorbilder nahm er aus den Betrieben, die mit modernen technischen Serien und Typen eingerichtet sind.* Die rationellen Strukturen dieser konnten für das Ausweichen vor den irrationalen Komponenten beispielgebend sein.

Der Konstruktivismus sah in dieser eindeutigen Objektivität die erste und einzige Bedingung der Kollektivität. Kállai folgt nicht dem Aufruf, der unabhängig voneinander in Moskau und am Bauhaus verlautbart wurde: Kunst in die Technik! Sein Konstruktivismus bleibt ein geschlossenes System. Die Frage, ein wie wichtiges Kriterium in seiner späteren Tätigkeit als Kritiker in der Beurteilung der verschiedenen Kunstgattungen deren nur noch mehr oder weniger konstruktiver Charakter war, gehört bereits auf ein anderes Blatt.

Obwohl die Konstruktivismus-Konzeption Kállais ein ausgesprochenes Produkt seiner Emigration ist und sich auf außerhalb Ungarns liegender Phänomene bezieht, bildet diese Konzeption in seinem ersten, in Ungarn erschienenen Buch *Neue ungarische Malerei* (1925) die Grundlage. Kállai spielt eine wichtige Rolle im ungarischen geistigen Leben der zwanziger Jahre, wo das Nachleben des „Sonntagskreises" – die geistesgeschichtlich orientierte Gruppe der zehner Jahre, deren Mitglieder auch György Lukács, Frigyes Antal, Károly Mannheim und Károly Tolnay waren – dank Lajos Fülep von großer Bedeutung ist. Damals (1923) erschien die *Ungarische Kunst* von Fülep und sein Aufsatz *Kunst und Weltanschauung* in der Zeitschrift *Ars Una*. Sowohl der Philosoph Fülep als auch der Theoretiker-Kritiker Kállai beschäftigen sich mit der weltanschaulichen Determiniertheit der Kunst, ihr Gegenstand ist auch ähnlich: die ungarische Gegenwartskunst, für deren Bewertung sie von unterschiedlicher Größenordnung, aber dem Weltmaßstab entsprechend eine internationale Norm angewandt haben.

Es handelt sich aber um so verschiedene Interpretierungen des Begriffes Weltanschauung, daß die Position der beiden in Wirklichkeit als gegenseitige Negierung aufgefaßt werden kann. Fülep hat seine geistesgeschichtliche Konzeption aus den Normen der klassischen europäischen – der griechischen – Kunst gebildet, was aber zu der Zeit, da er eine prominente Persönlichkeit des sich radikalisierenden ungarischen öffentlichen Lebens der Jahrhundertwende war, noch kein unbedingtes Abrücken von den in der gleichen Strömung liegenden künstlerischen Neuererbewegungen zu sein schien. Die Cézanne-Analyse seiner Arbeit *Magyar művészet* (Ungarische Kunst) öffnete weit die Tore zu einer neuen epochalen Entfaltung, doch bestand kein Zweifel, daß er jede nicht sinnfällige – nicht konkrete – abstraktere Form der Darstellung der Idee von sich weise. In seiner vorerwähnten Studie aus dem Jahre 1923 in der *Ars Una* stellt er in den modernen Richtungen von „Kunst und Weltanschauung" die Trägheit *des abstrahierten Formwollens* fest, da man *zur Form planmäßig die Weltanschauung konstruieren wolle*. In diesen Jahren war es für Fülep offenbar geworden, daß die so sehr gewollte neue Epoche menschlich-gesellschaftlich-künstlerischer Entfaltung nicht gekommen sei, was auch Kállai in seiner Aktivität und in seinem Gedankengang notgedrungen zur Kenntnis nehmen mußte.

Fülep nahm als Vorbedingung voll entfalteter Kunst – nach klassischem Beispiel – eine in ihrem geistigen und physischen Wesen zu einer harmonischen Einheit gewordene Gesellschaft an, während Kállai in umgekehrter Reihenfolge die Existenz eines Idee-Kunst-Konstruktivismus als futurologische Genese und Muster, als Formel der idealen Gesellschaft aufstellte.

Die Orientierung beider war durch identische begriffliche Angelpunkte bestimmt. Gleichzeitig aber bedeuten die Begriffe für beide etwas anderes – vor allem in ihrem Kontext. Die nationale, universale Korrelation der ungarischen Kunst der Gegenwart bzw. ihrer Möglichkeiten von der griechischen idealen Verwirklichung an wurde von Fülep hochfliegendem Buch *Magyar Művészet* formuliert, in dem Fülep als Vorbedingung historischer schöpferischer Existenz einer Nation das Zusammenfallen der beiden Thesen, also den steigenden „nationalen" Bedeutungsinhalt auf allgemeiner Ebene, voraussetzte. Wieder wollen wir nun Daten zitieren, um die akzelerierte Epochenzeit fühlbar zu machen. Die Konzeption der *Ungarischen Kunst* wurde 1916 formuliert, als Fülep bereits Zeuge ungarischer avantgardistischer

Bewegungen sein konnte, aber auch schon früher Zeuge und Propagator des Aufschwunges sezessionistischen Charakters gewesen war. In dem raschen Wirbel der Ereignisse stützte er sich auf einen vom Standpunkt seiner Philosophie aus gesehen stabilen Punkt, auf jenen gewissen Cézanneschen Wendepunkt, der ihn mit neuer Hoffnung erfüllte, und er stützte sich auf jene ungarischen Künstler, die seiner Überzeugung nach nationale Charakterzüge verwirklichten, die bezüglich der Erlangung internationaler Geltung der ungarischen Kunst zu Hoffnungen berechtigten. Diese waren der Architekt Ödön Lechner, der Bildhauer Miklós Izsó und der Maler József Rippl-Rónai, also keine Angehörigen der Cézanne anhängenden bewegungen. In den nationale Charakterzüge bzw. Motive aufweisenden Schöpfungen der von ihm hervorgehobenen Künstler vermutete er eher die Möglichkeit voller Entfaltung. Die Arbeit Füleps erschien als eine Reihe von Artikeln 1918 und 1922 in der Zeitschrift *Nyugat* und ein Jahr später, 1923, in Buchform. Und im gleichen Jahre erschien in der Zeitschrift *Ars Una* seine Studie *Művészet és világnézet* (Kunst und Weltanschauung), die, was seine Beurteilung der zeitgenössischen Kunst betrifft, jedem Zweifel ein Ende setzte. Während *Magyar művészet* ein Werk der offenen Perspektive war, ist Fülep in dieser Schrift bezüglich der Entfaltung einer neuen epochalen Kunst nicht mehr Optimist. Im Sinne seiner Analyse können die zeitgenössischen abstrahierenden avantgardistischen Strömungen, die die Cézannesche Möglichkeit mißbrauchten, die von ihnen geforderte, Weltanschauung schöpfende Position nicht ausfüllen.

Bei einer Konfrontation der Begriffsinterpretation bzw. der Begriffsanwendung der beiden Theoretiker muß man auch dem Generationsunterschied Aufmerksamkeit schenken. Für Fülep beinhaltete der Internationalismus in der Kunst auch einen sehr negativen Sinn: den Internationalismus des Akademismus des 19. Jahrhunderts. Gleichzeitig aber war er bereits Zeuge der tagespolitischen Manipulation der „nationalen" und „völkischen" Begriffe und wollte er mit dieser die philosophische, gegebenenfalls kunsttheoretische Definition dieser Begriffe konfrontieren. All dieser Interpretation setzte er sein klassisches Beispiel von der umfassenden Geltung der griechischen Kunst entgegen. Kállai begann mit einem unbeschriebenen Blatt. In der Begriffsinterpretation unterlag er keinem derartigen Diskriminationszwang. Seine existenziellen Grundthesen konnte er dem Boden von Internationalismus (– synonym – Konstruktivismus) anvertrauen: er fühlte sich als von allen durch präjudizierte gesellschaftliche Normen gebotenen Lösungsmöglichkeiten Ausgeschlossener, zugleich als Hüter und Fürsprecher der zwangsmäßigen Überwindung einer aus negativen Elementen zusammengemischten „Vergangenheit". Den Ausweg bedeutete für ihn das Erlebnis des physisch-geistigen Internationalismus. In der Utopie des Konstruktivismus war das Nationale – der dreifachen Parole der französischen Revolution vergleichbar – der inbegriffene, über keine separate Bestimmung verfügende Faktor des Internationalen.

Kállai interessierten aber – wie seine zahlreichen monographischen Artikel beweisen – auch die außerhalb der großen Einheit verlaufenden ungarischen Künstlerlaufbahnen. Diese bewertete er von der Avantgarde ausgehend im Vergleich mit der neueren Entwicklung, mit dem Prinzip des Konstruktivismus in seinem 1925 in Budapest publizierten Buch *Magyar művészet*. In diesem charakterisierte er in entschiedenen Zügen und negativ den ungarischen Habitus auf den internationalen Konstruktivismus bezogen: er wies nie abgelegte Erdgebundenheit nach. Im Gegensatz zu Fülep war sein Ausgangspunkt das Internationale als Maßstab und darauf bezogen das Ungarische, das Nationale. Das Fülepsche Begriffspaar steht im Weltbild Kállais in ganz anderem Kontext und Gewicht. Dennoch verdient der Umstand Beachtung, daß zwei verschieden begonnene Prozesse sich in Budapest um 1923 und 1925 kreuzten. Ebenso verdient es Beachtung, daß Fülep in seiner zitierten Arbeit als Pfleger der klassischen Kunstphilosophie in der traditionellen Reihenfolge die Gattungen Architektur, Bildhauerei und Malerei behandelte und als ihre Repräsentanten die einzelnen Künstler betrachtete, obwohl die vorgestellten Persönlichkeiten keinerlei geistige Einheit bildeten.

Was Kállai betrifft, so beschränkt er sich in seiner *Neuen ungarischen Malerei* ebenfalls auf eine Kunstgattung. Er schreibt nur von Malerei, allerdings im Sinne ihres weiten, symbolischen Wirkungskreises. Diese Reduktion bedeutet auf seine in internationaler Relation geschriebenen Studien bezogen doch einen bemerkenswerten Abstieg. Das Grundprinzip des Konstruktivismus hatte die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ausgelöscht. Kállai maß zwar jetzt, da er konkrete ungarische Oeuvres behandelte, deren geistigen Inhalt, ihre ideologische Ladung am idealen Stand, doch paßte er sich auch der heimischen Lage an, die gewisse Bewegungen nur innerhalb des traditionellen Rahmens zuließ (s. die Acht [Nyolcak] und Aktivisten – in den Arbeiten der ersten, der zehner Jahre der ungarischen Avantgarde wurde die Figurativität durchweg beibehalten.) Er nahm zur Kenntnis, daß das Absolute, dessen Prophet er in den anders gearteten atmosphärischen Verhältnissen der Emigration gewesen war, das von mehreren emigrierten ungarischen Künstlern verwirklicht worden war, in der dicken heimischen Luft verlorengehen mußte.

Sein Zukunftsbild erlitt ein ähnliches Schicksal wie das idealistische, perspektivische Bild von Fülep. Zwei verschiedenen Beweggründen entspringende Normen von großer Tragweite wurden in Ungarn um die Mitte der zwanziger Jahre auf die Waage gelegt.

Fülep erhob in seinem Artikel *Művészet és világnézet* seinen Vorwurf gegen das Verkümmern der Sinnhaftigkeit und des nationalen Charakters im neu-negativen Internationalismus. Diesen Internationalismus repräsentieren die avantgardistischen Bewegungen, und für Fülep bedeutet er nur eine Alternative des akademischen Internationalismus mit beliebiger historischer Vorgeschichte und beliebiger gesellschaftlicher Zusammensetzung. Kállai wird durch die herunterziehende Kraft der heimischen Gesinnung veranlaßt, zu Wachsamkeit aufzurufen. Das durch irdische Materie belastete spezifische Gewicht der ungarischen Kunst verurteilt er nicht, sondern konstatiert es nur. Zwei einander nicht vertragende Kunstphilosophien trafen zwangsweise an einem Ort und zu einer Zeit aufeinander, um in der Beurteilung der Schicksalsfrage der ungarischen Kunst einen großen Wettstreit auszutragen. Allerdings schenkte dem zu jener Zeit kaum noch jemand Aufmerksamkeit. Aufeinandertreffen und Kreuzung waren vor sich gegangen, nicht weniger als ein Epochenwechsel, und die von hier ausgehenden Linien hatten ihre ursprüngliche Ladung und Kraft verloren. Neue Voraussetzungen reiften in der Welt und in Ungarn.

In Ungarn begann, vielleicht noch früher als in anderen geographischen Räumen, sowohl im politischen als auch im geistig-künstlerischen Bewußtsein ein nach Erde riechender Nationalismus und Naturalismus die Herrschaft an sich zu reißen. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß zwei aus historischer Sicht in der Bestimmung und Interpretation des Begriffs Weltanschauung so verschiedene Voraussetzungen und Postulate aufstellende Theoretiker wie Fülep und Kállai hinter die gleiche Frontlinie gerieten. Damals begannen auf einer anderen, rohen tagespolitischen Ebene des Begriffs das National-Völkische und das Universal-Internationale zu reifen, nicht korrelativ, sondern in einander negierendem Verhältnis.

Fülep wählte auf eine sehr besondere, sehr individuelle Weise das Schweigen. Er, der an jeder beliebigen ausländischen Universität hätte Professor sein können, wählte den aufopfernden Weg der Verpflichtung dem Schicksal der Nation gegenüber, übernahm das Amt eines reformierten Seelsorgers und wendete dabei seine Aktivität dem soziologischen Problem des Ungartums zu. Seine kunstphilosophische Gebundenheit hielt er aufrecht, was aber lange Zeit hindruch untergeordnet blieb. Auch Kállai war zum Rückzug gezwungen, aber so, daß er das gleiche Gebiet – die kunstphilosophische Bewertung neuer Kunstgattungen – als seine Aufgabe betrachtete, wobei er nun die Utopie des Absoluten bereits aufgab.

Zur Illustration der Situation zitiere ich abschließend aus Kállais Artikel *Ideológiák alkonya* (Ideologien-Dämmerung 1925)[10] die folgende Stelle: *Die Epoche der Gärung und der Ismen ist abgelaufen. Sie hatte die Möglichkeit der Gestaltung grenzenlos erweitert, sie hatte aber alle Wege mit dem Drahtdickicht der Ideologien und Programme bedeckt ... Was will man damit sagen, bzw. was möchte man, nicht nur heute, sondern auch morgen und übermorgen, womöglich bis zum Ende der Zeiten, an den endlos gedehnten Grenzen der Perspektiven? Wir nahmen alle an der Zielsetzung des Wollens teil, an ihrer Überlegung an der Propagierung. Jetzt ist die Frage des WIE wichtig.* Was heute zählt, ist das meisterliche Können. *Die künstlerische Einzelherrschaft über das Leben ist der Konstruktivismus oder irgendeine andere Tendenz, die nur eine Luftschloß, eine Utopie oder Fiktion ist. Demgegenüber ... steht die von tausend Gesichtern geprägte Realität der gegenständlichen Determinanten ...*

Was haben wir mit den ideologischen Perspektiven des Proletkults, des Konstruktivismus, des Utilitarismus oder des Neoklassizismus erreicht?

Anstelle der großen Zusammenhänge, wie z. B. theoretisch die monumentale Harmonie des einen Stalls und des Hirten an den Himmel zu malen, entscheidet das Können und die Arbeit, was heute lebensfähig und suggestiv ist. In der Kunst ist *besser heute die kleine ephemere Lebendigkeit, selbst wenn sie kaum abstrakt oder sozial ist, als eine vielversprechende (vielleicht aber niemals zu verwirklichende), in ihrer Entwicklung blühende, aber vorläufig starre Theorie.*

ANMERKUNGEN

[1] *Mátyás Péter* (= Kállai, Ernő): Kassák Lajos, MA 15. Nov. 1921, Jg. VII. Nr. 1, S. 139.

[2] *Kállai, Ernő*: Architektúra (Architektur), MA 20. Febr. 1924, Jg. IX. Nr. 3, S. 114.

[3] *Kállai, Ernő*: A konstruktív művészet társadalmi és szellemi távlatai (Gesellschaftliche und geistige Perspektiven der konstruktiven Kunst), MA 30. August 1922, Jg. VII, Nr. 8, S. 55, 56, 58–59.

[4] *Kállai, Ernő*: Konstruktivismus, MA 1. Mai 1923, Jg. VIII, Nr. 7–8, S. 64.

[5] Nyilatkozat (Erklärung), Egység März 1923.

[6] *Moholy-Nagy, László*: Vita az új tartalom és az új forma problémájáról (Diskussion über das Problem des neuen Inhalts und der neuen Form), Akasztott Ember 1922, Nr. 3–4.

[7] *Kállai, Ernő*: Konstruktív forma és szociális tartalom (Konstruktive Form und sozialer Inhalt), Akasztott Ember 20. Dezember 1922, S. 4–5.

[8] *Kállai, Ernő*: Korrektúrát. a De Stijl figyelmébe, (Korrektur! Dem De Stijl zur Beachtung), MA 1. Juli 1923, Jg. VIII, Nr. 9–10.

[9] *Kállai, Ernő*: Technika és konstruktív művészet (Technik und konstruktive Kunst) MA 1. Mai 1922, Jg. VII, Nr. 5–6.

[10] *Kállai, Ernő*: Ideológiák alkonya (Ideologien-Dämmerung) 365, April 1925.

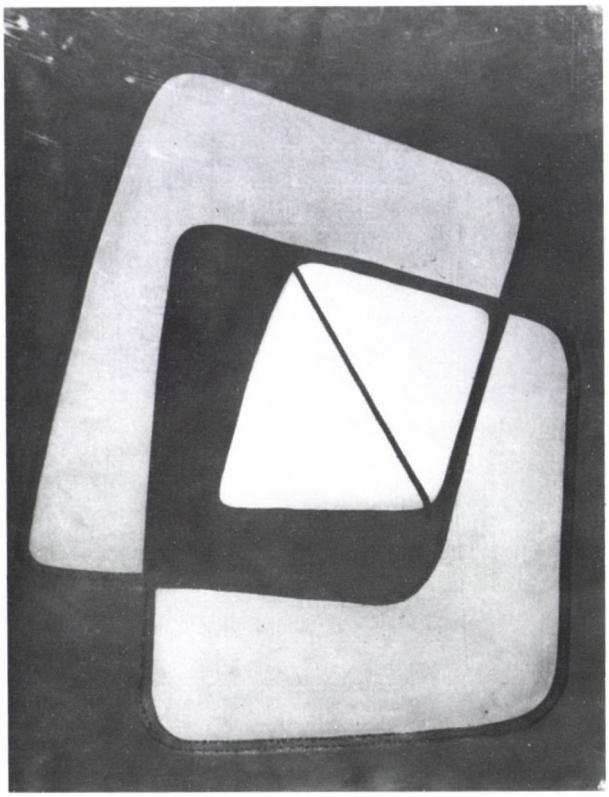


Abb. 1. *Fritz Winter*: Komposition, rot, 1932 (ehemals Halle, Moritzburg-Museum), Foto, Inv. Nr. 11/3907



Abb. 3. *Fritz Kuhr*: Raben, um 1930 (ehemals Besitz der Galerie Ferdinand Möller, Berlin), Foto, Inv. Nr. 111/549



Abb. 2. *Otto Dix*: Doppelbildnis (Selbstbildnis mit Gattin), 1923 (ehemals Halle, Moritzburg-Museum), Foto, Inv. Nr. 111/469



Abb. 4. *Fritz Kuhr*: Ostergruß. 1930er Jahre, Holzschnitt, 52×76 mm, Inv. Nr. 11/352

Tafel II: Aus dem Kállai-Nachlaß im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

ÁRPÁD TIMÁR

UNGARTUM UND EUROPÄERTUM IM WERK VON KÁLLAI

Im Jahre 1926, in der ersten Nummer der Zeitschrift *KUT* (Zeitschrift der Gesellschaft für neue bildende Kunst), ist Kállais Aufsatz *Ungartum und Europäertum*[1] erschienen. Es kann kein Zufall sein, daß die Zeitschrift, um die sich die progressiven ungarischen Künstler sammelten, sozusagen als programmatischen theoretischen Aufsatz die Erörterungen von Kállai veröffentlichte. Der behandelte Problemkreis – das Verhältnis zwischen Ungartum und Europäertum – stand ja in dieser Zeit im Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit – und dies in unserer Geschichte nicht zum ersten und nich zum letzten Mal.

Das Ungartum schloß sich nach der Landnahme, vor tausend Jahren, dem westlichen Christentum an. Demzufolge war viele Jahrhunderte lang nicht wirklich fraglich und wurde auch nicht bezweifelt, daß Ungarn zu Europa gehört. Ungarn gliederte sich organisch der westlichen Kultur ein, die westeuropäischen Mönchsorden kamen genauso nach Ungarn wie die verschiedenen künstlerischen Stilrichtungen, wie die ideologischen Strömungen des Humanismus, der Renaissance und später der Reformation. Die Spuren ihrer Wirkung, ihre Objektivationen können an den Denkmälern bis zu den äußersten Grenzen des historischen Ungarn beobachtet werden. Sogar zur Zeit der Jahrhunderte lang dauernden Türkenkriege wurde es nicht fraglich, daß Ungarn Teil von Europa ist, und das nationale Bewußtsein wurde gerade auf diejenige Grundlage gebaut, daß Ungarn für das westliche Christentum kämpft. Die Entfernung, der Rückstand, die Abgerissenheit der mittel- und osteuropäischen Region vom entwickelteren, bürgerlicheren Westeuropa wurde in den Jahrzehnten nach der französischen Revolution in einigen Völkern dieser Region, die zu dieser Zeit ihre Identität suchten, (so auch in Ungarn) bewußt. Die hervorragendsten Politiker und Denker des Reformzeitalters sahen in den bürgerlich entwickelteren westeuropäischen Nationen Vorbilder für die weitere Entwicklung der Wirtschaft, der Kultur, der Kunst, des Bildungssystems und für die Weitergestaltung der Verwaltung und des Rechtswesens.

Der Problemkreis des Verhältisses zwischen Ungartum und Europa wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt, als die wirtschaftliche Entwicklung und die gesellschaftliche Modernisierung die Illusion entwickelte, daß die Integration Ungarns in Europa endgültig sei. Und diese Illusion war auch nicht ganz unbegründet. Die Leistungen der ungarischen Industrie und Landwirtschaft, das Niveau des Eisenbahnnetzes, das Tempo, in dem sich das städtische Leben verbreitete, standen dem westeuropäischen Niveau nie so nah wie zu dieser Zeit. In der Kultur, in der Wissenschaft, im öffentlichen Unterrichtswesen schloß sich Ungarn auch rasch dem westlichen Niveau an. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatten die hervorragendsten Vertreter der Mathematik, Physik, Medizin, Psychoanalyse, Philosophie, Soziologie, Literatur, Musik und bildenden Künste mit Recht das Gefühl, daß sie Teilnehmer und Mitgestalter der großen europäischen geistigen Richtungen sind.

Die Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges verursachten eine große Enttäuschung und einen Bruch. Es erwies sich, daß die geistige Einheit vom friedlichen Europa bloß eine zerbrechliche Illusion ist, entlang den Schützengräben wurde Europa kreuz und quer von antagonistischen Gegensätzen geteilt. Als Folge des Krieges wurde Ungarn wieder an die Peripherie gedrängt. Die militärische Niederlage, das Zerfallen der österreichisch-ungarischen Monarchie, die Aufteilung des historischen Ungarn, die wirtschaftliche und politische Isoliertheit des Landes und die Ausgeschlossenheit aus Europa stellten die Problematik vom Verhältnis zwischen Ungartum und Europäertum naturgemäß wieder in den Vordergrund.

Zur Lösung der Frage entstanden in dieser neuen Situation natürlich mehrere Antworten. Als das eine Extreme muß erwähnt werden, daß durch die Krise des Weltkrieges und der darauffolgenden Jahre jene Bestrebungen erstärkt wurden, die offen und heftig auf die Herausforderung der wirtschaftlich-gesellschaftlichen Modernisierung Antwort gaben, indem sie sich den westlichen, bürgerlich-humanistischen Werten deutlich gegenüberstellten. Die „Erwachenden", die Rassenverteidiger, die „Turanisten" betonten die östliche Herkunft des Ungartums und waren der Überzeugung, daß die rassisch-sprachliche Isoliertheit Ungarns, die Fremdheit unter den slawischen und germanischen Nachbarn in Europa, unauflösbar sei. Sie betrachteten den Gegensatz zwischen Ost und West bezüglich der Denkweise, der Mentalität, der

Weltanschauung oder sogar den Fragen der künstlerischen Form und des Stils als nicht eliminierbar. Die Extremsten fomulierten als Forderung sogar den Bruch mit dem Christentum und die Wiederbelebung der alten, heidnischen religiösen Kulte.

Eine andere extreme Antwort auf die Krisensituation gaben die utopistisch-messianistischen Vorstellungen, die vor der nahenden Weltrevolution das Verschwinden der Nationalstaaten demzufolge auch der nationalen Konflikte – und dadurch auch die Lösung aller wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Probleme erhofften. Die neue Ordnung, die kollektive Gesellschaft, das neue Mittelalter, der proletarische Internationalismus, träumte gleicherweise von einer Harmonie ohne Widersprüche. Diese Bestrebungen betrachteten den Rückfall, die Verdrängung der nationalen Eigentümlichkeiten naturgemäß als Voraussetzung für die angestrebte Einheit. Beide Richtungen hatten auch Parallelen in den bildenden Künsten.

Es gab natürlich auch bedeutende Denker, Kritiker und Künstler, die sich das Verhältnis zwischen Universellem und Nationalem, Europäischem und Ungarischem nur in ihrer Einheit, nur in ihrer Aufeinanderbezogenheit vorstellen konnten, sie hielten sich weiterhin an die traditionellen europäischen Werte. Sie hielten die Aktualität dieser Werte trotz der Krise und des Zusammenbruchs nicht für fraglich, sie folgerten aus dem real vorhandenen Gefühl der Isoliertheit und der Ausgeschlossenheit nicht darauf, daß es hoffnungslos wäre sich an Europa anzuschließen oder zu Europa zu gehören. Sie wählten den Weg der Selbstprüfung, der Bewußtmachung der nationalen Eigentümlichkeiten und nationalen Werte. Die Suche nach der nationalen Identität, die Untersuchung der Frage „was bedeutet es, ein Ungar zu sein" zieht sich durch die Jahrzehnte nach dem Weltkrieg. Kállai stellte sich ebenfalls dieser Herausforderung.

In seinem 1926 geschriebenen Aufsatz, dem Gegenstand unserer Untersuchung, umreißt Kállai gründlich seinen Standunkt. Er stellt schon im ersten Satz fest, daß er mit dem Programm der Zeitschrift einverstanden sei, und hält die Bestrebung, daß man eine *eindeutig europäisch orientierte Rundschau der modernen Kunst* machen möchte, für richtig. Gleichzeitig betont er auch, daß er sowohl *die Grenzen des Europäertums* als auch die *Forderungen des Ungartums* für nicht klar genug hält. Kállai, der die zeitgenössische politisch-ideologische Situation gut kannte, mußte auf die oben erwähnten extremen Meinungen ebenfalls reagieren, und er distanzierte sich auch eindeutig von beiden: er stellte fest, daß im Jahre 1926 sogar *die feurigsten Schwärmer den utopistischen und romantischen Internationalismus der Nachkriegsjahre* schon weit hinter sich gelassen haben. Gleichzeitig betonte er auch: mir ist *die Romantik der Erwachenden* ebenfalls fremd, wenn sich *über die Rasseneigentümlichkeiten des ungarischen Malstils spreche*. Da Kállai der Meinung war, daß *die Kunst einerseits Ergebnis der gesellschaftlichen und historischen Umstände ihrer Zeit ist, aber im Grunde genommen als Ergebnis der Eigenschaften der Rasse betrachtet werden soll*, untersuchte er sorgfältig die Rasseneigentümlichkeiten des Ungartums und versuchte diese auch einzeln aufzuzählen: *Das sinnliche und gefühlvolle Temperament oder die weise, betrachtende Ruhe der ungarischen Formfertigkeit sowie die rhapsodischen Ausschreitungen und die schwere Trübseligkeit fordern eine lockere Faktur und eine reich modulierte malerische Sehweise. Sie brauchen nicht so sehr eine logische Strukturiertheit, eher eine heftige Expressivität. Die Forderung ist eher eine kräftige Plastizität als das Flächenhafte. Eher die schwere Spannung und das Ringen der Gegensätze als die gleichförmige Mäßigung. Eher eine unterdrückte Eruptivität als die heitere Harmonie*. Bei Kállai werden auch die *asiatischen Züge* der *ungarischen Rasse* erwähnt, aber bei ihm spielen die Folgen der geschichtlichen Situation eine mindestens so wichtige Rolle: *Aus dieser peripheren, zwischenweltlichen Position stammen die schönsten Motive der Einsamkeit, der heroischen Haltung und der Romantik*.

Aus diesen Eigenschaften schloß Kállai aber nicht auf die Notwendigkeit der Sonderstellung und der Verschlossenheit – ganz im Gegenteil. Seiner Meinung nach besteht *zwischen den ungarischen Rasseneigentümlichkeiten und dem modernen europäischen Geist kein unüberbrückbarer Unterschied*. Er macht aber auch darauf aufmerksam, daß *der Begriff des Europäertums* nicht mit *bestimmten konventionellen, im Benehmen bemerkbaren Eigentümlichkeiten* identifiziert werden kann, *es ist egal, zu welcher Art sie gehören: zu der »vornehmen«, zu der »bohemen« oder zu der »revolutionären«*. Das wirkliche Europäertum ist also nicht in den gerade aktuellen, vergänglichen Modeerscheinungen zu finden, es ist aber auch nicht eine blutlose Abstraktion, eine leere Allgemeinheit, was sich allen Menschen gleich findet. Die europäischen Werte sind mit der Summe der nationalen Werte identisch: *Solche Meister von europäischer Bedeutung, wie Ingres, Delacroix, ... Manet, ... Cézanne, ... Braque ... haben sozusagen schicksalhaft einen französischen Charakter. Menzel, Leibl, ... Marc, Feininger, Klee sind bis in die Knochen Deutsche, und trotzdem – besser gesagt eben* deshalb *– ist ihre eigene Qualität so breit, so tief begründet, daß sie von dieser Grundlage aus bis in die Höhe des internationalen Wertes steigen konnten*.

Kállais Meinung nach bekommt die ungarische Kunst ihren Wert und ihr Europäertum auch dadurch, daß sie einen Beitrag zum Universellen leistet: *... immer waren es die hinsichtlich der Rasse tief und eigenartig ungarisch schaffenden Künstler, die – als die zusammengesetzteren Persönlichkeiten – gleichzeitig auch als international wertvolle Repräsentanten der zeitgemäßen europäischen Moderne eine Rolle spielten. Natürlich sollen wir uns vor der Welt nicht verschlie-*

ßen. Aber wir sollen den Boden unter den Füßen nicht verlieren, und dieser Boden kann immer nur der Boden unserer Rasse und unseres Vaterlandes sein. Nur die Bewahrung, die Pflege der nationalen Eigentümlichkeiten ermöglicht dem Ungartum, die gemeinsamen Werte von Europa zu vermehren. *Der ungarische Stil hat ohne Zweifel seinen eng umrissenen nationalen Charakter, und wir müssen diesen Charakter beschützen, wenn wir etwas eigenartig Europäisches, also an sich berechtigt Europäisches schaffen möchten.*

Wir können aber nur mit der Bedingung zu Europa gehören, wenn wir uns der Bewertung stellen: *Zur europäischen Orientation gehört die Verpflichtung zu versuchen, den Wert unserer geleisteten Arbeit unter den europäischen Verhältnissen abzuschätzen. Und in dieser Hinsicht ist es nicht zu bezweifeln, daß die moderne ungarische Kunst noch nicht das Niveau der französischen, deutschen oder russischen Produktionen erreicht. In der Musik ist Béla Bartók wirklich ein hervorragender Künstler mit einer umfassenden Konzeption und mit elementarer Kraft, und er hält den internationalen Vergleich aus. In unserer modernen Malerei gibt es leider keinen einzigen Künstler, der hinsichtlich der Bedeutung an ihm gemessen werden könnte.*

Diese Annäherungsweise und diese Strenge erinnert uns an den Standpunkt von Fülep, den er in seiner Arbeit *Ungarische Kunst*[2] formuliert hat. Hier lohnt es sich also, auf die ideengeschichtlichen Vorbilder Kállais hinzuweisen.

Um die Mitte der zehner Jahre gelangten Mihály Babits – auf der Suche nach den Werten der Weltliteratur – und Lajos Fülep – die Begründung der universellen Werte der bildenden Künste suchen – zum Begriff der Korrelation des Universellen und des Nationalen und zu der Formulierung, daß dieser Begriff eine Rolle in der Konstituierung der Werte spielt. Laut Babits kann *eine Literatur desto mehr weltliterarischen Wert darstellen, je* nationaler *sie ist: je mehr* neue *Farben*, neue *Stimmen sie in die Weltliteratur bringt.*[3] Und Fülep formuliert das Hauptkriterium der Bewertung folgenderweise: *Die künstlerische Sendung eines Volkes ist für irgendein Formproblem gültig, und diese Sendung ist national, weil nur sie das bestimmte Problem zu lösen vermag* ... Seine oft zitierte, zur Selbstprüfung aufrufende Frage lautete: ... *haben die Ungarn irgendeine eigenartige Sendung in der Gemeinschaft der europäischen Kunst, in der Kunst der Welt? ... das heißt: haben die Ungarn irgendein künstlerisches, die Form betreffendes Problem, das nur sie und gerade sie stellen können und versuchen können, es zu lösen – währenddessen sie das Nationale universell machen?*[4]

Dieser die Extreme meidenden Annäherungsweise, dem die europäischen Werte und die Traditionen auf sich nehmenden Standpunkt schloß sich Kállai an, als er die Frage vom Verhältnis zwischen Ungartum und Europäertum beantworten wollte. Dieser Problemkreis beschäftigte ihn auch später, er erörterte seine Meinung, suchte vor allem die Kriterien, die Komponente des Ungartums in unserer Kunst.

Um 1938/39 formulierte er in einem Vortrag – schon als Gegensatz zu den Gefahren des Faschismus – die Wichtigkeit des Nationalcharakters: *den Nationalcharakter können wir trotz allem für wichtig halten, ohne ihn auf jene zielgerichtete und überspannte Weise zu deuten, die heutzutage leider allen häufig ist und mit der Gefahr droht, die kulturelle Einheit von Europa endgültig zu zersetzen.* Immer wieder hielt er es für wichtig, sich von den Extremen abzugrenzen, er wiederholte seine Meinung über die „Erwachenden" und setzte fort: *Ich glaube, daß dieses Zitat auch nach 14 Jahren wahr ist, ja heutzutage besonders aktuell ist. Die Aktualität wird dadurch nur schwerwiegender, daß wir statt »Erwachenden« »Pfeilkreuzler« sagen müssen. Wir sind ja in genügendem Maße Zeugen jener politischen Machenschaften, die den Begriff des Ungartums gewaltsam einengen wollen und aus diesem Begriff auch jene Juden ausschließen, die seit langem mit den Ungarn verschmolzen sind. Uns beschäftigt dieser künstlich angefachte und orientierte, ja sogar amtlich gebilligte Antisemitismus im Rahmen dieses Vortrages in erster Linie in künstlerischer Hinsicht. Nur die Borniertheit, die Böswilligkeit oder die demagogische Vereinigung beider kann von den Juden behaupten, daß ihre seelische Angleichung an das Ungartum unmöglich sei. Braucht man zur Bezweiflung dieser Meinung überzeugendere künstlerische Argumente als den Naturalismus von Béla Iványi Grünwald oder Adolf Fényes? ... Eine charakteristischere und tiefer ungarisch gestimmte, mit dem Volk mehr Gemeinsamkeit fühlende Malerei wurde bei uns bis heute nicht praktiziert.*[5]

Es würde natürlich eine besondere Untersuchung benötigen, ob die nationalen Eigentümlichkeiten, die in mehreren Artikeln von Kállai aufgezählt sind, tatsächlich die wichtigsten sind, ob sie als allgemeine Charakteristika der ungarischen bildenden Kunst zu betrachten sind. Und es könnte auch bezweifelt werden, daß es überhaupt möglich wäre, eine auf exakte Kriterien gebaute nationale Charakterologie zu schaffen. Diese möglichen Vorbehalte ändern aber nichts an der Tatsache, daß Kállai als Kritiker, als Publizist in der Frage von Ungartum und Europäertum zwischen den beiden Weltkriegen immer den anständigsten Standpunkt vertrat.

ANMERKUNGEN

[1] *Kállai, Ernő*: Magyarság és európaiság (Ungartum und Europäertum). KUT 1926, Nr. 1, S. 7–13.

[2] *Fülep, Lajos*: Magyar művészet (Ungarische Kunst). Budapest, 1923.

[3] *Babits, Mihály*: Magyar irodalom (Ungarische Literatur, 1913) In: Esszék, tanulmányok, Budapest 1978, Bd. I. S. 359–420.

[4] *Fülep*: a.a.O. S. 23, 30–31.

[5] *Kállai, Ernő*: Művészet és magyarság (Kunst und Ungartum), Maschinenschrift.

MONIKA WUCHER

VON DER LEBENSKONSTRUKTION ZUR BIOROMANTIK-KONZEPTION

Ernő Kállais Texte wurden zurecht in erster Linie als äußerst aufschlußreiche sprachliche Quellen für die Entwicklung des internationalen Konstruktivismus neuentdeckt. Aus der Position, die Kállai innerhalb des frühen konstruktivistischen Diskurses einnahm, zeichnen sich wesentliche Aspekte bereits deutlich ab, die für seine spätere Kunstauffassung bestimmend blieben. Im Laufe der immer wieder erfolgenden Überarbeitung und Aktualisierung seines Kunstbegriffs durch den engen Kontakt mit den jeweils jüngsten zeitgenössischen Kunsttendenzen spezifizierte sich seine Sichtweise zunehmend. Nicht zuletzt aufgrund der Zuspitzung der gesellschaftlichen Anfeindungen gegenüber der künstlerischen Avantgarde erarbeitete er sich mit fortschreitender Professionalisierung als Kunstkritiker ein fast schematisches, kunstvermittelndes „Handwerkszeug". Auf zentrale Aspekte seiner Erklärungsmuster möchte ich „von innen heraus" eingehen, d. h. in einer selektiven und sprachanalytischen Durchsicht der Textaussagen Kállais, um zunächst seine eigene Argumentationsschiene als Grundlage für weitere Auseinandersetzungen darzulegen.

Im Zentrum der Betrachtung werden die begrifflichen Zusammenziehungen und inhaltlichen Verknüpfungen stehen, wie sie von Kállai für die Bedeutungserschließung der an den Konstruktivismus anschließenden Kunstentwicklungen in der Auseinandersetzung mit „außerkünstlerischen" Bereichen vorgenommen wurden. Sie mündeten in komplexe, synthetisierende Vermittlungsmodelle, von denen hier exemplarisch sein Konzept der Bioromantik vorgestellt wird. Der erste Schritt soll eine Vergegenwärtigung des von Kállai eingeführten Begriffs der „Lebenskonstruktion" sein. Dieses gedankliche Feld erweist sich als so grundlegend und bezeichnend für seine Denkfiguren, daß es als Voraussetzung seiner Ausführungen zur „Bioromantik" gelten kann.

„LEBENSKONSTRUKTION"

Wir haben eine restlos bewußte, innerhalb menschlicher Grenzen bestimmte Ordnung nötig, schrieb Kállai 1925. Über den Zweck dieser Ordnung führte er aus: *Unsere Forderungen erfassen die soziale Gesamtheit, um einen Rahmen zu schaffen, dessen Struktur mit Hilfe der Anpassung allmählich selbst zum Menschen wahrer Demokratie, kollektiver Ausgeglichenheit führen wird. Nicht der Moralismus rettet uns, sondern die organisatorische Arbeit, die sich des sachlich-gegenständlichen Baues der Gesellschaft bemächtigt. Das Leben erfordert wirtschaftliche, zivilisativ-technische und wissenschaftlich-geistige Neugestaltung.*[1]

Diese umfassenden Reorganisationsforderungen an alle Bereiche der Gesellschaft betonte Kállai wiederholt, um damit nicht zuletzt auch die Kunst miteinzuschließen. Eine Kunst, die diese Forderungen mittragen könne, müsse unmittelbar mit den Teilbereichen dieser Gesellschaftsauffassung zusammenhängen. Wie er schon in seiner Abhandlung über die „gesellschaftlichen und geistigen Perspektiven der konstruktiven Kunst" von 1922 herausstellte, sind es in erster Linie Wirtschaft, Technik und Wissenschaft, in die er seine Hoffnungen auf eine „objektive" und „vollkommene" Organisation des Lebens setzte. Eine „Erfüllung" dieser Hoffnungen, ein „unbewegliches Gleichgewicht" sah Kállais Auffassung jedoch von vornherein nicht vor. Das *ununterbrochene geistige Bauen* war für ihn eine stetig fortschreitende Entwicklung und ein offenes System.[2] Die seiner Konstruktivismuskonzeption entsprechenden Arbeiten konnten das fortwährende Produzieren und Organisieren demnach nur in einem jeweiligen Übergangsstadium festhalten. Sie unterlagen aus dieser Sicht einem *Wachstumsgesetz*[3] und hatten die bloße Abbildung und Illustrierung politischer und wirtschaftlicher Gegebenheiten hinter sich gelassen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen der Kunst und den Errungenschaften der sogenannten „modernen Zivilisation", wie sie sich real auswirkten, akzeptierte Kállai jedoch grundsätzlich nur sehr eingeschränkt; die Liaison bestand für ihn ohnehin nur aus „taktischen" Gründen. Er schrieb, daß die „konstruktivistische Ideologie": *... bis zu einem gewissen Punkt zwangsläufig parallel zu den Aktivitäten des Kapitalismus verlaufen (muß), so sehr dieser vorübergehende taktische Bund der Todfeinde auch zu haßerregenden Situationen führen mag, und so sehr es andererseits auch unsere Pflicht ist, die kapitalistischen Festungen des wirtschaftlichen und geistigen Lebens zu zerstören.*[4]

Die von Kállai immer wieder thematisierten „Spannungen“[5], konstatierten „Mängel“ und verbleibenden „überschüssigen Kräfte“[6] innerhalb des „real-gesellschaftlichen Rahmens“[7] verdeutlichen seine zutiefst polare Weltsicht, die entsprechend auch die Grundzüge seiner Kunstauffassung bestimmte. Gesellschaftliche und wissenschaftliche Faktoren formieren den einen der beiden „Pole, zwischen denen jede künstlerische Arbeit eingespannt“[8] sei. Den zweiten Pol bilden autonome „Wachstumsgesetze“ oder die „Natur“: *Es geht ... nichts über das Gebot der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese baut sich aus Kräften der Organisation und Natur auf. Ihre beiden Pole müssen demnach auch in der Kunst zur Geltung kommen. Das System von klar und exakt organisierten, aber abstrakten Spannungen im konstruktivistischen Kunstwerk muß die stoffliche und gegenständliche Fülle des Einmaligen, Bestimmten, Natürlichen in sich aufnehmen und verarbeiten.*[9]

Die sprachliche Vielfalt, mit der Kállai diese „Fülle des Einmaligen, Bestimmten und Natürlichen“ auszudifferenzieren vermochte, läßt sich vielleicht am eindrücklichsten in seinen Beschreibungen des „ungarischen Temperaments“, die er seinem Buch *Neue Malerei in Ungarn*[10] zugrunde legte, nachvollziehen.

In den unüberschaubar vielfältigen Varianten eines vitalistischen Lebensgefühls, das sich zuvorderst in der Kunst ausdrücke, suchte Kállai den Charakter des Lebendigen zu ergründen. Er erfand das ungarische Kunstwort *életesség*, für das er im Deutschen nur weniger auffällige Entsprechungen wie „Vitalität“ benutzen konnte. Damit umschrieb er seine Vorstellungen von Lebendigkeit, Lebhaftigkeit oder Lebensfülle. „Életesség“ tauchte schon in seinen frühesten Texten auf, wurde zunehmend zu einem reichhaltigen Bedeutungsfeld ausgebaut und bezeichnete einen zentralen Wert innerhalb seiner Kunstauffassung. Seine einzelnen Komponenten konnten sogar zu einer ganzen „Lebensordnung“ führen, die er mit dem Begriff der *Lebens-Konstruktion*[11] umriß.

Das „Material“[12], das den ersten Teil dieser polaren Begriffszusammenziehung formte, nahm Kállai aus den „Grundlagen der Naturabstammung“, die sich für ihn aus *allen geologischen und meteorologischen, geographischen und ethnographischen, wirtschaftlichen und geistigen, rassischen und individuellen, biologischen und psychologischen Funktionen*[13] zusammensetzten. Aber gerade diesen ob ihrer Vielschichtigkeit niemals gänzlich erfaßbaren und beherrschbaren Faktoren sprach Kállai den stärksten Einfluß auf die gegenwärtige Realität zu. Sie bestimmen nach seinem Verständnis den einzelnen Menschen genauso wie jegliche Lebensgemeinschaft. Der „exklusive Konstruktivismus“, der diese Bereiche negiere oder unbeachtet lasse, könne keine reale „Lebenskonstruktion“ bieten.[14]

Eine Kunst, in der trotz „straffer Organisation“ gerade diese „Lebensfaktoren“ zum Tragen kommen, sah Kállai besonders in einigen Werken von László Moholy-Nagy aus den Jahren 1920–1925 verwirklicht.[15] *... in (der) Lebensfreude, in dieser ständig sich erneuernden, immer schwunghaften Aktivität liegt ... die Erklärung zur ganzen konstruktivistischen Malerei des Künstlers*[16], kommentierte Kállai 1925 die Arbeiten Moholy-Nagys. Beweglichkeit, Schwung, Dynamik seien der „Pulsschlag der gestaltenden Energien“[17], die seine Malerei von Erstarrung und Exklusivität ausnähmen und den beständigen Bezug zum „Leben“ erhielten.

Als ein malerisches Pendant zu Kállais theoretischen Auffassungen, die er selbst allerdings selten an konkreten Werken dargelegte, sei hier die *Komposition A II* von Moholy-Nagy ans dem Jahr 1924 vorgestellt (Abb. 1).

Auf dem 1,15 cm×1,40 m großen Bild ist eine Gruppe von Parallelogrammen und Kreisen vor einem einheitlichen Farbraum angeordnet. Zwei enger aufeinander bezogene Konstellationen lassen sich unterscheiden: eine zentrale, die das Bild beherrscht und eine untergeordnete, die wie eine in die Entfernung projezierte exakte Verkleinerung der ersten erscheint. Die große Figuration ist durch ein ihr zugrunde liegendes schwarzes Parallelogramm waagerecht im Bildraum verspannt. Eine weiße und eine leuchtend gelbe, senkrecht gerichtete und in diagonal entgegengesetzte Richtungen strebende Parallelform überlagern das Schwarz teilweise. Der Bereich, in dem sich alle Formen schneiden, ist durch eine rote Kreisfläche markiert. Die Schnittflächen ergeben eine Farbabmischung der (Pseudo-)Überlagerungen. Die untergeordnete Figuration ist als „Schatten“ in entsprechenden Farbabstufungen zwischen hellsten Grau- und Brauntönen angegeben. Einige Formabschnitte folgen jedoch nicht konsequent diesem System und sind aus gestalterischen Gesichtspunkten nachbehandelt.

Die durchscheinende Leichtigkeit der Farben, sowie der pointiert zugespitzte Zusammenhalt der Formation und ihre Einbindung in den Bildraum suggerieren eine labile Konstellation. Eine Veränderung der beweglich erscheinenden Schrägen, ein Eingreifen in dem roten Auflagepunkt oder gar eine Drehung um die Achse machen eine Erwägung anderer Anschauungsmomente möglich.

Für Kállai verkörperten die Bilder Moholy-Nagys *ungehemmtes Schweben. Ihre Abgewogenheit ist der augenblickliche Ausgleich vieler sich kreuzender, widerstrebender Bewegungen im Raum, der im nächsten Augenblick bereits einer grundveränderten Lage weichen könnte. ... Und trotzdem sind es ungebrochene klar bestimmbare Formen, deren Gefüge sich zum Bild organisiert. Ihre Beziehungen zueinander sind so differenziert, daß selbst innerhalb dieses geringen Abstandes der formalen Spannungspole sich ein vielgestaltiges und bewegliches Leben abspielen kann. Es handelt sich eben bei der Geometrialität der Arbeiten Moholy-Nagys ... nicht um das Hineinzwängen einer konkreten Vielheit und Unterschiedlichkeit in das abstrakte Eine und Gleiche ... daß Moholy-*

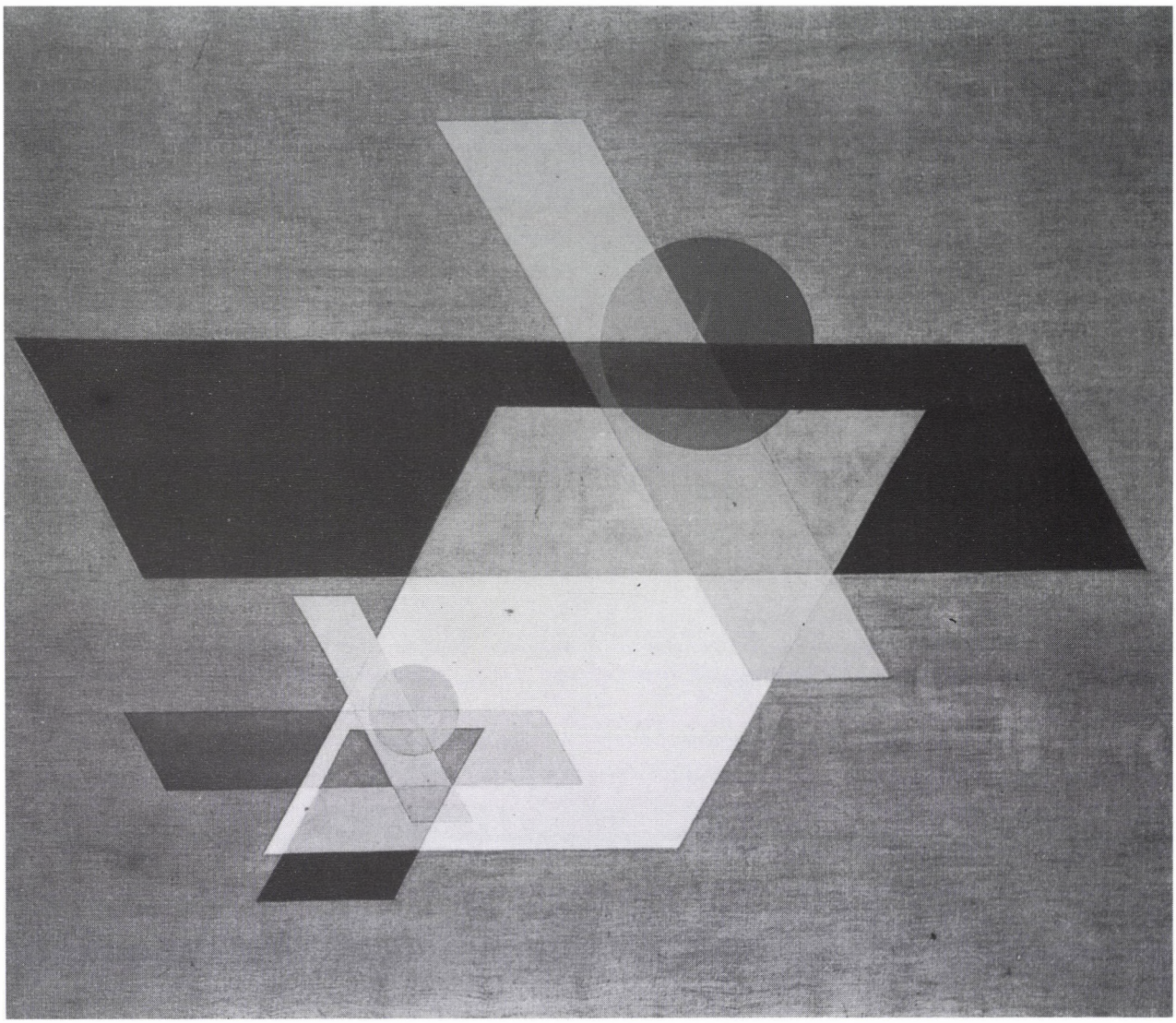


Abb. 1. László Moholy-Nagy: Komposition A II, 1924. New York, Guggenheim Museum

Nagy mit der ihn kennzeichnenden Entschiedenheit sich einer rhythmisch äußerst fein und reich bewegten Gestaltung der Form und einer lebhaften Farbenreihe zuwandte, wird im wesentlichen ungarisches Erbgut sein.[18] Neben dem „Rhythmus" in der Formgestaltung sind es die Farbabstufungen, die Kállai als die Wiederspiegelung von Eigenschaften (hier: anthopologischer Art) interpretierte und ihn sogar von „malerischer Kultur" reden ließ. Für Kállai war es offensichtlich am naheliegendsten, ihre Begründung in den schon angeprochenen „biologischen und psychologischen Funktionen" zu suchen. Sie schienen ihm vorderhand besonders geeignet, die Charakteristika des „Lebendigen" herauszustellen: *Aus den gebrochenen Strahlen sich überschneidender durchsichtiger Farbflächen entwickelt Moholy-Nagy ganze Reihen der feinsten Abstufungen. ... Der Farbenkultur Moholy-Nagys ist im Konstruktivismus nichts zur Seite zu stellen. Diese rein malerische Kultur erscheint in ihrer sinnlichen Freude des hell und stark Leuchtenden zweifellos ungarisch, so international auch die allgemein geistigen Absichten sind, von denen sie geleitet wird. Selbst in ihren Gefahren ist die Malerei Moholy-Nagys ungarisch. Auch bei ihr kann man feststellen, daß das Bestreben nach gefälligem Äußeren und handwerklicher Sauereit mit einem Verblassen des Temperaments verbunden ist. ... Die sinnliche Kraft der neueren Bilder von Moholy-Nagy hält nicht immer Schritt mit der wählerischen Kultur der Mittel und des Gesamteindrucks.*[19]

Die Kritik Kállais setzte dort an, wo sich „eingefleischte Gewohnheit(en)"[20] breit machten und für ihn der Rückzug der Kunst auf rein handwerkliche Perfektion, auf Gefälliges und auf aufwendige Mittel um ihrer selbst willen begann. Der

Verlust von „életesség" – dem Lebensrhythmus, der nach Kállai ein spezifisches Temperament ausdrückt – führt zu Identitäts- und Wirkungslosigkeit.

In seinen Konzeptionen um 1930 baute Kállai den Entwurf der *Lebenskonstruktion* zu noch extremerer Polarität und Synthese aus. Aus der Erfahrung der problematischen kulturpolitischen und ästhetischen Entwicklung heraus, an der er einige konstruktivistische Tendenzen wesentlich beteiligt sah, gewann eine Kunst der „Lebensfaktoren" immer mehr Raum in seinem Denken. Er erachtete es zu diesem Zeitpunkt als dringende Notwendigkeit, die Entwicklung des Konstruktivismus, wie sie sich im Alltagsleben vor allem in den angewandten Bereichen auswirkte, äußerst kritisch zu reflektieren. Hier handle es sich vielfach um lediglich technisch-ökonomische Fortschritte, die sich bei genauer Betrachtung als rein zweckrationalistische „Konstruktionen"[21] erwiesen.

„BIOROMANTIK"

Nicht nur die Kunst sah Kállai von einem „technoiden Optimismus"[22] befallen. Aber gerade aus dem Bereich der optischen und akustischen Erfahrungsmöglichkeiten seien die Opfer immens, die dem absoluten Fortschrittsglauben bedenkenlos dargebracht würden. Zusammenhangslosigkeit und Oberflächlichkeit der Kommunikation, Sensationsgier, sinnliche und emotionale Abstumpfung fassen die soziale und psychische Problematik, die Kállai konstatierte, in einige schlagwortartige Begriffe. Jedoch versuchte Kállai weniger den Ursachen dieser Entwicklung auf den Grund zu gehen, als vielmehr ihre Reflexe in einer sich neu formierenden Kunst auszuloten.

Aus seiner Analyse der modernen Lage leitete Kállai seine Rechtfertigung „irrationaler Bildphantasien"[23] ab. Die Qualität des Irrationalen setzte er in erster Linie einem ideologisch verbrähmten, rein zweckorientierten und ausschließlich ökonomisch argumentierenden Rationalismus in der Kunstproduktion gegenüber: *Den modernen Realkunstideologen schwebt offenbar ein künstlerischer Haushaltsplan vor, in dem jeder Pinselstrich, jeder Meißelschlag sofort und zu 100% als ökonomisches Kleingeld zweckvoll auszumünzen wäre. Alles, was darüber hinausgeht, müßte aus dem Organismus der Kunst entfernt werden, wie ein Blinddarm etwa. Die Kunst hat ein fügsamer und billiger Handlanger der zunächstliegenden sozialen Tagespraxis und ihrer Notverordnungen zu sein.*[24] Kállai argumentiert hier sowohl gegen die Vereinnahmung der Kunst durch Politik und Wirtschaft, als auch gegen die Ignoranz des Publikums, das ohne jegliches Interesse an einer Antwort die beständig stumpfe Sinnfrage stelle. Der eigentliche „Lebensraum der Kunst" sei gerade der „Abstand zur technisch beherrschten Wirklichkeit"[25]. Allerdings zeige sich diese Distanz nicht in der regressiven Ablehnung von Technik und Industrialisierung, sondern in einer kritischen Reflektion, aus der heraus neue Wege der Weiterentwicklung entstehen könnten.

So existentiell notwendig dieser „geistige Abstand" für die Kunst sei, so vielfältig seien aber auch die künstlerischen Positionen, die ihn verteidigen. Die Gewichtungen, Zielrichtungen und demzufolge die Formgebungen in der Kunst können somit völlig gegensätzlich erscheinen. Entsprechend seinem polaren Ordnungsschema gruppierte Kállai zwei Haupttendenzen der avantgardistischen Kunst um 1930, wie er sie schon in seinem Ausstellungsprojekt „Vision und Formgesetz" in der Berliner Galerie Möller zu umreißen versuchte. Resümierend stellte er in den Vordergrund, daß „äußerste Gegensätze sich im wesentlichen berühren": *Es wird offenbar, daß tiefste kreatürliche Versenkung und kühnste geistige Utopie der Kunst, daß Vision und Baugestalt vom gleichen Herzschalg belebt sein müssen, wenn sie zum reinen Ausdruck ihrer selbst wachsen wollen: vom Rhythmus.*[26]

Das Lager der „kühnsten geistigen Utopie" vertrete eine durchaus „technoide Kunst", zwar nicht durch Abbildung technischer Gegenstände, sondern in expansiven, „ästhetischen Paraphrasen" technischer Errungenschaften und ihrer Bewegungsformen. Der Abstand zur Realität würde hier durch ihre „utopische Überflügelung" mittels exaktester Konstruktion und Ausgrenzung „alles Unwillkürliche(n)" gewährleistet.[27]

Gesteigertes Interesse und eine sehr persönliche Beziehung entwickelte Kállai zum künstlerischen Lager der „kreatürlichen Versenkung", der zweiten der einander gegenübergestellten Kunstauffassungen. Dieses Interesse steht in direktem Zusammenhang mit der Kategorie des Lebendigen, die er einzukreisen versuchte und die er zu einem leidenschaftlichen Räsonieren über das Wesen des Kreatürlichen und der Natur im allgemeinen ausweitete. Die Kunst war für ihn ein legitimes Mittel, die Natur zu erforschen – mit gleicher Zielsetzung, aber mit anderen Methoden als die modernen Naturwissenschaften. „Vision", „Phantasie", „Vorausschau", „romantische Einbildungskraft" nannte Kállai die besonderen Mittel, die den Künstler befähigen, sich der Natur zu nähern. Als gleichberechtigte Methoden verstanden, faßte er diese Fähigkeiten unter dem Begriff „Bioromantik" zusammen: während beispielsweise die Biochemie über langwierige, aber exakte Versuchsreihen Erkenntnisse über die Gesetze des Lebens beisteuere, erreiche die Bioromantik dasselbe in einem künstlerischen „Akt des sinnlich-geistigen Erschauens"[28] und in den Gestaltungen entsprechender Bildzeichen. In ähnlicher Weise versuchte Kállai weitere Parallelen zwischen der Kunst der Bioromantik und den Aussagen einer Reihe zeitgleicher natur- und geisteswissenschaftlicher Strömungen zu ziehen.

Der erste Teil der Begriffsverbindung „Bioromantik" sollte das zentrale Interesse der von Kállai zusammengefaßten Kunstrichtungen verdeutlichen: die Ergründung und Interpretation des Lebens. Der zweite Teil dieser begrifflichen Konstruktion, die Romantik, beinhaltete für ihn die speziellen künstlerischen Möglichkeiten, die sich durch eine besondere Naturnähe auszeichneten. Kállais Auffassung von Romantik kommt einer künstlerischen Universalie gleich, die unter bestimmten Umständen besonders aktiviert wird: *Die Romantik ist eine Geisteshaltung, die vom Wandel, vom „Stirb und Werde" ihrer zeitbedingten besonderen Perspektiven und Formen unberührt, zu den ewigen Grundzügen der menschlichen Phantasie gehört, und, je nach den gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen der historischen Stunde, in der Kunst mehr oder minder schöpferisch zutage tritt.*[29] Eine kunsttheoretische oder kunsthistorische Erörterung von „Romantik" hielt er nicht für seine Aufgabe, da er nur ein *Lebensgefühl* begrifflich fassen wollte, das in den zeitgenössischen Werken selbst am deutlichsten zutage trete.

Die Kunst der Bioromantik weise keine stilistische oder formale Einheitlichkeit auf. Allerdings sei der „Leitgedanke", so erläuterte Kállai, bei jenen Bildhauern und Malern am deutlichsten, ... *die in der Konzentration bis zur völligen Einschmelzung jeglicher Gegenständlichkeit in ein Phantasiegefüge von Elementarformen dringen.*[30] Auf diese Weise entstünden „ideoplastische Zeichenbilder"[31], die in ihrem „Drang der Lebensergründung"[32] an das „Herzstück einer Lebensfülle"[33] reichten.

Besonders in der Malerei Fritz Winters erkannte Kállai *Grundformel(n) ... einer weitverzweigten Gesamtheit des Wirklichen*[34]. Seine Interpretation zu einem Bild des Malers aus dem Jahre 1933 soll hier einem Werk mit der Bezeichnung „Komposition" aus der gleichen Schaffensphase gegenübergestellt werden (Abb. 2).

Das gesamte zwei Meter auf rund eineinhalb Meter große Bild wird von einer atmosphärischen Farbmasse eingenommen, die in wolkig aufgetragenen, dunklen graublau Tönen changiert. In der oberen Bildhälfte hebt sich eine helle Kreisfläche aus dem indifferenten Bildgrund hervor. Der gestische, kreisende Farbauftrag wird akzentuiert durch grellweiße Farbeinsprengsel, die die gestalterische Bewegungsbahn begleiten und durch die die Form an räumlicher Tiefe gewinnt.

In einigem Abstand wird diese lichtkugelartige Gestaltung von einem glühendroten Kreis umlagert, dessen materielle Beschaffenheit nach allen Seiten auszustrahlen scheint: Abmischungen des Orangerots finden sich sowohl in dem düsteren Farbumraum als auch im Weiß des kompositorischen Bildzentrums. Aus diesem Zentrum scheinen sich Teile abgespaltet zu haben und außerhalb der kreisförmigen Umfassung in der unteren Bildhälfte teils sich zu verselbständigen und zu verdichten, teils sich aufzulösen.

Diese gesamten Bildvorgänge werden umgrenzt, durchkreuzt, zusammengefaßt und untereinander in eine strengere Beziehung gesetzt durch kräftige, geschwungene, schwarze Linien. Sie scheinen in ihren körperlichen Dimensionen wie aus einer einzigen, weitausgreifenden Geste entwickelt. In ihrer Geschlossenheit und mit ihren Verdichtungen spiegeln sie die menschliche Aneignung des Bildraums und der darin konzentrierten Prozesse durch den Maler wieder. Das offensichtlich mit einem Messerschnitt von einer größeren Papierrolle abgetrennte Blatt verweist auf die wiederholte und nochmals wiederholte Aneignung und den prozeßhaften Charakter der Arbeit. Kállais Beschreibung solcher Bilder zeigt deutlich seine Sichtweise, die Parallelen zwischen Kunstschöpfung und Natur- oder Weltschöpfung aufzuspüren sucht und in beiden analoge Prozesse konstatiert: ... *in der Komposition von Fritz Winter (sind) ... die Farblagen und -werte ... auf das lapidarste zusammengefaßt. Durch ihre formale Gliederung wird der Blick mit unheimlicher Gewalt zur Mitte gezwungen, zum Kern eines geschlossenen Innenraumes, einer Höhlung, die von ungeheuren dynamischen Spannungen des Kreisens, der Gestaltwerdung beinahe auseinandergerissen wird. In den phosphoreszierenden hellen Flecken der Farbe ist das jähe Aufleuchten eines Fluidums, einer beseelten schöpferischen Strahlung. Von der Mitte aus wird die Entfaltung angetrieben. Die ... gebogenen Linien wirken wie die Speichen eines mächtigen Schwungrades. ... Freilich sind durch das Ausschalten jeglicher Gegenständlichkeit so und so viel Gelegenheiten des malerischen Detaillierens, (und) der genußreichen Augenwanderung preisgegeben. ... Das Keimen und Kreisen im Raum, das von diesem Zeichenbild symbolisiert wird, rührt an die letzten Geheimnisse des Lebens in uns und in der ganzen Welt. Das Leben, das in dem Bild zu keimen beginnt, kann einer Pflanze, einem Tier, einem Menschen, es kann jeglichem Geschöpf der Natur gehören. Es kann die Schöpfung selbst sein, die hier aus Urtiefen emporsteigt. Die geistige Beziehungsweite der Symbolik ist umfassend. Der Sinn ist über alle Ausschnitte des Raumes und der Zeit ins Universale geweitet. Wir haben ein Urbild im tiefsten Sinn vor Augen. Das Allgemeine der Vision ist selbstverständlich nur durch eine Konzentration der Form zu erreichen, in der alles vereinzelt und quasi ausgewachsen Gegenständliche restlos eingeschmolzen ist zum Keim, zu dem gestaltträchtigen Keim des Lebens überhaupt.*[35] Kállai war sich bewußt, daß seine auf „Urbilder" abzielende Begrifflichkeit und sein universeller Anspruch ihm den Vorwurf einer „Flucht aus der Wirklichkeit" einbringen würde.[36] Der Kunst, die er protegierte, war schließlich von Kulturpolitik und Publikum längst das Etikett „wirklichkeitsfremd" angeheftet worden.

Ist seine rechtfertigende Anbindung an wissenschaftliche Aussagen auch zu hinterfragen, so liefert Kállai im Zusammenhang seiner Bioromantik-Konzeption dennoch wertvolle



Abb. 2. Fritz Winter: Komposition, 1933. Nürnberg, Privatbesitz

Hinweise zur Genese der – behelfsmäßig so genannten – biomorphen Bildfindungen und ihrer Zielrichtungen. Die Lebensauffassung und Wirklichkeitswahrnehmung, die zur Entstehung dieser Bildwelt beigetragen haben, zeichnete Kállai keineswegs positiv. Die Kunst sei in ein „Katakombendasein“[37] zurückgezwungen worden. In den dort entstehenden Arbeiten müßten die „letzten Kraftreserven und Reservate“[38], die überhaupt noch auf künstlerischem Gebiet zur Verfügung stehen, aktiviert werden. Aus regelrechter „Daseinsagst“ sei das „Bild von der Natur nach innen“ verlegt worden, um nach allen Illusionen und Desillusionen die eigentliche „ideelle Potenz“[39] des Seins zu erforschen.

Kállai sah die Aufgabe der Bioromantik nicht in einem Vertrösten etwa auf den letztendlich guten Charakter der Lebensgesetze und -ursachen. Sie könne im Gegenteil vor allem das „Bewußtsein um die ... (chaotischen) Verstrikkungen“[40] des Menschen mit der Natur zur Darstellung bringen: *Die Bioromantik scheut es nicht, mit offenen Augen in diese Abgünde unserer Kreatürlichkeit zu blicken. Sie wagt es, unsere Zivilisation mit Gleichmut, ja mit Pessimismus zu betrachten. Sie wagt es, die gerade heute besonders verrufene Sünde der Gesellschaftsfremdheit zu begehen, sich einer bösen Lust am Chaos, am gefährlichen Unterirdischen hinzugeben.*[41] Kállai war überzeugt davon, daß so die „veraltete Wirklichkeit ... von innen heraus“[42] endlich umgestaltet werden könne. Diese Forderung behielt er als Berufung der Kunst trotz aller Skepsis bei.

Die Kunst der Bioromantik sei geradezu der Vorläufer einer „neuen Lebensordnung“[43]. Das „mörderische Wuchern der mechanistisch-quantitativen Kräfte“[44] in allen Lebensbereichen müsse durch die Kunst verarbeitet und sogar gemeistert werden. Dabei helfe keine sentimentale Nostalgie nach vortechnischen Zeiten und Kulturen, sondern nur eine realistische Einschätzung der Gegenwart und ein entwickeltes Bewußtsein um Zusammenhänge und Beziehungen. Im Bereich der Kunst äußere sich dies in einem ständigen Gegenwartsbezug, Reagieren und Reflektieren, „Da-sein“ und „Wach-sein“.

Trotz seines universellen Anspruchs ahnte Kállai sowohl die Grenzen als auch die Notwendigkeit seiner Kunstkritik in der zu seiner Zeit gegebenen gesellschaftlichen Situation:

... es geht ... schließlich nicht um eine komplette Ästhetik und Philosophie der neuen Kunst. Diese wird zu ihrer Zeit schon kommen. Eine grundsätzliche Klärung ist aber heute bereits notwendig ... Sie ist gerade an einer Stelle geboten, die mitten im Kreuzfeuer politischer und wirtschaftlicher Aktualitäten liegt. ... Die Kunst aber, für die hier gesprochen wird, hat keinen Grund die Berührung mit diesen Aktualitäten zu scheuen. Sie ist keine empfindsame Dachkammerangelegenheit sondern wesentliche Erkenntnis dieser aufgewühlten, um eine neue Weltordnung kreisenden Wirklichkeit.[45]

ANMERKUNGEN

[1] *Kállai, Ernst*: Organisation, Natur Gestaltung, in: Offset-, Buch- und Werbekunst. Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger, 2 (6) 1925: 340–341.

[2] Vgl.: *Kállai, Ernő*: A konstruktív művészet társadalmi és szellemi távlatai, in: MA, 7 (8) 1922: 55–59.

[3] *Kállai*, 1922: 58 (vgl. Anm, 2); Übersetzung M. W.

[4] *Kállai, Ernő*: Technika és konstruktív művészet, in: MA, 7 (5–6) 1922: 7–9; zit. n. der dt. Übersetzung in: *Kállai, Ernst*: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933 (hrsg. v. Tanja Frank). Leipzig, Weimar 1986, S. 20.

[5] *Kállai*, 1925: 343 (vgl. Anm. 1).

[6] *Kállai*, 1922/1986: 14 (vgl. Anm. 4).

[7] *Kállai*, 1925: 343 (vgl. Anm. 1).

[8] *Kállai*, Ernő: Káprázat és törvény, in: MA, 9 (1) 1923: 11; Übersetzung M. W.

[9] *Kállai*, 1925: 343 (vgl. Anm. 1).

[10] *Kállai, Ernst*: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925 (ung. Ausgabe: Budapest 1925/26; Neudruck: Budapest 1990).

[11] *Kállai*, 1922: 59 (vgl. Anm. 2); Übersetzung M. W.

[12] *Kállai, Ernő*: Korrektúrát, in: MA, 8 (9–10) 1923: 14–16, zit. n. der dt. Übersetzung in: *Kállai*, 1986: 44 (vgl. Anm. 4).

[13] *Kállai*, 1923/1986: 37–38 (vgl. Anm. 12).

[14] Vgl.: *Kállai*, 1923/1986: 43–45 (vgl. Anm. 12).

[15] Vgl.: *Kállai, Ernst*: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig 1925: 110–114.

[16] *Kállai*, 1925: 111 (vgl. Anm. 15).

[17] *Kállai, Ernst*: Ladislaus Moholy-Nagy, in: Jahrbuch der jungen Kunst, 1924: 181.

[18] *Kállai*, 1925: 112 (vgl. Anm. 15).

[19] *Kállai*, 1925: 114 (vgl. Anm. 15).

[20] *Kállai, Ernst*: Kunst und Wirklichkeit, in: Sozialistische Monatshefte, 37 (74) 1931: 999.

[21] *Kállai, Ernst*: Bauen und leben, in: bauhaus. vierteljahrzeitschrift für gestaltung, 3 (1) 1929: 12.

[22] *Kállai, Ernst*: Grenzen der Technik, in: Die Weltbühne, 27 (14) 1931: 503.

[23] *Kállai, Ernst*: Junge Bauhausmaler, in: Das Kunstblatt, Jg. 13, 1929: 201.

[24] *Kállai*, 1931: 999 (vgl. Anm. 20).

[25] *Kállai, E.*: Kunst und Technik, in: Sozialistische Monatshefte, 37 (74) 1931: 1096.

[26] *Kállai, Ernst*: Rhythmus in Bildern, in: Die Weltbühne, 26 (41) 1930: 556.

[27] Vgl. *Kállai*, 1931: 1100–1101 (vgl. Anm. 25).

[28] *Kállai, Ernst*: Zeichen und Bilder, in: Forum. Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, Jg. 3, 1933: 150.

[29] *Kállai, Ernst*: Die Romantik ist tot – es lebe die Romantik, in: Pester Lloyd, (Morgenblatt), 30. 5. 1943: 17.

[30] *Kállai, Ernst*: Bioromantik, in: Forum. Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, Jg. 2, 1932: 271.

[31] *Kállai, Ernst*: Ornament und Bild, in: Forum. Zeitschrift für Kunst, Bau und Einrichtung, Jg. 5, 1935: 52.

[32] *Kállai*, 1932: 272 (vgl. Anm. 30).

[33] *Kállai*, 1932: 273 (vgl. Anm. 30).

[34] *Kállai, Ernst*: Zu den Arbeiten von Fritz Winter, in: Die Neue Stadt, (Mai) 1932: 42.

[35] *Kállai*, 1935: 52 (vgl. Anm. 31).

[36] Vgl.: *Kállai*, 1935: 52 (vgl. Anm. 31).

[37] *Kállai*, 1931: 999 (vgl. Anm. 20).
[38] *Kállai*, 1932: 274 (vgl. Anm. 30).
[39] *Kállai*, 1932: 272 (vgl. Anm. 30).
[40] *Kállai*, 1932: 273 (vgl. Anm. 30).
[41] *Kállai*, 1932: 272 (vgl. Anm. 30).
[42] *Kállai*, 1931: 1005 (vgl. Anm. 20).
[43] *Kállai*, 1931: 1005 (vgl. Anm. 20).
[44] *Kállai*, 1931: 1005 (vgl. Anm. 20).
[45] *Kállai, Ernst*: Zurück zum Ornament, in: Sozialistische Monatshefte, 38 (76) 1932: 613.

OTTÓ MEZEI

BIOROMANTIK UND SURREALISMUS

Die Frage, auf die ich eine vorläufige Antwort zu geben versuche, lautet: Was hat die ungarische und die allgemeine Kunst und Kunsttheorie dem Kritiker und Theoretiker Ernő Kállai zu danken? Vierzig Jahre nach seinem Tod – beinahe ein halbes Jahrhundert! – ist nun die Zeit gekommen, diese Frage zu stellen und womöglich zu beantworten. Warum wir damit so lange warten mußten, ist deutlich genug, besonders was den östlichen Teil Europas und so auch Ungarn betrifft. Dieses Versäumnis, wofür es ja bekannte Gründe gibt, ist um so mehr zu bedauern, als es sich bei Kállai um einen Kunstkritiker und Theoretiker handelt, der, aus Ungarn stammend, in der ungarischen und in der allgemeinen Kunst und Kunsttheorie der ersten Hälfte des Jahrhunderts *am meisten zu Hause war*, der in der Kunst dieser Epoche – und damals war er mit dieser Meinung allein – ein organisches Fortsetzen, sogar die Vollendung früherer Jahrhunderte und ferner Kulturen sah. Als Theoretiker und Kritiker war er kein Kunsthistoriker im traditionellen Sinne des Wortes, denn er nahm von den vergangenen Zeiten und Kulturen diejenige in Betracht, deren Kunst – im Worringerschen Sinne – von Transzendenz erfüllt war. Letzten Endes ging es ihm um den metaphysischen Ursprung der Kunst, um ein Suchen nach den formalen Äußerungen, die, in der Transzendenz wurzelnd, die Zeichen seelisch-geistiger Ganzheit des Menschen an sich haben, die zum Ausdruck kommen durch alle Mittel, die die Kunst der Jahrhundertwende und des Jahrhundertbeginns den zeitgenössischen Künstlern in die Hand gegeben hatte.

Es handelt sich um das künstlerische Bestreben, von ihm Bioromantik genannt, deren Theorie er, wie bekannt, in Deutschland entwarf, sich an Ausstellungen wie *Vision und Formgesetz* in Berlin 1930 und an einige weitere knüpfend. Es ist die Zeit, als die Gruppe *Abstraction-Création* in Paris tätig war, die Zeit, als die surrealistische Bewegung unter der Führung Bretons einen Aufschwung nahm. In den Ausstellungen, die er veranstaltete, stellte Kállai Werke von den „Abstrakten" ebenso wie von den „Surrealisten" aus. Die wesentlichsten ideellen und formalen Kennzeichen der Bioromantik versucht er in Studien und Zeitungsartikeln, die im *Forum* in Preßburg (Bratislava) und im *Pester Lloyd* in Budapest erschienen, näher zu bestimmen.[1] Diese Gedanken werden dann weiterentwickelt in späteren Studien, die er schon in seiner Heimat in ungarischer Sprache schrieb; in einer Schrift über die Kunst Ferenc Martyns[2] und vor allem in seiner Studie *Das verborgene Gesicht der Natur* im Jahre 1947.[3] Bei nachdrücklicher Betonung der Transzendenz hält er die neuen Ergebnisse physikalischer und biologischer Forschungen, die der Bioromantik als Inspirationsquelle und als geistig-gedanklicher Hintergrund dienen, für grundlegend wichtig. Eigentlich bahnt er damit den Weg für die Darstellung einer „Naturwissenschaftlichen Mythologie" – der Ausdruck stammt von Béla Hamvas[4] –, die den Künstlern, die Kállai bevorzugte und die mit diesem modernen Mythos in Berührung kamen, dauernd oder zeitweilig ihr liebstes Thema war. Er beruft sich auch, ohne dabei sich wichtig zu machen oder den Leser mit Fachausdrücken verblenden zu wollen, auf die Entdeckungen der neuen Psychologie, aber eine abbildliche Darstellung Freudscher Symbolik – man darf nicht vergessen: es sind die dreißiger Jahre! – konnte die Bioromantik, die mehr durch die Form geprägt war, nicht erzielen.

Im Bereich Ideenwelt und Thematik sieht man jedoch mehrere Berührungspunkte zwischen Bioromantik und Surrealismus – so sehr, daß man nach dem *Verborgenen Gesicht der Natur* von Kállai und einem zur gleichen Zeit erschienenen Werk von Béla Hamvas und Katalin Kemény, *Revolution in der Kunst*, von einem ungarischen Surrealismus sprechen kann. (Der Untertitel des letzteren Werkes heißt: *Abstraktion und Surrealismus in Ungarn*!) Deshalb schrieb ich in einer meiner früheren Studien:[5] „Wenn die Geschichte der französischen Bewegung von einer breiteren Perspektive und mit weniger Voreingenommenheit betrachtet wird, ist es kaum zu übersehen, daß der Surrealismus mit seiner Theorie, Kunstphilosophie, und nicht zuletzt mit seiner Kunst eine Wirkung ausübte und eine Bedeutung hatte, die viel umfangreicher ist, als man üblicherweise denkt und sich vorstellt. In seinem Band André Breton und die Grundgedanken des Surrealismus (*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*) von 1950 vertritt Michel Carrouges, ein halb vergessener Theoretiker der Surrealisten die Meinung, die Äußerungen eines ‚kosmischen' Unbewußten in der Kunst seien nicht nur von gleicher Bedeutung wie

die Darstellungen des ‚persönlichen' und des ‚kollektiven' Unbewußten, sondern sie seien sogar die Vollendung des Surrealismus (*surréalisme généralisé*) ... Durch dieses ‚kosmische' Unbewußte kann und wird eine Verbindung entstehen zu den Sphären, die noch auf ihre Entdeckung warteten, zu den übersinnlichen sogar, in die einzudringen einem Künstler erst möglich wird, wenn er von engen Dogmen, Theorien und Weltanschauungen frei wird, die kleinlichen Abgrenzungen von Kunst und Wissenschaft abschafft und aus den Grenzen der Zeit und des Raums heraustritt. Was von Carrouges, in Übereinstimmung mit Breton und zahlreichen anderen Dichtern der Zeit, als Mittel und Endziel, als ‚höchster Punkt' (*point suprême*) bezeichnet wird, ist (er betont es auch selber) das Wesen der ‚Geistesalchimie' und als solche für unsere konventionelle Stilkategorien natürlich nicht mehr zugänglich."

Das Äußerungsgebiet der Bioromantik, wie sie aus Kállais Schriften zu entnehmen ist, umfaßt alle drei Schichten des Unbewußten, ihre formalen Eigentümlichkeiten aber lassen sich – hier und da im Gegensatz zu dem Standpunkt, den das Autorenpaar Hamvas–Kemény vertritt – mit dem Begriff Nonfiguration („Abstraktion") umschreiben. In dieser Hinsicht war für Kállai die Ausdruckskraft der Form – die Form wurde von ihm „als primäre Wirklichkeit, mit beseeltem Leben erfüllter Organismus" begriffen – von grundlegender Bedeutung. Die Tatsache, daß er eine Arbeit von Kandinsky, dessen „doktrinären Gedanken" – wie er 1932 schreibt – „die Mitglieder der Künstlergruppe *Abstraction-Création* folgen", im *Verborgenen Gesicht der Natur* schon vorkommen läßt, ist mehr als bezeichnend. (Den surrealistischen Charakter in den damaligen Arbeiten Kandinskys hatte Breton 1938 entdeckt.) Die Ausdruckskraft der Form wird nach Kállais Auffassung vor allem von dem „bildhaften Ornament", das einen autonomen künstlerischen Wert hat, gegeben; mit der Eigenart dieses bildhaften Ornaments befaßt er sich mehrmals in seinen Artikeln und Studien, sich in der Darlegung auf Werke und Schriften von Bauhaus-Meistern stützend. Als klassische Beispiele für ornamentale Bildgestaltung der Zeit kennen wir Ferenc Martyns *König von Irland* 1942 und sein *Hahn* 1946, aber es gibt zahlreiche Werke von Tamás Lossonczy aus dieser Zeit, die auch hierher gehören. Ein später entstandenes, aber ähnlich gesinntes Werk des letzteren, das sich schon mit seinem Titel *Reinigendes großes Gewitter* auf die ungarische Revolution von 1956 hinweist, erscheint als das Triumphbild des Menschen, der sich zu den kosmischen Sphären erhebt, oder, poetisch gesagt, als das Bildnis des Menschen, der „zum kosmischen Unbewußten erwachte"; andererseits kann dieses Gemälde mit seinen 9 Quadratmetern als ein grandioses nonfiguratives Monument des traditionellen Porträts betrachtet werden.[6]

Was uns in der Bioromantik als metaphysisch am meisten zukunftsweisend hervortritt, ist die Eroberung – beziehungsweise die Eroberungsversuche – des „kosmischen Unbewußten", das wir heute eher „kosmisches Bewußtsein" nennen würden. Die Sätze, die ich im folgenden aus dem *Verborgenen Gesicht der Natur* zitiere, die die Essenz der Gedanken des Verfassers enthalten, deuten schließlich gerade auf dieses kosmische Unbewußte hin: *Die größten Naturwissenschaftler und Mathematiker unserer Zeit durchdrungen von der Gewißheit über die Existenz einer seelischen schöpferischen Kraft, die der Gestalt und dem Schicksal des Universums Richtung geben und Gesetz schaffen soll. Von den Kristallen bis zu den Planeten und weitere zu Spiralgalaxen hin dieselbe Grundstruktur, die in allem waltet, ein Takt und Schwung des Lebens, der allgegenwärtig ist. Das ist eine Erkenntnis, die uns wieder zu der Transzendenz, zu den übersinnlichen Hintergründen hin führt, die der Materialismus des vergangenen Jahrhunderts nicht berücksichtigen wollte.*[7] Und nur eine andere Behauptung, von der man glauben könnte, es sei von Michel Carrouges: *Durch Tausende von Kapillaren organischer Zusammenhänge atmet und pulsiert jedes Menschenleben zusammen mit der Natur und durch sie mit dem Weltall. Diese lebendige Einheit ist es, die dem Künstler ermöglicht, ohne spekulative Vorbereitungen, bloß durch Versenkung in seiner Seele Kräfte und Vorstellungen zu beschwören, die von ferne wirken. Malerische und bildhauerische Rhythmen, die aus solcher Versenkung entstehen, können dann einen allgemeinen Sinn gewinnen und zu kosmischen Visionen werden, selbst wenn sie keine Berge, Täler, Ozeane oder Planeten darstellen.*[8]

Denn es geht ja nicht um einen „Stil", um eine „Abstraktion", und nicht einmal um einen „Surrealismus" in diesem oder jenem Sinne, sondern es geht eben um die existentiellen Fragen unseres Seins, um die Eroberung jenes „höchsten Punktes", wonach der erkenntnissehnende Mensch mit allen anerkannten Kunstmitteln der Zeit trachtet. Mit den Mitteln, die – mit Kállais Worten – *den konstruktiven Geist und das Gefühlsleben unseres Zeitalters in äußerst logischen und natürlichen Formen zum Ausdruck bringen.*[9] Die formalen Resultate in der Entwicklung der Kunst seit Cézanne führten ihn zur Folgerung, die übrigens auch von der Gehirnforschung bestätigt wurde, daß die Darstellung der Transzendenz ein natürliches Bedürfnis des Menschen sei, womit er für sein auf Logik und Ration beruhendes Denken einen Ausgleich zu schaffen vermöge. Deshalb konnte er mit Recht schreiben: *Man braucht* elementare *Formen geometrischer oder organischer Art, äußerst einfache Formen, die gerade dadurch dazu geeignet sind, gemeinsamen Sinn und lebendige Zusammenhänge vielerlei Dinge in sich konzentriert aufzunehmen und von sich als Mittelpunkt lebendig pulsieren zu lassen.* Und dem Künstler wird ermöglicht, *ohne spekulative Vorbereitungen, bloß in der Versenkung in seiner Seele Kräfte und Vorstellungen zu beschwören, die von ferne*

wirken.[10] Um ein klassisches Beispiel zu erwähnen: Hat nicht Max Ernst, den Kállai nach seinen damals entstandenen Werken schon in den dreißiger Jahren für einen typischen Vertreter der Bioromantik hielt, in Bildern, die er zurückgezogen in Arizona und dann in den fünfziger-sechziger Jahren in Frankreich malte, den prachtvoll farbigen Erscheinungen des „kosmischen Bewußtseins" eine Form gegeben? In einem Buch Marcel Brions über die Kunst der Abstrakten, das nach der französischen Originalausgabe bald (1960) in Deutsch erschien, werden mehrere Künstler behandelt, denen man in Kállais Zusammenstellung begegnet. Die Standpunkte beider zeitgenössischen Historiker sind in der Annäherung zum Thema wie auch in der Qualifizierung der Werke einander sehr nahe. Und was der deutsche Kunsthistoriker, Heinrich Lützeler mit seinem tiefen Empfinden für die ursprüngliche Spiritualität der nonfigurativen Malerei in seinem Buch *Abstrakte Malerei, Bedeutung und Grenze*, das auch in ungarischer Übersetzung erschien, hinsichtlich der modernen Interpretierung des Porträts über Cézannes Gemälde *Porträt Choquet's* schreibt – um nur ein Beispiel von vielen zu nennen –, das stimmt sogar mit Kállais Formanschauung, die früher zitiert wurde, völlig überein.[11]

Es gibt keinen ungarischen Kunsthistoriker, den die Eigenart *neuerer* ungarischer Kunst so tief beschäftigt hätte, wie Ernő Kállai. Eigentlich sucht er darin immer wieder nach formalen und latenten Charakterzügen, die diese Kunst dazu fähig machen, einen metaphysischen Sinn ausdrücken zu können. *Die Beziehung des Menschen zu der Welt* – schrieb er 1938 – *erscheint in der ungarischen Kunst ganz eigentümlich, in einer Weise, die man sowohl in der lateinischen Haltung als auch in der germanischen vergebens sucht. ... In der ungarischen Kunst grenzt sich der Mensch nicht von der Natur ab, wie es der lateinischen Haltung entspricht. Aber er ersehnt auch nicht die leidenschaftliche mystische Vereinung mit ihr. ... Der Mensch ist hier nur ein Wellenschlag der unendlichen Natur, der sich emporschwingt und bald wieder legt; ein Sproß der Natur, wie die Pflanze, wie das Tier, gewogen und getragen von der tiefen allgemeinen Strömung des Instinktiven. ... Das pflanzenartige Wesen der ungarischen Bildform paßt sich biegsam dem Temperament, der sich rhapsodisch wechselnden Stimmung gut an, aber es äußert sich auch unter der Herrschaft nüchterner, wirklichkeitsgebundener Anschauung*.[12] Das alles ist die Voraussetzung für ein Sichanpassen an die Betrachtungsweise der Bioromantik und die Sicherung der Erfüllung ihrer Formkriterien. Aufgrund solcher Überlegungen veranstaltete er Anfang 1944 die Ausstellung *Neue Romantik, Ungarische Malkunst im XX. Jahrhundert, Eine Auslese*, und dann im Januar 1948 – im Ton etwas mehr zurückhaltend – die Ausstellung *Neue Richtungen in der Bildkunst Ungarns* im Gebäude des „Nationalsalons" (Nemzeti Szalon).

Bei einer objektiven Beurteilung der Bioromantik darf nicht außer acht gelassen werden, daß Kállai mit seinen Bestrebungen sowohl im Deutschland der dreißiger Jahre als auch später in seiner Heimat bis 1948, als er aus dem öffentlichen Leben der Kunst ausgeschaltet wurde, beruflicherseits und von seiten der Politik auf immer stärkeren Widerstand stieß. Kunst, und innerhalb dieser die Bioromantik, deren geistige Wurzeln weit in die Vergangenheit reichen, war für ihn mehr als eine menschliche Tätigkeit besonderer Art: sie war das Leben selbst, die spirituelle Beziehung zum menschlichen Sein. Daher ist es kein Wunder, daß sich seine Meinung über den in die Abstraktion eingebetteten Surrealismus bzw. über die in den Surrealismus eingebettete Abstraktion mit der Auffassung des Kulturphilosophen Béla Hamvas, dem 1948 das gleiche Geschick wie ihm zuteil wurde, treffen konnte. *Die abstrakte Malerei in Ungarn* – wie es in einer neuen Studie heißt, die die Theorie Hamvas' zusammenfaßt[13] –, *eine numinose, spirituelle Kunst, ... schuf Bilder und Objekte, die eine anredenden Kraft haben, die den Beschauer auf dem Rückweg durch den Schöpfungsprozeß des Kunstwerks zum Ursprung, zur Einheit, zum Urerlebnis zurückführen. Ziel der Kunst ist die Einweihung des Betrachters in die Grundfragen des Seins; ein Führen auf dem Weg zur Erkenntnis, dabei die Gesinnungsreinigung (Katharsis) und schließlich ein Transzendieren, eine Erneuerung des Kunstgenießers selbst*.

All das ist – wenn auch nicht *expressis verbis* – aus Kállais Schriften herauszulesen, und *wenn man ein solches Niveau, eine solche Qualität künstlerischer Ansprüche als Maßstab annimmt*, kann man rechtens von einem ungarischen Surrealismus voller Spiritualität sprechen; so wie es mitsamt seiner historischen Vorbilder und seinem damaligen Stand in dem erwähnten Buch Hamvas schilderte. Die Beschreibung dieser Bewegung wird, was die Vorbilder betrifft, bestimmt differenzierter sein, auch das Schaffen der Vertreter der Bioromantik in Ungarn fällt größtenteils in die späteren Jahre, und selbstverständlich müssen auch die älteren und jüngeren Künstler in Betracht genommen werden, die in den fünfziger oder sechziger Jahren (oder noch später) – trotz allen offiziellen Widerstandes und von Widerwillen begleitet, der dem früheren in nichts nachstand – im abstrakt-surrealistischen Geiste arbeiteten. Den meisten von ihnen kam es nach einem gewissen Punkt nicht mehr darauf an, den stilistischen Neuheiten zu folgen, es war ihnen viel wichtiger, eine geistig–spirituelle Qualität in ihrer Malerei dauernd aufrechtzuerhalten. Formale Bezeichnungen, Benennungen der Kunstbewegungen mögen mit der Zeit abgenutzt werden, auch die Geisteseinheit der Künstlergruppen mag sich einmal als Illusion erweisen. Doch die einzelnen Werke, die Oeuvres oder gewisse Schaffensperioden bewahren immerhin die bleibenden Zeichen höchster Ansprüche auf Geist und Niveau.

ANMERKUNGEN

[1] Zurück zur Ornament. Forum (Bratislava), 1932, 225–227. – Bioromantik. Forum, 1932. 271–274. – Kunst und Wirklichkeit. Forum, 1933. 8–11. – Alles Sichtbare ist nur eine Gleichnis. Forum, 1933. 304–305. – Zeichen und Bilder, I. Forum, 1934. 122–123. – Zeichen und Bilder, II. Forum, 1934. 150–151. – Ornament und Bild, I. Forum, 1935, 12–13. – Ornament und Bild, II. Forum, 1935. 51–53. – Ornament und Abstraktion. Pester Lloyd (Budapest), 9 Mai 1941, Abendblatt.

[2] Martyn Ferenc művészete (Die Kunst von Ferenc Martyn). Pécs. szab. kir. város Majorossy Imre múzeumának 1941. évi értesítője (Pécsi Városi Múzeum Értesítője), 123–130.

[3] A természet rejtett arca, Budapest, o. J. (1947).

[4] *Hamvas, Béla*: Természettudományos mitológia. Debrecen 1934. (Sonderdruck aus: Debreceni Szemle.)

[5] *Mezei, O.*: Illés Árpád festészete és a magyar szürrealizmus (Die Malerei von Árpád Illés und der ungarische Surrealismus). Életünk (Szombathely), 1991/10. 955. vgl. auch *derselbe*: – Csontváry kozmoszmodellje, a Baalbek. (Das Gemälde Baalbek als das Kosmosmodell von Csontváry), Kortárs, 1991/7. 76–86.

[6] *Mezei, O.*: Az absztrakció színeváltozása Lossonczy Tamás festészetében (Die Verklärung der Abstraktion in der Malerei von Tamás Lossonczy). Művészet, 1989/6. 30–31. Eine richtige Abbildung des Bilder in: Hatvanas évek, új törekvések a magyar képzőművészetben (Die sechziger Jahre, neue Bestrebungen in der ungarischen bildenden Kunst. Austellungskatalog. Ungarische Nationalgalerie, März–Juni 1991, 261.

[7] *Kállai, E.*: A természet rejtett arca, 9.

[8] *Kállai, E.*: a.a.O., 14.

[9] *Kállai, E.*: a.a.O., 11.

[10] *Kállai, E.*: Martyn Ferenc művészete (vgl. Anm. 2), 126.

[11] *H. Lützeler*: Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze. Gütersloh. 1961. 52–53.

[12] *Kállai, Ernő*: Művészetünk magyarsága (Das Ungartum unserer Kunst), Korunk Szava, 1. Okt. 1938. 558.

[13] *Darabos, Pál*: Hamvas Béla irodalom- és művészetelmélete (Die Literatur- und Kunsttheorie von Béla Hamvas). Literatúra, 1975/3–4. 208.



Abb. 1. *Ernst Linck, Zürich*: Blätter, Foto, Inv. Nr. 11/793

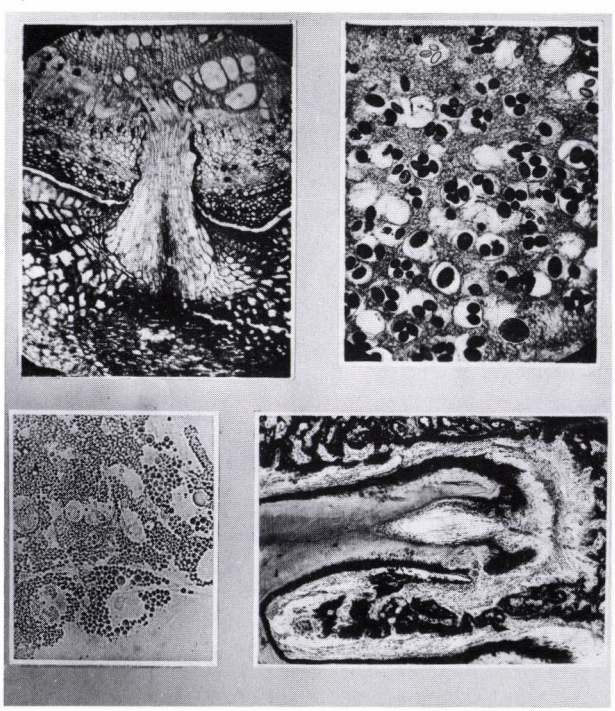


Abb. 2. Fotographien von Mikrostrukturen aus dem Material der Ausstellung *Das neue Weltbild*, a) parasitische Pflanze, b) Mikroben, c) Zellen aus einem Hühnergehirn, d) Gebiß einer Schlange. Fotos auf Karton montiert, Inv. Nr. 11/775

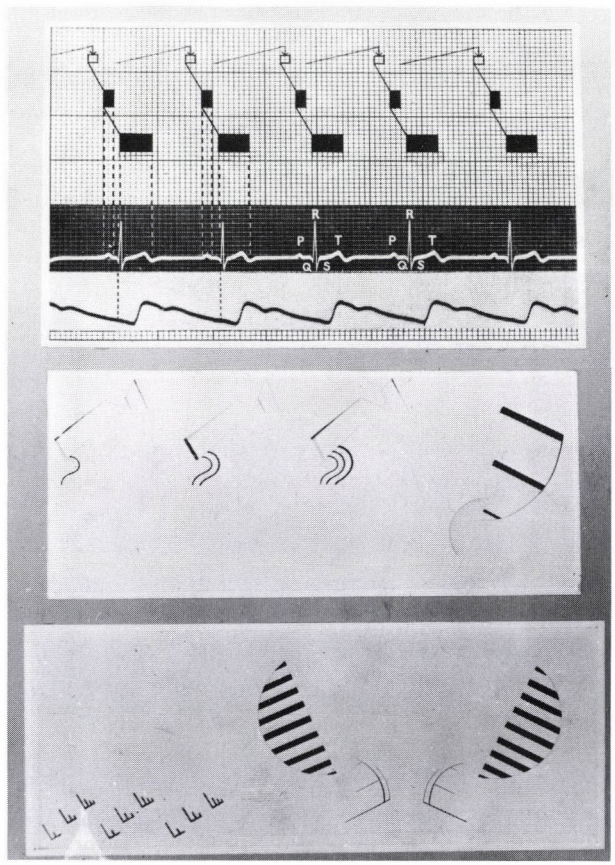


Abb. 3. „Rhythmus im Menschen und in der Kunst", aus dem Material der Ausstellung *Das neue Weltbild*, Fotos auf Karton motiert, Inv. Nr. 11/760

Tafel III: Aus dem Kállai-Nachlaß im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

ÉVA FORGÁCS

A CONFLICT IN STATU NASCENDI ERNŐ KÁLLAI AND BÉLA HAMVAS

In September 1947 György Lukács wrote his pamphlet *The Hungarian Theories of Abstract Art*[1] to condemn not only abstract art, but also the authors of two, then recent publications: Ernő Kállai and Béla Hamvas with his wife and co-author Katalin Kemény. His surprisingly unwitty arguments suggest that "*the development ... can not reach the arts. Only the optically visible world must be available for the art*".[2]

Although both Hamvas and Kállai were obviously interested in art works that went beyond the optically perceptible surface of reality, maybe it is worth investigating whether they really had so much in common? Can we follow György Lukács in stating that only because they happened to sound so similar in a certain historic moment – and from Lukács's point of view –, Hamvas and Kállai showed basic similarity in thinking?

The way I put the question predicts the answer: *certainly not*. But since the legend of Béla Hamvas had preceeded the actual knowledge and analysis of his writings, and since the art history of these years, including Kállai's activity, is rather imperfectly described, I suggest a few considerations and questions for further investigation. The truth is that those who were banned at the same historic moment and by the same bureaucracy did not necessarily have the same views and ideas. One of the most disastrous consequences of the bureaucratic measures against progressive artists, art critics and theoreticians has been that they forced posteriority to use ethical standards instead of professional ones in our relation to those who were banned between 1945–48. And those measures stopped the development of art and art criticism at a point when, after the spontaneous solidarity of nearly all artists in 1945, they started to articulate their own programmes, shifting emphasis from what they had in common to qualities that marked differences between them. After the Manifesto of the European School in 1945 there was not any other that could have been signed by "all".

It seems to be easy and obvious to state that two major tendencies appeared in the Hungarian art of the period: surrealism and abstraction. This statement might be enhanced by the fact that the "abstracts" seceded from the group of the European School and formed their "*Gallery to the 4 Directions*", whereas those who had stayed belonged to the surrealist group.

If we simply accepted this, it would be enough to say that Kállai *belonged* to the abstracts along with T. Gyarmathy, F. Martyn, Tamás and Ibolya Lossonczy, J. Jakovits, M. Samer, K. Fejér and others, whereas Hamvas *did not belong* to either group: he was indirectly and informally related to the artists, staying away from both sides.

But a closer look at the facts reveals that those engaged in abstract art and those inclined to follow the surrealist path were not really in conflict. The abstract group mentioned surrealism in the first place in their first Manifesto[3], and the "surrealists" painted abstract pictures as well. Some artists alternated their styles of painting or ignored these categories all together.

We may get closer to seeing the contrast between Hamvas and Kállai if the distinction we make between the obviously existing two tendencies will not refer to whether they represent surrealism or abstraction. The distinction must reveal the strikingly sharp difference between interpreting an art work on the basis of a philosophy, and interpreting a philosophy on the basis of an art work.

Hamvas obviously falls into the first category. His book *Revolution in Art* conveys the philosophy of the "highly spiritual man"[4] educated in far-eastern cultures as well as Dostoyevsky and claims that the purer and more abstract a work of art is the higher it is ranked. Consequently the highest value is concentrated in the "absolute point".[5] Logically he ranks those artists the highest, whom he calls the *truth-seekers*[6], and thus he constitutes a Ferenczy–Gulácsy–Csontváry–Vajda *line* in Hungarian art, having chosen the artists on the basis of their *attitude* and not according to the character of their artworks. The main motive of this attitude is that these artists had always been true to their innermost drive, even at the cost of worldly recognition or their mental health. (Hereby I underline that I will not discuss the nature of Gulácsy's or Csontváry's case as a mental or psychological illness.) Hamvas discusses the artists solely on the basis of their attitude; it is extremely rare of him to refer to certain pictures as concrete examples. Hamvas discusses artists and artistic attitudes instead of artworks.

Kállai, on the other hand, gives very detailed and lively description of the art-works, always analyzing their color-composition, form, the level and character of their realization, and it usually cannot be but the far end of his analysis to give an interpretation referring to a certain Weltanschauung that the picture might involve or suggest.

Let me give an example: how Hamvas and Kállai approach the art of Csontváry.

Hamvas says: "*Csontváry painted passionate proclamations, the nature of which refer back to Ferenczy and Gulácsy, and they are all related to fanatic truth-seeking, a torturing demand for spirituality, to the liberation of the artists' existence and to the primordial rights of humanity.*"[7]

In Kállai's interpretation "*Csontváry was seeking – also in his motives – outstanding monumentality, enormous, high, snowy peaks, bays, deserts.*"[8] But the farms and colors "*are getting the more and more independent and beyond the border, within which the picture could attain a harmonious composition. We find wonderful oaseses in the dilettant, professionally uneducated desert of his paintings. But still, Csontváry's painting can be enjoyed only because of their great dynamism, in their general character.*"

Both Hamvas and Kállai reject the obvious analogy with Rousseau, but with different arguments. Hamvas makes a declaration stating that "*this comparison is false in every possible way. ... It is a mistake to compare them: Rousseau is a visionary artist. ... his pictures lack the character of a world manifesto. They are the intimate and confessional projections of the subconscious and there lies their real power.*"[9] Kállai simply says that Rousseau "*organizes his pictorial universe with the industrious, careful work, familiarity and intimacy of the lower middle classes of the western European societies, creating a very homely atmosphere in his seen, imagined and painted little world. ... that reveals a microscopic order and beauty ...*"[10]

Kállai is not departing toward philosophy when he characterized Csontváry in relation to Rousseau: "*He* [Cs.] *is so typically Hungarian: his enchanting legends and fantastic apotheoses concerning the large span of his pictorial imagination and the unbelievable amateurism of his painting the details of his pictures is like the courageous phraseology of some of our MP's whose oratory skills go far beyond their real economic, political or cultural competence.*"[11]

To close this subject with a positive example, I will quote how Hamvas and Kállai appreciated Csontváry's *Pilgrimage to the Cedar in Lebanon*. Hamvas makes a declaration in a rather authoritarian style: "*no doubt, there isn't a more beautiful Hungarian painting than the Pilgrimage*"[12] whereas Kállai discusses the artwork in details, saying "I *don't think there has ever been a more wonderful painterly vision of such a timeless monumentality and triumphant vitality... the effect is due to the extremely strong decorativity of Csontváry's work, where not only the dynamic drawing but also the dramatically contrasted colors play an important part. ... His colors save a lot even there, where the composition is weak.*"[13]

We can parallel their views on Ferenc Martyn, Tihamér Gyarmathy as well as on Tamás Lossonczy. Hamvas writes about Martyn as if about a Saviour. "*As if we expected him to come*" – he says "*he is the very person needed in our painting to become the art that takes an initiative in order to become a dictating sort of art.*"[14] Because "*The colors of Martyn belong to the highest circle of painterly qualities... one cannot resist this. This must be admitted by everybody, even if they do not understand a bit of the painting.*"[15] In the same year, 1947 Kállai also wrote about Martyn. He also thought highly of his "*brilliant and flamboyant colorism*", but also comments on the composition, suggesting that "*the structural homogenity and balance of the newer pictures is as solid as that of the older ones, but they are looser, more dynamic.*"[16] As to Gyarmathy, he is referred to as the purely decorative artist by Hamvas[17], whereas Kállai analyses the "*structural order and rhythm*" of his pictures[18].

Lossonczy is seen in the shadow of Martyn by Béla Hamvas. He says: "*From our standpoint Martyn had a historic task when he formulated the decisive words with his pictures. His appearence gave a sign to the hidden reserves of our painting to surface. The beginning is very promising. T. Lossonczy's art originates from one of the most important basic problems of modern art: the ultimate signs.*" He refers to the musical character of Lossonczy's pictures, then adds: "*Every abstract picture that is following the right direction, is closely related to music.*"[19] Kállai, when he wrote about Lossonczy in 1943, focuses on making the audience come to terms with abstract pictures at all, and beside this effort he is describing the rhythm of Lossonczy's pictures, the inner logic of his signs and the function of the lines and colors within the system of signs created by Lossonczy.[20]

Kállai and Hamvas took very different positions. This is also revealed in their respective interpretations of abstraction in painting and sculpture.

Kállai took the role of the art teacher. A vehicle of new ideas, he made remarkable efforts to have the large public understand, why it should be adequate to the man of the 20th century to perceive and express the complicatedness of reality, a vision that is as complex as the world has become. Kállai, in this sense, was actually the true follower of Leonardo da Vinci and of that renaissance tradition that regarded art as the instrument for studying the world; as a means to get a deeper knowledge about the universe. This is why Kállai organized the show called *The World's New Image* in 1947, where he exhibited, beside reproductions of some of the great modern artists' abstract works, X-ray photos, microscopic and macroscopic photos, etc. to make it strikingly obvious, how much human knowledge had sur-

passed the optically perceptible. Abstraction in the art at this point did not mean to Kállai the ethics of constructivism and the ethical standards of Kassák: instead of a political argument it rather appeared to him as the triumph of scientific thinking about the present and the promising, overwhelming triumph of the future.

"*The vision of space in modern art*" – he wrote in his essay *Hidden Face of Nature*, published for this exhibition – "*is in deep spiritual connection with the Weltbild of modern atomic physics and its time-space conception. ...what we used to regard as an atom has turned out be nothing but waves. Similarly to this, modern art also gave up the solidity and the tangible, bodily character of the objects that had formerly differed from space and on which qualities the old art used to insist. New art represents sensitive and dynamic, colorful phenomena that are intersecting, the structures of which transgress one another and of which the image of a deeper and more spiritual reality is radiating.*"[21]

Hamvas' approach to abstraction is totally different. "*In Eastern Europe abstraction has always meant and still means an attitude and this is what it will mean in the predictable future as well.*"[22] In a more general sense he identifies abstraction with the *yantra*, this "*ancient prehistoric and oriental type of a picture*", which "*used to serve the purposes of meditation and was made for the superiour spiritual man*" in the cloisters of India, China and Tibet.[23] Hamvas thinks that the force of revelation, that he calls *tremendum* imbued Hungarian art, and, consequently, Hungarian art came closer to the *yantra* than any other art. "*Hungarian abstract art is making the decisive step in order to address to the spectator.*"[24]

I will not continue the parallel quotes. It is, I think, fairly clear that two basically different, even contradicting conceptions of abstract art existed in the immediate post-World War years in Hungary, and that sooner or later they would have collided, had the politicians not saved this trouble.

Hamvas was not the only one to represent an authoritarian style: the theoreticians of the European School, Árpád Mezei, Imre Pán and Pál Gegesi-Kiss were also very much inclined to impose their dogmas on artists and audience. But in this book of Hamvas and Katalin Kemény we can see a more ambitious work, the style of which is declarative, the values of which are ranked in a hierarchy, and the authors of which do not hesitate to often use the bold words *right* and *wrong* in their laconic statements. Besides they set up strikingly dilettant lines in European art history, like the "*Manet–Renoir–Cézanne line*", or the "*Kandinsky–Chagall–Klee line*" which sound absurd and there is no reasoning to explain what is meant by these "*lines*".

On the other hand, Kállai was almost alone with his stubborn insistance on the analysis of the art work, with his appreciation of every kind of good painting and sculpture and with lacking authoritarianism and hierarchy of every kind. Diametrically opposed to Hamvas and Kemény he rarely commented on the attitutde of the artists, stayed strictly and modestly professional and never said more than what he had thought was derivated from the artwork.

True, political oppression broke his career and embittered his life. But as one of the very few liberal-minded art critics, he may have had to face conflicts and debates with some of his more dogmatic fellow champions of modern art, had the historic events not taken on a different direction.

NOTES

[1] *Lukács, Gy.*: Az absztrakt művészet magyar elméletei (Hungarian Theories of Abstract Art), in: Új magyar kultúráért (For New Hungarian Culture) Budapest, 1947.

[2] Ibid.

[3] The Manifesto of the "Gallery to the Four Directions", Budapest 1946. Manuscript.

[4] *Hamvas, B.–Kemény, K.*: Forradalom a művészetben (Revolution in Art) Budapest: Misztótfalusi, 1947. Reprinted and newly edited by Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1989. Quotes are from this edition. p. 13.

[5] Ibid. pp. 41–42.

[6] Ibid. p. 8.

[7] Ibid. p. 16.

[8] *Kállai, E.*: Új magyar piktúra (New Hungarian Painting) Budapest: Amicus, 1926. New edition; Budapest: Gondolat, 1990, Quotes are from this edition. p. 138.

[9] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 16.

[10] *Kállai*: ibid. p. 137.

[11] Ibid. p 139.

[12] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 58.

[13] *Kállai*: ibid. p. 40.

[14] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 104.

[15] Ibid.

[16] *Kállai*: Martyn. Catalogue, Budapest 1947.

[17] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 105.

[18] *Kállai*: Az elvont művészet első magyar csoportkiállítása (The First Hungarian Group Show of Abstract Art), Catalogue, Budapest 1946.

[19] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 109–110.

[20] *Kállai*: Tamás Lossonczy, Catalogue, Budapest, 1943.

[21] *Kállai*: A természet rejtett arca (The Hidden Face of Nature) Budapest 1947.

[22] *Hamvas–Kemény*: ibid. p. 94.

[23] Ibid. p. 96.

[24] Ibid. p. 96.

GÁBOR PATAKI

„ZEICHEN UND BILDER"

Ein Rekonstruktionsversuch des letzten theoretischen Werks von Kállai

Zeit seines Lebens mußte Ernő Kállai vielfache und immer bitterer werdende Enttäuschungen verwinden. Der schwerste Schicksalsschlag traf ihn jedoch an der Wende 1948/49, als man ihn, den unbeirrbaren Liebhaber der Kunst, den Kunstnarren nicht nur seines Katheders, seiner Tätigkeit als Ausstellungsarrangeur, sondern auch der Möglichkeit beraubte, seine Meinung und seine Ansichten zu publizieren. Auf die Feder Kállais, seine sachverständigen Kritiken, seine Diskussionen anregenden Essays erhob man in der nun bereits von Márton Horváth dirigierten Presse keinen Anspruch mehr, noch weniger auf die von ihm geplanten Bücher, seine Vajda-Monographie, und ebensowenig auf eine neuerliche Zusammenfassung der ungarischen bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (von der letzteren sind immerhin einige Seiten zustande gekommen).[1] Neben den Übersetzungen, durch die er sich einen notdürftigen Lebensunterhalt sicherte, die er aber als Holzfällerarbeit und „Stuhlbeinschnitzerei" empfand, blieben ihm in den Jahren 1949–1954 als einzige Ausdrucksmöglichkeit die Notizen auf den Zetteln, die er immer bei sich trug. Auf diesen Zetteln hielt er im allgemeinen seine Alltagserfahrungen, seine den stalinistischen Alltag dokumentierenden Beobachtungen, aber auch seine sarkastischen Bemerkungen fest. Auf den Blättern erscheinen 1950–1951 sporadisch, 1952–1954 schon häufiger kunsttheoretische Fragmente und Zitate. Diese im Nachlaß Kállais erhalten gebliebenen Fragmente scheinen auf den ersten Blick jeder Kohärenz zu entbehren. Bei aufmerksamerem Studium aber stellt es sich heraus, daß sie zusammengehören und nichts anderes sind als Entwurfsfragmente eines niemals ausgeführten Werkes, das den Titel *Zeichen und Bilder* hätte tragen sollen.

Der kleinere Teil dieses erhalten gebliebenen Materials ist mit der Maschine geschrieben. Der überwiegende Teil besteht aus einer Menge von mit Bleistift geschriebenen, außerordentlich schwer lesbaren Notizblättern, ungefähr zwei Drittel davon in deutscher, ein Drittel in ungarischer Sprache. Einige Blätter sind datiert, die Datierung der übrigen ist durch die auf der Rückseite der Blätter befindlichen maschinengeschriebenen Texte (oft russisch) möglich. Es gibt unter ihnen nur wenige längere, zusammenhängende Texte, überwiegend sind es einige Sätze umfassende Fragmente, Skizzen, zur Einfügung in das Werk bestimmte Zitate (deren Zusammengehörigkeit durch das oben auf den Blättern befindliche Zeichen Z. u. B. bestätigt wird).

Unter diesen Umständen ist eine mehr oder weniger genaue Rekonstruktion des geplanten Werkes offenbar ein illusorisches Unterfangen. Möglich ist dagegen die Erfassung des Charakters, der Absichten, der Problemkreise, der geplanten „Höhepunkte" des Werkes *Zeichen und Bilder*.

Den besten Ausgangspunkt hierfür bietet das Fragment des vermutlich als Einleitung gedachten Textes.[2] In diesem greift Kállai auf den 1933 im Preßburger *Forum* erschienenen Artikel[3] zurück und definiert die Kunst der „Zeichen und Bilder" als ein *schöpferisches Verhalten*, als das künstlerische Grundmodell, das das Prinzip von *„Leib-Seele-Einheit"* anerkennt und verwirklicht, das zwar in erster Linie in der Nonfigurativität und im Surrealismus Gestalt annimmt, dessen Sinn aber auf breiterer Basis ruht, als stilistische, formale Beziehungen es sind. Kállai sagt hier: *Die Begriffsverknüpfung* Zeichen und Bilder *wurde vom Schreiber dieser Zeilen vor mehr als zwei Jahrzehnten geprägt. Er bezweckte damit ein geistiges und formales Merkmal der Malerei und Plastik unserer Zeit zu benennen, das in der abstrakten und surrealistischen Kunst gleicherweise zutage tritt. Es ist dies die Eigenart, daß die Kunstwerke der erwähnten Richtungen über den lediglich sichtbaren Bestand ihrer Farben und Formen hinaus, auf einen hintergründigen, beziehungsreichen Sinn hinweisen, der dem rein visuellen Betrachten verschlossen, allein durch tiefere, geistig-seelische Funktionen unserer Einbildungskraft zu erfassen, vielmehr: zu erahnen ist ... wenn wir die abstrakte und surrealistische Kunst als eine Welt malerischer und platischer Sinnbildzeichen, Symbole betrachten wollen. Und diese Begriffe „malerische und plastische Sinnbildzeichen" sind es eben, die zwecks handlicheren Sprachgebrauchs zur Verknüpfung* Zeichen und Bilder *zusammengezogen wurden.*[4]

Diese etwas ausführlich zitierte Einleitung läßt vermuten, daß die Absicht bestand, eine kunsttheoretische Konzeption mit weitgespannter Perspektive zu entwerfen. Und tatsächlich taucht auch in mehreren Fragmenten das

Postulat der Schaffung kunsttheoretischer, ontologischer Grundlagen für die von Kállai als überaus wichtig erachtete, schöpferische, ja sogar allgemein weltanschauliche Attitüde auf, die Präzisierung der Kategorien Schein und Wirklichkeit, Erscheinung und Wesen, Erscheinungsform und ideoplastische Form. *Zeichen und Bilder* ist jedoch darüber hinausgehend – man darf Zeit und Umstände der Entstehung nicht außer acht lassen – eine aktuelle kunstpolitische Streitschrift, eine Widerlegung der gegen die surrealistische und abstrakte Kunst erhobenen Beschuldigungen, wie: Lebensfremdheit, Elfenbeinturm, und ein Versuch, den existenziellen Sinn dieser Kunst zu beweisen.

Rückgrat und Grundlage hierfür bildet ein früheres Werk Kállais, *Das verborgene Antlitz der Natur* bzw. dessen etwas umgearbeitete deutschsprachige Version.[5] Leider ist auch dieses maschinengeschriebene Material fragmentarisch, doch kann man feststellen, daß die Bezugnahme auf ungarische Beispiele unterbleibt und an ihre Stelle schweizerische und deutsche Künstler treten (Oelze, Bill). [Das bestärkt uns noch mehr in dem Verdacht, daß Kállai diese Arbeit im Ausland, vermutlich auf deutschem Sprachgebiet publizieren wollte. Darauf deuten ja in den erhalten gebliebenen Notizen auch kurze Bewertungen zahlreicher, vor allem deutscher Künstler (Nay, Werner, Winter usw.) hin]. Eine viel bedeutungsvollere Änderung liegt aber in dem in die neue Version aufgenommenen Textteil. In diesem versucht Kállai, die kunstphilosophischen Grundlagen der bereits eindeutig als besondere Kategorie, als kunst-, ja sogar weltanschauliches Modell behandelten Kunst der Zeichen und Bilder niederzulegen.

Zuerst umreißt er den von der ideellen, das heißt mit den Worten Kállais von der ideoplastischen Kunst bis zur sinnlichen Wahrnehmung, von der merowingischen Kunst bis zum Impressionismus und bis zum Erscheinen von Foto und Film andauernden Prozeß. (Aus den Notizen zu schließen sieht er im Impressionismus einesteils den negativen Endpunkt der ideoplastischen Kunst, andererseits aber den Bahnbrecher einer neu interpretierten, von Bild und Schein bereits abgefallenen, *nur durch vernunftgemäß-geistige, skeptische Zurückhaltung verfeinerte, optische Wahrnehmung* charakterisierbaren, bereits freien, *reinen Erscheinung*.[6] Während aber die impressionistische reine Wahrnehmung *keinen weiteren Sinn hat*, wird in der abstrakten Kunst die reine Wahrnehmung, der neue Schlüsselbegriff Kállais zum Träger des *allerhöchsten Verstandes*. Dieses rein visuelle Bild wird das eigenständige, von allen gegenständlich-thematischen, aktuellen Bindungen befreite Absolutum selbst sein (und zeigt als solches mit Kállais ahistorischer Konstruktivismus-Bestimmung aus den 1920er Jahren eine beachtliche Ähnlichkeit).

Diese auf sich selbst beruhende „reine Erscheinung" ist zugleich aber auch Symbol: das Symbol der durch tausend Fäden mit der Tiefenwelt der Natur verbundenen, in ihr verwurzelten und in sie zurückkehrenden, sich aber trotzdem über die Wirklichkeit des Alltags und über sensuelle Erfahrungen erhebenden Überexistenz. Überexistenz ist in Kállais Interpretation nichts anderes als der reine, eigentlich selbstbezweckte Geist, das wissenschaftliche Denken, besonders die Mathematik, die beflügelte Forschung und natürlich die Kunst, insbesondere die Musik und die durch die symbolisierende Kunst angespornten Bestrebungen, wo *all dies gegeben ist: die über Beziehungen von Mensch zu Mensch und über gesellschaftliche Bindungen hinausstrahlende Vision einer umfassenderen Welt eines universaleren Daseins (in Verbindung mit* Logos *und* Bios*) – und ebenso auch das Spiel mit den Formelementen*.[7]

Dementsprechend sieht Kállai eine gemeinsame, existenzanschauliche Grundeinstellung zwischen der abstrakten Kunst und der Musik, nicht so sehr im Sinne der von Kandinsky formulierten *inneren Klänge*, als vielmehr wegen der unmittelbaren Objektivisierung ihrer geistig-seelischen Quellen zu Formen, bzw. zu Klängen. Und in diesem Sinne kommt er zum Schluß, daß das sich in der Kunst der Zeichen und Bilder offenbarende Bewußtsein der Wirklichkeit dem Weltbild der modernen Wissenschaft weitgehend analog ist. Damit weist er nicht allein auf die neue Anschauungsweise der Naturwissenschaften hin, die die Mikro- und Makrostrukturen unter einheitliche Gesetze ordnen, sondern auch auf die, konkreter Formen entbehrenden, scheinbar irrealen und keinen handgreiflichen Nutzen bringenden Sphären, auf die Spiele und auf die abstrakten Flüge des Denkens, die höchste menschliche Lebensfunktion im geistigen Sinne. Nach seiner Meinung dirigiert ja diese scheinbar selbstbezweckte, in Wahrheit aber in der tieferen Wirklichkeit der Welt verwurzelte, mit ihr gleichen Wesens seiende Überexistenz die Wirklichkeit, genauer gesagt, offenbart sich das wahre Wesen der Wirklichkeit gerade durch sie: *Dieses Bewußtsein beruht nicht auf der äußeren Erscheinung, sondern auf der inneren Beschaffenheit und Struktur der Gegenstände, der Natur, der Welt. Es korrespondiert mit den Kräften und Funktionen, durch die die gegenständliche Wirklichkeit er-wirkt und durch-wirkt, ins Leben gerufen, am Leben erhalten und schließlich vernichtet, bzw. in den ewig wechselvollen Prozeß des Werdens, Vergehens und Wiederauflebens in veränderter Gestalt hineinbezogen wird*.[8]

Die symbolisierende Kunst wird somit zu einer hochwertigen Erkenntnisform, zu einem ausgezeichneten Denkmodell, zum Schlüssel der Erkenntnis im wesentlichen Funktionieren der Welt, wie es auch die Wissenschaft ist. Von diesem Gesichtspunkt aus bekennt sich Kállai erhobenen Hauptes zum Vorwurf der *l'art pour l'art*, zum Flaubertschen Zitat: *... Kunst ist die an sich vollkommene Idee, die ebensowenig eine Stütze braucht, wie die Sterne...*,[9] denn hinter dem scheinbaren Selbstzweck verbirgt sich die wirk-

liche Realität, das wirkliche Wesen. Und Kállai formuliert kein Paradoxon, wenn er anstelle der epidermisartigen, scheinbaren Wirklichkeit von Naturalismus-Foto-Film den erkennenden Charakter der abstrakten Kunst, ihren in diesem Sinne realistischen Charakter, betont. Wenn sich nämlich die Wirklichkeit hinter den unmittelbar empfindbaren Erfahrungen ausbreitet, wird gerade dieses imaginäre Erkennen zur Wirklichkeit. Deshalb kann er so selbstsicher die Kritik zurückweisen, die die abstrakte Kunst bzw. die Bioromantik nach dem Erscheinen des verborgenen Antlitzes der Natur von seiten wohlmeinender Kritiker wie Máriusz Rabinovszky[10] und von seiten weniger wohlmeinender Kritiker wie Béla Újvári[11] traf, daß sie nämlich nichts anderes als purer Naturalimus, Nachahmerin der Zellenstrukturen und der Sternennebel sei. Diesen Anschuldigung beantwortete Kállai eigentlich mit dem obligaten Einleitungssatz italienischer politischer Kriminalfilme: *Jede Ähnlichkeit des Werkes mit der Wirklichkeit (in diesem Falle mit der Natur) ist ein Zufall.* Die Rede ist nicht von bewußter Nachahmung, sondern von unwillkürlichen Zusammenhängen, was auch als natürlich erscheinen kann, denn *der Welt ist auch der Künstler der Natur entsprossen ... in seinen vitalen Wurzeln bleibt er unentrinnbar mit ihr verflochten ... Dieses biologische Erbe, das in Urtiefen der Zeit wurzelt und vermittels einer unendlichen Reihe von Ahnen auf den Künstler überkam, dieser unausgesetzt dahinflutende beseelte Lebensstrom vermag sich mit der gleichen Unmittelbarkeit in malerische und plastische Vorstellungen wie in körperliche Bewegungen oder in das eindrucksvolle Spiel von Gebärden und Mienen zu ergießen.*[12]

Die abstrakte Kunst kann also als Verlängerung, als Fortsetzung der Natur aufgefaßt werden. Der Künstler „arbeitet", „funktioniert" genau so wie Pflanzen und Tiere. Andererseits aber organisieren sich seine Konstruktionen ebenso in der reinen ätherischen Sphäre des Denkens wie die Gleichungen des Mathematikers. Durch die Vereinigung dieser beiden, von ihm als „extreme Pole" angesehenen Gebiete (was eine kaum veränderte Version des früheren *Bios-Logos*-Paares ist), gelingt Kállai die einheitliche Interpretation der geometrischen und der organisch-surrealistischen Abstraktion. Mit der Skizzierung der gemeinsamen Wurzeln dieser beiden Pole schließt er den Kreis und in dieser letzten, allerdings nur fragmentarisch erhaltenen, aber vom kunsttheoretischen Standpunkt aus vielleicht anspruchvollsten Studie unternimmt er den Versuch, die *onthologischen Grundlagen* der nun schon im weitesten Sinne behandelten Nonfigurativität niederzulegen.

Der vorstehend behandelten theoretischen Grundlegung hätte nach Kállais Absicht die Erfassung der ästhetischen Eigenheiten der symbolisierenden Kunst, die Charakterisierung und Ordnung der kunsthistorischen Vorgänge folgen sollen. Hier ist er aber nicht einmal zur skizzenhaften Ausarbeitung gekommen: Nur Gedankenfetzen, Axiome und Zitate sind im Nachlaß erhalten geblieben.

Die einzige verhältnismäßig längere Ausführung behandelt die ihrer Schranken ledig gewordenen Wahrnehmungsweise des Impressionismus (die *ein ebenso beglückendes und berauschendes Gefühl war, wie für die Menschen der Frühgotik das Entdecken der Naturdarstellung*)[13], bzw. behandelt diese Ausführung die durch den Impressionismus Freiheit erlangte Farbe, die dann mit der Farbenanwendung der Surrealisten verglichen wird. Nach Festhaltung der Ähnlichkeiten stellt Kállai fest, daß bei den Abstrakten und Surrealisten die Tiefschichten der Seele die Farbe diktieren – und das in Richtung ausschweifender, ausnahmsweiser Kombinationen, Assoziationen, Gegensätze usw., wie wenn der Traum die Karten mischte. Die abstrakte und surrealistische Malerei ist in dieser Hinsicht: ‚plein pour voir'. Unter den Notizen gibt es noch kleinere Fragmente über die Farben Tizians, über das ekstatische Wehen barocker Kleidungsstücke, über chinesische Malerei und einen Hinweis darauf, daß all dies im sogenannten „hierarchischen" Kapitel stehen müßte. In diesem Teil hätte Kállai vermutlich den sich durch die ganze Kunstgeschichte hindurchziehenden, aber vielleicht gerade wegen der „hierarchischen" Bindungen nur teilweise zur Geltung kommenden ewigen Charaker der symbolisierenden Kunst erfassen können.

Eine andere Gruppe der Fragmente läßt darauf schließen, daß die einzelnen Stationen der vom Impressionismus ausgehenden Kunstrevolution einer eingehenden Analyse unterzogen worden wären, ganz bis zum Erscheinen der „heute als klassizistisch" geltenden konkreten Kunst und der surrealistischen Abstraktion. Hier hätte er auch sicherlich die kurzen Analysen verwendet, in denen er einzelne Künstler charakrerisiert hatte.[14] Ich zitiere jetzt nur die Skizze über Paul Klee: *Paul Klee: ein Träumer, der rückblickend ein Riese von tiefster Weisheit war: ein scharfsichtiger Betrachter der Wirklichkeit und zugleich ein phantastischer Geist, höchstempfindlich für alles, die faßbarsten und unfaßbaren Eingebungen des Unterbewußtseins, dabei ein Former von äußerster Strenge, Klarheit und Konstruktivität, gleichwohl unübertragbarer Meister der scherzhaften und ironischen Sprache mit Assoziationen von tieferer Bedeutung ...*[15] (Ähnliche Skizzen gibt es über Arp, Kupka, Fritz Winter, Baumeister.)

Die Zuständigkeit vieler Notizen läßt sich heute schon nicht mehr (noch nicht?) beurteilen. So ist z. B. die Plazierung des ansonsten sehr interessanten Fragments mit dem Titel *Magisches Ornament*[16] nicht klar. Man kann nur annehmen, daß ein eigenes Kapitel sich mit der gesellschaftlichen und aktualpolitischen Beurteilung der symbolisierenden Kunst bzw. mit den von der Politik herkommenden Kritiken beschäftigt hätte. Die erhaltenen Fragmente bezeugen, daß

Kállai noch schärfer als bis dahin die sogenannte „Zweckmäßigkeit" der Kunst, ihre Brauchbarkeit für politische Zwecke ablehnte. Mit der Kategorie der Überexistenz argumentierend, bemerkt er, daß die abstrakte Kunst ebenso frei ist von Politik wie die Natur, wenn man es nicht als politische Stellungnahme auffaßt, daß sie der Politik den Rücken kehrt, aber auch der Gesellschaft, der gesellschaftlichen Relation, ja sogar dem Menschen selbst. Sie sehnt sich in die Welt unter und über dem Menschen, mit dieser will sie sich ausweiten. An andere Stelle spricht er von der „Dummheit, Eitelkeit" der Marxisten und Utilitaristen[17] und zitiert giftige Stachel enthaltende Briefabschnitte von Flaubert über die auf der Kunst lastenden äußeren Unannehmlichkeiten,[18] über den Terror der moralisch-praktischen Erwartungen. Auch die ausgekühlte Technik bedenkt er mit einigen beißenden Bemerkungen, setzt sich aber für die Existenzberechtigung des Traumes *für einen Tropfen Irrationalität, eine Prise Unerfaßbarkeit* für die Existenzberechtigung des Phantastischen, für *spielerische Phantastereien* ein.[19] In seiner Meinung ist im Gegensatz zum hierarchisch aufgebauten Gesellschaftsideal die abstrakte Kunst die adäquate Form des anarchistischen Gesellschaftsideals, die Verkörperung des Wunschtraumes vom paradiesischen Dasein.

Wir dürfen nicht vergessen, daß Kállai das alles zur Zeit des dunkelsten Stalinismus, isoliert, verlassen, im Alkohol Zuflucht suchend zu Papier gebracht hat. In dieser geistigen und politischen Quarantäne konnte er über die neuen Kunstrichtungen, über Informel, art brut, abstrakten Expressionismus, vom Ende der vierziger und vom Beginn der fünfziger Jahre nichts oder nur unzuverlässige Gerüchte hören. Anstelle seiner Zeitgenossen zitierte er Flaubert, Valéry, Heine, Goethe und Kepler. Er träumte von paradiesischem Dasein, von der grenzenlosen Freiheitssehnsucht der Seele, unter gefängnisartigen Umständen. Ans Bierpult gelehnt, macht er seine Abrechnung und bekennt sich noch einmal zur Idee seiner Jugend, der er sein ganzes Leben lang treu blieb: zur modernen Kunst. Nach einer bei nach Sägespänen riechenden Übersetzungen durchwachten Nacht schreibt er sich mit der Maschine Zitate aus der Versuchung des heiligen Antonius von Flaubert ab: *Oh Glück, oh Glück! Ich habe gesehen, wie das Leben geboren wird, wie die Bewegung beginnt. Mein Blut pulsiert so stürmisch, daß meine Adern beinahe platzen. Ich möchte fliegen, schwimmen, bellen, brüllen, schreien. Ich möchte, daß mir Flügel wachsen, daß ich einen Schildkrötenpanzer hätte, oder Rinde, wie ein Baum; ich möchte Rauch blasen, einen Rüssel tragen; ich möchte mit meinem Körper schlägeln, nach allen Richtungen auseinanderfließen, überall zugegen sein; ich möchte verströmen wie die Düfte, mich entwickeln, wie die Pflanzen, fließen, wie das Wasser, zittern, wie die Stimme, glänzen, wie das Licht; ich möchte mich in allen Formen verstecken können, jedes Atom durchdringen, in die Tiefe der Materie eindringen – selbst die Materie sein können.*[20]

ANMERKUNGEN

Die angeführten Handschriften befinden sich im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte (Budapest) unter der Signatur MDK-C-I-11.

[1] MDK-C-I-11/590.
[2] MDK-C-I-11/554.
[3] *Kállai, Ernő*: Zeichen und Bilder, Fórum 1934/4, S. 122–123.
[4] MDK-C-I-11/554.
[5] MDK-C-I-11/589. 1–16.
[6] MDK-C-I-11/458.129 (Zum Begriff „Erscheinung").
[7] MDK-C-I-11/553.
[8] MDK-C-I-11/589.6.
[9] MDK-C-I-11/459 (52. IX. 1. Aus der Korrespondenz von Flaubert).
[10] *Rabinovszky, Máriusz*: Az absztrakt művészet körül (Um abstrakte Kunst), Magyarok, April 1947, S. 317–318.
[11] *Újvári, Béla*: A tradicionális festészet és a bioromantikus irány (Die traditionelle Malerei und die bioromantische Richtung), Válasz 1947/4.
[12] DK-C-I-11/589.3–4.
[13] MDK-C-I-11/458.249 (52. XII. 29. reggel = morgens 29. 12. 1952).
[14] MDK-C-I-11/458.143.
[15] Daselbst.
[16] MDK-C-I-11/458.248.2 (zum 29. 12.).
[17] MDK-C-I-11/458.120 (Összefüggés a matézissel = Zusammenhang mit der Mathematik).
[18] MDK-C-I-11/459.
[19] MDK-C-I-11/148.131.
[20] MDK-C-I-11/706.60.

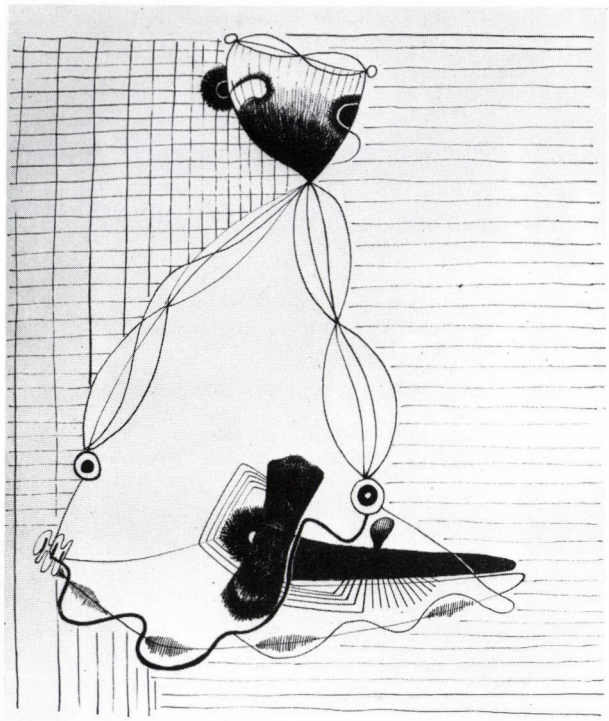


Abb. 1. *János Martinszky*: Komposition, 1947–48, Tusche, 260×205 mm, Inv. Nr. 11/451

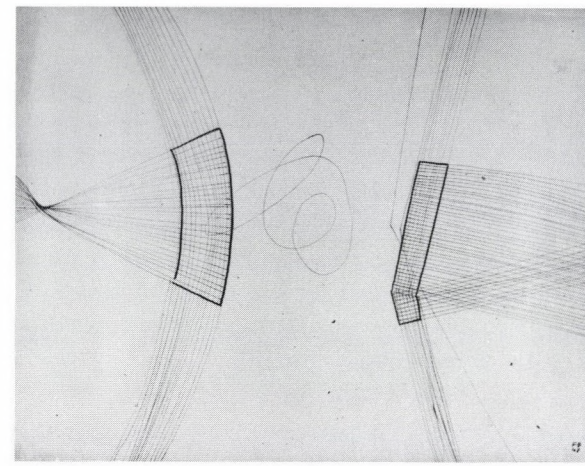


Abb. 3. *Béla Fekete Nagy*: Federzeichnung, 1947, Tinte 241×315 mm, Inv. Nr. 111/710

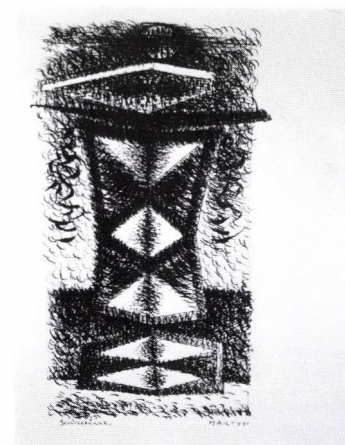


Abb. 4. *Ferenc Martyn*: Federzeichnung, 1940er Jahre, Tusche 310×175 mm, Inv. Nr. 11/449

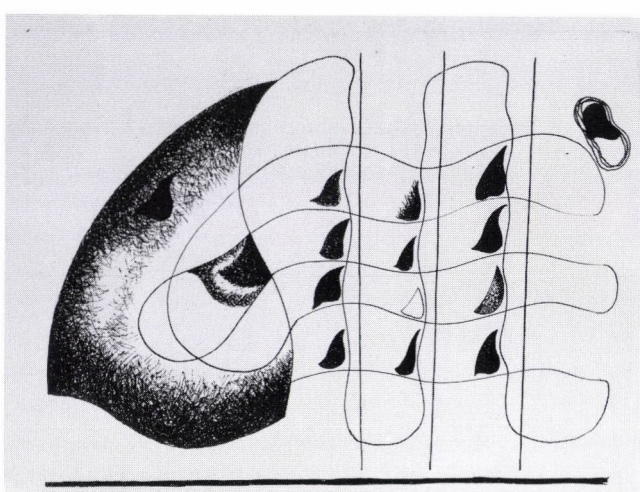


Abb. 2. *János Martinszky*: Komposition, 1947–48, Tusche, 185×240 mm, Inv. Nr. 11/450

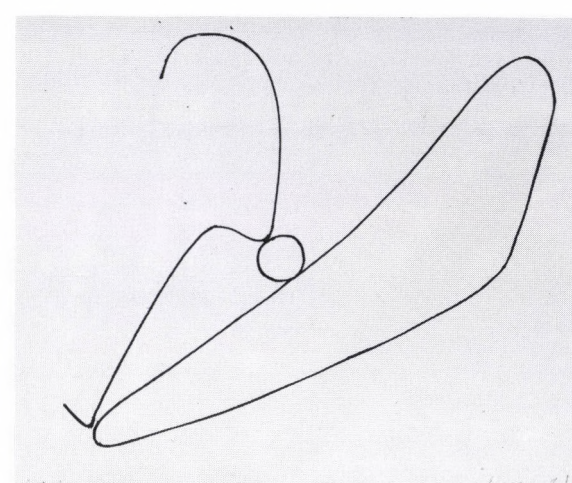


Abb. 5. *Tamás Lossonczy*: Komposition aus der Reihe von 4 abstrakten Kompositionen, März 1946, Tusche, 125×164 mm, Inv. Nr. 11/433

Tafel IV: Aus dem Kállai-Nachlaß im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

ANHANG

DER NACHLASS VON ERNŐ KÁLLAI IM ARCHIV DES INSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN/BUDAPEST

Im Anhang zu ihrem Beitrag veröffentlicht *Éva Bajkay* Dokumente über die Umstände, wie ein Teil des Nachlasses nach Berlin kam. Zu diesem Anlaß soll kurz auch über den sowohl zahlenmäßig als auch seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung nach bedeutendsten Teil dieses Nachlasses berichtet werden, der im Archiv des Kunsthistorischen Instituts von Budapest aufbewahrt wird.

Nach dem 1954 erfolgten Tode Ernő Kállais hat seinen Nachlaß seine am 16. November 1890 in St. Petersburg geborene Frau, *Gerda Bernhard*, aufbewahrt. Als die unter dem Kosenamen bekannte „Gerditschka" 1961 starb, ging der Nachlaß in den Besitz ihres Verwandten, *Tibor Weigand*, über. Weigand wollte die Dokumente, deren Bedeutung ihm wohl bekannt war, nicht behalten, und daher konnte die damalige *Dokumentationsstelle für Kunstgeschichte* (die Vorgängerin des 1969 gegründeten Instituts für Kunstgeschichte), dank der Bemühung der Leiterin ihren Archivs, *Ida F. Mihály*, einen beträchtlichen Teil des Nachlasses zu einem für die damaligen Verhältnisse realen Preis kaufen. Laut Eintragung ins Inventar wurden die Dokumente am 10. April 1962 für 1800 Forint erworben. (Fundorte anderer wichtiger Kállai-Dokumente sind das *Archiv der Ungarischen Nationalgalerie/Budapest*, zahlreiche seiner Briefe sind im *Bauhausarchiv/Berlin* aufbewahrt, während andere Privatsammlungen – darunter der von *Gábor Mezei/Budapest* – gehören.)

Im folgenden mögen einige Informationen über Aufbau und Charakter des Nachlasses folgen, der im Fond Nr. 11 des Archivs seinen Platz fand.

Im ersten Teil des thematisch geordneten Fonds befinden sich Briefe bzw. Dokumente, die von verschiedenen Künstlern an Kállai gerichtet wurden. Unter Signatur MDK-C-I-11, Nr. 1–89 sind Briefe von Zoltán Székessy und ihn betreffende Zeitungsartikel zu finden. Nr. 90–101 enthalten Briefe von József Egry und seiner Frau an Kállai, Nr. 102–108 7 Briefe von Miklós Borsos, Nr. 109–120 12 von Emil Kelemen und Nr. 121–129 9 von Henri Nouveau.

Die zweite Einheit ist gemischten Inhalts. Unter den Signaturen 11/130–181 fanden außer Unterlagen persönlichen Charakters vereinzelte Briefe und Postkarten ungarischer Künstler (u. a. Jenő Gadányi, Béla Bán, Ferenc Martyn, Dezső Korniss, Géza Csorba, Tamás Lossonczy, Márk Vedres) und Kunsthistoriker (u. a. Lajos Fülep, Elek Petrovics) ihre Einordnung. Eine Gruppe (Briefe Kállais an seine Frau, Nr. 182–215) ist hauptsächlich persönlichen Charakters; darauf schließen sich diejenigen nicht besonders zahlreichen Dokumente an, die anläßlich monographischer Arbeiten über den Maler László Mednyánszky in seinen Besitz gelangt sind. Die nächstfolgende Gruppe enthält diejenigem am meisten zitierten, wertvollen, jedoch fragmentarisch erhaltenen Dokumente, die sich auf Verbindungen Kállais mit der deutschen Kunstszene beziehen. Zwanzig dieser Stücke (aus der Korrespondenz mit Gerhard Marcks, Fritz Kuhr, Max Bill, Vordemberge-Gildewart und Vantongerloo) wurden kurz nach der Erwerbung des Nachlasses von Ida F. Mihály veröffentlicht (in: *A Művészettörténeti Dokumentációs Központ közleményei*, Bd. 3, 1963, sog. „Bauhaus-Nummer"). Der Brief von Julius Tinzmann wurde im Ausstellungskatalog *Wechselwirkungen* (1986, hrsg. Hubertus Gaßner, S. 250 f.) abgedruckt. Diese Gruppe jedoch, die die Signaturen 219–414 trägt, enthält außerdem noch zahlreiche wichtige, bisher nicht veröffentlichte Materialien, wie Briefe von Ewald Mataré an Kállai (Nr. 219–241) sowie diejenige des Galeriebesitzers Ferdinand Möller u. a.

In der nächsten Einheit (Nr. 458.1–369) sind besonders die Aufzeichnungen Kállais vom Ende der vierziger und vom Anfang der fünfziger Jahre enthalten, darunter seine tagebuchartig geführten Reflexionen und Aufzeichungen zu seinem geplanten theoretischen Werk *Zeichen und Bilder*.

Einer anderen Gruppe (Nr. 459–494) gehören maschinengeschriebene Manuskripte der Übersetzungen Kállais aus dem Deutschen. Diese seine Tätigkeit war die einzige Quelle seines Lebensunterhalts in den fünfziger Jahren. Dabei findet man auch sein auf den Bezirk Óbuda bezogenen Feuilletonartikel.

Eine Einheit (Nr. 495–591) bilden Maschinenschriften seiner Artikel über die Kunst, die meist gedruckt wurden, zu einem kleinen Teil jedoch nur im Manuskript vorliegen. Einer selbständigen Gruppe (Nr. 592–675) sind Manuskripte bzw. Zeitungsausschnitte seiner Kritiken für die Zeitung Pester Lloyd zugeordnet. Unter Nr. 676–691 folgen seine 1945–

1948 gedruckten Werke, unter Nr. 692–704 Dokumente über den kritischen Widerhall der von ihm veranstalteten Ausstellungen in dieser Zeit sowie (Nr. 706.1–153) wiederum fragmentarische Aufzeichnungen und Skizzen. Das Material des Nachlasses wird von Maschinenschriften von Übersetzungen abgeschlossen (Nr. 707–752).

Dem Fond wurden nachträglich einige auf Kállai bezogene Erwerbungen (Nr. 1741–1747) zugeordnet.

Außer den schriftlichen Dokumenten enthält der Nachlaß auch zahlreiche Originalwerke, Graphiken (vgl. den Wiederabruck des diesbezüglichen Aufsatzes von *Gábor Andrási* aus dem Ausstellungskatalog von 1984 im Anhang). Das Fotomaterial des Nachlasses ist von einzigartiger Bedeutung, insbesondere die Originalfotos (Nr. 753–777), die zwischen 2–23. Februar 1947 in der Ausstellung *Neues Weltbild* gezeigt wurden. Dieses Material wird von einem ergänzenden demonstrativen Bildmaterial (Nr. 778–797) vervollständigt, das von Kállai zwar zum Band *A természet rejtett arca* (Das verborgene Antlitz der Natur) gesammelt wurde, jedoch nicht benutzt werden konnte. Dem folgen alphabetisch geordnet Reproaufnahmen von Werken ungarischer (Nr. 798–1325) und ausländischer Künstler (Nr. 1326–1699) – Vgl. Tafeln I–IV.

Angesichts der Bedeutung des Nachlasses für die Kunstgeschichte erscheint seine ausführliche Bearbeitung und Herausgabe als eine fällige Aufgabe.

GÁBOR ANDRÁSI

WORKS OF GRAPHIC ARTS FROM THE HERITAGE OF ERNST KÁLLAI*

The heritage of Ernst Kállai (1890–1954) art critic had been appropriated by the *Documentary Centre of History of Art* (predecessor of the *Institute of History of Art of the Hungarian Academy of Sciences*) in 1961. This collection of manuscripts, cuts, photographs and artobjects owned by him has an increasing value of revelation for research of 20th c. art and it came to be "revelled" as such slowly after its acquisition and preservation. In the 1960s even in Hungary there was a keen attention of the traditions of contemporary art. The great achievements of aesthetics, criticism, and history of art the beginning of this century had been rediscovered together with the forgotten works of forgotten painters, sculptors and architects. This spiritual background gave outlines to the powers and high qualities of the Hungarian progressive art. It is out of debate nowadays: one of the highest point of this spiritual and intellectual background is the critical and organizing activity of Ernst Kállai. His name and his statements are cited more and more in recent literature and they never could be something like a neoacademic dogma. His selected articles were published again with a bibliography in Hungarian by the publishing house Corvina (entitled: *Művészet veszélyes csillagzat alatt* [Art under a Fatal Star ed. by Éva Forgács Budapest, 1981] and one of them also appeared in English in the catalogue *The Eight and Activists* (London, 1981. Hayward Gallery).

This exhibition in the *Óbudai Pincegaléria* of Budapest (Cellar-gallery of Óbuda) shows a series of graphic arts preserved in and around of his letters, manuscripts and other written documents. The ownership of works of art does not mean either a condition or an appraisement of the spiritual connection to the things they had been formerly joined. Kállai was not a private collector, but preserved some works of art in his home and these were important for him in each period of his activity (1920–1949) and reminded him to his artist friends living home and abroad. It is very useful to know something about him in order to understand the works which surrounded him.

In the 1920s Kállai lived in Germany in the circles of Constructivism and of the Bauhaus, he had relations to several European and Hungarian artists representing the avant garde tendencies of the period (e.g. he knew well *Alfred Forbat*, who was the assistant of Gropius in 1920–22 in Weimar, and then moved to Berlin; he was the first interpretator of *László Moholy-Nagy*, who lived also in Germany that time). The litography of Forbat (Pl. I. Fig. 3) and coloured chalk drawing of him could have been presented to Kállai during these years. The latter would have been sent to be reproduced in *Új Föld* (New Globe – a periodical of 1927 in Budapest) near an article of Kállai. *Sándor Bortnyik's Space construction* (Pl. I. Fig. 1) probably was given him in Berlin or in Weimar. (Bortnyik returned in 1924 to Budapest.)

After his return from the Nazi Germany to Hungary, Kállai had preserved his contacts with European art and artists' life, he had got reports of the events from his friends and exchanged ideas and opinions with them. In some envelopes there were also a catalogue, a cut of paper, a photo or sometimes a piece of minor graphic arts. Kállai paid attention to some "young Bauhaus painters turning towards Surrealism". *Fritz Kuhr* was one of them, their correspondence can be seen until 1943 in the archive of Kállai and Kuhr's works (Pl. II. Figs 3–4) could have been borrowed this way. Three china and gouache-s of *Georges Vantongerloo* (Pl. I. Fig. 2) arrived also by post from Paris, assured by a letter of February 1938. Kállai and *Max Bill* had a long and exciting correspondence through 12 years (1941–1952). An album of graphics of which one can see three folios in this exhibition had been sent by Bill to Kállai from Paris with the help of *Tihamér Gyurmathy*.

Kállai had also some study trips in Europe in 1936–39. He had mentioned e. g. the name of Max Bill for the first time in a postcard written to his wife from Zurich in February 1938. A litography made by *Lajos Tihanyi* (former member of the *Eight* and member of *Abstraction-Creation* in Paris) was dedicated to Kállai in 1936 and preserved the memory of his visit to Paris that time (Pl. I. Fig. 4).

A small pen and ink drawing made by the Hungarian Realist painter *József Koszta* accompanied a letter in which

* Reprinted from Exhibition Catalogue, Óbudai Pincegaléria, 2. October–4. November 1984.

the artist asked for a photo made of one of his works and therefore made a sketch of its composition.

Drawings of *László Mednyánszky*, the great Expressive-Realist painter and three letters of him could have been discovered by Kállai during his preparatory studies to his monography of the artist published in 1943.

A special group of his correspondence consists of letters illustrated by drawings. One could be found in an undated joking letter of *Béni Ferenczy*, the outstanding sculptor of the period; another on the verso of the letter of *Miklós Borsos*, also a sculptor of the same rank written in Tihany, July 1944. Kállai had a friendly correspondence with both of them. *Gyula Pap* (formerly student of the Weimar Bauhaus, later Expressionistic painter) sent his pencil drawing as a postcard after a trip made by him at the Hungarian county Nógrád.

From the 1940s onwards Kállai watched the activity of *Lajos Szalay*. He published also a dialogue with him in the periodical *Magyar Csillag* (Jan. 1942) expressing their similar and sometimes different approach towards the problems of contemporary art. The drawings, which are here on show are reproduced in the album *Szalay Lajos hatvan rajza* (Sixty drawings of Lajos Szalay Budapest, 1941. Introduction: Lajos Kassák).

After 1943 and even more after 1945 Kállai's main interest was to organize exhibitions to the Hungarian abstract artists and theoretical interpretation of their works. His book *A természet rejtett arca* (The Hidden Face of Nature), Budapest, 1947, was like works of *Moholy-Nagy* and later *George Kepes* based on similarities between structures of nature and some constructions of abstract art. (Pl. III) The second and the third generation of the Hungarian avant garde represented these tendencies. The works of *Tamás Lossonczy*, *Béla Fekete Nagy*, *Ferenc Martyn*, *János Martinszky* and others (Pl. IV) belonged to them. Martinszky became known by Kállai through a letter of Martyn sent with some reproductions. A caricature of Tamás Lossonczy shows the debates of Naturalists and Abstracts which became fatal for the latter about 1949 in Hungary. Author of another caricature signed by – *OCCO* – has not been identificated.

I am sure that this show is not "complete" and does not show all the works of art which surrounded Ernst Kállai during his life. Only two examples: dedicated works to Kállai by *Étienne Beothy* (private collection in Budapest) and by *László Moholy-Nagy* (*Collage IK 33*, about 1920. Staatliche Museen, Berlin-West).

RECENSIONES

PETER BLOCH: ROMANISCHE BRONZEKRUZIFIXE. DENKMÄLER DEUTSCHER KUNST, BRONZEGERÄTE DES MITTELALTERS, BAND 5
Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1992, 333 S., 208 Taf.

Als fünfter Band der Reihe *Bronzegeräte des Mittelalters* erschien das Werk von Peter Bloch, in dem er romanische Bronze Corpora bearbeitete. Der erste Band der Reihe (*Otto von Falke–Erich Meyer; Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik*) erschien 1935, und als Corpus mehrerer Hunderter von Gegenständen ist es seitdem ein grundlegendes, unentbehrliches Handbuch für die Forscher der mittelalterlichen Metallkunst. Zum Titel der Reihe gehörte die Nummer des Bandes I, die die deutsche Forschung zur Fortsetzung der großangelegten Arbeit bewegte, in erster Linie Peter Bloch, und als Ergebnis seiner Forschungsarbeit und umfassenden Wissenschaftsorganisationstätigkeit erschienen 46 Jahre später der zweite und der dritte Band (*Ursula Mende: Die Türzieher des Mittelalters, Berlin 1981* und *Peter Springer: Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes, Berlin 1981*). Der mittlerweile unzugängliche Rarität gewordene erste Band erlebte 1983 einen Nachdruck, dann vergingen fünf Jahre, bis der vierte Band erschien (*A. E. Theuerkauff–Liederwald: Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer – Kannen – Lavabokessel, Berlin 1988*). Inzwischen steht auch der sechste Band (*Hiltrud Westermann-Angerhausen: Die Weihrauchfässer*) vor der Erscheinung.

Ein solch großangelegtes Unternehmen kann natürlich nur auf der aufeinanderfolgenden Tätigkeit der Forscher mehrerer Generationen beruhen. Im Vorwort seines Werkes berichtet Peter Bloch darüber, wie bereits *Otto von Falke*, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Berlin zwischen 1908 und 1929, romanische Corpora zu sammeln begann und zu seiner Arbeit auch den jungen Mitarbeiter des Museums *Erich Meyer* hinzuzog. Während des Zweiten Weltkrieges wurde der größte Teil der bis dahin gesammelten Fotos und Notizen zunichte, Erich Meyer fing aber mit der Sammlung erneut an. Er, der seit 1948 Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg war, wählte einen gleichfalls jungen, begabten Mann zum Mitarbeiter, als er Peter Bloch zur gemeinsamen Arbeit einlud und ihm seine Notizen und Fotos, die etwa 400 Corpora enthielten, anvertraute.

Das jetzt erschienene Werk umfaßt die vollständige Katalogbearbeitung von nicht minder als 630 Corpora, und zwar das Material europäischer Territorien westlich von der Leitha. Weiterhin tritt in diesem Werk auch die vierte Generation der Wissenschaftler auf, denn die Kreuze, die die Corpora tragen, wurden von einer jungen Mitarbeiterin *Regine Marth* – im Auftrage von Peter Bloch – bearbeitet. Ihre Arbeit (*Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen. Ikonographie – Funktion – Stil*) erschien in einer anderen Reihe, die Dissertationen publiziert, leider mit ziemlich wenigen Illustrationen (*Europäische Hochschulschriften XXVIII/87, Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris 1988*).

Eine solche kettenartige Zusammenarbeit von Meistern und Schülern scheint für uns zwar beneidenswert ungewöhnlich, demnach halte ich diese letzterwähnte Zusammenarbeit bzw. Arbeitsteilung – abgesehen von meiner Anerkennung und meinen Neid – nicht für gut. Der Verfasser begründete die getrennte Bearbeitung der Kreuze damit, daß unter den 630 Corpora nur 245 zu einem Kreuz gehören, darunter sind 180 Stücke romanisch, aber es auch bei diesen nicht sicher ist, ob sie ursprünglich zusammengehörten. Meines Erachtens begründen diese Angaben die Abtrennung der Corpora doch nicht, auch wenn mehr oder weniger zuverlässige Beschreibungen der Kreuze im Text erscheinen und die Kreuze, die mit Edelsteinen, durch Reliefs oder Gravierung etwas reicher verziert sind, am Ende des Buches auch durch Fotos illustriert werden. Man kann dieses so umfangreiche Material zweifellos viel besser systematisieren, wenn man in rein typologischer Hinsicht, durch den Vergleich der gleichartigen Stücke – der Corpora – arbeitet, wird aber ihre kunsthistorische und archäologische Bewertung mangelhaft. In der letzten Zeit führte doch die Anwendung der archäologischen Methode bei der Bearbeitung von einigen Gegenständen im Bereich des Kunstgewerbes zu besonders guten Ergebnissen, ein Beispiel dafür ist die Arbeit von *M. Schulze-Dörrlamm* mit dem Untertitel: *Eine archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone*. Das Wesentliche an dieser Methode ist die komplexe Untersuchung des Gegenstandes mit größter Ausführlichkeit und Berücksichtigung aller Details, die genaue Datierung und Ortbestimmung der Entstehung des Stückes durch ausgedehnte Vergleiche.

Der Meinung von Peter Bloch nach sind die Stilparallelen der Bronzecorpora auf dem Gebiet anderer Kunstgattungen sehr begrenzt. Nur selten kommen einige unter den großen Holzkruzifixen, den Elfenbeinschnitzwerken und in der Goldschmiedekunst vor. Mit der Buchmalerei – in erster Linie mit den Werken der Hirsauer Werkstatt – zeigen die schwäbischen Corpora eine Verwandtschaft. Deshalb ist die Lokalisierung der Herstellungsregionen in erster Linie aufgrund der Provenienz der Gegenstände und ihrer Zusammenhänge möglich. Dementsprechend unterscheidet Bloch acht größere Regionen: Westfalen, Niederrhein, Niedersachsen, Schwaben, England (einschließlich des Kanalgebietes), Burgund, Maasgebiet und Italien. Ähnlicherweise erfolgt die Datierung aufgrund der Stilparallelen der Corpora zueinander, man geht je von einem genau datierten Gegenstand aus, wie z. B. dem Hildesheimer Bernward-Kruzifix (nach 1007), dem Gisella-Kreuz (nach 1006), dem Herimann-Kreuz (um 1060), der Lütticher Taufe (1120–30), dem älteren Teil der Bronzetür von Verona (um 1130), dem Tragaltar von Stablo (um 1160) u. a. Auf diese Weise teilt der Verfasser die Entstehungszeit des größten Teils der Corpora, also die Periode zwischen 1080 und 1200, in vier Phasen, wobei er die wenigen Stücke, die vor 1080 verfertigt wurden, zu den Frühformen zählte.

Bei der Systematisierung der Corpora ist das Ordnungsschema an der Struktur des Lendenschurzes orientiert, da er nach Meinung des Verfassers das einzige Kriterium ist, welches ohne Ausnahme für alle Corpora gilt, am objektivsten ist und bestimmte Gruppierungen, die Bestimmung von kunstgeographischen Schwerpunkten ermöglicht. (Bloch wandte die Methode der Lokalisierung aufgrund der Lendentuchstruktur in mehreren früheren Publikationen an.)

Es folgt nicht aus der Methode selbst, eher aus der Fülle des Materials, daß – wie Bloch in seinem Vorwort schreibt: „... *manches wurde fortgelassen ... wenn Zustand oder Qualität der Bronzen eine stilistische oder typenmäßige Zuordnung nicht ermöglichten*". Diese Methode kann die ungarische Rezensentin doch nicht ganz bejahen, da ihrzufolge nur zwei Corpora aus Ungarn im Buch von Bloch publiziert wurden, zu der schwäbischen, bzw. der Zwiefaltener Gruppe gezählt. Bloch kennt zwar die jüngst publizierten ungarischen Kruzifixe, schreibt dennoch: „*Die rustikalen ungarischen Bronzekruzifixe ... bleiben in unserem Zusammenhang unberücksichtigt.*" Schon diese Tatsache allein zeigt, wie diese auf einem einzigen Kriterium (Lendentuchstruktur) beruhende Typologie zu ihrer eigenen Schranke wurde, obwohl sie sich bei früheren Arbeiten Blochs, die das Material ja einer Region bearbeiteten, als nützlicher Ausgangspunkt erwies. Zweifellos haben die meisten Corpora aus Ungarn ganz einfache, schematisch dargestellte, rockartige Lendentücher, doch können weder das Corpus von Cegléd/Öregszőlők, das von Szerecseny im Komitat Győr (beide in der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums), noch das im Móra Ferenc Museum in Szeged verwahrte, gekrönte Corpus am mit Bergkristallen verzierten Kreuz (alle drei am originalen, reich geformten Kreuz) als rustikal

betrachtet werden. Wenn man die bei Bloch publizierten Fotos von den 630 Corpora überblickt, kann man feststellen, daß alle drei ungarischen Beispiele zu den anspruchsvolleren Werken gezählt werden können, sowohl in Stil und Form als auch in der Ikonographie. Peter Bloch sprach in der Einführung seines Buches sein Bedauern darüber aus, wie wenige Bodenfunde, mit dem originalen Kreuz zusammen erhalten gebliebene oder aus einem Grab zum Vorschein gekommene Corpora es gibt, und daß auch unter den Kreuzen nur zwei Astkreuze sind. Die Einbeziehung der ungarischen Funde würde dieses Material bedeutend bereichern. Wenn ein Tausch möglich wäre, würde ich zahlreiche ungarische Corpora im Buch publizieren und vom Anfang der süddeutschen Corpora das Gisela-Kreuz lieber fortlassen, da es bis auf die Falten seines Lendentuches keinerlei Parallele zu dem Bronzecorpora seiner Gruppe aufweist.

Peter Bloch teilte das von ihm publizierte Material nach zwei Prototypen ein: Kruzifixe mit horizontalem Abschluß des Lendentuches und Kruzifixe mit einer diagonalen Struktur sowie Sonderformen. Innerhalb der prototypen bestimmte er beim ersten drei Typen und zwei Übergangstypen, beim zweiten gleichfalls drei Typen, bei den Sonderformen zwei Typen. Zu diesen Typengruppen gehören verschiedene Varianten, sie unterscheiden sich voneinander in der Form der Knotung des Lendentuches und in anderen Details, sie werden als „Folgen" erwähnt, womit man auf den Zusammenhang zwischen den Varianten hinweist. Die 48 Varianten, d. h. Folgen, werden teils nach je einem Typusmodell (z. B. Folge des jüngeren Mathildenkreuzes, Folge des Bernward-Kruzifixus, Folge des Kölner „Rogerus"-Kruzifixus), teils nach Regionen (Italienische Folge, Süddeutsche Folge, Zwiefaltener Folge u. a.) benannt, die meisten aber nach der typischen Form der Varianten (Folge mit Mittelstreifen, mit Doppelstreifen, mit Doppelfalte, mit Krawattenknotung, mit Winkelfalten u. a.). Es gibt zwei solche Varianten, deren Anknüpfung an je einen Meister bzw. seinen Kreis nachweisbar ist (die Folge des Reiner von Huy und die Cappenberger Folge, welche die Corpora im Umkreis des Rogerus von Helmarshausen umfaßt).

Auch aus der Bestimmung der Varianten kann man ersehen, daß es sich in manchen Fällen um gut umgrenzbare, geschlossene Einheiten handelt, während zu den nur aufgrund formaler Kennzeichen zusammengestellten Folgen Werke verschiedener Territorien gehören. Im ersten Fall werden die Stücke neben der Gleichheit der Einzelheiten des Lendentuches durch die ähnliche Abbildung der Körperteile, des Haares und des Bartes, durch die Darstellung des lebenden oder toten Zustandes (offene bzw. geschlossene Augen) miteinander verbunden. Im zweiten Falle können diese – bei der üblichen stilkritischen Analyse in ihrer Gesamtheit untersuchten – Details sehr verschieden sein, und nicht nur die in der Qualität besonders große Unterschiede aufweisenden Stücke werden zur gleichen Variante gezählt, sondern auch Corpora mit oder ohne Krone, schlanke Figuren mit durch scharfe Linien gezeichneten Rippen oder untersetzte Figuren mit rohrartig geformter, glatter Brust (so z. B. die 39 Stücke zählende Gruppe der mit I E bezeichneten Folge mit Doppelstreifen).

In manchen Fällen weicht der Verfasser von der strengen Priorität der Lendentuchstruktur (die als Grundlage der Systematisierung diente) ab, wie z. B. bei der Tiroler Folge, und stellte die Stücke der Variante nach noch eindeutigeren Kriterien (Physiognomie, archaisierende Körperformen) zusammen. Es besteht die Frage, ob die oben erwähnte Gruppierung unter der Bezeichnung I E, wo der Herkunftsort der Stücke dieser Variante von Skandinavien ganz bis Italien, von England bis Süddeutschland und Niedersachsen reicht, neben denjenigen Gruppen, die aufgrund eines komplexeren kunsthistorischen Gesichtspunktes zusammengestellt wurden, eine Bedeutung habe. Diese Nachteile der Systematisierungsstruktur von Bloch waren bei seinen früheren Werken nicht auffallend, als er die Corpora eines Territoriums (z. B. die niedersächsischen Bronzekruzifixe) oder die zum Kreise eines Meisters gehörenden Corpora (Bronzekruzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy) bearbeitete.

Aufgrund seiner überlegenen Kenntnis des ganzen auffindbaren Bestands in Europa umreißt Bloch natürlich in der Einleitung des Buches die einzelnen Kunstregionen, wer aber sich aufgrund des Katalogsteils oder des Fotomaterials ähnlicherweise orientieren möchte, hätte eine schwierige Aufgabe. Dies schadet nicht nur der praktischen Handhabung bzw. Übersichtlichkeit des Bandes, sondern die Typologie bedeckt, verhüllt auch die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, die sich demzufolge auf den Einführungstext beschränken. Und wie auch der Verfasser selbst in seiner Einleitung schreibt, stimmen die Eigenarten der von ihm unterschiedenen 8 territorialen Einheiten nur *„teilweise mit den Varianten der Lendentuchstrukturen überein ...*". Alles in allem scheint mir die Art der Zusammenstellung des Bandes weniger annehmbar zu sein; ich finde die auf der Lendentuchstruktur gegründete *Arbeitsmethode* der Systematisierung – mit der Unterscheidung von 48 Folgen – für diese *Publikationsweise* nicht vorteilhaft, es wäre viel überzeugender, wenn Bloch selbst die Aufdeckung der kunsthistorischen Zusammenhänge, die historische Systematisierung des Materials ausgeführt hätte (wie *Himmelheber* bei der Bearbeitung der schwäbischen Vortragekreuze, wobei es ihm gelang, die Verbreitung der Kreuze gleichen Typs mit dem Verbreitungskreis der Hirsauer Reformklöster zu identifizieren, und er weiterhin auch darauf hinwies, in welchem Kreis je eine Klosterwerkstatt die Ansprüche der Pfarrkirchen auf Altargeräte befriedigte).

Zuletzt noch eine Frage, die meines Erachtens von Peter Bloch eindeutig hätte beantwortet werden müssen, und zwar die Bestimmung der Fälschungen bzw. neuzeitlichen Nachgüsse. Zwar weist der Verfasser im Vorwort darauf hin, daß es nicht immer möglich war, „eine Autopsie durchzuführen". Wahrscheinlich konnte er aber während seiner mehrere Jahrzehnte langen Untersuchungsarbeit an den Kruzifixen die meisten in die Hand nehmen, und offensichtlich erwarb er eine einmalige Sachkenntnis. Trotzdem publiziert er die Corpora aus der romanischen Zeit und die mehr weniger verdächtigen bzw. sicher neuzeitlichen Güsse zusammen, bei der Datierung in einigen Fällen mit einer Zweifel hegenden Doppelbestimmung. Zweifellos ist die Zusammensetzung des Materials bei den Bronzegüssen nur sehr selten entscheidend – bei einem Zinkgehalt über 30% –, und die Technik gibt überhaupt keinen Anhaltspunkt für die Datierung des Stückes, wenn man in der Neuzeit dem im Mittelalter gebräuchlichen Wachsausschmelzverfahren folgt. Die Unterscheidung der originalen Corpora von den Nachahmungen bzw. Fälschungen aus der Neuzeit kann allein mit Hilfe der Stilkritik und derjenigen Sachkenntnis erfolgen, die sich nach der Autopsie mehrerer Hunderte von derartigen Gegenständen in einem Fachmann entwickelt. Wenn eine eindeutige Meinung überhaupt zu erwarten ist, kann man sie gerade von Peter Bloch verlangen, und eben in diesem Band, der so ein gewaltiges Material darstellt.

Unsere kritischen Bemerkungen treffen ein sehr bedeutendes und wichtiges Werk, dessen einleitende Studie durch die neuartige Deutung geschichtlicher, religions- und liturgiegeschichtlicher Angaben einen wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte der Darstellung des Gekreuzigten leistet. Der Katalogteil ist besonders exakt, enthält vorbildliche Gegenstandsbeschreibungen und Bestimmungen. Peter Blochs Corpus wird mit aller Bestimmtheit ein genauso unentbehrliches, grundlegendes Handbuch der Forscher dieses Themas sein wie der erste Band der Reihe seit beinahe fünfzig Jahren.

Zsuzsa Lovag

AVRIL HENRY: THE ETON ROUNDELS. ETON COLLEGE MS 177 („FIGURAE BIBLIORUM"). A COLOUR FACSIMILE WITH TRANSCRIPTION, TRANSLATION AND COMMENTARY

Scholar Press, Aldershot 1991. 178 Seiten, 16 Farbtafeln, 49 Abbildungen

Bisher war es mühsam, sich über das hier als Faksimile vorgelegte englische Manuskript im Besitz des Colleges in Eton zu informieren. Für Abbildungen mußte man auf den entlegenen Aufsatz von J. M. Wilson[1] oder auf die Mikrofilme der Bodleiana in Oxford zurückgreifen. Wissenschaftliche Würdigungen beschränkten sich vor allem auf M. R. James' beschreibenden Katalog der Manuskripte der Bibliothek in Eton[2] und auf den kurzen, dennoch aber viele Fragen berührenden Katalogeintrag von N. Morgan in der „Survey"-Reihe[3].

Die Handschrift in Eton ist hauptsächlich nach dem Konzept der biblischen Typologie, der Vorstellung von der heilsgeschichtlichen Einheit der Testamente, aufgebaut. Jede der zwölf illustrierten Seiten zeigt fünf Medaillons (ein zentrales und je zwei darüber und darunter), sowie zwei Halbkreise auf jeder Seite des Mittelmedaillons (Abb. 1). Nach einem Vorspann mit Genesis-Szenen (fol. 1^v und 2^r) folgt der typologische Teil (fol. 3^r bis 6^v), bei dem drei alttestamentliche Präfigurationen und ein Propheten-paar das jeweils im Zentrum jeder Seite stehende – und das chronologische



Abb. 1. Eton College MS 177 Fol. 1ᵛ

Gerüst des Manuskriptes bildende – Ereignis der Vita Christi umgeben (Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Taufe, Kreuztragung, die drei Frauen am Grabe, Höllenfahrt und Himmelfahrt). Dem Etoner Zyklus sind am Ende, auf fol. 7' und 7", Bildzusammenstellungen hinzugefügt, bei denen die Darstellungen der Entschleierung der Synagoge und des Triumphes der Ecclesia den Mittelpunkt bilden. Am unteren Rand der letzten zehn Seiten befindet sich je eine Tugendpersonifikation und eines der Zehn Gebote. Außer bei den Genesis-Seiten sind um die Medaillons lateinische Tituli gesetzt, die die Bildinhalte beschreiben, aber nur selten die typologischen Beziehungen erklären.

Die Autorin, die aufgrund ihrer Erfahrung mit typologischen Zyklen für diese Edition prädestiniert ist,[4] hat ihr Buch in vier Kapitel gegliedert: 1. Form und Inhalt des Manuskriptes, 2. Parallelen zu dessen Bildern und Texten, 3. Übersetzung der Tituli und ein ikonographischer Kommentar, 4. Konkordanz der Tituli in MS Eton 177 mit vergleichbaren Kunstwerken.

Henry bespricht zunächst den schematischen Aufbau der Seiten, gleitet danach aber gleich in spezielle Probleme ab und versäumt so, dem Leser zunächst die biblischen Darstellungen näherzubringen: zwar sind die Beobachtungen der Autorin zu den Propheten, die jeweils im Medaillon links unten durch ihre Weissagungen auf den neutestamentlichen Antitypus hinweisen, sowie zu den noch immer nicht mit letzter Sicherheit gedeuteten Figuren in den Halbkreisen und zu den Zehn Geboten und Tugenden sehr detailliert, doch hätte Henry besser mit den Szenen aus dem Alten und Neuen Testament begonnen, die auch sie als Rückgrat der typologisch aufgebauten Seiten erkannt hat. Das wäre zudem nötig gewesen, um das Verständnis der manchmal ungewöhnlichen Bildzusammenstellungen zu ermöglichen (s. u.), die die Autorin unvermittelt am Anfang der Untersuchung kurz benennt, um die Bedeutung der Handschrift aufzuzeigen.

Sehr ausführlich geht Henry dann auf die dekorativen Ausschmükkungen der Medaillon- und Seitenhintergründe ein. Charakteristisch ist dort ein Farbwechsel, so daß im aufgeschlagenen Manuskript roter und blauer Seitenhintergrund nebeneinanderstehen. Nur einmal (fol. 6' – Himmelfahrt Christi und fol. 7' – Entschleierung der Synagoge) wird dieser Wechsel nicht eingehalten, wohl, wie die Autorin richtig vermutet, um den typologischen Teil als abgeschlossen zu kennzeichnen. Ornamentale Medaillonfüllungen gibt es nur auf der Außenseite des zweiten Bogens (fol. 4' – Taufe und 7' – Triumph der Ecclesia), wofür Henry keine Erklärung findet – es verhält sich aber augenscheinlich so, daß die hier begonnene Ausschmückung durch Ornament nicht vollendet wurde.

Zum Abschluß der Untersuchung der künstlerischen Qualität des Manuskriptes fügt Henry die Fragen nach seinem Stil, der Datierung und Lokalisierung an. Die völlig anonyme Handschrift bietet keine Hinweise auf die Herkunftsregion, da z. B. keine liturgischen Texte vorkommen. Auf fol. 8" befindet sich ein Besitzereintrag erst des späten 17. Jahrhunderts. Zeichnerische Unsicherheiten, wie das Längen oder Stauchen der Figuren, um sie in die Medaillonfelder einfügen zu können, Überschneidungen, oder die gleichförmige Erscheinung der Gesichtstypen und das sehr eingeschränkte Repertoire von Gesten und Posen der oft sehr ungelenk gezeigten Figuren, lassen die nicht sehr hoch einzustufende Qualität des MS Eton 177 deutlich werden. Über die Beobachtungen N. Morgans hinausgehend,[5] findet die Autorin aber dennoch stilistisch vergleichbare Manuskripte, deren Figuren ähnlich breit und eckig fallende Gewänder mit Weißhöhungen zeigen. Der Vergleich mit dem Oscott-Psalter (Oxford, um 1270, London, British Library, Add. MS 50.000) hätte genauer und ausführlicher vollzogen werden können.[6] Bei der aufwendigen Gestaltung ihres Buches wären dafür einige Vergleichsabbildungen nützlich gewesen, die Henrys Datierung des MS Eton 177 in die Jahre um 1260[7] und Lokalisierung ins westliche England eindrücklich hätten untermauern können, wenn auch in Anbetracht der bruchstückhaften Überlieferung englischer Buchmalerei aus der Mitte des 13. Jahrhunderts kaum letzte Sicherheit zu erzielen sein wird.

Henry schließt den Vergleich mit anderen typologischen Zyklen an, die eine Verwandtschaft mit Eton 177 entweder bezüglich der Tituli oder der Bildkompositionen haben – ein Teil des Buches, den sie auch mit der nötigen Zahl von Abbildungen illustriert. Sie faßt damit verschiedene Aufsätze und Bücher anderer Autoren zusammen, so daß eine geschlossene und überzeugende Betrachtung zu einer der wichtigsten Gruppen englischer Kunst des 12. bis 14. Jahrhunderts entsteht. In einzelnen Kapiteln vergleicht Henry zuerst das Verhältnis der Verse in Eton 177 zu den auf fol. 234' im Manuskript F. 81 der Kathedralbibliothek zu Worcester überlieferten.[8] Von diesen 40 Versen, die laut Titelzeile mit Darstellungen in einem nicht genauer bestimmten Kapitelhaus in Beziehung standen, stimmen zwar nur 26 mit dem Etoner Manuskript überein (die 10 Genesis-Szenen fehlen), doch sind die typologischen Zusammenstellungen identisch. Es könnte sich im Kapitelhaus um Wand- oder Glasmalereien gehandelt haben. Als architektonischer Ort bietet sich besonders das Kapitelhaus der Kathedrale in Worcester an, das 1125 fertiggestellt war und eines der wenigen zehneckigen in England ist. In Frage kämen ihrer Form wegen auch die Kapitelhäuser in Pontefract und in Bridlington (beide in Mittelengland), doch dürften die Miserikordien des Chorgestühls in Worcester (spätes 14. Jh.), von denen zehn sehr genaue Reflexionen der Bilder in Eton sind, zusätzliche Argumente für Worcester sein. Ob nun der Zyklus des Kapitelhauses das Vorbild für das Etoner Manuskript und die Miserikordien war, oder ob ein nicht erhaltenes Modellbuch zu vermuten ist, muß ungeklärt bleiben. Fest steht aber, daß weitere Übereinstimmungen von Tituli und Bildern mit drei Ziborien um 1200[9] bestehen, und außerdem zu einigen der Randleisten- und Initialminiaturen des Sherborne-Missale (entstanden 1396–1407, London, British Library, Loan 83). Mit übersichtlichen Tabellen und mehreren Abbildungen verdeutlicht Henry diese Vergleiche, wenn auch auf S. 68 die Bildlegenden verwechselt wurden und in einem Falle sogar fehlen. Korrespondenzen zwischen dem Worcester/Eton-Zyklus bestehen auch zu einigen Themen der Glasmalereien der Kathedrale in Canterbury[10], den Tituli eines Altarretabels oder einer Wandmalerei (nicht erhalten) in der ehemaligen Abteikirche von Bury St. Edmunds und den Malereien der Chorschranken der Kathedrale in Peterborough. Henry vergleicht sorgfältig, und gerade deshalb muß es verwundern, daß mit keinem Wort das umfangreiche typologische Kompendium des sogenannten „Pictor in Carmine" erwähnt wird, das zu Beginn des 13. Jahrhunderts in England verfaßt wurde und durch Tituli 138 Antitypen des Neuen Testaments mit Typen des Alten Testaments, der Legende und Naturgeschichte verband. Ist auch dessen vollständige Publikation noch in Bearbeitung,[11] wären aber doch zumindest die in ihm vorkommenden Themen durch die Aufsätze von F. Röhrig und M. R. James erreichbar gewesen.[12] Im Fazit der Untersuchung dieser umfangreichen Werke nimmt Henry die Verbreitung eines „modelbooks" an, das eine Bildformulierung mit verschiedenen Textvarianten für einzelne Themen anbot; dies hat in Anbetracht der Ähnlichkeit der Bilder und der meist nur geringen Divergenzen zwischen den Tituli der Zyklen einige Wahrscheinlichkeit.

Auf den Faksimileteil des Buches folgt dann die ausführliche ikonographische Besprechung der Seiten, die man am Beginn des Buches vermißt hatte. Die Tituli werden ins Englische übersetzt, die Bibelstellen genannt (nur zu fol. 1" wurden sie von der Autorin vergessen) und die typologischen Beziehungen innerhalb einer Seite werden erklärt, wobei jeweils vom mittleren Medaillon mit der neutestamentlichen Szene ausgegangen wird. Eine solch isolierende Betrachtung hatte leider zur Folge, daß Henry kompositorische Zusammenhänge zwischen den Darstellungen gegenüberliegender Seiten entgangen sind: so z. B. die identischen Armhaltungen Christi auf fol. 6" und der Synagoge auf fol. 7'.

Einige nicht-kanonische typologische Kombinationen machen Eton 177 bedeutsam: die Begegnung von Abraham und Melchisedek als Vorbild für die Darbringung Christi (statt für das Abendmahl, wie in der Biblia pauperum oder der Concordantia caritatis); die Erweckung des Sohnes der Witwe von Sarepta durch Elias als Typus für die Kreuzigung (Abb. 2; in typologischen Zusammenhängen eher üblich für die Auferweckung des Lazarus), die Königin von Saba vor Salomo für die Entschleierung der Synagoge (sonst für die Anbetung der Könige). Trotz aller Sorgfalt sind der Autorin hier einige Fehler unterlaufen. So hat nicht Daniel, sondern Nebukadnezar die Vision vom Stein, der sich selbst vom Berg löst (fol. 3'), Elias, nicht Elisa, erweckt den Sohn der Witwe von Sarepta (fol. 5') und der Cherub, der auf fol. 5' unter dem Kreuze Christi steht, ist keineswegs identisch mit dem Engel bei der Szene der Vertreibung aus dem Paradies (fol. 2'). Die Autorin läßt sich auch von Mißverständnissen des Miniators irritieren, für die sie dann umständliche Begründungen sucht. Es seien zwei Beispiele genannt: Bei Kains Brudermord liegen im Hintergrund die Opfergaben der Brüder, die irrtümlich beide als zwei Ährengarben gezeigt sind. Die durch die Angabe der Bibelstelle (Ex 4) am Rand der Manuskriptseite als Beschneidung des Sohnes der Zipporah (fol. 4') gekennzeichnete, und als diese von Henry nicht erkannte, Szene wurde in dem Kompositionstyp einer Darbringung Christi dargestellt (nimbierter Sohn!).

Avril Henrys detailreiche Studie wird im Anmerkungsapparat (über 700 Anmerkungen) durch viele wichtige Beobachtungen und Parallelen aus der Kunst und der Patrologie ergänzt. Gerade wegen dieser Sorgfalt erstaunt das Fehlen einiger Titel aus der bekannten Fachliteratur, so sollte zum Ingeborgpsalter F. Deuchlers Monographie benutzt werden,[13] zum Klosterneuburger Emailwerk nicht nur das kleine Buch von F. Röhrig,[14] sondern wegen der hervorragenden Bilddokumentation auch H. Buschhausen und die detaillierte ikonographische Untersuchung von F. Dahm;[15] zu den



Abb. 2. Eton College MS 177 Fol. 5′

Fenstern des Chores von St. Denis vermißt man die Angabe von K. Hoffmanns Aufsatz;[16] auch den Katalog zur Ausstellung der Etoner College-Sammlung von 1947 sucht man in der Literaturliste vergebens.[17] Im Vorwort hatte die Autorin ungeschickterweise schon vor Fehlern im eigenen Buch gewarnt: „The errors that remain (...) are doubtless many" (S. 14). Besonders bei den Literaturangaben findet der Leser die angekündigten Fehler in ärgerlichem Maße: fast kein einziger der deutschsprachigen Titel wird korrekt zitiert. Mag man über die an verschiedenen Stellen immer wiederkehrenden Fehler wie „Kremsmunster" (s. 174 u. passim) oder „Schriftsteler" (S. 11 u. passim) noch hinwegsehen, kann man dies bei „Osteriechishce Verlagsanstalt" (S. 176 u. passim) kaum noch.

Im durchaus nützlichen Konkordanzteil des Buches stellt die Autorin zwar die Tituli der besprochenen Werke zusammen, doch erfordert es vom Leser einige Mühe, sich in ihr kompliziertes Abkürzungssystem einzufinden. Ein Mangel an Übersichtlichkeit ist an dieser Stelle zu konstatieren, muß der Leser für die Übersetzungen und die Themenübersichten wieder auf vorangegangene Seiten zurückblättern.

Sieht man von diesen redaktionellen Mängeln ab, ist dieses Buch dennoch als wichtiger Beitrag zur kunsthistorischen Forschung zu beurteilen, weil nun das rasche Einarbeiten in den Themenkomplex der englischen typologischen Zyklen des 12. bis 14. Jahrhunderts möglich ist und das MS Eton 177 als Faksimile zur Verfügung gestellt wird (trotz des hohen Buchpreises von 95 £). Henry ist es mit dieser gründlichen Bearbeitung erfolgreich gelungen, das Manuskript und die Vielzahl der Verbindungen zu verwandten Werken darzustellen und Vorschläge zur Klärung ihres Verhältnisses zueinander zu machen.

ANMERKUNGEN

[1] *J. M. Wilson*: „On Some Twelfth-Century Paintings on the Vaulted Roof of the Chapter House of Worcester Cathedral", in: Reports and Papers of the Associated Architectural Societies 32 (1913), S. 135–148.

[2] *Montague Rhodes James*: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Eton College, Cambridge 1895, S. 95–102.

[3] *Nigel Morgan*: Early Gothic Manuscripts 1250–1285. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Vol. IV, 2. London 1987, S. 119–122.

[4] Von *Avril Henry* liegen u. a. vor: The Mirour of Mans Saluacioune. A Middle English Translation of „Speculum humanae salvationis". A Critical Survey of the Fifteenth-Century Manuscript Illustrated from „Der Spiegel der menschen Behältnis". Speyer 1475, Aldershot 1986; Biblia pauperum. A Facsimile of the Forty-page Blockbook, Aldershot 1987; „The Iconography of the Forty-page Blockbook Biblia Pauperum: Form and Meaning", in: Blockbücher des Mittelalters, Mainz 1991.

[5] Vgl. Anm. 3.

[6] Vgl. *Karsten Falkenau*: Eton College MS 177. Ein englischer typologischer Zyklus des 13. Jahrhunderts. Magisterarbeit Freie Universität Berlin 1989 (ungedruckt), S. 80–85.

[7] Also etwas früher als N. Morgan, der 1270/80 annahm, und damit näher an der Entstehungszeit der Biblia pauperum Mitte des 13. Jahrhunderts in Bayern oder Österreich.

[8] *Montague Rhodes James*: „On Two Series of Paintings Formerly at Worcester Priory", in: Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society 10 (1900/01), S. 99–115; Robert Willis: „The Architectural History of the Cathedral and Monastry at Worcester", in: The Archaeological Journal 1863, S. 83–133, 255–272, 301–318.

[9] Sog. „Morgan-Ziborium", New York, Pierpont Morgan Library, sog. „Balfour-Ziborium" und sog. „Warwick-Ziborium", beide London, Victoria & Albert Museum. Vgl. *Neil Stratford*: „Three English Enamelled Ciboria", in: Burlington Magazine 126 (1989), S. 204–216.

[10] Zuletzt: *Madeleine H. Caviness*: The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, Princeton 1977.

[11] *Karl-August Wirth*: Pictor in Carmine (in Vorbereitung).

[12] *Floridus Röhrig*: „Rota in medio rotae. Ein typologischer Zyklus aus Österreich", in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg N. F. 5 (1965), S. 7–113. *Montague Rhodes James*: „Pictor in Carmine", in: Archaeologia 94 (1951), S. 141–166.

[13] *Florens Deuchler*: Der Ingeborgpsalter, Berlin 1967.

[14] *Floridus Röhrig*: Der Verduner Altar, Wien 1955.

[15] *Helmut Buschhausen*: Der Verdunder Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun, Wien 1980. *Friedrich Dahm*: Studien zur Ikonographie des Klosterneuburger Emailwerkes des Nikolaus von Verdun, Wien 1989.

[16] *Konrad Hoffmann*: „Sugers ‚anagogisches Fenster' in St. Denis", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 30 (1968), S. 57–88.

[17] Eton College Quincentenary Exhibition, Ausst.-Kat. Eton 1947, ed. by Neil Ripley Ker, Francis Wormald and Otto Pächt, Eton 1947.

Abbildungen: Provost and Fellows of Eton College

Karsten Falkenau

BÜCHER ÜBER DIE KUNST DER RETABEL

OTTO DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991 – BARBARA WELZEL, Abendmahlsaltäre vor der Reformation, Berlin 1991 – CORINE SCHLEIF, Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990 – ULRICH SÖDING, Hans Multscher. Der Sterzinger Altar, Bozen 1991 – Flügelaltäre des späten Mittelalters, hrsg. von Hartmut Krohm und Eike Oellermann. (Die Beiträge des internationalen Colloquiums „Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters", veranstaltet vom 1. bis 3. Oktober in Münnerstadt in Unterfranken), Berlin 1992

Die mit wandelbaren Flügeln versehenen Retabel interessierten stets die Forscher der spätgotischen Kunst. Lange Zeit galt dieses Interesse eher den Skulpturen und gemalten Tafeln der Retabel, demgegenüber erscheinen in den letzten Jahrzehnten immer mehr solche Bücher und Artikel, die auch die Einheit der figürlichen Darstellungen und ihres zusammenfassenden architektonischen Rahmens vor Augen zu halten und die Gesetzmäßigkeiten bei der Entstehung ganzer Figurenkompositionen zu entdecken versuchen. Wie die Flügelaltäre selbst ist auch die Fachliteratur, die sich mit ihnen beschäftigt, bis heute eine interne Angelegenheit der deutschen Kunstgeschichte, wozu die Spezialisten der mittel- und osteuropäischen Region und der skandinavischen Länder ihre Teilstudien oder Zusammenfassungen über die in ihrer Region befindlichen Kunstwerke nacheinander beitragen. Westlich von Deutschland gibt es nur wenige Fachleute, die sich zu diesem Thema entschließen. Das Buch von *Michael Baxandall* (vor fast fünfzehn Jahren erschienen) lenkte zwar die Aufmerksamkeit vieler auf die Schönheit dieser Altäre, doch wagen trotzdem unsere recht vielseitigen, sich mit den verschiedensten Themen befassenden angelsächsischen Kollegen noch immer kaum, dieses Thema zu berühren.

Unter den hier auf einmal behandelten Büchern kann das Werk von Otto Demus am besten zu der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung gezählt werden. Kein Wunder, mit dem Geburtsjahr 1902 gilt er ja als Senior unter den Verfassern, obwohl er die Erscheinung seines Buches nicht mehr erleben konnte. Er bearbeitete mehr als siebzig ehemalige Altäre Kärntens, diese nicht großen, aber an mittelalterlichen Kunstwerken besonders reichen Alpenlandes. Diese Bearbeitung betraf mehrere tausende Skulpturen und Gemälde. (Diese sind übrigens des öfteren in einen Barockrahmen gefaßt erhalten geblieben.) Ihre Zahl führt uns eigentlich auf das Wesentliche, obwohl Demus Holzfiguren und Bildtafeln der Altäre, bzw. einst für Altäre verfertigte Holzskulpturen und Gemälde behandelte, aber die Retabel selbst eigentlich außerhalb seines Interessenkreises standen. Die Probleme der Bildhauerei und der Malerei bewegten ihn, und nicht der Altar als Ganzes; man erkennt es auch daraus, daß er die Eigenart und die Verzierung der Retabel kaum erwähnt.

Die Bearbeitung eines so reichen Materials mit Hilfe der klassischen Stilkritik ist gar keine kleine Arbeit, er mußte mit strenger Methodik vorgehen. Was seine Methode betrifft, behandelt er die einzelnen Altäre

voneinander getrennt, faßt sie aber in kleinere Gruppen zusammen. Diese Gruppen zeigen die Werkstätten, in denen die Werke verfertigt wurden, und sind mit je einer Stadt verbunden; daraus ergibt sich eine topographische Ordnung, derentsprechend wir Kärnten bereisen. Immer wenn er in einer Stadt mehrere voneinander eindeutig abgrenzbare Werkstätten fand, widmete er der Stadt mehrere Kapitel. So wurde St. Veit an der Glan, vielleicht am besten hervorgehoben, in den ersten Kapiteln behandelt; seine Werkstatt war nicht die älteste, kam also nicht deshalb an die Spitze des Buches, sondern vielmehr, weil sie die erste war, die ihre Arbeit einstellte. Weitere wichtige Städte mit mehreren Kapiteln sind erstens Villach, zweitens Spittal und Friesach mit einer verläßlich lokalisierbaren Werkstatt. Da es im Lande keine Zünfte gab, verschmolzen die Grenzen, und weitere Forschungen sind noch nötig, um bestimmen zu können, welche von den in Kärnten verwahrten Kunstwerken auch dort geschaffen wurden und welche Werke aus den Händen hiesiger Meister stammen und sich in der nächsten oder weiteren Nachbarschaft befinden. Er versucht zwar den eigenartigen Stil der Werkstätten der einzelnen Städte bei der Beschreibung der Altäre gewissermaßen zu betonen, aber eher nur zur Würzung des Buches, bei weitem nicht alle Werke untersucht er konsequent unter diesem Gesichtspunkt.

Den größten Teil der Buches bilden die Beschreibungen der einzelnen Altäre oder ein paar erhalten gebliebener Bruchstücke der Altäre, meistens Holzfiguren. Diese Beschreibungen beginnt er meistens mit der Benennung der dargestellten heiligen Personen, setzt mit stilistischen Untersuchungen fort und schließt mit der Datierung. Die Ortsbestimmung ist in den meisten Fällen – bis auf sehr wenige Ausnahmefälle – schon angegeben; wenn das Kunstwerk in einer älteren schriftlichen Quelle erwähnt wird, zieht er auch diese hinzu. Auf S. 19–20 behandelt er sogar einen Altar, der nicht mehr erhalten ist, aber in mittelalterlichen Quellen erwähnt wurde, und konnte bei dieser Gelegenheit solche Versuche verwerfen, die diese Angaben mit irgendeinem heute auffindbaren Werk identifizieren wollten.

Dieses Buch ist kein Korpus der in Kärnten verwahrten Werke, teilt weder Maße in Zentimeter, noch komplette Bibliographien mit. Trotzdem macht das von Demus gesammelte Material in seiner besonderen Fülle eines eigenen Corpus ganz überflüssig. Sollte doch noch etwas zum Vorschein kommen, würde es höchstens das hier zusammengestellte Bild etwas bunter machen, aber daran auf keinen Fall grundsätzliches ändern. Wahrscheinlich aus ähnlichem Grunde wurden bei den einzelnen Stücken Rückblicke wissenschaftsgeschichtlichen Charakters nicht einbezogen, deshalb kann der Leser nicht ganz genau entscheiden, was der Verfasser des Buches selbst entdeckte und was er von anderen übernahm. Trotzdem kann man gewiß annehmen, daß die wichtigsten Feststellungen von ihm stammen, er beschrieb ja die ganze Geschichte der Holzfiguren in Kärnten schon in den dreißiger Jahren, wenn auch seine Arbeit bis zu seinem Lebensende dauerte, bis er das damals skizzierte *opus magnum* endlich fertigstellte.

Die am besten betonten Teile der Altäre sind die Skulpturen, die noch dazu größere Chancen zum Überleben haben, so erörtert das Buch zumeist Probleme der Holzschnitzerei. Offensichtlich deshalb hielt er es für nötig, ein Kapitel „Die Maler" dem Ende seines Werkes anzuschließen. In diesem Kapitel gibt er einen ausführlichen Überblick über die Malerei des Landes – auch jene Bildtafel sind einbezogen, die den einzelnen Altären nicht mehr zugeordnet werden können (S. 695–731). Dieses Kapitel ist außerordentlich nützlich, obwohl es in die innere Logik des Bandes überhaupt nicht hineinpaßt. Es gibt auch zu wenige Anmerkungen, so gerät der Leser in Schwierigkeiten, der sich ohne vorheriges Durchlesen des Buches Informationen holen möchte; er kann sich bei den verschiedenen Ortschaften und bei den Notnamen der Maler dann nicht richtig auskennen. Als hätte sich auch der Verlag mit diesen paar dutzend Seiten nich so gründlich beschäftigt, wird z. B. die Abbildung 149 unter der Nummer 918 wiederholt.

Der Verfasser ist keineswegs der komplexeren kunstgeschichtlichen Untersuchungsmethode verpflichtet, die man mit dem schon erwähnten Buch von Baxandall charakterisieren kann. Demus war sich natürlich darüber im klaren, welche Rolle damals die Besteller, die Handelswege, die Zünfte und ähnliche Organisationen hatten, er begnügte sich aber mit einem kurzen Hinweis darauf in seinem Vorwort. Die Formulierung ist manchmal überwältigend frappant. Dieser Abschnitt bildet aber nur einen winzigen Teil des ganzen Werkes, insgesamt 4–5 Seiten. Was ihn wirklich anzog, wofür mehr Textumfang widmete, war die Darstellung der Kunstwerke selbst und der damit erzielte Zweck, bei möglichst vielen Werken den Meister zu bestimmen oder mindestens die Werkstatt, diese etwas unsicherer bestimmte Einheit, erfassen zu können. Diese sich gestellte Aufgabe löste er meisterhaft.

Demgegenüber ist das Buch von Barbara Welzel eine klassische ikonographische Arbeit, in der stilistische Fragen oder der ästhetische Wert der einzelnen Werke nur als Ergänzung erwähnt werden. Sie leistet mehr, als der Titel verspricht, so z. B. wandte sie den Abendmahlsdarstellungen auch dann Aufmerksamkeit zu, wenn sie nicht die wichtigsten Motive des Altars waren, sondern in der Predella oder in einer Passionsreihe untergebracht wurden; sie erwähnte sogar solche besonderen Erscheinungsformen des eucharistischen Themas wie die Gregormesse oder das Wunder von Bolsena, die vor der allgemeinen Verbreitung der Abendmahlsdarstellung im 15. Jahrhundert die wichtigsten Erscheinungsformen des eucharistischen Wunders waren.

Die Verfasserin bearbeitete dieses Thema auf hohem Niveau, wofür ihre gründlichen theologischen bzw. theologiegeschichtlichen Kenntnisse offensichtlich unerläßliche Bedingungen waren. Ihre Kenntnisse gehen weit über das Niveau hinaus, welches bei Dissertanten üblich ist, bei denen es sich aus den Bearbeitungen des ausgesuchten Themas und aus den in den Bearbeitungen zitierten Studien bzw. aus ihrem Durchlesen ergibt. Zur Erläuterung der Abendmahlsdarstellungen nehmen diese eher nur biblische Texte in die Hand, während sie auch die zeitgenössischen Quellen, so Ludolph von Sachsen, Geiler von Kaisersberg und sogar den begleitenden Text von Dürers Passionsreihe kennt. Demzufolge kann sie auf so bedeutende, aber im allgemeinen Bewußtsein des Fachbereiches ganz und gar fehlende interessante Momente hinweisen, wie z. B. ihre Feststellung, am Ende des Mittelalters *steht für das Sakramentsverständnis nicht Vermittlung gültiger Theologie im Mittelpunkt ... Das Sakrament ... wird auf die Passion hin meditiert* (S. 54). Zugleich kann man bei ihr eine ganz gelinde katholische Befangenheit wahrnehmen: wenn bei einem Kunstwerk eine Möglichkeit des Eindringens der protestantischen Gesinnung auftaucht, nimmt sie im allgemeinen eine abweisende Haltung ein.

Die beiden Hauptstützen des Gedankenganges sind die Abendmahlsaltäre des Dieric Bouts in Löwen und des Tilman Riemenschneider in Rothenburg o. d. T. (Wir lesen mit einer gewissen Überraschung, daß – obwohl immer im Vorfeld der Interesse der Forschung – die gründliche, ihrem künstlerischen Rang entsprechende, alle Details durchleuchtende Bearbeitung ihrer Ikonographie noch immer fehlt.) Die Methode ist die monographische Behandlung der einzelnen Altäre, immer darauf achtend, daß die Ausführungen die lokalen Gewohnheiten in Betracht ziehen, ob dort eine Sakramentsmesse, Aussetzungsmesse oder eine ähnlich ausgerichtete spezifische Andacht üblich war, ob eine Sakramentsbruderschaft bestand, usw. Sie verwendet die neuesten Resultate der Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte erschöpfend, aber sie ist sich auch dessen voll bewußt, daß die eigenen, hier veröffentlichten Ergebnisse die gründlichen Untersuchungen zu den besprochenen Retabeln noch gar nicht überflüssig machen.

Es werden nur Altäre in Deutschland und in den Niederlanden behandelt, die Alpen werden kaum überschritten. Welzel beschreibt nur das Bild von Justus van Gent in Urbino ausführlicher, das Milaneser Wandbild von Leonardo, die absolute Spitze aller Abendmahlsdarstellungen, erwähnt sie nur beläufig – es steht allerdings mit keinem Altarwerk in Verbindung. Sie schreibt recht lang über ein spanisches Beispiel, über das Eucharistieretabel aus der *Eremita di San Bartolomé* bei *Villahermosa*; in Anbetracht der Lage der Ortschaft auf der Landkarte ist es merkwürdig, den Vermerk „nördlich der Alpen" zu lesen. (Mit diesem Stück und mit der Terrakotta-Gruppe des Abendmahls in der Nürnberger Lorenzkirche beschäftigt sich die Autorin auffallend lang; man möchte sagen, hier überschreitet sie den selbstgesetzten, sogar bei viel wichtigeren Werken eingehaltenen Rahmen.)

Das Buch von Corine Schleif ist charakteristisch für die Kunstgeschichte unserer Tage, für die Tendenz, ihre Grenzen weiter hinauszuschieben. Sie betreibt die Kunstgeschichte ganz anders als bisher; die ästhetischen Aspekte scheinen jetzt weniger bestimmend zu sein, und die Frage, was ein Stück in der stilistischen Entwicklung seines Meisters bedeutet, spielt hier keine Rolle. Typisch ist die auffallend lange Beschreibung des Artelshofener Altars (S. 103–110): es wird alles Sichtbare registriert, aber im ikonographischen, porträt-ikonographischen und heraldischen Sinn, die stilistischen Beziehungen nur nebenbei erwähnt, obwohl keineswegs bewußt umgangen. (Wohl deshalb fehlt eine Anspielung auf den niederländischen Urtyp der dunklen Nische um die Stifter, wie etwa auf dem Genter Altar.)

Schleif beschäftigen vielmehr solche Fragen, warum und wie eine Stiftung zustande kam und was für Hoffnungen der Stifter haben konnte, damit sie auch lange nach seinem Tod intakt erhalten bleibt; dieses „Warum" und „Wie" hat aber genügend Probleme

heraufbeschworen, um ein ganzes Buch darüber zu schreiben. Die Behandlung wird auf eine einzige – obwohl sehr wichtige – Kirche, auf die Lorenzkirche beschränkt, und diese Beschränkung war nicht umsonst. Es ist daraus eine tiefschürfende *case study* geboren, beispiellos in der wirklich gründlich durchforschten Stadt und Epoche. Die während ihrer Forschung aufgetauchten methodologischen Probleme mußte die Autorin somit selbst lösen, wodurch sie unsere ganz besondere Anerkennung verdient hat.

Da sie die Werke aus dem Gesichtspunkt der Stifter behandelt, verlieren die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen auf einmal ihren Sinn. Dieselbe Persönlichkeit konnte mannigfaltige Werke stiften, wie gemalte Glasfenster, illuminierte Codices, Retabel – in Anbetracht derer wurde das Buch in dieses Sammelreferat mit hineingenommen –, Paramente, und der damalige, ab und zu aber auch der heutige Betrachter bewundert gerade diese Vielfalt. Es stört der Verzicht auf die Problematik des *Englischen Grusses* obwohl schon die Formulierung des Untertitels zeigt, daß die Einbeziehung aller Kunstwerke keineswegs angestrebt war. Probleme, Überraschungen bleiben auch ohnehin genug, sozusagen mehr als erwartet: Wie wenige von uns haben von jenen „tragebaren Bildern" gehört, die bei bestimmten Gelegenheiten um die Retabel gestellt oder gehängt wurden. (So konnte man z. B. am Fest der hl. Monika den Altar der Kirchenväter, wo die Statue ihres Sohnes stand, „umstimmen" und damit provisorisch geeignet gestalten für das feierliche Begehen des Tages der Heiligen, die in der Kirche keinen Altar hatte.) Es ist wichtig, diesen Brauch zu kennen, denn dadurch erscheinen die ikonographischen Programme der Zeit viel flexibler, als bisher vorausgesetzt.

Die Autorin wurde darüber durch das Studium des *Mesnerpflichtbuches* von 1493 unterrichtet, und diese Tatsache ist sehr seinleuchtend für ihre Arbeitsweise. Sie wollte die spätmittelalterliche Denkweise durch zeitgleiche Dokumente belegen, und deshalb ließ sie viele Quellen sprechen. Nicht nur die bekannteren, wie Murrs *Beschreibung* oder Neudörfers *Nachrichten*, aber auch solche Ratserlässe, Polizeiordnungen, Salbücher und sogar genealogische Papiere der Staatsarchive, die seltener in die Hände der Kunsthistoriker gelangen; manche von besonderer Wichtigkeit teilt sie im Anhang mit.

Es ist selbstverständlich, daß bei der Stiftung eines Glasfensters oder eines Retabels die vorne liegenden Plätze wertvoller sind, aber die hier waltenden ungeschriebenen Regeln werden erst jetzt klar, da sie sie erschlossen hat. Es war auch ein wissenschaftlicher Gemeinplatz, daß die frommen Stiftungen irgendwie dem Heil in Jenseits dienen sollten, aber wie dieses – dem damaligen Sprachgebrauch folgend – *Seelgerät* funktionierte, wußten wir vor den Analysen der Verfasserin über das Imhoffsche Sakramentshaus gar nicht so klar. Diese zu einer spätmittelalterlichen Handelsstadt so gut passende Mentalität, die das Erlangen des Seelenheiles recht nüchtern gesehen hat, förderte bestimmt sehr die sich dem schroff entgegenstellende Reformation. Somit gibt das Buch doch eine Antwort auf die Bemerkung von Wofgang Schmidt, der in seiner Besprechung mißbilligend behauptet: „*Dennoch ist bisher keine befriedigende Antwort auf die Frage möglich, warum dieses System mit der Reformation so plötzlich zusammenbrach.*" (Kunstchronik 45. 1992, 99–110).

Das Buch von Schleif bietet kurz charakterisiert eine Untersuchung des Stiftungswesens meistens vom Gesichtspunkt der Ökonomie und des Rechts, dazu manche eindeutig soziologische Annäherungen zu Themen, wie z. B. Untersuchungen der Stiftungen höher angesehener und durchschnittlich begüterter Bürger Nürnbergs bzw. der Pfarrer (nach dem später erreichten Titel Pröpste) der Lorenzkirche und dann der Kapläne oder Altaristen. Man darf aber keineswegs vergessen, daß sie über Kunstwerke schreibt, und zum Nutze derer, die sich damit beschäftigen. Das Buch gehört somit doch zur Kunstgeschichte, allerdings nicht zu ihrer gut eingefahrenen Betrachtungsweise.

Ulrich Söding ließ schon im *Münchener Jahrbuch* 1989 einen sehr guten Artikel über Multschers Sterzinger Altar und 1991 einen weiteren über dessen sog. Wurzacher Altar erscheinen, und demnach kann er zu den besten Spezialisten des großen Skulptors gezählt werden. Es war ein guter Einfall, gerade ihn zum Autor dieses Buches – einer gar nicht wissenschaftlichen Publikation – aufzufordern. Es ist für jene Leser bestimmt, die nicht mit maximaler Geschwindigkeit durch die Brenner-Autobahn herunterrasen, sondern geneigt sind, z. B. in Sterzing einen Abstecher zu machen, und für das nobelste Kunstwerk der Stadt, für den Multscher-Altar ein Auge haben. Der Text ist eindeutig eine umgearbeitete Variante des erwähnten Artikels, Söding hat sich aber – das Publikum gut einschätzend – ein spezielles Ziel gesetzt, das Sichtbare in Worte zu fassen. Es ist meisterhaft gelungen, für den interessierten Laien nützlich, für den Fachmann bemerkenswert.

Er kann nämlich eine gotische Holzfigur ausgezeichnet sehen und sehen lassen; viele von uns sollten das von ihm ablauschen. Er ist fähig, seine Leser mit wissenschaftlichen Problemen bekannt zu machen, wie die Fragen der Rekonstruktion des Retabels, das plötzliche Erscheinen oder die eventuellen Vorgänger der Schreinwächter, die gründliche Analyse des Stils, so gründlich, daß die Differenzierung mehrerer Hände glaubhaft wird, usw. Sein Vorschlag, den Maler der Bildtafel in einem der Schnitzer des Gespränges zu erkennen, ist interessant und plausibel, aber nach den bisher vorgelegten Argumenten kaum mehr als eine ansprechende Hypothese, die noch weiterer Beweise bedarf; es steht aber dafür, daran zu arbeiten.

Der zulezt zu behandelde Band ist nicht nur seinem Erscheinungsjahr 1992 nach der neueste, die darin zusammengefaßten Studien sind so frisch und vielseitig, daß sie der weiteren Forschung über die Retabel viel Gutes versprechen. Die neuen Töne, die ungewöhnlichen Annäherungen wurden durch die merkliche Präsenz junger Kollegen im Colloquium mächtig gefördert. Die Organisatoren wollten offensichtlich viele junge Leute beisammen sehen, die von dem hier Diskutierten, hier Gelernten noch lange profitieren können, sogar um den Preis, daß viele noch am Anfang ihrer wissenschaftlichen Karriere stehen. In dem Maße, daß manche gerade die Dissertation beendet – man möchte sagen, die Ritterspuren verdient – haben, aber hier noch mit keinem neuen Thema auftreten konnten. Manche Beiträge sind nämlich nichts anderes als verkürzte Varianten der Dissertation, unter Umständen die Vorstellung eines dazu ausgewählten Teils. Die Anspruchsvollen haben die Möglichkeit genutzt, eine reifere Variante ihrer weitergeführten Forschungen zu veröffentlichen.

Es war erfreulich, in der Vorrede das Lob der Interdisziplinarität zu lesen. Die streng genommene („klassische") kunsthistorische Arbeitsweise konnte durch die ständige Berücksichtigung der allgemeinen und der Kirchengeschichte, Theologie (zumeist historisch gemeint) und ähnliche Nachbarwissenschaften, noch dazu durch die lange Reihe der Restauratorenbeobachtungen, sogar dendrochronologischen Mitteilungen eindeutig bereichert werden. Dies ist der Weg zukünftiger Untersuchungen.

Ein erheblicher Teil der Vorträge – wen wundert es, wenn man die Namen der Herausgeber kennt – konzentriert sich auf das Phänomen „nichtpolychromierte Retabel". Das macht sofort der erste Autor, Eike Oellermann (*Der Hochaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein*), der ein großartiges, denjenigen, die sich im Rheinland weniger auskennen, selten bekanntes Werk behandelt. Es ist überraschend, daß das Stück von Anfang an nicht polychromiert war, und mit der Jahreszahl 1483 das früheste, das wir kennen. (Das bisher dafür gehaltene Beispiel, Riemenschneiders Magdalenenaltar in Münnerstadt, entstand neun Jahre später!) Die damals bestimmt nicht weit verbreitete neue Arbeitsweise hat der Meister hier so selbstverständlich beherrscht, daß das Lorscher Retabel keineswegs die erste Verwirklichung der neuen Methode sein konnte.

Christa Schulze-Senger schreibt über das Retabel-Ensemble einer ganzen Kirche (*Die spätgotische Altarausstattung der St. Nikolaikirche in Kalkar*) mit sechs für sie gefertigten und einem später hergebrachten Stück und manchen Fragmenten. Schade, daß die Verfasserin ihre Aufmerksamkeit fast nur auf die Oberflächengestaltung konzentrierte und den gemeinsamen Effekt aller Altäre, wie sie sich ikonographisch oder in der Gesamtwirkung ergänzt haben, unberücksichtigt ließ. Wenige Kirchen wären geeigneter für solche Überlegungen.

Uta Lemaitre und Ursula Lins behandeln das größte Retabel in Norddeutschland (*Der Bordesholmer Altar*). Der Titel enttäuscht, hier wird nicht die Ganzheit des Altars ins Auge gefaßt. Wir bekommen eine gewissenhafte, aber nicht tiefe Beschreibung des riesenhaften, in vielen Szenen zahlreiche Figuren anbietenden, schwere Gedanken in sich verbergenden Werkes, noch dazu ein wenig über die Geschichte seiner Errichtung, über die graphischen Vorlagen, über Modeneuheiten in der Tracht der Figuren. Erfreulich ist die Veröffentlichung mancher wichtigen Kleinigkeiten, die der Restaurierung von 1985–1986 zu verdanken sind.

Mit einem nach Berlin verschlagenen Engel vom Schöpfer desselben Altars beschäftigt sich Udo Buczynski (*Der lautenspielende Engel vom ehemaligen Sakramentshaus in Husum von Hans Brüggemann*). Er hat ein mehr als zwanzig Meter hohes Sakramentshaus rekonstruiert, wo der Engel als Begleiter der Gottesmutter stand. Er hatte dort – materialgerecht betrachtet – einen guten Platz, das turmartige Gebilde war auch aus Holz. Die Schrift von Jörg Rosenfeld (*Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*) ist vielleicht der am meisten ambitiöse Artikel des

ganzen Bandes. Sein Verfasser hat sich entschlossen, das große Warum zu beantworten im Zusammenhang mit den früher für „ungefaßt" gehaltenen, in den Akten des Colloquiums konsequent „nichtpolychromiert" genannten Holzfiguren, die seit einem Jahrzehnt im Brennpunkt des Interesses der Spezialforschung stehen. Er meint, diese weniger naturalistische Vortragsweise wurde durch die Kritiken am Luxus der kirchlichen Kunst ausgelöst. (Das ist aber noch immer nicht das letzte Wort, siehe dazu den Beitrag von *H. Meurer, Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur*, in: Meisterwerke massenhaft ... Ausst.-Kat. Stuttgart, Württ. Landesmuseum 1993, 147–153, wo auch andere Erklärungsmöglichkeiten zu lesen sind. Hier wird nebenbei ein neues, anschaulicheres Synonym für „nichtpolychromiert" angeboten.) Rosenfelds Text ist auch ein Auszug einer Dissertation, aber gut umgearbeitet. Das Wesentliche wurde hervorgehoben, die den Anfänger oft charakterisierenden Umständlichkeiten weggelassen.

Die Reihe der Studien über die polychromierten und nichtpolychromierten Altäre oder Figuren wird von Hartmut Krohm geschlossen (*Der Schongauersche Bildgedanke des „Noli me tangere" aus Münnerstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars*). Er fängt mit der Frage an, wie treu oder frei manchen graphischen Bildern gefolgt wurde, bleibt aber nicht bei der grundlegenden, aber seit alters her praktizierten Zusammenstellung von Altarfiguren und sie anregenden Vorlagen. Er gelangt zur Erkenntnis, daß hinter dem farblosen Kupferstich und der nichtpolychromierten Holzfigur ähnliche Gedanken standen, und macht den Leser darauf aufmerksam, daß beide gerade zur selben Zeit angelaufen sind.

Der erste Beitrag des zweiten Teils ist dem berühmten Baseler Heilsspiegelaltar gewidmet (Michael Schauder: *Der Basler Heilsspiegelaltar des Konrad Witz – Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt*). Er biete einen neuen Rekonstruktionsversuch, unter Berücksichtigung auch anderer Kunstwerke der Epoche. Als Begründung werden meistens die entsprechenden Szenen im *Speculum humanae salvationis* und in der *Biblia pauperum* zitiert; das war die Methode auch bei den früheren Wiederherstellungen, allerdings mit oft anderen Folgerungen. Zum Schluß wird nicht nur die Reihenfolge der Tafeln bestimmt, wir finden sogar die Schreinfigur und die architektonischen Elemente des dekorativen Beiwerks auf der Rekonstruktionszeichnung. Obwohl die Argumentation immer überzeugend ist, kann der skrupulöse Leser nicht sicher sein, ob es annehmbar ist, eine so gewonnene Rekonstruktion nicht nur als Möglichkeit, sondern als sicheres Resultat zu behandeln, da uns von dem ehemaligen Retabel nur die Tafelbilder überliefert sind.

Mit der Schrift Ulrich Södings (*Hans Multschers „Wurzacher Altar"*) beschäftigen wir uns nicht, da er nur die Ergebnisse seines schon erwähnten – an sich guten – Artikels wiederholt. (Sein Text ist der einzige, der nicht in extenso, sondern in Form einer „Zusammenfassung" gedruckt wurde.)

Helmut Möhring hat die Besonderheiten des Tegernser Ensembles ins Auge gefaßt (*Betrachtungen zu Tabula magna und Lettnerkreuzigung*), den ungewöhnlich monochromen Effekt der Bilder, die daraus ableitbaren Möglichkeiten einer Rekonstruktion; die Tafel hält er für Teile des Lettners. Die Lettnerkreuzigung – stellt er fest – sei ein Vorfahre der am Ende des 15. Jahrhundert so wichtig werdenden nichtpolychromierten Altäre.

Willy Halsema-Kubes (*Der Altar Adriaen van Wesels aus s'Hertogenbosch – Rekonstruktion und kunsthistorische Bedeutung*) wiederholt sich selbst, sein Text wurde im Katalog 1980 über den wichtigen Meister schon veröffentlicht. Das Ergebnis seiner Rekonstruktion ist nebenbei viel vorsichtiger als bei dem Witz-Altar.

Die Studie von Gyöngyi Török (*Zur Frage der skulpturalen Ausstattung des Altars der hl. Elisabeth in Kaschau*) ist die einzige, die das große Gebiet östlich von Deutschland vertritt, obwohl hier auch manche Retabel zu finden sind. Sie macht das Publikum mit vielen der Probleme des dem nach Größe, aber auch künstlerischem Wert bemerkenswerten Retabel bekannt, aber sie konzentriert sich am meisten auf Stilfragen und Datierung der geschnitzten Holzfiguren. Sie vertritt die Ansicht, daß die Figuren aus den gleichen Jahren stammen wie die Errichtung des Altars, was nach den – allerdings verschieden interpretierbaren – lokalen Quellen in den Jahren 1474–1477 stattgefunden haben soll, oder spätestens um 1480 fertig sein mußten.

Michel Roth und Hans Westhoff haben über den Blaubeurer Hochaltar geschrieben (*Beobachtungen zur Malerei und Fassung des Blaubeurer Hochaltars*), um die ersten Ergebnisse einer gewissenhaften Untersuchung mitzuteilen. Sie konnten mit ihren vorsichtig – sogar scheu – vorgetragenen Behauptungen beweisen, daß der Schöpfer der Fassung der Figuren wie auch mancher Tafelbilder Bartholomäus Zeitblom war, was sie mit der Entdeckung seiner rätselhaften Signatur auch erhärten konnten. Dazu haben sie nicht nur die verschiedenen Details der Bilder morellianisch sorgsam beobachtet und miteinander verglichen, sondern auch die Ähnlichkeit verschiedener Preßbrokatmuster festgestellt. (Bei der imponierenden Akribie ist es kaum glaublich, das etwas ihrer Aufmerksamkeit entgangen ist, aber auf der Huldigung der Könige, am rechten Fuß des Mohren – in dem punzierten Ornament des Beinlings gut versteckt – sieht man nicht nur die durch sie mit angemessenem Interesse analysierte Devise, sondern darüber noch verflochtene Buchstaben, ein „A" und ein „V", und zwar unter einer ihre Wichtigkeit hervorhebenden Krone. Sie können für weitere Forschungen richtungsgebend sein (S. 176–177, Abb. 10).

Kornelius Otto bietet entgegen seines bescheiden gewählten Titels (*Beobachtungen an den Resten von Jan Pollacks Hochaltar der Peterskirche in München*) die Rekonstruktion eines besonders wichtigen Retabels. Mit der Kombination der Maße der Bildtafeln konnte er hochrechnen, daß dieses Stück einer der größten Altären der Zeit gewesen sein mochte, mit einem Schrein von mehr als 380×525 cm. Durch eine Übersicht der damaligen Münchener und Ingolstädter Gelehrten versucht er sogar, den Autor des Programms zu bestimmen. Otto hat hier seinen Artikel im *Münchener Jahrbuch* 1988 nicht nur zusammengefaßt, sondern auch weiterentwickelt.

Das sehen wir weniger bei der Schrift von Barbara Welzel (*Tilman Riemenschneider und das Bildprogramm des Heiligblut-Altares in Rothenburg o. T.*), die einen der wichtigsten Teile ihres oben behandelten Buches auch in diesem Band veröffentlicht hat. Es ist aber dennoch keine Zweitpublikation, weil hier erstens der dazu verwendete Buchtext ein wenig verkürzt wurde und sie zweitens viele den Rothenburger Altar betreffende Bemerkungen, die dort zerstreut zu finden waren, hier einzubauen wußte.

Ingo Trüper hat uns mit einem ziemlich vernachlässigten Altar bekannt gemacht (*Der Choraltar in der Kirche St. Peter und Paul in Bruck – Auswertung der kunsttechnologischen Untersuchungen*), der erst seit kurzem an Interesse gewann, da man unlängst weiß, daß die Tafeln von Hans von Kulmbach in Florenz eigens dafür gefertigt wurden (s. *Heydemarie May: Die Entwicklung der fränkisch-nürnbergischen Malerei von 1495 bis 1525 unter bes. Berücksichtigung des Schwabacher Altares*. Diss. Tübingen 1989). Er widmet seinen Artikel den an Ort und Stelle gebliebenen Skulpturen, den damit zusammenhängenden Auszahlungen, der Rekonstruktion des Altargesprenges usw. Seit seinen Forschungen sind die Konturen des Bildschnitzers Meister Jörg viel sichtbarer geworden.

Den Schluß des Bandes bilden zwei Beiträge über dem Isenheimer Altar. Christian Heck beschäftigt sich nur mit den Holzfiguren, respektive mit der Zusammensetzung des Ganzen (*De Nicolas de Haguenau a Grünewald: origine et structure du retable d'Isenheim*), mit einer guten Übersicht der Forschung seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts. Es kommt besonders auf die Ergebnisse des Colmarer Konferenz von 1987 an; der Verfasser informiert uns mit merklicher Freude darüber, daß man schon zwei Isenheimer Altäre in Evidenz halten sollte, einer vor Grünewald und dann jene erweiterte Variante, die dank seinem Zuzug entstanden ist.

Heike Wetzig hat sich zwei von den prächtigen Tafeln von Grünewald ausgesucht (*Die Standflügel des Isenheimer Altars*) und behandelt eine damit zusammenhängende Detailfrage: welche ursprünglich auf der rechten und welche auf der linken Seite stand. Sie nimmt das Problem mit einer dem kapitalen Werk gebührenden Umsicht ins Visier, und man kann sowohl mit ihrem Gedankengang als auch mit dem Resultat übereinstimmen, sie hätte aber ihre Ausführungen kürzer fassen sollen. Die frühere Stellung der Standflügel wurde 1965 umgetauscht, und zwar in dem Sinne, wie sie es hier vertritt; eine schon veränderte Situation verdient kaum die umfangreichste Studie des ganzen Bandes.

Wie wir wohl sehen können, ist das Studium über die Retabel wirklich „in". Vor einem oder zwei Jahrzehnten vergingen Jahre, bis man in diesem Themenkreis ein neues Buch registrieren konnte, die Spezialisten hatten inzwischen ihre Meinungen vielleicht auf den Spalten der Fachzeitschriften ausgetauscht Jetzt innerhalb drei Jahren eine topographische, eine ikonographische, eine ökonomisch-soziologische Studie, ein Buch für den interessierten Laien und ein maximal vielseitiger Studienband: eine an Zahl und Mannigfaltigkeit gleichermaßen zufriedenstellende Leistung. Man kann mit Interesse verfolgen, wohin diese Entwicklung führt.

János Végh

ANA DEANOVIĆ–ŽELJKA ČORAK: ZAGREBAČKA KATEDRALE
Globus/Krščanska Sadašnjost, Zagreb 1988

Das hier besprochene Werk erschien unter dem Reihentitel *Monumenta Artis Croatiae* und ist unter den Monographien der erste Band der Reihe über die Kathedralen. Die Verfasserin *Ana Deanović* (seit der Erscheinung des Bandes verstorben, deshalb kann man unsere Rezension bedauerlicherweise als verspätet bezeichnen) bearbeitete die Geschichte der Kathedrale von Zagreb/Agram bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, *Željka Čorak* beschrieb die umfassende Restaurierung der Kathedrale im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Der Verfertiger der meisten Photographien, *Nenad Gattin*, war zur Zeit der Erscheinung des Buches nicht mehr am Leben.

Nach der Beschriftung des Schutzumschlages erschien das Buch anläßlich des 900jährigen Jubiläums der Kathedrale. Das 900jährige Jubiläum und das Erscheinungsjahr des Buches könnten in Wirklichkeit um mehrere Jahre verschoben werden, wie auch das Buch selbst über die Entstehungsprobleme der Gründung richtig berichtete, ohne das Jahr 1088, welches keine besondere Begründung hat und höchstens als *post quem* aufgefaßt werden kann, zu erwähnen.[1]

In der Einleitung des ersten Teiles bietet Deanović einen Überblick über solche Probleme der Baugeschichte, wie z. B. die radikale Restaurierung Ende des 19. Jahrhunderts wobei man von den originalen Wappensteinen der äußeren Fassaden keine behielt und sie durch Kopien auf den Wandflächen ersetzte (S. 8). Hier wird auf den Grabstein des Bischofs *Lukács Szegedi* (1500–1510) von Zagreb hingewiesen, übrigens der einzige mittelalterliche Grabstein, von dem im Text die Rede ist und dessen Detail auch auf einem zwei Seiten (S. 160–161) umfassenden Farbfoto ausgezeichneter Qualität abgebildet wird. Der Name des Bischofs erscheint hier als *Luka Baratin*, genauso wie in der kroatischen Fachliteratur fast ohne Ausnahme. Umsonst bestritt *András Kubinyi* diesen Familiennamen schon im Jahre 1957, gebrauchte den vom Bischof selbst geschriebenen Namen Lukács Szegedi – Lukas von Szeged (*Luca de Zeged*) – seit mehreren Jahrzehnten *Jolán Balogh* und faßte all diese vor kurzen *Árpád Mikó* zusammen.[2] Und das ist eigentlich das kleinste Problem. Deanović bestimmt nämlich das Gestein des Grabsteins noch dazu als roten Marmor aus Italien. Diese Materialbestimmung kam in der kroatischen Fachliteratur selbst im Zusammenhang mit der fast unerschütterten Zuschreibung an *Ivan Duknović de Tragurio (Giovanni Dalmata)* bis jetzt gar nicht vor. Jolán Balogh bestimmte Esztergom als möglichen Herkunftsort des Grabsteines[3], was sich als ganz annehmbar erweist, trotzdem wirkte ihre Meinung auf die kroatische Kunstgeschichtsschreibung bisher nicht, ebensowenig beachtete man die diesbezüglichen Aufsätze von Árpád Mikó.[4] Man kann das Vorkommen des in Italien, in der Umgebung von Verona gebrochenen roten Marmors in Ungarn zur Zeit des Königs Matthias – als rare Ausnahme – nicht völlig ausschließen, bei großangelegten geologischen Untersuchungen[5] tauchte er bischer bei einem Renaissance-Brunnen auf. Aufgrund der Kenntnis der Herkunft mehrerer Hunderte ungarischer Grabsteine aus rotem Marmor aus dem Gerecse Gebirge, sowie der Verwandtschaft des Rahmenstreifens auf der Zagreber Grabsteinplatte in Form, Motiv und Stil mit einer Grabsteingruppe in Esztergom kann man die Marmorausfuhr aus Verona nach Zagreb nur für eine Phantasmagorie halten. Für die ungarische Herkunft sprechen noch das Gewicht bzw. die Transportfähigkeit der Steinplatte. Ersteres kann eher in Tonnen als in Zentnern angegeben werden, und was den Transport betrifft, konnte er von



Abb. 1. Abdruck vom dritten Siegel (1371) des Kapitels von Zagreb (Budapest, Landesarchiv, Abdruck aus dem Jahre 1372, nach der Siegelkopie im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften)



Abb. 2. Abdruck des ersten Siegels des Kapitels von Zagreb, Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts (Budapest, Landesarchiv, Abdruck aus dem Jahre 1256, nach der Siegelkopie im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der UAW.)



Abb. 3. Nordfassade der Kathedrale, erster und zweiter Strebepfeiler von Westen, mit den Wappen der Bischöfe Pál Horváti und Eberhard

Esztergom auf dem direkten Wasserweg (Donau–Save) erfolgen, demgegenüber hätte man den Marmor aus Verona auf viel kostspieligeren Verkehrsstraßen transportieren müssen.[6]

Das nächste, kurze Kapitel zählt die wichtigsten Quellen und Werke der Fachliteratur auf, von den grundlegenden handschriftlichen Werken des Franziskaners *Rafael Levakovich* (1590–1650), des Bischofs von Zagreb *Benedikt Vinkovich* (1637–1642), des Schriftstellers und Historikers *Pavao Ritter Vitezovich* (1652–1713), des Domherrn *Tomo Kovachevich* (1664–1724). Sie überlieferten sehr viele Angaben von der spätmittelalterlichen Einrichtung, von den Inschriften und Grabsteinen. Die Reihe setzt sich über die von *Baltazar Adam Krchelich* 1770 verfaßte Geschichte der Kathedrale, in der der Verfasser viele oben erwähnte Angaben benützte, bis zu den bedeutenden Werken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie z. B. die Quellenveröffentlichung von *Ivan Krstitelj Tkalčić* und *Ivan Kukuljević* oder die in deutscher Sprache verfaßte Zusammenfassung der Baugeschichte von *K. Weiss* von 1860 fort. Nur kurz erwähnt die Verfasserin die kroatische Fachliteratur des 20. Jahrhunderts, auf deren Ergebnisse sie sich in den späteren Kapiteln bezieht. *Zorislav Horvat*, *Gjuro Szabo*, *Ž. Jirousek*, *Ljubo Karaman*, *Angela Horvat*, *I. Bach* und *Doris Baričević* wurden genannt. Am Ende des von Deanović verfaßten Teils des Buchs findet man eine Bibliographie mit 116 Werken bis einschließlich 1986. Neben den kroatischen Verfassern ist als einzige ausländische Autorin die Österreicherin *Elga Lanc* vertreten, und zwar mit ihrem Aufsatz über franziskanische Wandgemälde im Ausstellungskatalog *800 Jahre Franz von Assisi* aus dem Jahre 1982 (Krems-Stein). Es wurden keine ungarischen Werke bzw. Verfasser erwähnt, es gibt eigentlich außer den oben erwähnten Bemerkungen von Jolán Balogh und Árpád Mikó – die sich auf den Grabstein des Bischofs Lukács beziehen –, sowie dem Werk von Mária Prokopp, worüber wir nachher noch berichten, kaum etwas zu erwähnen. Im Katalog fehlt aber ein Hinweis auf die slowenische Kunstgeschichtsschreibung, die eine Meinung über diese Frage schon aufgrund der Untersuchung ihrer eigenen Denkmäler der Parlerkunst hat.[7] Bei den literarischen Hinweisen haben wir auch formale Probleme gefunden. Im Text weist man nämlich nicht auf die Anmerkungen hin, sondern auf die Katalognummern des Literaturverzeichnisses, ohne Angabe der Seitenzahlen. So sind die ungarischen (und alle ausländischen) Leser, denen der Umgang mit der kroatischen Sprache sehr schwer fällt, bei den fast ausschließlich kroatisch erschienenen Publikationen dazu gezwungen, wegen eines eventuell halben Satzes das ganze Werk durchzublättern, um den Satz zu finden, auf den sich der Hinweis bezieht. Auch mit den sprachlichen Schwierigkeiten hat man bei dem Buch nicht gerechnet. Es wurde ihm keinerlei fremdsprachige Zusammenfassung angeschlossen, wodurch der Wirkungskreis des Werkes ziemlich beschränkt wurde – ein großer Verlust, was die Wichtigkeit des Themas anbelangt.

Die Verfasserin teilte die Geschichte der Kathedrale bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in 10 Abschnitte ein: 1. die Kirche des Königs Ladislaus (11. Jahrhundert); 2. die Kathedrale vor dem Tatarensturm (von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis 1242); 3. die Bischofskapelle für den Protomärtyrer St. Stephan (Mitte des 13. Jahrhunderts); 4. die Kathedrale des Bischofs Timotheus (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts); 5. das Langhaus und die Glockentürme (14.–16. Jahrhundert); 6. die innere Gestaltung (15.–16. Jahrhundert); 7. die Befestigung der Kathedrale im Renaissancestil (15.–16. Jahrhundert); 8. die Bauarbeiten und das Schicksal der Kathedrale (17.–18. Jh.); 9. das Innere der Kathedrale (von der Zeit nach dem Brand im 17. Jahrhunderts bis zum Erdbeben im Jahre 1880); 10. die Entwicklung des Bischofspalais (vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts). Im weiteren kann in diesem Material nur gestöbert werden.

Über die Kirche des Hl. Ladislaus, die die erste Kirche war, haben wir nur ganz wenige Informationen. Fraglich ist schon, ob der Gründer für die Errichtung eines neuen Gebäudes Zeit hatte und in Wirklichkeit nicht eine schon vorhandene Kirche als erste Kathedrale diente. Die im Gebäude 1981



Abb. 4. Südfassade der Kathedrale, erster und zweiter Strebepfeiler von Westen, mit den Wappen der Bischöfe Eberhard und János Albeni

ausgeführten Ausgrabungen hat Deanović mit der Erwähnung der Mauerreste bei der südlichen Seitenapsis (S. 18) abgetan, viel mehr berichtet darüber der Katalog der Schatzkammer von Zagreb, in erster Linie mit Hilfe eines skizzierten Grundrisses der Ausgrabung.[8] Leider wurde kein Foto von dem Bruchstück derjenigen Altarplatte veröffentlicht, deren Kreuzdarstellung nach Meinung von Deanović an Steinfragmente des 11.–12. Jahrhunderts erinnert. Demgegenüber wird das Foto von einem mit einfach gestalteten dicken Blättern geschmückten Kapitell aus dem Kalkstein von Medvednica nördlich von Zagreb publiziert (S. 100); man fand es unter dem Mauerwerk der St. Stephan-Kapelle, die zur Zeit im Bischofspalast eingebaut ist. Nach Deanović ist der Typ dieses Kapitells für das 11./12. Jahrhundert in den Regionen von Norditalien, Deutschland, Ungarn charakteristisch. Als ungarische Analogie erwähnt sie die kleinen Halbkapitelle des Stephan-Sarkophags von Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) sie datiert den Sarkophag ins Jahr 1040. Diese Verbindung kann kaum als wahrscheinlich angenommen werden, die Kapitellchen des Sarkophags sind trotz der winzigen Ausmaße viel detaillierter – obwohl die Blätter einfache Umrisse haben, sind die Oberflächen stark gegliedert. Im Buch fehlen die Maßangaben des Kapitells von Zagreb, nur die Vermutung von Deanović kann darauf hinweisen, daß es kleiner ist: es konnte ein Teil der inneren Einrichtung (stipes, ciborium) der schon fertiggestellten Kirche gewesen sein, schreibt sie.

In der letzten Zeit bearbeiteten die Siegel des Kapitels von Zagreb auch Árpád Mikó und Imre Takács. Sie widerlegten den Irrtum, wonach das 1371 verfertigte Siegel des Kapitels von Zagreb mit der Darstellung der Donation des Königs St. Stephan (Schutzpatron des Bistums von Zagreb) die Kopie eines Siegels vom Ende des 13. Jahrhunderts sei.[9] (Abb. 1) Dieser Irrtum kommt auch bei Deanović vor (S. 20). Takács publizierte die Beschreibung von zwei Siegeln des Kapitels, die alter sind als das Typarium aus dem Jahre 1371. Das eine, die stehende Figur St. Stephans darstellende Siegel (Abb. 2) datiert er ins letzte Jahrzehnt des 12. oder das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, dieses wurde 1323 vom anderen, den thronenden St. Stephan darstellenden Siegel abgelöst.[10] Richtig bestimmt Deanović im Text das Thema des Siegels von 1371: die Widmung der Kirche durch König St. Stephan an die Gottesmutter, demgegenüber findet man im Verzeichnis der Abbildungen (S. 362) die Bestimmung heiliger König (Ladislaus ?). Für alle Fälle hält die Verfasserin die Darstellung der Kirche in der Form einer Basilika mit zwei Türmen auf dem Siegel für eine weniger brauchbare Quelle für die Rekonstruktion der Ansicht der Kathedrale im 12.–13. Jahrhundert, im Gegensatz zu *Antun Ivandija*, dem Verfasser der Baugeschichte im Katalog der Schatzkammer.[11] Deanović versucht aufgrund zuverlässigerer Anhaltspunkte den Bau der ersten Kathedrale, der der frühen Kirche folgte, zu beschreiben, wonach man mit den Bauarbeiten in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts begonnen habe, und zwar aufgrund des Strebepfeilersystems, welches man während der näher nicht beschriebenen Ausgrabungen entdeckte. Sie hält die über 3 Meter dicken, massiven Mauern der unteren Teile der heute noch stehenden zwei westlichen Türme (die den Seitenschiffen folgen) für so alt, daß sie ihrer Meinung nach trotz der späteren Umbauten zur ersten Kathedrale gehören. Dadurch stellt die Verfasserin das Bild eines Bauwerkes mit zwei westlichen Türmen, mit einer dreischiffigen basilikalen Baustruktur dar, welches ihres Erachtens eine Ähnlichkeit mit dem ungarischen Kirchentyp des 12. Jahrhunderts („lombardischer Typ der Benediktiner") zeigt, und dies wurde durch deutsche Vermittlung mit den Elementen der französischen Gotik (Strebepfeiler) bereichert. Die zeitliche Begrenzung der Bauarbeiten wird von bekannten Beisetzungen bestimmt: die früheste war die Bestattung des um 1175 verstorbenen Bischofs *Prodanus*, dann im Jahre 1200 die des Bischofs *Domonkos* und 1214 die des Bischofs *Gothardus*, die Gräber der letzteren befanden sich im Mittelschiff, hinter dem St. Michaelis-Altar, der vor den Türmen stand. So wurde das Gebäude Ende des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich fertiggestellt, vielleicht dauerten die Bauarbeiten an den Türmen bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts (S. 20–21).

Die Kathedrale wurde während des Tatarensturmes (1241–1242) völlig unbrauchbar. Deshalb ließ der Bischof *Stephan II.* (1225–1247) südlich

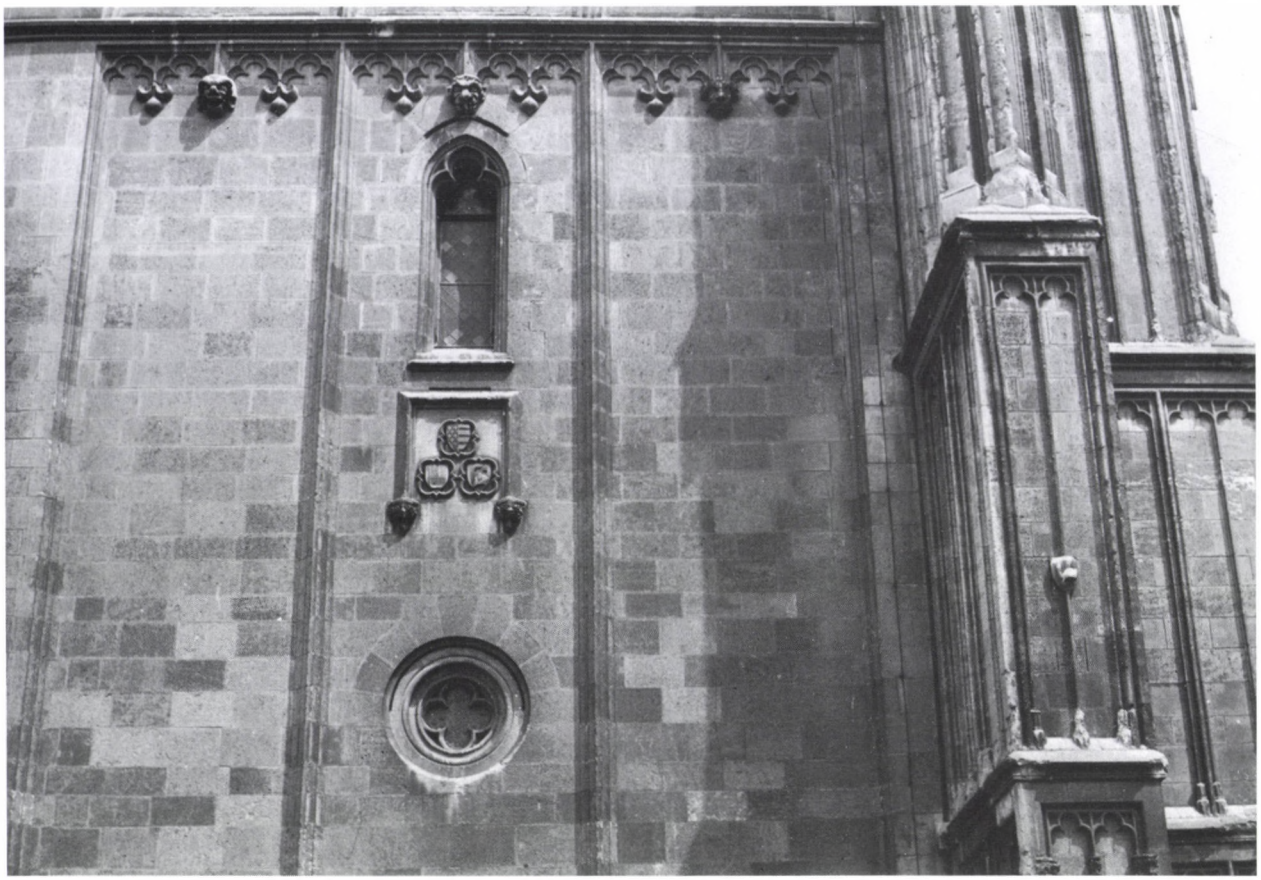


Abb. 5. Westfassade des Südturmes der Kathedrale mit dem Anjou-Wappen bzw. mit den Wappen des Bischofs Pál Horváti

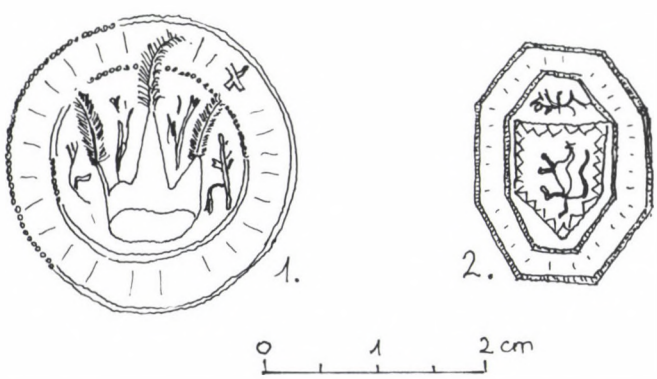


Abb. 6. Siegel des Banus von Macsó, János Horváti, aus dem Jahre 1380; Ringsiegel des Bischofs Eberhard, 1402 (Skizzen nach den Originalen im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien)

von der Kirche eine dem Protomärtyrer St. Stephan geweihte Kapelle errichten, diese Kapelle wurde später in den weitausgedehnten Komplex des Bischofspalastes eingebaut. Über die Geschichte der Kapelle berichtet eines der umfangreichsten Kapitel des Buches, und dies ist kein Zufall, da gerade die Kapelle und die darin befindlichen Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert den Schwerpunkt der Forschungs- bzw. Untersuchungsarbeit der Verfasserin etwa dreieinhalb Jahrzehnte lang bedeuteten. Bisher wurden die Fresken mit einer solchen Ausführlichkeit im Text sowie mit solcher Qualität der Fotos noch nicht publiziert (14 farbige Bildtafeln einschließlich der Abbildung vom bemalten Gewölbeschlußstein, bis auf eine alle von ausgezeichneter Qualität), so ist dieses Kapitel als ein sehr positiver Ertrag zu bewerten. Demgegenüber gibt es einen Widerspruch zwischen den Datierungen im Haupttext und in der Beschriftung der Abbildungen: im ersteren wird die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts angegeben, in den letzteren aber das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts bzw. ganz einfach das 13. Jahrhundert. Wie schon erwähnt, wird das Buch von Mária Prokopp über die Wandgemälde Mitteleuropas im Literaturverzeichnis nicht erwähnt, obwohl hier Deanović s Bestimmung der Stilanalogie (Rimini) etwas

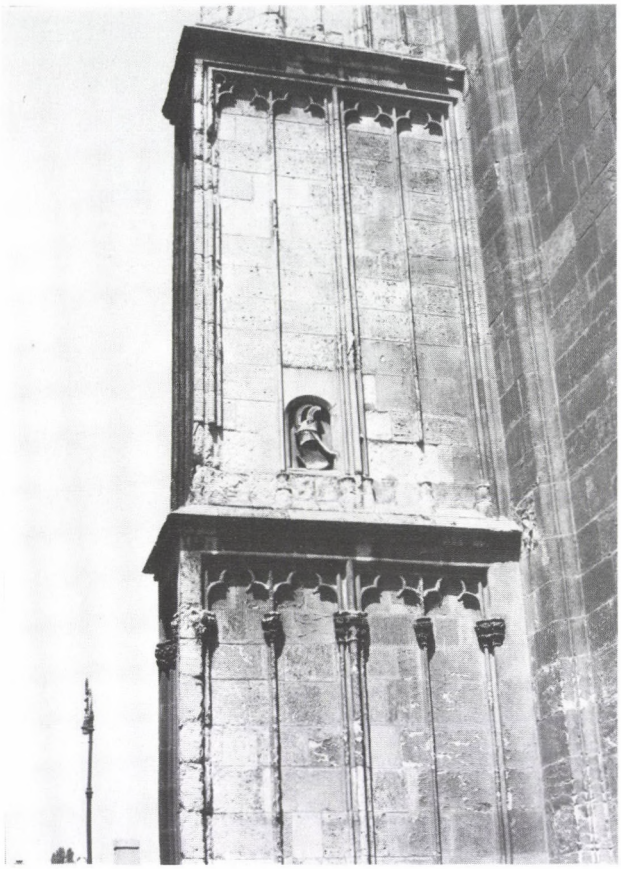


Abb. 7. Strebepfeiler an der Südwestecke des Südturmes der Kathedrale, mit dem Wappen des Bischofs Pál Horváti

nuancierter und konkreter gefaßt wurde.[12] Während Deanović die Entstehung der Wandgemälde in die Amtszeit des Bischofs *István (Stephan) (III.) Kanizsai* (1356–1374) datiert, nimmt Prokopp die Amtsperiode des Bischofs und Kanzlers *Miklós (Nikolaus) Keszei* (1350–1356) als Entstehungszeit der Fresken an.

Der Wiederaufbau der während des Tatarensturmes zerstörten Kathedrale ließ lange auf sich warten. Der Nachfolger des Bischofs Stephan, *Fülöp (Philipp)* (1247–1262), ließ nämlich lieber die Burg von Medve auf dem Berg über Zagreb (Medvednica) ausbauen, da er einen erneuten Tatarensturm befürchtete.[13] Erst Bischof *Timotheus* (1263–1287) brachte einen neuen Anfang für den Kirchenbau, während seiner langen Amtszeit gelang es ihm, den Chor und die Sakristei aufzubauen und zu schmücken. Nach der Hypothese der Fachliteratur wurde das spätere Langhaus in seinem Grundriß nach der Vorstellung von Timotheus ausgestaltet, nur in der Raumstruktur paßte es sich den Forderungen der „moderneren" Zeiten an. Die Umfassungsmauer des Chors aus dem 13. Jahrhundert kann als ursprünglichster Teil des bis heute erhalten gebliebenen Gebäudes betrachtet werden, sie wurde während der Restaurierung Ende des 19. Jahrhunderts am besten unberührt gelassen. Die aus der Bauzeit stammenden Fresken der Sakristei erscheinen nur auf vier Tafeln des Buches, da sie sich in viel schlechterem Zustand befinden als die Wandgemälde der St. Stephan-Kapelle. Die Abbildungen von den Fresken der Sakristei werden aber mit den Abbildungen von bedeutendsten Schätzen der Schatzkammer verbunden, letztere kann man als eine Erweiterung des schon erwähnten Katalogs der Schatzkammer auffassen, dank der verbesserten Qualität der Fotos oder den Farbaufnahmen.

Wie auch Deanović darauf hinweist, ist die Meinung der Fachliteratur über die nächste Periode der Bauarbeiten, in der das Langhaus errichtet wurde, gar nicht einheitlich (S. 56–57). Allgemein vertritt man die Meinung, daß der Bau von den Westtürmen her bereits im 14. Jahrhundert angefangen wurde. Nach Z. *Horvat*[14], der die Bauperioden der Außenwände im 14.–15. Jahrhundert auch zeichnerisch rekonstruierte, begann bereits der Bischof *August Kazotich* (in der ungarischen Literatur als Ágoston Gazotti bekannt; 1303–1322) mit der Arbeit. Andere folgen der Meinung von Krchelich aus dem 18. Jahrhundert, wonach der Bau des Schiffes zur Amtszeit des Bischofs *Jakob (II.) de Placentia* (man könnte ganz ruhig Jakob von Piacenza schreiben; 1343–1348) begann, er erhielt im Jahre 1344 sogar einer päpstlichen Ablaßbrief zugunsten der Kathedrale. Die Hauptbauzeit erfolgte nach Meinung vieler zur Amtszeit der Bischöfe István (Stephan) (III.) Kanizsai (1356–1375) und *Eberhard* (1397–1406, 1409–1419). Das Buch verstrickt sich in die Einzelheiten der Überlegungen von Z. Horvat nicht, wir können dies auch nicht tun, da eine gründliche Untersuchung der in der Höhe auf den sehr erneuerten Fassaden eventuell vorhandenen architektonischen Abweichungen erst mit Hilfe eines Gerüstes möglich wäre. Wir haben trotzdem einen gar nicht schlechten Anhaltspunkt, und zwar die Reihe der Wappen, die Ende des 19. Jahrhunderts durch neue ersetzt wurden, wobei ein Teil der originalen Wappen ins Museum kam.[15] Das Museum der Stadt Zagreb (*Muzej grada Zagreba*) verwahrt eine Aquarellserie mit den Vermessungen der Fassaden vor der Restaurierung (die Monographie publiziert nur eines davon),[16] auch das Buch von Weiss (1860) stellt die Zeichnungen von den Fassaden vor (in der Monographie reproduzierte man auch nur eine davon).[17] Auf diesen Zeichnungen ist deutlich zu sehen, daß die neuen Wappen genau an die Stelle der Originalwappen kamen. Unter den Wappen gibt es zwei solche Darstellungen, die kein Problem aufweisen. Des öfteren kommt das Wappen des Bischofs Eberhard vor, welches auch von zahlreichen Siegeln (Abb. 5) und von Ofenkacheln bekannt ist[18] und einen sich mal rechts mal links gewendeten, schreitenden Löwen im Feld mit Zahnrahmen darstellt – auf der Nordfassade gibt es vier (Abb. 3), auf der Südfassade zwei (Abb. 4), auf der Westfassade eins davon. Das andere kommt auf der Südseite zweimal vor (Abb. 4), diese Schilder liegen am höchsten und haben einen rechten Schrägbalken: das Wappen des Bischofs *János (Johann) (IV.) Albeni* (1421–1433)[19], Neffe von Eberhard. Hier ist eine Bemerkung nötig. Deanović, wie auch andere, erwähnt Eberhard unter dem Familiennamen Albeni (S. 56), während nur sein Schwager und dadurch seine Neffen der deutschen



Abb. 8. Originalfragment eines Horváti-Wappens, Povijesni muzej Hrvatske, Zagreb

Familie Albeni angehörten; Eberhards Familienzugehörigkeit ist unbekannt.[20]

Eines der problematischeren Wappen befindet sich auf einem Strebepfeiler der Nordfassade, je eins auf den zwei Strebepfeilern, die in Form eines L die südwestliche Ecke des Südturmes unterstützen, weiterhin befinden sich zwei Wappenschilder zusammen mit einem Anjou-Wappen auf der Westfassade des Südturmes. Diese insgesamt fünf Wappen haben keine gleichen Darstellungen: auf der Nordseite ist ein im Profil dargestellter Adlerflügel zu sehen (Abb. 3), auf dem einen südwestlichen Stützpfeiler ein Kalpak mit einem Federbusch; beim Anjou-Wappen kommen beide vor (Abb. 6), während sich auf dem südlichen Stützpfeiler des Südturmes, über dem einen Flügel darstellenden Wappenschild ein Helm und darüber als Helmkleinod ein Kalpak mit Feder befinden (Abb. 7–8). Auch der letzteren Darstellung nach handelt es sich um die Wappen derselben Person. Deanović reproduziert das im Lapidarium verwahrte Originalexemplar dieses letzteren Wappens (S. 170) und hält es für das Wappen des Bischofs István (Stephan) Kanizsai (S. 364), wie auch Z. Horvat.[21] Das kann man schon in den Notizen des Bischofs Benedikt Vinkovich (17. Jahrhundert) lesen.[22] Im Katalog des Lapidariums von Zagreb bestimmt *Valentić* dieses Stück als Wappen des Bischofs *László* (Ladislaus) *Kobol* (richtig: Kaboli – Kabol im ehemaligen Komitat Batsch, nach der heutigen Benennung Kovilj in Serbien: 1326–1343).[23] Ivandija löst die Probleme ziemlich ungleich: im Falle der Nord- und der Südfassade spricht er vom Wappen Kanizsais, bei dem dreifachen Wappen des Südturmes schreibt er das eine, rechts unten, dem Bischof *Pál* (Paul) *Horváti* (1379–1386) zu und das andere, links unten, dem Bischof *Demeter* (1376–1378), der Pál Horváti im Amt vorausging.[24] Beide Wappen gehörten bestimmt dem Bischof Pál Horváti. Man kann sie nämlich auf seinem Mandorlasiegel ganz unten auffinden, nur der Kalpak wendet sich nach links und nicht nach rechts[25] (Abb. 9). Auch



Abb. 9. Mandorlasiegel des Bischofs Pál Horváti, Abdruck aus dem Jahre 1385 (nach einer Kopie im Besitz des Instituts für Kunstgeschichte der UAW)



Abb. 10. Grabstein von Zsigmond Wemeri (†1500) gewählter Bischof von Zagreb. Historisches Museum der Stadt Budapest

andere Familienangehörigen gebrauchten mindestens das Motiv des Helmskleinods: der Bruder von Pál, *János* (*Johann*) *Horváti*, Banus von Macsó, hatte ein Siegel im Jahre 1380, auf dem ein mit drei Federn geschmückter Kalpak ohne Schild zu sehen ist[26] (Abb. 5). Der Adlerflügel sieht dem Wappen des Geschlechts Osl und dadurch der Familie Kanizsai mit der Flügeldarstellung tatsächlich ähnlich, aber beim letzteren hat der Flügel eine Vogelfuß, von dem es in Zagreb gar keine Spur gibt.

Die Bestimmung der Wappen kann die Frage nach der Bauzeit des Langhauses nicht ganz beantworten. Da das Wappen Horvátis auf dem westlichen Stützpfeiler der Nordfassade relativ unten ist, konnten die Mauern auch damals – vor der Investitur von Pál Horváti – nicht zu hoch sein, wenn die Bauarbeiten schon früher begannen. Auch eine negative Angabe ist interessanterweise über seine Tätigkeit als Bauherr erhalten geblieben: als Bischof mischte er sich in die Kämpfe um den Thron ein, stand dem König Karl II. (Karl dem Kleinen) bei, und das Geld und die Schätze, die man zur Erhaltung der Kathedrale in Zagreb sammelte,



Abb. 11.

verwendete er auf die Werbung von Söldnern.[27] Zu dieser Zeit ließ er offenbar nicht mehr bauen, aber in den ersten Jahren seiner Amtszeit als Bischof, in der ruhigen Periode unter der Herrschaft Ludwig des Großen sicherlich, wie es die Wappen beweisen. Mit den Anbringung seiner Wappen schuf er einen Präzedenzfall; die Bezeichnung der Perioden eines Gebäudes mit Wappen in so hohem Maße ist bei den erhalten gebliebenen Bauten aus dem mittelalterlichen Ungarn einmalig. Die verworrenen Umstände hemmten die Fortsetzung der Bauarbeiten für lange Jahre, konnte ja das Wappen des Bischofs Eberhard auf die Nordfassade direkt über das Wappen von Horváti nicht früher als 1397 gelangen.

Die Unterschiede zwischen den inneren Pfeilern des Langhauses, die Geteiltheit einiger inneren Pfeiler durch Gesimse führten Deanović zu der Folgerung: zu Beginn der Bauarbeiten wurden die Vorstellungen von der Struktur der Basiliken bestimmt, zur Zeit Eberhards kam der Gedanke der dann ausgeführten Hallenkirche; er ist zugleich „verantwortlich" für den Stilwechsel, für die Anwurzelung der Traditionen der Parler (S. 57). Diese Traditionen verwahren die Gesimsornamente der Fensterlaibungen, ausgezeichnete Fotos im Buch zeigen uns eine Reihe der Gesimsornamente und ein Wandpfeilerkapitel mit dem Wappen von Eberhard geschmückt.

Das nicht besonders umfangreiche und ausführliche Kapitel, welches die innere Umgestaltungen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts behandelt und über die Tätigkeit der Bischöfe *Osvát Thuz* (1466–1499) und Lukács Szegedi (1500–1510) im allgemeinen berichtet (in erster Linie über die Einrichtung der Kathedrale) möchte ich nicht besprechen. Árpád Mikó beschäftigte sich hauptsächlich mit dieser Periode, als er den Katalog der Schatzkammer vorstellte. Man kann das Fotomaterial, das sich an dieses Kapitel anschloß, nur als prachtvoll bezeichnen. Über die Grabsteine im Boden vom Ende des Mittelalters sowie darüber, wie die Sakristei damals aussah, geben uns neben der erhalten gebliebenen Resten – wie z. B. die intarsierten Sitzbänke – auch die Beschreibungen aus dem 17./18. Jahrhundert Aufschluß. [Wie ich schon gesagt habe, sind die Grabsteine bis auf einen, den von Lukács Szegedi, im Buch überhaupt nicht erwähnt. Außerdem gibt es noch ein Stück, welches Deanović mangels einer ausführlichen Publikation nicht kennen konnte: ein Grabstein in Buda – *Zsigmond* (Sigismund) *Wemeri* († 1500), Wahlbischof von Zagreb, konnte sein Amt nicht mehr antreten, er wurde bei den Budaer Franziskanern begraben, seinen im Renaissancestil verfertigten Grabstein (Abb. 10) hat die Archäologin Júlia Altmann entdeckt].[28]

Von der Bauarbeiten des 17. Jahrhunderts ist für uns das westliche Portal besonders interessant; der Bischof Benedikt Vinkovich (1637–1642) ließ es verfertigen. Dieses Portal folgt dem Portal der Abteikirche von Ják (Vinkovich war auch der Abt von Ják). In die Problematik dieses Portals können wir jetzt nicht tiefer eingehen. Die verwahrten Zeichnungen, Fotos, erhalten gebliebenen Statuen (Abb. 11–12) von dem während der Restaurierung im 19. Jahrhundert abgerissenen Portal weisen jedenfalls darauf hin, das das originale gotische Portal größtenteils erhalten blieb und nur eine vorspringende, fast eine einzige Steinreihe dicke Imitation des Portals von Ják angebaut wurde; die Statuen entsprechen in vielen Zügen denen von Ják, vertreten aber natürlich einen neuen Stil. Die Fotodokumentation ist darüber im Buch leider nicht besonders reich; die Details, Bruchstücke des gotischen Portals (Abb. 13) werden nicht erwähnt und auch ihre Fotos fehlen (man muß gestehen, diese kann man in der ganzen Fachliteratur nicht auffinden).



Abb. 11–12. Statuen von St. Stephan und St. Ladislaus vom ehemaligen Portal der Kathedrale, Zagreb, Muzej grada Zagreba



Abb. 13. Steinfragment vom Portal der Kathedrale von Zagreb, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts (liegt bei der Südseite der Kathedrale)

Das Kapitel über die Einrichtung im Barockstil publiziert nur die heute noch vorhandenen Gegenstände der Kathedrale mit Illustrationen und beschäftigt sich nicht mit den anderswo wiederaufgestellten Stücken. Nicht weit von der Kathedrale, nördlich von der engen Innenstadt, in der Pfarrkirche der gleicherweise alten Vorstadt Nova Ves stehen z. B. mehrere Altäre mit Marmorintarsien (im Hof der Kirche liegen auch einige auf den Domfassaden durch Kopien ersetzte gotische Steinfragmente herum).

Ein kurzes Kapitel behandelt den Komplex des Bischofspalastes und der Befestigungen, im letzten Abschnitt mit einem kurzen Bericht über den Abriß des Teiles vor der restaurierten Kathedrale in den Jahren 1906–1907. Diese Mauern ließ einst Osvát Thuz errichten, den runden Turm in der Mitte ließ *Tamás* (Thomas) *Bakócz*, Erzbischof von Esztergom, bauen wie es ein Wappenstein mit der Jahreszahl 1517, jetzt im Museum, verrät. Damals war Bakócz Statthalter des Bistums von Zagreb.[29] *Ivan Mirnik* bearbeitete mit großer Ausführlichkeit den für eine kurze Zeit erfolgreichen Versuch im Jahre 1901 die hier erwähnten Teile zu retten im Jahrbuch des kroatischen Denkmalamtes.[30] Der Kölner Architekt *Hermann Bollé* betrieb den Abriß. Bereits früher hat er hauptsächlich die Westfassade der Kathedrale, aber teilweise auch das Innere puristisch sehr stark um- und neugebaut. Seine Tätigkeit gehört heute genauso zur Geschichte der Baudenkmäler und des Denkmalschutzes wie die Werke von *Imre Steindl* und *Frigyes Schulek*. Ein Beitrag zur Beurteilung seiner Tätigkeit: die von ihm geführten Bauarbeiten überschreiten weit das Maß der früher von *Friedrich Schmidt* für wünschenswert gehaltenen, geplanten Eingriffe, obwohl Schmidt mit der Kathedrale von Pécs (Fünfkirchen) gar nicht mit weichen Handschuhen umging. Bollé sah vor seinem geistigen Auge offenbar den Bau des Kölner Doms, eine reproduzierte Photographie auf der Seite 286 scheint dies zu illustrieren: Der Architekt stützt sich an die Dachspitzenfiale des einen Turmes, die unten auf dem Boden zusammengestellt steht; das Foto erinnert uns sofort an die hohe, gewaltige Kreuzblume, die als ein Denkmal auch heute noch vor dem Kölner Dom steht.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß ein für die ungarische Kunstgeschichte besonders wichtiges Buch in Zagreb herausgegeben wurde. Der Text faßt die bisherige kroatische Fachliteratur nützlich zusammen, doch hätte durch ein anderes – besseres – System der Anmerkungen und

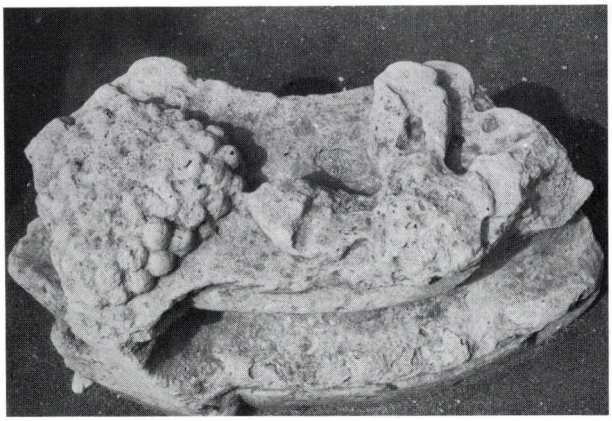


Abb. 14. Bruchstück eines Gewölbeschlußsteins (liegt bei der Südseite der Kathedrale)

durch fremdsprachige Zusammenfassungen die Nützlichkeit noch erhöht werden können. Die etwa 220 Abbildungen (Fotos, Zeichnungen) sind zumeist von bester Qualität: mehr als drei Viertel der Abbildungen beziehen sich auf die Geschichte der alten Kathedrale, der Rest auf die Restaurierung vom Ende des 19. Jahrhunderts. Ein Fünftel der Abbildungen machen Farbfotos aus. Das Verhältnis der Einzelheiten ist ebenfalls richtig: architektonische Gesamtansichten und Details, die Einrichtung und die in der Schatzkammer verwahrten Kunstgegenstände die verschiedenen Fresken und Altargemälde, einige frühe Darstellungen, Archivfotos. Für wenig muß man demgegenüber die Zahl der fünf Grundrisse halten: je einer von den Sockel- und Fensterzonen der Kathedrale, ein nachgezeichneter älterer mit den ehemaligen Gewölben, die letztere Abbildung zeigt auch die Elemente des Bischofspalastes und des Befestigungssystems, weiterhin die Vermessungen der St. Stephanskapelle von heute und vom ehemaligen rekonstruierten Zustand. Es fehlen uns besonders die Zeichnungen mit den Bauperioden und die Dokumentation der Ausgrabungen. Sehr lückenhaft werden die Vermessungen vor der Restaurierung am Ende des 19. Jahrhunderts dargestellt, neben einigen Außenansichten und Durchschnitten von *József* (Joseph) *Lippert* würden einen auch die Manuale sehr freuen, die während der Umbauarbeiten verfertigt wurden (es gibt welche). Man brauchte auch Detailzeichnungen, Profile. Vielleicht scheint dieser Anspruch nicht berechtigt, besonders im Falle eines Buches, bei dem 30% des ganzen Umfanges der Text bildet und der übrige Teil mit großen Abbildungstafeln ausgefüllt wird, auf der inneren Titelseite steht aber protzig die Bezeichnung *Monographie*. Die Vollständigkeit, die man von einer Monographie sowohl im Text als auch in der Ausführlichkeit und zugleich in der Spannweite der bildlichen Illustrationen erwarten kann – die vollständige Aufzählung der diesbezüglichen Fachliteratur sowie ihre Bewertung, die Publikation der Quellen, die ausführliche Dokumentation der Vermessungen (des Komplexes und der Details), die Vorstellung der alten Darstellungen in einem Katalogteil, einen ausführlichen Katalog von den Einrichtungsgegenständen, den Grabsteinen, von denjenigen Werken, die im Laufe der Zeiten in ein Museum oder in eine andere Kirche gelangten, sowie von den Statuen, Steinfragmenten (Abb. 13–14) – all dies fehlt leider in diesem Buch. Die wirkliche Monographie der Kathedrale von Zagreb läßt noch auf sich warten.[31]

Pál Lővei

ANMERKUNGEN

[1] Zur Frage der Gründung s.: *Benda, Kálmán* (Hrsg.), Magyarország történeti kronológiája (Die historische Chronologie Ungarns) I., Budapest 1981, 94,. 96; *Székely, György* (Hrsg.), Magyarország története I. Előzmények és magyar történet 1242-ig (Die Geschichte Ungarns I. Vorgeschichte und die ungarische Geschichte bis 1242), Budapest 1984, 2. 934 *(Györffy, György); Kristó, Gyula*: A vármegyék kialakulása Magyarországon (Die Entstehung der Komitate in Ungarn), Budapest 1988, 305.

[2] *Mikó, Árpád*: Riznica zagrebačke katedrale. Zagreb, Muzejski prostor, 1983. Besprechung, Művészettörténeti Értesítő XXXIII (1984) 189–195. Auch die zweite, erweiterte Auflage des Katalogs ist erschienen, als die Schätze der Schatzkammer in der Kathedrale dem Publikum wieder zugänglich gemacht wurden (des weiteren zit. als *Riznica* 1987).

[3] *Balogh, Jolán*: Késörenaissance kőfaragó műhelyek (Steinmetzwerkstätten der Spätrenaissance I., Ars Hungarica II (1974) 42.

[4] *Mikó*: a.a.O. 189.

[5] *Kertész, Pál*: A műemléki kőanyagok bányahelyeinek kutatása (Die Forschung der Brüche von Steinen der Baudenkmäler), Építés-Építészettudomány XIV (1982) 202.

[6] Über die Probleme des Transports von rotem Marmor aus Salzburg, über die primäre Rolle der Wasserstraßen s. *Kieslinger, A.*: Zur Geschichte der Steinverfrachtung auf der Donau, Österreichische Ingenieur Zeitschrift 7 (109) 1964, 253–260.

[7] Über die slowenischen und kroatischen Kunstgegenstände s. die Artikel von *Emilijan Cevc* im Katalog: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 2., Köln 1978, 441–450.

[8] *Riznica* 1987, 30.

[9] *Mikó*: a.a.O. 189.

[10] *Takács, Imre*: „Rosa inter lilia rubinosa". A zágrábi káptalan 1371. évi pecsétjének Szent István képéhez (Zur St. Stephan-Darstellung des Siegels des Kapitels von Agram aus dem Jahre 1371). In: Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára (Studien zum Themenkreis der nationalen Kultur Lajos Németh zum 60. Geburtstag), Budapest 1989, 20–25.

[11] *Ivandija, Antun*: History of Zagreb Cathedral. In: *Riznica* 1987, 266.

[12] *Prokopp, Mária*: Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary, Budapest 1983, 86–87, 190–191.

[13] Über die Burg und die Kapelle, die jetzt restauriert wurden, s. jüngst: *Miletić, Drado – Valjato-Fabris, Marina*: Kapela Sv. Filipa i Jakova na Medvedgradu, Zagreb 1987.

[14] *Horvat, Zorislav*: Izgrandnja lade zagrebačke katedrale, Peristil 23 (1980) 67–98, die Zeichnungen: Abb. 35–37.

[15] *Valentić, Mirko*: Kameni spomenici hrvatske XIII–XIX. stoljeća. Zagreb 1969, 12–17 (Kat.-Nr. 3–4); *Riznica* 1987, 55 (Kat.-Nr. 6S, 7S, 8S); *Horvat*: a.a.O. Abb. 19E.

[16] Aus dem Jahre 1877, mit der Signatur von *E. Nordio*.

[17] *Weiss, K.*: Der Dom zu Agram, Wien 1860.

[18] Abdruck aus dem Jahre 1416 von seinem großen Pontifikalsiegel: *Bodor, Imre* (Hrsg.), A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának pecsétmásolat-gyüjteménye alapján (Die Pontifikalsiegel Ungarns auf Grund der Siegelkopien-Sammlung der Forschungssektion für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften), Budapest 1984, 56 (Nr. 69); Tafel XIV; s. noch z. B. *Végh, Gyula*: Jegyzetek a magyarországi püspökök címereihez (Anmerkungen zu den Wappen der ungarischen Bischöfe), Turul 49 (1935) 2–4; *Holl, Imre*: Középkori kályhacsempék Magyarországon (Mittelalterliche Ofenkacheln in Ungarn) II., Budapest Régiségei XXII, Budapest 1971, 165; Abb. 119.

[19] Großsiegel des Bischofs *Henrik Albeni*, von Pécs (Fünfkirchen) mit seinem Wappen: *Bodor*: a.a.O. 57 (Nr. 71); Tafel XIV; s. noch bei *Végh*: a.a.O. 3–4.

[20] *Végh*: a.a.O. 4; *Engel, Pál*: Zsigmond bárói: rövid életrajzok (Sigismunds Barone: kurze Lebensläufe). In: Művészet Zsigmond király korában (Die Kunst zur Zeit des Königs Sigismund) 1387–1437 (Ausstellungskatalog), Budapest 1987, I. 412–415.

[21] *Horvat*: a.a.O. Abb. 19A, B.

[22] *Benedicti Vinkovich* Episcopi Zagrabiensis: Notitia Episcopatus et Episcoporum Ecclesiae Zagrebiensis (neuere Abschrift). Archiv Hrvatse akademije, Zagreb. sg. III. d. 110. 17 Bl.

[23] *Valentić*: a.a.O. 12; für die Informationen über die Namen der Bischöfe gebührt Herrn *Pál Engel*, Dank.

[24] *Ivandija*: a.a.O. 267.

[25] Ungarisches Landesarchiv, Budapest, Dl. 66.511 (das Jahr 1385) – *Bodor*: a.a.O. 53 (Nr. 60); Tafel XII, bestimmt die Darstellung mit Kalpak falsch als Tierkopf.

[26] Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Urkundenabteilung, Familienurkunde, 2381 und 2382, 1380. II. 12.

[27] *Fügedi, Erik*: „Könyörülj, bánom, könyörülj ..." (Erbarme Dich, mein Banus, erbarme Dich ...), [Budapest] 1986, 128.

[28] *Altmann, Júlia*: Előzetes jelentés a budavári ferences templom kutatásáról (Ein Vorbericht über die Forschung der Franziskanerkirche auf dem Budaer Burghügel). Archaeológiai Értesítő 100 (1973) 82, 87; Abb. 7. Nur jüngst wurde mir die folgende Publikation bekannt: *Kubinyi, András–Altmann, Júlia*: Nepoznati zagrebački biskup: Sigismund Vémeri (1500). Bogoslovska Smotra XLV/1 (1975) 127–128.

[29] *Valentić*: a.a.O. 36–38 (Kat.-Nr. 16).

[30] *Mirnik, Ivan*: Bakačeva kula, godina 1901., Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 14–15 (1988–1989) 11–41.

[31] Ich bedanke mich hier vielmals bei meinem Freund *Marijan Bobinac*, Literaturhistoriker in Zagreb, für die Übersetzungen der mir schwierigen Teile des Buches und für die Hilfe, wodurch er meine Arbeit in Zagreb unterstützte.

Die Illustrationen sind von György Makky (Abb. 1, 2, 8, 9), vom Historischen Museum der Stadt Budapest (Abb. 10) und vom Verfasser selbst.

NEUES ZU DEN KENNTNISSEN ÜBER DEN MALER PÁL SZINYEI MERSE

Das Jahr 1990 brachte in Ungarn günstige Voraussetzungen, um Fragen zu Oeuvres, Persönlichkeit und historischer Stellung einer der größten Malerpersönlichkeiten des späten 19. Jahrhunderts, Pál Szinyei Merse, neu zu stellen. Die Ungarische Nationalgalerie veranstaltete eine große Ausstellung der Werke des Meisters,[1] in der sein malerisches Lebenswerk nicht nur seinen zeichnerischen Bildkonzepten und den Dokumenten über zur Zeit unauffindbare Bilder gegenübergestellt wurde, sondern auch versucht wurde, wichtige Phasen seines Schaffens mit Hilfe ausgewählter Werke anderer Künstler im zeitgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Milieu von München und von Ungarn zu zeigen. Der Ausstellung war knapp ein Jahr zuvor eine kritische Veröffentlichung der Korrespondenz und der autobiographischen Aufzeichnungen des Malers, somit eine Überprüfung der wichtigsten Schriftquellen über seine Persönlichkeit und seine Kunst vorausgegangen, und gleichzeitig mit der Ausstellung verließ eine neue große Monographie des Meisters die Presse.[2] Alle drei Ereignisse sind an den Namen der Kunsthistorikerin Anna Szinyei Merse verknüpft. Sie bilden den Ausgangspunkt folgender Bemerkungen.

Zur Ausstellung von Pál Szinyei Merse und zur neuen Monographie

Das Schaffen Szinyeis, das in München sein Profil erhielt und dort auch seinen Höhepunkt erreichte, besteht aus Werken, die deutlich im damaligen Kunstleben der bayerischen Hauptstadt verwurzelt und doch in ihrer Eigenart von ihm verschieden sind. Der Maler, der aus einer adeligen Familie des nordungarischen Komitats Sáros stammte und in Großwardein (Nagyvárad) erzogen wurde, reagierte elegant und inventionsreich auf diejenigen weltanschaulichen und malerischen Ansätze, die er sich im München der Gründerzeit angeeignet hatte, aufgrund einer Ausstellung und vom Hörensagen hatte er eine eher instinktive Vorstellung von der Pariser Kunst der 1860er Jahre, begriff davon aber doch mehr als viele seiner mit dem Pariser Kunstleben besser vertrauten Zeitgenossen, so daß es ihm gelang, mit dem Historismus zu brechen und der Bahnbrecher der modernen Malerei in Ungarn zu werden.

Sowohl die Kunsttheoretiker (Lajos Fülep und Ernst Kállai) als auch angesehene Künstler der Jahrhundertwende und vom Anfang des 20. Jahrhunderts (Károly Ferenczy, László Mednyánszky, József Rippl-Rónai) waren sich einig in der Hochschätzung des Lebenswerks von Szinyei.[3] Zwischen 1905 und 1943 wurden ihm mehrere monographische Aufsätze gewidmet (Simon Meller, Elek Petrovics, Edith Hoffmann).[4] Seit 1948 wurde ihm in Budapest keine Ausstellung gewidmet; es wurde still um ihn, und selbst die Fachleute haben von kaum mehr als 30–40 seiner Werke Kenntnis genommen. Analysen und Aufsätze, in denen Stil und Themenwelt Szinyeis besprochen wurden, erschienen zwar in Periodika wie den Jahrbüchern der Ungarischen Nationalgalerie oder den Acta Historiae Artium,[5] eine moderne Monographie über ihn wurde jedoch erst gleichzeitig mit der Ausstellung der Nationalgalerie veröffentlicht.

Vom März bis August 1990 fand in den Räumen der Ungarischen Nationalgalerie die bislang vollständigste Ausstellung Szinyeis statt. Anna Szinyei Merse bezog auch einige charakteristische Werke der Lehrer und der verwandten Zeitgenossen des Malers in die Schau ein, wodurch Szinyei auf eine Selbstverständliche, auf Zusammenklänge der Werkqualitäten gegründete Weise ins Geschehen sowohl der ungarischen als auch der europäischen Kunstgeschichte gestellt wurde.

Die Ausstellung erbrachte lauter Überraschungen, einen Triumph für den jungen und reifen Maler in seiner Schaffensperiode zwischen 1860–1878, und zumindest den Beweis künstlerischer Ehrlichkeit für die Alterswerke aus der Zeit zwischen 1894–1918.

Sowohl ein Obststilleben und die Bildnisse des Großwardeiner Malers Lajos Mezey als auch die in ihrer Nachfolge entstandenen Studien des jungen Szinyei stellen kuriose Beiträge zur Geschichte des Biedermeier-Naturalismus dar. Die leblosen und die lebendigen Gegenstände wurden in dieser Stilrichtung in einer gleichsam tastbaren Nähe erfaßt. Einige eher ernsthaft aufgefaßte Kopfstudien und Stilleben mit grauen Kieseln vom Schüler, die weit über den Stil des Meisters hinausweisen, überraschen mit ihrer Derbe statt der konventionellen Glätte und des Reizes der Biedermeiermalerei.

Von seiner frühsten Jugend an galt Szinyeis Hauptinteresse der Landschaft. Er eignete sich die Elemente der Landschaftsauffassung des romantischen Historismus durch Kopien von druckgraphischen Vorlagen an, und bereits früh zeichnete er eine nächtliche Burgansicht, die als seine eigene Erfindung betrachtet werden darf. Als er nach München kam, mußte er diese archaische Betrachtungsweise der Landschaft aufgeben. Seine Meister an der Kunstakademie forderten von ihm kompliziertere Szenen, ihre Lehre richtete sich nach Kompositionen historischen, religiösen und mythologischen Inhalts. Seine stark patriotisch gesinnten, gebildeten Eltern vermittelten ihm die am allgemeinsten verbreiteten Erwartungen des ungarischen Publikums, als sie von ihm vor allem Darstellungen aus der ungarischen Vergangenheit erwarteten. Dabei haben die Ereignisse der nahen Vergangenheit (vor allem des Freiheitskampfes von 1848/49) eine wichtige Rolle gespielt. Bildnisse und religiöse Darstellungen, denen außerdem im Auftraggebertum der Szinyei-Familie eine Rolle zukam, zählen ebenfalls zu den malerischen Aufgaben die schon rein statistisch gesehen seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts in der malerischen Produktion in Ungarn bei weitem am meisten vertreten waren. Die eine bedeutete Spaß für Szinyei, die andere war nur Qual, doch keine dieser stellte für ihn die große Aufgabe dar, der er sich gewachsen fühlte. Auch die malerische Bearbeitung literarischer und historischer Sujets kostete ihm eher vergebliche Mühe. Eine Fotografie, das einzige Zeugnis von seinem verschollenen oder an einem unbekannten Ort befindlichen Gemälde *Attilas Tod*, zeugt von seinem Bemühen, die naturalistische Wirkung ins Extreme zu steigern.[6] Auf dem Gemälde trauert Attilas Witwe vor einer Leichenstudie. Von seinem neuartigen, naturalistisch gerichteten Akademismus zeugt unter den ausgestellten Werken die *Schlafende Frau* (1869) am lebhaftesten (Abb. 4).[7] Dieses Gemälde geht gewiß auf Vorstufen unter den Werken seiner Meister und seiner Zeitgenossen zurück, seine malerische Auffassung und sein Realitätssinn verraten jedoch eine vollständige Selbständigkeit. Im Vergleich mit dem Gemälde gleichen Themas des jungen Malers Gyula Benczúr, das offensichtlich gleichzeitig, vom gleichen Modell entstand, wird das besonders klar. Das leicht alternde Modell mit schwerfälliger Gestalt erscheint bei Benczúr als eine eher gemeine Frau mit rötlicher Hautfarbe, während Szinyei eine seltsame Mischung von Alltäglichkeit und Vornehmheit zu erreichen wußte. Elfenbeinerne Haut mit bläulichen Schatten, schwarzer



Abb. 1. Jacques-Laurent Agasse (1767–1849): Der Spielplatz, 1830 Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur



Abb. 2. Carl Spitzweg: (1808–1885): Der Maler im Garten Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

Schleier vor kastanienbraunen Haarlocken kennzeichnen seine Farbigkeit, und der Leib ist in einem Schlummer versunken, der an den Tod erinnert. Die schlafende Frau ist das Sinnbild des Todes geworden.

Die beiden Aktdarstellungen von Benczúr und Szinyei stellen Meilensteine in der Geschichte der ungarischen Malerei dar, die durch das Nachleben der Erscheinungen des Biedermeier gekennzeichnet war. Szinyei griff leider nie wieder auf diese realistische Aktdarstellung zurück, die mit Recht als eine Parallele zur Deutung des Aktbildes bei Manet aufgefaßt werden kann. 13 Jahre später, in seinem Gemälde *Die Lerche*, handelt es sich klar um den Rückfall in die Biedermeier-Tradition, indem die einmal bereits erreichte Natürlichkeit durch eine eher gekünstelte Einstellung und süßliche Schönheit verdrängt wird. Zwischen 1869 und 1878 schuf der Künstler jedoch noch eine Reihe von Werken, die ihm damals viel Erfolg auf einer noch in vielen Richtungen offenen künstlerischen Laufbahn versprachen. Als er *Die schlafende Frau* malte, kam seine Jugendfrische in einer schimmernden Technik zur Geltung. Die Varianten des Bildes *Mutter mit ihren Kindern*[8] bezeugen, daß die neue Gattung, die genrehafte Szene im Freilicht, die zwar auf ältere Vorstufen des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann, von ihm mit neuen Kompositionsmethoden neugeschaffen wurde. Der steil abfallende Hügelabhang, die rote Decke, die auf dem grünen Gras ausgebreitet liegt, das graue Kleid und die in Gelb, Rosa und Weiß aufleuchtenden Flecken erinnern zwar an Farbenverbindungen, die auf einigen Historiengemälden seines Meisters, Karl von Piloty, begegnen, sie werden jedoch bei Szinyei mit Licht getränkt. Der ungarische Maler tat den entscheidenden Schritt von der historisierend-kostümierten Wahrheit zum Freilicht und zum Alltag der Gegenwart. Wenn er ähnliche Aufträge erhalten hätte wie die beiden Varianten des Gemäldes *Mutter mit ihren Kindern*, hätte Szinyei wohl die eleganten Farbskizzen *Schaukel* und *Wäschetrocknen* 1869 zu großen Gemälden entwickelt.[9] Die lichtdurchdrungenen, kräftigen und heiteren Farben, die Bewegtheit und der unmittelbare Ausdruck dieser Ölskizzen wurden vielfach analysiert. Heute empfinden wir zugleich auch ihre bewußte Komponiertheit. Der Kunsthistorikerin der Ausstellung gebührt der Verdienst, in einem früheren Aufsatz die ikonographischen Beziehungen dieser Bilder zu Gartenszenen des Rokoko nachgewiesen zu haben. Die Welt von Watteau wird also nicht nur durch die *Rococo* betitelte Skizze (Abb. 6) von Szinyei aus dem Jahre 1872 vermittelt, sondern ebenfalls durch die beiden Gemälde *Schaukel* und *Wäschetrocknen*, sogar das *Liebespaar* (1868), die *Malven* (1869/69) und der *Spaziergang in Tutzing* (1873) gehören in diese Reihe. Es erscheint hoffentlich nicht zu gewagt, wenn wir selbst in der Choreographie der Bewegungen und in der Kostümierung der Männer- und Frauenfiguren des *Maifests* (Abb. 7) eine gesuchte Unmittelbarkeit des Neorokoko (oft zweites Rokoko genannt) spüren.[10]

Als Szinyei 1869 nach dem *Maifest* auf dem Wege zum Genrebild im Freilicht fortschritt, malte er gleichzeitig eine bereits 1867 angefangene Reihe mythologischer Szenen im Freilicht, die von entfesselter Erotik gekennzeichnet sind. Szinyei faßte die mythologische Thematik keineswegs als Illustration zu Lehrbüchern auf, sie erscheint bei ihm in ihrer zuweilen fast verblüffenden Alltäglichkeit als Parallelerscheinung zur Friedrich Nietzsches und Richard Wagners sinnlicher Auffassung und Schöpfung von Mythen. Szinyei wurde, wie aufgrund seiner Briefe und seiner Selbstbiographien belegen läßt, sehr früh vom neuartigen Mythenverständnis von Wagner und Nietzsche beeinflußt. Diesen Einflüssen entsprechend verschwand jeder historisierende Zug aus seinem Schaffen, und eine sinnlich-lebendige Heraufbeschwörung des Mythischen setzte sich in zauberhaften Farbskizzen durch, wie der *Feentanz* (1874) der *Tourbillon* und der *Kentaurensturm* (1873).[11] Der Maler feiert hier das von Nietzsche entdeckte tanzende Universum, den dionysischen Rausch menschlicher und animalischer Welt. Auch dür diese Skizzen fand Szinyei keine Aufraggeber, allein einer seiner Faunen wurde von der Kunstkritik der ungarischen Hauptstadt mit leiser Anerkennung empfangen (Abb. 5).

Diejenige französische Ausstellung in München, die Szinyei 1869 gesehen hat, zog keineswegs die Mythologie vor. Es herrschten zufällige Bildausschnitte von Landschaften vor, die Gemälde von Courbet und Millet



Abb. 3. Pál Szinyei Merse–Gustav Morelli: Ein Vorposten aus dem Freiheitskrieg von 1848/49. 1868 Ungarisches Nationalmuseum, Budapest



Abb. 4. Pál Szinyei Merse: Die schlafende Frau, 1869. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

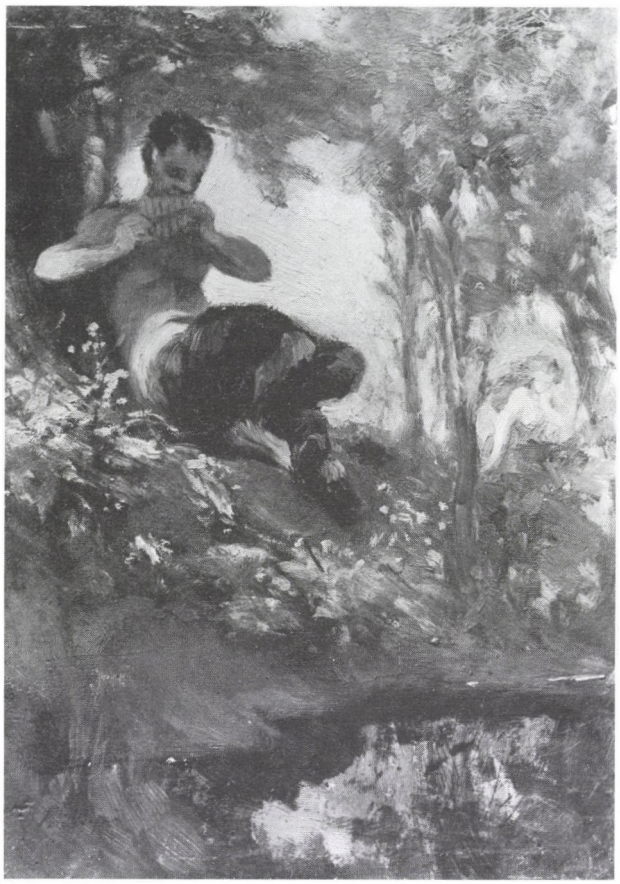


Abb. 5. Pál Szinyei Merse: Faun I. (Faun und Nymphe), 1868
Ungarische Nationalgalerie. Budapest

zeigten alltägliche Szenen von bäuerlicher oder bürgerlicher Rauheit. Diese Einflüsse sollten kräftiger und nachhaltiger sein as diejenigen der neuen deutschen Mythologie, deren wichtigster und folgerichtigster Vertreter in Szinyeis Freundeskreis Arnold Böcklin war. Italien, Böcklins ständige Inspirationsquelle, besuchte Szinyei nur wenige Male und eher zufällig, obwohl man weiß, daß er sich 1873 auf eine Italienreise vorbereitete und nach der Vollendung des *Maifests* zusammen mit seiner jungen Frau eine längere Zeit in Italien verbringen wollte. Seine Bindung an die Antike erwies sich als nicht nachhaltig, und nach 1878 gab er die mythologische Thematik völlig auf.

Szinyei war mit anderen Problemen beschäftigt: Wie erscheint der Farbfleck eines roten Mantels oder einer Mohnblume vor dem Hintergrund der grünen Grasfläche, wie leuchten auf dem Grünen das Lila und das Gelbe, wie entsteht eine Farbenharmonie aus Konstrasten und Dissonanzen. Der Geburt seines Hauptwerks geht eine Reihe von Bildkonzepten voraus: *Kinder am Hügelabhang* (1870), *Im grauen Rasen* (1873) und die Farbskizzen zum *Maifest* (1872–73).[12] Das phantastische Schimmern der Farben dieser Werke wurde anläßlich ihrer Ausstellung in Berlin 1910 von Julius Meier-Graefe und anderen deutschen Kritikern noch bewundert,[13] und ihre Farbenwelt erscheint selbst heute, für ein auf Photographie und Hyperrealismus geschultes Auge als kaum übertroffen. Auf dem Gemälde *Maifest* fühlt man sich nicht nur durch das ungebunden frohe Beisammensein der Gesellschaft der Münchener und im Komitat Sáros beheimateten Herren und Damen (für die Freunde, ein bezahltes Modell und auch der Künstler selbst posiert haben) angesprochen, sondern vor allem durch den reinen Sopranton der Farbe Rosa, den kräftigen Gegensatz zwischen Rot und Grün, Braun und Weiß und die feinen Farbnuancen, die als konstruktive Elemente des Bildgefüges eine bestimmende Rolle spielen (Abb. 7). Die Bildparallelen der Ausstellung vermögen zu beweisen, daß ähnliche Farbenbeziehungen bei einer Reihe anderer Künstler der Zeit in Europa und in Ungarn ebenfalls geläufig waren, ihre Intensität, Fülle und Gewagtheit ist jedoch allein für Szinyei kennzeichnend, und verwandte Erscheinungen beweisen nur seine Einflüsse.

Szinyei erwies sich auch in seinen in Grau und Schwarz gehaltenen Bildnissen als ausgezeichneter Kolorist (*Bildnis seiner Schwester*, 1870, mehrere Bildnisse seines Vaters ab 1870). Auf dem Portrait seines Bruders László, (1868) den er in ungarischer Festtracht porträtierte, bietet er sogar eine verschwenderische Farbenpracht. Da befriedigte er auf virtuose Weise alle Erwartungen des ungarischen Publikums einem offiziellen Bildnis gegenüber, wobei er sich selbst bewahren konnte.

Wie Szinyeis meiste Bildkonzepte, die der Plein-air-Malerei entsprachen oder mythologische Sujets behandelten, erfüllte auch das *Maifest* nicht die Publikumsansprüche in Ungarn zu Beginn der 1870er Jahre. Der Betrachter sieht einen Hügelabhang, der mit keiner Gegend identifiziert werden kann, und keine historisch oder geographisch namhafte Landschaft läßt sich bestimmen. Die Gesellschaft, die die Konventionen sowohl der Geschichte als auch des bürgerlichen Lebens verließ (obwohl ihre Haltung auch gewissen Konventionen zu entsprechen scheint), mag in den gesteigerten Farbkontrasten und im auffallend großen Bildformat (128×162,5 cm) sowohl den Betrachtern als auch den Malerkollegen eher als befremdend erschienen sein, obwohl andere Maler ähnliche, doch bescheidenere und weniger von programmatischen Absichten gekennzeichnete Freilichtszenen gemalt haben. Denn das *Maifest* muß als programmatisches Bild, als ein für den Auftritt des Malers an einer internationalen Ausstellung gedachtes Werk betrachtet werden. Der Künstler war sich dessen Bedeutung völlig bewußt, als ihn die wenig günstige Hängung des Gemäldes empörte und er es beleidigt nach Hause brachte.

Diese Gesten von Szinyei entsprachen dem tatsächlichen Wert des Bildes. Wie heute, stand bereits 1896 oder 1910 außer Zweifel, daß das Gemälde zu den wenigen bestimmenden Fakten der Geschichte der ungarischen Kunstgeschichte gehört. Dieses Bild vertritt einen Wendepunkt in der Geschichte der neueren ungarischen Kunst, da die ungarische Malerei dadurch nach langen Jahrhunderten mittelmäßiger und wenig selbständiger Produktion wieder eine selbständige Stelle in der europäischen Kunstszene für sich forderte.

Szinyei übernahm nach dem *Maifest* verschiedene künstlerische Aufgaben, seine größte Leistung vermochte er aber weder zu wiederholen noch zu erreichen. Am erfolgreichsten bemühte er sich wohl um die Pflege seiner Lieblingsgattung des Bildnisses in der Landschaft. *Die Frau im Lilakleid* (1874) ist ein äußerst elegantes Landschaftsporträt, das *Frauenbildnis in gelbem Kleid* ist die Skizze eines spannenden malerischen Konzepts und das Bildnis der Tochter des Künstlers, *Rózsi Szinyei Merse* (1897) unter Bäumen, ist sowohl derb als auch reizvoll. Zu den spätesten und am meisten ausgereiften Lösungen dieser Gattung gehört das *Selbstbildnis* aus dem Jahre 1897 in den Uffizien von Florenz.[14] Auf dem Bild ist der Maler in der Attitüde des einsamen Wanderers in der Natur in einem Birkenhain, in Lederjacke und mit einem abgetragenen Hut dargestellt. Wenn die Harmonie zwischen Natur und Charakter auf dem Münchener Selbstbildnis von Károly Ferenczy[15] aus dem gleichen Jahrzehnt als seine höchste malerische Errungenschaft von der Kritik seit je hervorgehoben wird, muß festgestellt werden, daß Szinyeis Selbstbildnis eine künstlerisch ebenbürtige Parallele zu dieser Leistung darstellen mag.

Der alte Szinyei befaßte sich – nach dem zweifellos mißglückten Gemälde *Die Lerche* (1882) – weniger mit Genrebildern.[16] Eine der Ausnahmen, die Farbskizze *Felix beim Angeln* (1883)[17] ist in ihrer Lebendigkeit und Innerlichkeit eine Perle im Schaffen des Künstlers. Seine kleinen Landschaften, die aus der Zeit seines Besuchs auf der Insel Capri, bereits aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts stammen, überraschen mit einer wohl Böcklin übertreffenden geheimnisvollen Stimmung und einem impressionistischen Stil, der unmittelbar an Monet erinnert. Szinyei gelang es jedoch um diese Zeit noch immer nicht, Paris kennenzulernen! In seinem Alterswerk stellen seine stimmungsvollen Landschaften die am meisten harmonischen Leistungen dar. Der Reichtum an Brauntönen der *Schneeschmelze* wurde in der Folgezeit von Künstlern und Dichtern bewundert;[18] als ein ebenbürtiges Gemälde kann ihm nur die Landschaft *Bodrog II.*[19] gegenübergestellt werden. Um diese Zeit befolgen entschiedene Malerpersönlichkeiten einen Weg, der mit der leisen Naturliebe Szinyeis als wesenverwandt erscheint. Diese Richtung der ungarischen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts, die als feiner impressionistischer Naturalismus bezeichnet werden darf, war in der Ausstellung durch die *Frühlingslandschaft mit dem Blumenberg* von Károly Ferenczy, sowie durch die Landschaften und den *Angelnden* von László Mednyánszky vertreten.[20] Auf diesem Weg, der einer

wichtigen Entwicklungstendenz der modernen ungarischen Malerei entsprach, ließ Szinyei vieles fallen, ist nicht ein Meister der Entwicklung, sondern eher derjenige des Vergessens im Sinne von Friedrich Nietzsche geworden. In seinen besten Werken ist er trotzdem der größte ungarische Maler der genialen Erfindungen.

Szinyeis künstlerische Anschauungen im Spiegel seiner Schriften

Die Selbstbiographien von Pál Szinyei Merse und sein Briefwechsel – obwohl letzterer mangels bekannter, an Künstlerfreunde gerichteter Briefe unvollständig überliefert ist – tragen auf unschätzbare Weise zum gründlicheren Verständnis seines Lebenswerks bei. Aufgrund der schönen Quellenausgabe, die Anna Szinyei Merse 1989 herausgab und die ebenfalls den Ausgangspunkt zu unseren Erörterungen bildet, zeichnen sich vor allem diejenigen geistigen Beziehungen deutlich ab, die zwischen dem Künstler und seiner Familie bestanden.

Er wurde von seinen hochgebildeten und mit dem Gedankenkreis der ungarischen Kunst der Zeit wohlvertrauten Eltern nach München geschickt. Während seiner Studien erhielt er vom Elternhaus nicht nur materielle Unterstützung, sondern – durch Ratschläge – auch eine Orientierung auf gewisse Ziele. Sowohl der Vater als auch die Mutter hatten ihm als Ziel gesetzt, sich in der Schule von Piloty oder gegebenenfalls in anderen Schulen oder Kunstzentren – den in Ungarn geltenden Normen entsprechend – als Historienmaler ausbilden zu lassen.

Deshalb schickte ihm sein Vater 1866 das Buch von József Teleki über das Zeitalter der Hunyadis und eine Urgeschichte des Ungarntums, wohl von Mihály Horváth, nach, und in demselben Sinne waren die Eltern bemüht – allerdings ohne Erfolg – ihn mit dem Historiker Mihály Horváth und dem Dichter János Arany persönlich bekannt zu machen.[22] Nach diesem Versuch erklärte der Vater in einem eher trockenen, härteren Ton: *„Ich meine, daß die Historienmalerei auf einer höheren Rangstufe steht"*[23], während die Mutter mit dichterischem Pathos schrieb: *„Dein Pinsel mag all das verewigen, was ich in der am meisten krisenbeladenen Epoche unserer Heimat erlebt und erfahren habe ... und ich denke, daß du dazu berufen bist, all das in Historienbildern zu verewigen, was ich dir als geistiges Erbe vermittelt habe."*[24]

Szinyei schrieb bereits 1865, vor dem wenig erfolgreichen Versuch mit einigen historischen Skizzen, in einem deutschsprachigen Brief an seinen Vater: *„Ich erkenne die Wahrheit deiner Worte bezüglich der Historien- und Landschaftsmalerei, und erkenne auch den höheren Rang der ersten an – aber andererseits ist mein Streben immer darauf gerichtet, mich selbst zu prüfen und zu beurteilen, und meiner Meinung nach habe ich viel mehr Sinn für Landschaften."*[25] In diesem Brief berief sich der Künstler auf die Urteile und Anregungen seines Meisters Piloty. Nach einem Jahr jedoch, als Szinyei Geschichtsstudien zum Bild *Attilas Tod* gemalt hatte, protestierte der Vater gegen seine Themenwahl, denn er wollte nicht Beispiele der rauhen Kraft, sondern die der ruhmreichen Heldentaten auf den Leinwänden seines Sohns sehen – und schon gar nicht eine naturalistische Leichenstudie mit einer Studie von einer Trauernden zusammenkomponiert.[26]

Szinyeis nächster Schritt hat aber seine Eltern gewissermaßen doch getröstet, da er für das von Viktor Szokoly herausgegebene Landwehralbum eine Szene aus dem Freiheitskrieg von 1848/49 zeichnete, wenn auch *„nicht die Schlacht bei dem Paß von Branisko, denn das jenseits liegt meines Könnens"* – wie er seinen Eltern schrieb – *„sondern einen nächtlichen Vorposten auf dem zugefrorenen Fluß Theiß."*[27] Die Zeichnung, die als Holzschnitt von Gustav Morelli veröffentlicht und verbreitet wurde, vertritt keine traditionell heroische, romantische Geschichtsauffassung, sondern bietet eine realistische Darstellung alltäglicher Geschichten gemeiner Leute (Abb. 3). Wenn Szinyei diese Zeichnung als Gemälde in größerem Format ausgeführt hätte, wäre er dadurch bereits gegen Ende der sechziger Jahre sowohl dem Bild *Scharpiezupferinnen* von Munkácsy als auch den Genrebildern von Manet vorangegangen. Bis auf wenige Ausnahmen, wie *Attilas Tod* und *Vorposten*, beschäftigte Szinyei die nähere oder fernere Vergangenheit allein in zeichnerischen Skizzen. In diese Reihe gehören auch seine Entwürfe für die damals sehr beliebten lebendigen Bilder historischer Thematik, die in der Zeit seiner Zurückgezogenheit für eine Vorführung im Theater von Eperies (Eperjes) gezeichnet wurden. 1881 trat Szinyei sogar zusammen mit seiner Familie in historischen Kostümen in einer derartigen Veranstaltung auf.[28]

Seit 1869 beschreibt er in seinen Briefen an seine Eltern Bilder, die nichts als *„eine träumende Frau, eine Amsel und die Abendröte"*, enthalten, Mutter mit Kindern im Grünen, oder *„Frauen und Kinder in einem Obstgarten bei Unterhaltung und Schaukeln"*, wie man es in Briefen aus der Zeit zwischen 1869–1872 liest.[29] Der Künstler schreibt stolz über seine *„einfachen und völlig modernen Gegenstände"* und sucht in diesen Jahren nach Aufträgen, Gefährten und nach einem für seine künstlerischen Vorhaben günstigen Milieu.[30] Alle Mitglieder seiner Familie sitzen gern zu seinen Bildnissen, sie bewundern seine mythologischen Bilder bei ihren Aufenthalten in München oder wenn das Bild heimgeschickt wurde, außer Bildnissen und Historienbildern erwarten sie aber vom Maler nur Gemälde religiöser Thematik. Erst viele Jahre später sprach der Künstler darüber, welche Mühe ihm das Altarbild des Hl. Antonius des Einsiedlers kostete, das ihm sein Vater für die Patronatskirche der Familie „in Auftrag gab".[31] In der gleichen Zeit werden allzu moderne Themen von den Familienmitgliedern – wohl mit Ausnahme der Mutter – mißtrauisch betrachtet.

Bereits 1869 hätte für Szinyeis Schicksal ein entscheidendes Jahr werden können. Anfang dieses Jahres begegnete er noch seinem alten Freund Hans Makart in Wien, der ihn wohl zur Teilnahme an der Dekoration der Hofburg einlud, eine Aufgabe, der der Künstler, der unter anderen auch bewegte, dekorative Skizzen und kostümierte Szenen schuf, wohl gewachsen war.[32] Von diesem Sinn für farbenreiche, sinnlich empfundene, dekorative historische Szenen zeugt das in Skizzenform erhaltene Bild *Rococo* (1872; Abb. 6). 1869, im selben Jahr, als Szinyei den Vorschlag von Makart ablehnte, eröffnete ihm die französische Ausstellung in München, wo u. a. Gemälde von Corot, Courbet und Millet gezeigt wurden, neue Perspektiven der Darstellung modernen Lebens. Über seinen entscheidenden Schritt, daß er aus der Piloty-Schule ausgetreten war, und über seine Absicht, ein selbständiges Atelier zu eröffnen und dörfliche Studien zu malen, berichtete er seinem Vater brieflich.[33] Er war auch von Heimweh erfüllt, wollte aber zuerst arbeiten, solange *„die Eindrücke in seinem Gedächtnis frisch blieben"*. Da beklagt er die Nachteile der Isolierung gegenüber den Vorteilen von München und schrieb, daß er bald nach Paris reisen möchte.

Diese seine Begeisterung wurde vom deutsch-französischen Krieg unterbrochen. Sein Pariser Besuch fand bis 1908 nicht statt. Der Künstler kehrte nach Hause zurück, wirtschaftete auf seinem Gut, und erst Jahrzehnte später wurde aus seinen Erinnerungen klar, wie allein und fremd er in seiner Familie dastand.

Als Szinyei 1872 nach München zurückkam, nannte er sich manchmal wieder einen Schüler Pilotys. Dieser Beziehung entspricht die strenge Komponiertheit seiner Bilder aus dem modernen Leben.

Als er seine *Maifeier* malte, folgte er weder einem ideellen noch einem tatsächlichen Auftrag. Sein Freund Arnold Böcklin ermunterte ihn, die naturalistischen Farben immer stärker zu fassen, das geniale Bild wirkte aber auf die Münchner Malerkreise eher verblüffend. Für Szinyei – nach eigener Aussage aus dem Jahre 1872 – stellte dieses Bild *„den einzigen Trost, das Vergnügen und die Unterhaltung"* dar, und *„was die Welt dazu sagen wird, geht mich gar nichts an."*[34]

Die Isolierung des Werks und des Künstlers erfolgte in mehrfacher Hinsicht. Als Szinyei sich für die Landschaft und für das Genre in der Landschaft entschied, erwies sich diese Verbindung von Landschaft und Figur als weniger fest und dauerhaft als bei seinen Vorläufern und Zeitgenossen. Selbst viele Jahre nachher vermochte Szinyei nur das zu formulieren, was sein Bild nicht war, d. h. seine Unterschiede zu den damals in Ungarn geläufigen geographisch und historisch bestimmten Landschaftsdarstellungen und Sittenbildern: es ist keine bestimmte Landschaft, kein tatsächliches Ereignis, obwohl für die Figuren die Bekannten des Künstlers saßen und sogar er selbst da liegt. Er schreibt darüber: *„Mein Bild will nichts anderes darstellen, als was es klar ausdrückt: einen schönen Frühlingstag, den eine fröhliche Gesellschaft städtischer Ausflüger genießt."*[35]

Diese Flucht aus der Stadt, aus der Geschichte, aus der Welt der überlieferten Themen der Literatur, die Suche nach der Alltäglichkeit spielt seit den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts in der malerischen Praxis der französischen Realisten eine Rolle, ihren eher vorsichtigen Formen begegnet man aber auch im Genrebild des deutschen und österreichischen Biedermeiers.[36] Die wichtigsten Unterschiede zu den letztgenannten Bildern bei Szinyei sind die innere Proportion des Bildes, seine gesteigerten Farben und seine gewagte Unmittelbarkeit.

Außer der französischen Ausstellung 1869 in München mögen bei Szinyei geistige Einflüsse der deutschen Philosophie eine wichtige Rolle gespielt haben.

Die Ansichten über die unerreichbare Schönheit der Natur gehen auf Ideen der Romantik zurück. Die freie Wahl des Individuums und seine



Abb. 6. Pál Szinyei Merse: Rokoko, 1872. Ungarische Nationalgalerie, Budapest



Abb. 7. Pál Szinyei Merse: Maifest, 1873. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

innige Beziehung zur Natur sind wichtige Leitmotive im Werk gerade derjenigen Philosophen, Schopenhauer und Nietzsche, die in Szinyeis Studien und Lektüren eine anhand von Schriftquellen und Dokumenten nachweisbare Rolle gespielt haben. Ein Exemplar der Leipziger Ausgabe von 1867 des Buchs *Über Willen in der Natur* von Schopenhauer befand sich im Besitz des Künstlers und wurde jetzt in der Ausstellung auch gezeigt.[37] Szinyeis Bibliothek enthielt wohl auch andere Werke von Schopenhauer, denn selbst dieses Buch bildet eine Fortsetzung zu seinem im 19. Jahrhundert vielgelesenen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Die Kenntnis der Schopenhauerschen Philosophie und die kritische Auseinandersetzung mit ihr können zwar in Ungarn seit dem Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts etwa in Klausenburg und Großwardein[38] und nach 1880 in Budapest nachgewiesen werden, Szinyei lernte jedoch diese Ideen gewiß in München kennen. Auf ihn schien die Lehre eine große Bedeutung ausgeübt zu haben, die die Lebenskräfte auf den Willen zurückführt, der sich in irgendeiner Form in allen Lebewesen, sowohl in den Pflanzen und Tieren als auch in den Menschen offenbart, als eine Reproduktionskraft, Irritabilität und Sensibilität. Nach Schopenhauer ist die Sensibilität eines der Hauptmerkmale des Menschen, indem er dadurch die aus der Materialität der Dinge und der Lebewesen strahlenden Kräfte aufzuspüren und in neue Form zu gießen vermag. Er schafft etwa Bilder aus Farben von meßbarer Kraft und Intensität, Schöpfungen, durch deren Materie die Bewegungen und der Kampf der organischen Kräfte veranschaulicht werden.

Die sensualistische Farbenlehre Schopenhauers mag die Maler – unter ihnen auch Szinyei – besonders stark beeinflußt haben. Er entwickelte ein philosophisches System, das sowohl empirisch als auch abstrakt erschien, das die Philosophie und die Physiologie an die Magie heranrückte, das zwischen einer europäischen Tradition und den orientalischen Philosophien eine Brücke schlug. Es ist kein Zufall, wenn die Werke des Fortsetzers der Schopenhauerschen Philosophie, Friedrich Nietzsche gleich nach dem Erscheinen von Szinyei gelesen und in seine Bibliothek aufgenommen wurde. Szinyei berichtete in seiner um Jahrzehnte später verfaßten Selbstbiographie über sein inniges Verhältnis zu Nietzsche. Nach seiner eigenen Aussage waren die Werke Nietzsches seine alltägliche Lektüre, und die Schriften dieses Philosophen bedeuteten für ihn neben den Werken von Goethe, Heine, Zola, Balzac, Tschechow und Dostojewski diejenige geistige Nahrung, die er am meisten brauchte.[39] Seine Tochter, Rózsi Szinyei Merse, berichtete über die starke Bindung ihres Vaters an die Schriften von Nietzsche und über seine Gepflogenheit, einige Sätze in den Werken des Philosophen zu unterstreichen und häufig zu zitieren.[40] Sein Enkel sammelte dafür weitere Belege.[41] Meines Erachtens verdienen diese Berichte und Quellen in der Erforschung des geistigen Hintergrunde von Szinyei eine erhöhte Aufmerksamkeit, wobei das Vorhandensein dieser Motive in der Korrespondenz des Malers besonders betont werden soll. Für diese Forschung würden natürlich seine an seine Künstlerkollegen gerichteten, noch zu erforschenden Briefe einen besonderen Wert darstellen.

Bis ihre Parallelstellung durch eventuelle glückliche Funde geklärt werden kann, muß bemerkt werden, daß Nietzsche und Szinyei fast genau gleihaltrige Zeitgenossen waren, deren Geburtsdaten nicht einmal ein ganzes Jahr trennt. Nietzsche, nach seinen Bonner und Leipziger Universitätsstudien in der Theologie, der klassishen Philologie und in der Philo-



Abb. 8. Pál Szinyei Merse: Gartenbank, 1873. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

sophie, wirkte in keiner dieser Wissenschaften als Spezialist in traditionellem Sinne, wobei er den bildenden Künsten, dem Tanz und der Musik noch größere Aufmerksamkeit als Schopenhauer widmete. Er begann 1865 an der Leipziger Universität mit dem Studium der *Welt als Wille und Vorstellung* von Schopenhauer. Seit 1868 verbanden ihn nahe Beziehungen mit der Person und der Musik Richard Wagners. Als er 1869 mit seinen selbständigen Vorlesungen an der Basler Universität auftrat, gelangte er von Homer und den griechischen Klassikern zu einem vollständig neuen Ideal des Griechentums, das 1872 in seinem Werk über *Die Geburt der Tragödie* seinen Niederschlag fand.

Der junge Szinyei las laut den eben angeführten Angaben seit 1867 ebenfalls Schopenhauer. Sein Briefwechsel und seine Autobiographie zeugen auch davon, daß er zu den Anhängern Wagners zählte, der sowohl persönlich als auch durch seine vieldiskutierten Werke im Mittelpunkt seines engsten Münchner Kreises stand.[42] Sogar später, als er zurückgezogen auf seinem Gut, lebte, führten seine Verwandten in Eperies aus Noten, die per Post bestellt wurden, bei Laienkonzerten Werke von Wagner auf.[43]

Ich nehme an, daß das mythologische Thema bzw. dessen stark sinnliche, dynamische, zuweilen sogar verblüffend offene oder beinahe triviale Version für Szinyei auf keinen Fall nur eine Erwerbsquelle oder eine Konvention bedeutet haben mag. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Parallele zur Wagnerschen Mythisierung, die aber bereits demjenigen abstrakteren Ideal des Griechentums entsprach, das die Mythen von jedem Moralisieren und Historisieren zu befreien bestrebt war. Diese Auffassung wurde bereits 1873/74 von Nietzsche in seinem seiner Distanzierung von Wagner Ausdruck gebenden Werk *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* vertreten. *„Mit dem Worte »das Unhistorische« bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen“* – so verkündete Nietzsche in diesem Werk die Ideologie der modernen Kunst.[44] Ihm geht eine Formulierung in den Aufzeichnungen zu den Vorträgen des Jahres 1872 voraus: *„Der Künstler betont das Alltägliche und das Fortwährende der Bildung. Das Ziel kann nicht hoch genug, die Mittel nicht einfach genug sein. Sprechen. Sehen, Sehnen. Anschluß an eine neue Kunst.“*[45] In demselben Jahr entsteht ein eigener Aufsatz *Über das Pathos der Wahrheit*.[46] Das Jahr 1873 erbrachte für Szinyei außer seinem Hauptwerk solche brillanten Skizzen wie die Problematik des Maifest betont aufgreifender Bilder *Spaziergang in Tutzing*, *Auf der Gartenbank*, *Im grünen Rasen*, oder für solche zauberhaften mythologischen Werke wie der *Feentanz*, *Tourbillon* oder der *Kentaurensturm*, die mit malerischen Mitteln ähnliche Gedanken behandeln wie die philosophischen und dichterischen Werke von Nietzsche aus denselben Jahren. Als Szinyei nach 1878 aufhörte mythologische Themen zu malen, und in seinen späteren apologisierenden Schriften den Naturalismus als die Kunst der Zukunft bezeichnete und erklärte, daß *„die moderne Richtung, dieser junge Riese mit kraushaarigem Haupt mit seinem Realismus die von Ästhetikern künstlich konstruierte akademische Verfassung besiegte“*,[47] enthielt sein Begriff von Naturalismus und Realismus bereits weniger vom Naturzauber der Münchner Jahre, der sowohl von Nietzsche als auch von Böcklin angeregt war. Damals war noch die Verwandlung eines jungen griechischen Modells in einen wahrhaften Faun oder einer nackten modernen Frauenfigur in eine Nymphe möglich.[48]

Im Oeuvre von Szinyei begegnet man zuweilen auch verblüffenden und tragischen Extremen des „Vergessen-Könnens“. Verschiedene Grade des Rücktritts und des Neubeginns haben sowohl Nietzsches als auch Szinyeis Laufbahn gekennzeichnet. In der Einsamkeit von Jernye scheint Szinyei die Stationen der Laufbahn des von ihm hochgeschätzten Philosophen aufmerksam verfolgt zu haben. Er besorgte sich Nietzsches Werke, von denen ihm wohl nicht der sich in die Wälder zurückziehende Weise Zarathustra am nächsten stand, sondern das 1884/85 entstandene Buch, *Jenseits von Gut und Böse* – ein Werk, das den Faden der ihn seit seiner Jugend interessierenden Schopehauerschen Naturinterpretation wiederaufnahm.

Dieses Buch rechnet mit den „Stil-Maskeraden“ des Historismus erneut ab, wobei die Zukunft ihm allein im Lachen und in der Ankunft eines Propheten erscheint, der die Hochzeit von Licht und Finsternis eröffnen wird. Der Methode des Daten sammelnden, Wissen häufenden Schaffens stellt hier Nietzsche den positiv gewerteten Typus des „Wartenden“, des vornehmen Künstlers gegenüber. Den Satz, den er über diesen Künstlertyp in seinem Werk *Menschliches allzu Menschliches* schrieb, unterstrich Szinyei laut der Erinnerungen seiner Tochter in seinem Exemplar: *„Die geborenen*

Aristokraten des Geistes sind nicht zu eifrig: ihre Schöpfungen erscheinen und fallen an einem ruhigen Herbstabend vom Baume, ohne hastig begehrt, gefördert, durch Neues verdrängt zu werden. Das unablässige Schaffenwollen ist gemein und zeigt Eifersucht, Neid, Ehrgeiz an. Wenn man etwas ist, so braucht man eigentlich nichts zu machen – und thut doch sehr viel. Es gibt über dem »produktiven« Menschen noch eine höhere Gattung."[49]

Der Reichtum und die überzeugende dichterische Fülle der Philosophie Nietzsches bot an der Schwelle zum 20. Jahrhundert mehreren Künstlern oder Künstlergruppen geistige Nahrung. Vor ihrer europaweiten Wirkung übte sie entscheidenden Einfluß auf Szinyei eine herausragende ungarische Künstlerpersönlichkeit aus, der außer einer eigenwilligen Auslegung der Begriffe von Naturalismus und Realismus in seinen Aufzeichnungen imstande war, jene These durch Farben und Lichtverhältnisse in eine anschauliche Form unzusetzen: „*Die Künstler sollen nichts so sehen wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker ...*"[50] Für sein Handeln scheint wieder ein Satz richtungweisend gewesen zu sein, den er in seinem Nietzscheband unterstrich.[51]

In der Malerei des 19. Jahrhunderts, in der nach der 1873 entstandenen Charakteristik Nietzsches ein Teil der Künstler sowohl in Europa als auch in Ungarn „*sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder »national« vorgeführt*" hat, entdeckte Szinyei eine Welt der Originalität.[52] Obwohl er in seinen Aussagen zuweilen mit Recht zugestand, daß er nur ein einziges großes Gemälde neben einer Anzahl leichter, eleganter und vornehmer Skizzen ausgeführt hatte, erscheint der demjenigen Anschauungswandel und derjenigen Haltung verwandt, die sich in ihrer prägnantesten Formulierung in den Dichtungen von Nietzsche finden.

Zum Schluß mögen hier zwei Zitate stehen. Das eine von Nietzsche: „*Freund Zarathustra kam, der Gast der Gäste! nun lacht die Welt, der grause Vorhang riß. Die Hochzeit kam für Licht und Finsterniß.*"[53]

Das andere stammt von Lajos Fülep, der in seinem Nietzsche-Aufsatz 1910, zum Auftakt einer neuen Epoche, schreibt: „*Nietzsches Götter können alle tanzen. Alle sind bei ihm im Schreiten geboren .. Nietzsche war ein Mensch des freien Denkens, er dichtete schreitend und empfing seine Gedanken vom Gehen. Hinter den Schriften von Nietzsche stehen Landschaften, und die verschiedenen Stile seiner Schriften duften nach verschiedenen Atmosphären. ... Wenn er Maler gewesen wäre, wäre sein ständiges Thema das Plein-air gewesen. ... Seine Aphorismen, die auch bei dem gewichtigsten Inhalt doch leicht und graziös, rund, unruhig und vibrierend sind, erscheinen wie schimmernde Flecken des Sonnenlichts auf der Wiese. Jede Zeile des Zarathustra ist von solchem Glanz, durch den Tanz des Sonnenlichts und eigenwilligen Sprung leichter Flecken geprägt.*"[54]

In der Geschichte der europäischen Literatur und der Kunst erfuhren bereits mehrere dichterische und künstlerische Werke Vergleiche mit der poetischen Philosophie und mit den runden Aphorismen von Nietzsche. Aufgrund der schriftlichen Quellen und der zwischen 1869 und 1878 entstandenen Farbskizzen und Gemälde gebührt dem Maler Pál Szinyei Merse ein nicht zu unterschätzender Platz und eine auffallend frühe chronologische Stellung in dieser Reihe.

Szinyei in der Ausstellung „Landschaft im Licht" – und unter seinen Zeitgenossen

Bereits das erste Kapitel der Szinyei-Monographie von Anna Szinyei Merse bietet einen Ausblick auf die verwandten zeitgenössischen Bestrebungen in Europa vom Standpunkt der ungarischen Kunst, und das ganze Buch ist durch die Absicht gekennzeichnet, das Lebenswerk des Künstlers in einer europäischen Perspektive zu beurteilen. Es ist kaum Zufall, daß hier außer Courbet und den fanzösischen Realisten die italienischen *Macchiaioli* als wichtige Parallelen erwähnt wurden. Die italienischen Meister, deren Bedeutung jüngst durch eine ausgezeichnete Monographie und durch ihre Einbeziehung in die Ausstellung *Landschaft im Licht* betont wurde,[55] sind ja einen ähnlichen Weg von einer klassizisierenden Romantik bis zu einem pathosfreien und eleganten Realismus oder Naturalismus gegangen, wie Szinyei in München und in seiner Heimat. Die Naturalisten im benachbarten Wien und im ungarischen Szolnok kamen von einem Biedermeier-Naturalismus zu einer einfachen Naturnachahmung, wobei die Feststellung nur bejaht werden kann, daß für Szinyeis Schaffen F. G. Waldmüller, A. Pettenkofen und Tina Blau sowohl als Hintergrund als auch als Vorstufe betrachtet werden dürfen. Als Adolph Menzel, Hans Thoma, Wilhelm Leibl, am nächsten jedoch Arnold Böcklin als deutsche Parallelerscheinungen mit Recht angeführt wurden, konnte die Verfasserin nach 1870 in einem Fall sogar künstlerische Anregungen nachweisen, die von Szinyei nach einem deutschen Künstler ausgingen. Es handelt sich um den sehr begabten Maler Fritz Schider, der die von Leibl gelernte Fleckenmalerei in der Zeit um 1872–1875 mit dem lebendigen Kolorit und der Methode des Plein-air von Szinyei zu verbinden versucht hat.

In der ungarischen Malerei befaßten sich zeitweilig mehrere teils bedeutende, teils auch eher mittelmäßige Meister (Lajos Deák-Ébner, Géza Mészöly, Sándor Liezen-Meier, Géza Dósa, Gyula Benczúr) mit der Problematik der Versuche der Freilichtmalerei von Szinyei. Eine ähnliche Naturanschauung vertraten dann im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zwei große Meister, der Realist László Mednyánszky und der symbolistisch-naturalistische Károly Ferenczy.

Wenn sie einen geistigen und künstlerischen Hintergrund für Szinyeis Schaffen entwirft, betont die Verfasserin der Monographie mit vollem Recht, daß Szinyei als selbständiger und autonomer Künstler in München auftrat. In Ungarn stand er jedoch völlig vereinzelt, als seine Hauptwerke entstanden, deren Bedeutung zwar von Malerkollegen vage geahnt, doch von der zeitgenössischen Kunstkritik nicht anerkannt wurde.

Die neue Monographie über Pál Szinyei Merse ist ausschließlich in ungarischer Sprache erschienen. Der höchst informative Katalog der Gedächtnisausstellung wurde zwar in mehreren Sprachen herausgegeben, kann jedoch für einen wissenschaftlich orientierten Leserkreis die Monographie auf keinen Fall ersetzen.

Im Frühjahr und im Sommer 1990 mögen eine Anzahl von Besuchern in den Ausstellungen in Köln und in Zürich vor einer der Farbskizzen zum *Maifest*[56] aus dem Jahr 1872 gestanden haben, auf der eine lose Gruppe von Figuren in tiefgrauer Farbe, in kühn gewähltem Bildausschnitt auf einem Hügelabhang dargestellt ist. Es bleibt nur zu wünschen, daß die anderen kleinen Farbskizzen (17,8×22,5 cm) auch ausgestellt werden, diejenigen, auf denen die Farbflecken des roten Mantels, des grünen Grases und der Kleider in Rosa, Lila, Weiß und Braun *alla prima* aufgetragen wurden. Die Ausstellung dieser Variante wäre nicht nut wegen des höheren Grades künstlerischer Originalität willkommen sondern auch deshalb, weil sie dem großen Gemälde näher steht und – so hoffen wir – weiterhin Interessenten in die Budapester Nationalgalerie locken wird. Parallel zur Kölner Ausstellung war die große Szinyei-Ausstellung in Budapest zu sehen. Im Katalog der Züricher Ausstellung wurde beim Gemälde *Fesselballon* (1878) bemerkt, daß er „eine erstaunlich originelle Lösung des Ungarn Pal Szinyei Merse" darstellt.

Auf eine ähnlich nachteilige Weise wurde übrigens in der Ausstellung *Landschaft im Licht* sein älterer Zeitgenosse László Paál behandelt, der den Großteil seines Lebens in Barbizon verbrachte.[57] Seine Landschaft hätte ihren richtigen Platz kaum unter den österreichischen Meistern gefunden, wie das die Anordnung der Ausstellung in Köln nahegelegt hat, sondern hätte sogar mit vollem Recht in der Nachbarschaft eines Daubigny hängen sollen, wenn die Veranstalter der Ausstellung das imposante Material nicht nach der Staatszugehörigkeit (Monarchie Österreich–Ungarn!), sondern den tatsächlichen kunstgeographischen Verhältnissen entsprechend geordnet hätten. Die ungarische Malerei knüpfte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Wirkungskreis von Wien und Rom, seit der Mitte des Jahrhunderts wandte sich das Interesse München, Düsseldorf und Paris zu. Da die begabtesten Künstler entweder instinktiv oder auf eine gebildete und bewußte Weise (das war auch Szinyeis Weg) bestrebt waren, eine eigene ungarische Kunst je nach Gattungen, Stil und Ikonographie derart zu begründen, daß sie sich dem Wirkungskreis eines der großen Zentren europäischer Kunst anschlossen, muß die gründliche Erschließung ihrer Quellen und das Kennenlernen der eigenen Qualität ihrer Beziehungen notwendigerweise die Voraussetzung der Beurteilung ihres Schaffens bilden.

Darin besteht das Verdienst mehrerer Aufsätze von Anna Szinyei Merse in den letzten Jahren und schließlich auch der Ausstellung 1990 der Ungarischen Nationalgalerie. Die wichtigsten Werke, die hier gezeigt wurden, sollte man bald auch in München, Berlin, Paris ausstellen und wohl auch in den USA, wo sowohl private als auch öffentliche Sammlungen mehrere bisher unauffindliche Werke von Szinyei bergen sollen. Als Julius Meier-Graefe 1910 in Berlin in einer ungarischen Ausstellung die Ölskizzen und die Gemälde von Szinyei kennengelernt hat, war er durch ihre Frische und Modernität beeindruckt und wollte nicht glauben, daß der Künstler vorher nie in Paris war.[58] Der Schlüssel zu diesem Rätsel wäre wohl durch eingehende Forschungen über die Beziehungen zwischen München, Paris und Ungarn zu finden.

Júlia Szabó

ANMERKUNGEN

[1] Pál Szinyei Merse und sein Kreis, Ausstellungskatalog, Ungarische Nationalgalerie, Budapest 1990. S. auch *Thomas von Bogyay*: Paul Szinyei Merse und seine Zeit, in: Kunstchronik 44. Jg. Jan. 1991, Heft 1. S. 24–39.

[2] A Majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések (Der Maler der *Maifest* aus der Nähe. Briefe und Selbstbiographien von Pál Szinyei Merse. Erinnerungen), Hrsg. Anna Szinyei Merse, Budapest 1989. *Szinyei Merse, Anna*: Szinyei Merse Pál élete és művészete (Leben und Werk von Pál Szinyei Merse mit Werkverzeichnis und Bibliographie), Budapest 1990.

[3] *Fülep, Lajos*: Magyar művészet (Ungarische Kunst), Budapest, 1923. In: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek tanulmányok (Von der Revolution der Kunst zur großen Revolution. Artikel und Aufsätze), Budapest 1974; *Kállai, Ernst*: Neue Malerei in Ungarn, Leipzig, 1926, *Rippl-Rónai, József*: Emlékezései (Erinnerungen), Budapest 1911, S. 97–98; *Mednyánszky, László*: Naplója (Tagebücher), Budapest 1960, S. 185.

[4] *Petrovics, Elek*: Szinyei Merse Pál nézetei a művészetről (Künstlerische Anschauungen von Pál Szinyei Merse). In: Bulletin des Musée des Beaux-Arts, Budapest 1922 S. 97–111; *Meller, Simon*: Szinyei Merse Pál élete és művei. (Leben und Werk von Pál Szinyei Merse), Budapest 1935; *Petrovics, Alexius*: Paul Szinyei Merse, in: The New Hungarian Quarterly, Budapest 1941, S. 259–275; *Hoffmann, Edith*: Szinyei Merse Pál, Budapest 1943. – Gedächtnisausstellung von Pál Szinyei Merse, 1948, Museum der bildenden Künste, Budapest, (Hrsg. Edith Hoffmann).

[5] *Jeszenszky, Sándor*: Déjeuner sur l'herbe de Szinyei, in: Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise 2 (1968), Budapest; *Szinyei Merse, Anna*: Bildgattungen und Themen ii Jugendwerk von Pál Szinyei Merse, in: Acta Historiae Artium, Budapest. 1981. 3–4. S. 287–361.

[6] Eine alte Schwarz-Weiß-Fotographie erschien in der Monographie Abb. 35. Werkverzeichnis Nr. 41.

[7] Werkverzeichnis Nr. 76.

[8] Werkverzeichnis Nr. 69 und Nr. 83.

[9] Werkverzeichnis Nr. 71 und Nr. 72.

[10] *Götz, Eckhardt*: Zweites Rokoko um 1840 in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam, In: Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, hrsg. Karl-Heinz Klingenburg, Leipzig, 1985. S. 141–156. – *Duncan, Carol*: The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art, New York 1976.

[11] Werkverzeichnis Nr. 108 und 115.

[12] Werkzeichnis Nr. 81, Nr. 106, Nr. 96, Nr. 101.

[13] *Stahl, Fritz*: Ungarische Maler zur Ausstellung im Hause der Secession, In: Berliner Tageblatt, 4. Febr. 1910, Abendausgabe. *Hartmann, G.*: Ungarische Ausstellung im Hause der Secession in Berlin, in: Berliner Morgenpost, Febr. 1910; *E. K.*: Ein tragischer Künstler, in: Frankfurter Zeitung 8. April, 1910. – *Lengyel, Géza*: A berlini kiállítás mérlege (Bilanz der Berliner Ausstellung), in: Nyugat, 1. April, 1910, S. 440–444.

[14] Werkverzeichnis Nr. 116, Nr. 119, Nr. 165–166.

[15] *Károly Ferenczy*: Selbstbildnis, 1893. Ungarische Nationalgalerie. Inv. Nr. 7574.

[16] Werkverzeichnis Nr. 144.

[17] Werkverzeichnis Nr. 146.

[18] Werkverzeichnis Nr. 156.

[19] Werkverzeichnis Nr. 208.

[20] *Károly Ferenczy*: Frühlingslandschaft mit der Blumenberg, 1898, Ungarische Nationalgalerie, Inv. Nr. 1649 – *László Mednyánszky*: Angelnde, 1890, Ungarische Nationalgalerie, Inv. Nr. 55.337.

[21] *Nietzsche, F.*: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. München 1969, S. 107 („*Kraft, vergessen zu können*").

[22] Félix Szinyei Merse an Pál, Jernye, 2. April, 1866, Félix Szinyei Merse an Pál, Eperjes, 4 Januar, 1867: Frau Félix Szinyei Merse an János Arany, o. J. – Frau Félix Szinyei Merse an Pál, 15. August 1867, a.a.O. (Anm. 2) S. 79, 89, 98, 99, 100, 128 f. – Die erwähnten Werke sind: *Teleki, József*: A Hunyadiak kora Magyarországon. (Das Zeitalter der Hunyadis in Ungarn) Pest, 1852–1857, 1863. – *Horváth, Mihály*: A magyarok története (Geschichte der ungarischen Nation), Pest 1841, 1866.

[23] Félix Szinyei Merse an Pál. Jernye, 10. Januar, 1865, a.a.O. (Anm. 2) S. 60 f.

[24] Frau Félix Szinyei Merse an Pál, Jernye, 28. Februar, 1869. a.a.O. (Anm. 2) S. 129 f.

[25] Pál Szinyei Merse an seinen Vater, München, 16. Januar, 1865. a.a.O. (Anm. 2) S. 62 f.

[26] Félix Szinyei Merse an Pál, Eperjes, 19. Dezember, 1866, a.a.O. (Anm. 2) S. 88 f.

[27] Pál Szinyei Merse an seinen Vater, o. J. (1868), a.a.O. (Anm. 2) S. 108. f.

[28] Vgl. a.a.O. (Anm. 1. S. 18. Studien zu Genrebildern aus dem Jahre 1881.

[29] Pál Szinyei Merse an seinen Vater, München, 12. Oktober, 1869, a.a.O. (Anm. 2) S. 141 f.

[30] Der oben (Anm. 29) angeführte Brief kann auf die folgenden Bilder bezogen werden: *Die Schaukel* (1869), die nach einer Reihe von Skizzen in einem Großformat wohl nicht ausgeführt wurde, *Das Wäschetrocknen*, die *Schlafende Frau* sowie die *Mutter mit ihren Kindern*, das gleich in zwei Varianten gemalt wurde.

[31] Pál Szinyei Merse, IV. Selbstbiographie, a.a.O. (Anm. 2) S. 268. „*Ich habe das Bildnis meines Vaters gut gemalt, dann habe ich ein Altarbild malen sollen, was mir alle meine Arbeitslust nahm. Ich war in faules Nichtstun versunken.*"

[32] Pál Szinyei Merse an seinen Vater, Wien, 8 Juli 1869, a.a.O. (Anm. 2) S. 134 f.

[33] Pál Szinyei Merse an seinen Vater, München, 9 August 1869, a.a.O. (Anm. 2) S. 136 f.

[34] Pál Szinyei Merse an seinen Vater. o. J. (Dezember 1872), a.a.O. (Anm. 2) S. 206.

[35] Pál Szinyei Merse an János Peregriny, Jernye, 20 Oktober 1896, a.a.O. (Anm. 2) S. 206.

[36] Von den letzteren mag wohl der erste Lehrer Szinyeis, Lajos Mezey ein ähnliches Verfahren an ihn vermittelt haben, dessen Vorhandensein in den Jugendwerken Szinyeis nachweisbar ist, vgl. *A. Szinyei Merse*, a.a.O. (Anm. 28) S. 12.

[37] *Schopenhauer, A.*: Über den Willen in der Natur, Leipzig, 1867, a.a.O. (Anm. 28) S. 19.

[38] *Weltzl, Hugó*: Schopenhauer Arthur bölcseleti elődei. (Die Vorfahren Arthur Schopenhauers in der Philosophie), Kolozsvár, 1873. – *Nemes, Imre*: Schopenhauer Arthur és Hartman Ede bölcseletének ismertetése és bírálata (Darlegung und Kritik der Philosophie von A. Schopenhauer und E. Hartman), Nagyvárad, 1882. – *Ravasz, László*: Schopenhauer esztétikája. (Die Ästhetik von Schopenhauer.) Kolozsvár, 1907.

[39] Szinyei Merse Pál mesél (Pál Szinyei erzählt) in: Esztendő, Mai 1918, a.a.O. (Anm. 2) S. 284 f.

[40] Aufzeichnungen von Rózsi Szinyei Merse über ihren Vater. o. J. a.a.O. (Anm. 2) S. 301 f.

[41] Über meinen Großvater, a.a.O. (Anm. 2) S. 324.

[42] Erinnerungen aus München, diktiert von Pál Szinyei Merse, 1906. a.a.O. (Anm. 2) S. 276 (über den Wagnerkult von 1872 in München).

[43] Aufzeichnungen von Rózsi Szinyei Merse über ihren Vater. o. J. a.a.O. (Anm. 2) S. 293 (über die Wagneranhänger von Eperjes aus dem Jahre 1872).

[44] *Nietzsche, F.*: a.a.O. Anm. 21. zit. nach: Werke in drei Bänden, Hrsg. Karl Schlecht. Bd. 1. München, 1969.

[45] *Nietzsche, F.*: Vorrede, Skizzen und Gedanken zu einer Umarbeitung der Vorträge Sommer-Winter, 1872, zit. nach Gesammelte Werke Bd. 4. München 1921. S. 127–137.

[46] *Nietzsche, F.*: Über das Pathos der Wahrheit (1872), zit. a.a.O. (Anm. 45). S. 141–147.

[47] Pál Szinyei Merse: IV. Selbstbiographie, a.a.O. (Anm. 2) S. 270 f.

[48] S. a.a.O. (Anm. 28) S. 12 f.

[49] S. a.a.O. (Anm. 2) S. 301–302.

[50] Über das besonders intensive Erleben der Wahrheit durch den Künstler s. unten (Anm. 52) zit. Werk S. 24. Über die grundlegende Wirkung Nietzsches auf Literatur und Kunst vgl. *Hofmann, W.*: Das irdische Paradies, München, 1960. – Aus früherer Literatur: *Schmitt, E.*: Friedrich Nietzsche an der Grenzscheide zweier Welten, Leipzig, 1902. – *Kanovitch, A.*: The will of beauty. Being a continuation of the philosophies of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. New York, 1932.

[51] S. a.a.O. (Anm. 2) 301–302.

[52] *Nietzsche, F.*: Jenseits von Gut und Böse (1885–1886) zit. nach Nietzsches Werke, Taschenausgabe, Bd. 8. Leipzig. o. J. S. 175 f.

[53] Eine Dichtung des Philosophen kann als Parallele zur Erneuerung der Malerei betrachtet werden, a.a.O. (Anm. 52) S. 140 f.

[54] *Fülep, Lajos*: Nietzschéről (Über Nietzsche) in: A tragédia eredete (Ungarische Übersetzung der Geburt der Tragödie) Budapest, 1910, neugedruckt a.a.O. (Anm. 3) Von der Revolution der Kunst zur grossen Revolution. Budapest, 1974. Magvető. Bd. 2. S. 506 f.

[55] Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910. Hrsg. von Götz Czymnek. Wallraf-Richartz Museum Köln, 6 April bis 1 Juli 1990, Kunsthaus, Zürich, 3 August bis 21 Oktober 1990, 177–178. (*Szinyei Merse, A.*: Beispiele der Freilichtmalerei in Ungarn) – *Norma Broude*: The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century. New Haven–London, 1987.

[56] Katalog zit. Anm. 55. S. 498, Nr. 193. eine Variante ist im Werkverzeichnis Nr. 96 und Nr. 101.

[57] Katalog zit. Anm. 65. S. 479. Nr. 135.

[58] Rippl-Rónai, József an Pál Szinyei Merse, Berlin, 1909, a.a.O. (Anm. 2) S. 227–229.

PERSONALIA

LAJOS VAYER, Professor emeritus der Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Eötvös Loránd Universität Budapest, ordentliches Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und *membre d'honneur* des *Comité International d'Histoire de l'Art,* vollendete 1993 sein 80. Lebensjahr. Seit 1978, als Vorstand des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Universität Budapest, wo er mehrere Generationen ungarischer Kunsthistoriker erzogen und praktisch alle heute tätigen Kollegen ins Fach eingeführt hat, entfaltete er eine ausgedehnte wissenschaftliche Tätigkeit, von der zahlreiche seiner Veröffentlichungen und Tagungsbeiträge zeugen. Anläßlich seines 65. Geburtstags wurde ihm 1978 eine Festschrift als Bd. XXIV der *Acta Historiae Artium* gewidmet, wo auch eine Bibliographie seiner Werke veröffentlicht wurde. Von der wesentlichen Vermehrung seiner Veröffentlichungen in der Zwischenzeit gibt allein sein in ungarischer Sprache veröffentlichter Sammelband *Témák, formák, ideák* (Themen, Formen, Ideen), Budapest 1988, der auch seinen autobiographischen Rückblick enthält, einen gewissen Eindruck. 1982 veröffentlichte er – ebenfalls auf ungarisch – eine zusammenfassende Darstellung der Kunst der italienischen Renaissance (*Az itáliai reneszánsz művészete*, Budapest 1982). In zahlreichen Beiträgen befaßt er sich vor allem mit Fragen der ikonologischen Deutung der Renaissancekunst, seine langjährigen Studien zur Deutung des Freskenzyklus des Piero della Francesca im Chor von S. Francesco in Arezzo, deren Teilergebnisse bereits veröffentlicht wurden, stehen vor dem Abschluß und der Veröffentlichung. Spät erhielt er die Anerkennung seiner Tätigkeit in seiner Heimat. Obwohl er seit dem XXII. Kunsthistorischen Kongreß in Budapest für eine Periode Vorsitzender des C.I.H.A. war und 1968 mit dem Herder-Preis ausgezeichnet wurde, wurde er erst 1989 in die Ungarische Akademie der Wissenschaften aufgenommen und ist sein Lebenswerk 1993 mit der höchsten ungarischen Auszeichnung, dem Széchenyi-Preis, bedacht worden. Seine zahlreichen Schüler und Kollegen widmeten ihm im Dezember 1993 eine Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie, wo außer den von ihm in seinen Studien behandelten und besprochenen Werken seine Erwerbungen für die Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste bzw. für die Historische Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums sowie eine Auswahl der von ihm als langjähriger *Commissario* des ungarischen Pavillons an der Biennale von Venedig vorgeführten Werke zeitgenössischer Künstler ausgestellt wurde. Die Ausstellung war von einem als Festschrift gedachten Katalog begleitet. Die Redaktion der *Acta Historiae Artium* schließt sich den Schülern und Fachkollegen mit den besten Wünschen an den langjährigen Herausgeber dieser Zeitschrift an, der zwischen 1962–1986 ihr Antlitz wesentlich geprägt und sie mit einem seitdem nicht wieder erreichten Erfolg geleitet hat.

MÁRIA CSERNYÁNSZKY, die international anerkannte Forscherin der Textilkunst und Verfasserin des Buches *Ungarische Spitzenkunst* (Budapest 1962) ist 90 geworden. Sie arbeitete bis in die jüngste Zeit besonders in der archivalischen Forschung sehr aktiv. Das Ergebnis ihrer Mitarbeit stellt die Reihe der die 16.–18. Jahrhunderte betreffenden Materialveröffentlichung *Urbaria et Conscriptiones* dar, die im Auftrage des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften erschien und mit Heft 8. 1990 abgeschlosen wurde. Der in Zurückgezogenheit lebenden Kunsthistorikerin wird der Jahrgang 1993 der *Ars Decorativa*, des Jahrbuchs des Museums für Angewandte Kunst, gewidmet.

MIKLÓS HORLER ist 70 Jahre alt. Der bekannte Architekt und Denkmalpfleger ist auch heute von Begeisterung und Dynamismus erfüllt tätig; seit 1989 bekleidet er hohe Posten im Ungarischen Landesdenkmalamt, zuerst als für die wissenschaftliche Forschung zuständiger Direktor, seit 1992 als Vizepräsident des Amtes. Seine wichtigsten Arbeiten für die Kunstgeschichte sind die Fortsetzung der Reihe der Kunsttopographie Ungarns (*Magyarország Műemlékei*) durch mehrere in Vorbereitung befindliche Bände sowie die Gründung einer Reihe von Veröffentlichungen zur systematischen Erfassung der Steinfragmente des mittelalterlichen Ungarn (*Lapidarium Hungaricum*, bisher erschienen: Bd. I, 1988; Bd. II, 1990). Als einem Forscher der Renaissancebaukunst sind ihm unter den jüngsten seiner Veröffentlichungen eine Monographie der Bakócz-Kapelle von Esztergom (*Die Bakócz-Kapelle im Dom zu Esztergom*, Budapest 1990) und sein Aufsatz „Les édifices de la villa royale de Buda-Nyék", *Acta Historiae Artium* XXXIII (1987/88) S. 131 ff. zu verdanken. Von seiner denkmalpflegerischen Auffassung gibt seine Auseinandersetzung mit Grundfragen der Methode (Bilan critique des restaurations des monuments hongrois, *Acta Historiae Artium* XXX, 1984, 357 ff.) einen Begriff. Zu seinem 70. Geburtstag erschien eine Festschrift (*Horler Miklós hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok, Művészettörténet – Műemlékvédelem*, hrsg. v. Pál Lővei, Budapest 1993) mit Beiträgen besonders zu wissenschaftlichen Ergebnissen denkmalpflegerischer Arbeit und mit einer Bibliographie der Schriften des Jubilars.

BÉLA SZÍJ ist am 2. Februar 1993 im Alter von 69 Jahren in Budapest gestorben. Als junger Jurist und als Enthusiast der modernen Kunst wandte er sich unter dem seine Auffassung zeitlebens prägenden Einfluß von Ernő Kállai dem Studium der Kunstgeschichte zu. Seine Studien wurden durch politische Verfolgung und zeitweiligen Ausschluß von der Universität verzögert. Seit ihrer Gründung war er in der Ungarischen Nationalgalerie tätig, deren Charakter er durch mannigfaltige, stille und ebenso folgerichtige wie gründliche Forschungsarbeit wesentlich prägte. Er war lange Jahre Sekretär des Verbandes Ungarischer Archäologen und Kunsthistoriker. Selbst nach seiner Pensionierung blieb er der Galerie treu, wo er sich nicht nur durch die Anlage des dokumentarischen Archivs, sondern besonders durch feinfühlige und fachmännisch kritische Expertenarbeit auszeichnete. Unter seinen der progressiven ungarischen Kunst gewidmeten Ausstellungen bleiben besonders diejenige der Privatsammler von 1963 und die Gedächtnisausstellung des Malers József Egry 1971 erinnerungswürdig. Seine Forschungen und Veröffentlichungen galten vor allem den Meistern des frühen 20. Jahrhunderts (der Gruppe *Nyolcak* – die Acht), so sein Buch über *Lajos Gulácsy* (Budapest 1979) bzw. sein monographischer Aufsatz „Róbert Berény", in: *Acta Historiae Artium* XII (1966) S. 155 ff.

VERONIKA KAPOSY ist 1993 im Alter von 70 Jahren gestorben. 1949 promovierte sie an der Universität von Budapest mit einer Dissertation über den Symbolismus der romanischen Kunst und arbeitete lebenslang als Mitarbeiterin der Graphischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste Budapest. Ihre Tätigkeit galt vor allem dieser Sammlung, deren Niveau sie durch langjährige, stille und aufopfernde Arbeit geprägt hat. Ihre Beiträge und Ausstellungskataloge umfassen praktisch alle Epochen und Gattungen der Zeichenkunst und der Druckgraphik, als deren gründliche Expertin sie weltweit bekannt war – den Schwerpunkt ihrer Studien bildete jedoch die französische Kunst der Wende zum 19. Jahrhundert. Ihr war nicht mehr vergönnt, im Ruhestand ihre diesbezüglichen Ergebnisse zusammenzufassen. Ihre Aufsätze erschienen vor allem im *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, dessen Herausgeberin sie war. Auch die Redaktion der *Acta Historiae Artium* betrauert eine ihrer treuen Verfasserinnen

(„Remarques sur deux époques importantes de l'art de Daumier dessinateur", XIV, 1968, 255 ff.; „Influences néerlandaises sur les dessins francais du XVIIIe siècle", XXIII, 1977, S. 313 ff.; „Une étude de Ingres pour „Le Voueu de Louis XIII", XXIV, 1978, S. 373 ff.; „Remarques sur quelques oeuvres de Francois Verdier", XXVI, 1980, S. 75 ff.)

FERENC LEVÁRDY starb 1993 im Alter von 77 Jahren. Obwohl er vor dem Zweiten Weltkrieg eine ausgezeichnete Bildung als Mediävist erhielt, bekam er erst nach langer Zeit, Ende der sechziger Jahre, eine Stelle am Landesamt für Denkmalpflege. Er arbeitete dort in mannigfaltigen Bereichen der alltäglichen Praxis bis zum Jahre 1977, als er in den Ruhestand ging. Er nahm an Forschungen einer Reihe von höchst wichtigen Denkmälern des ungarischen Mittelalters (Kathedrale von Győr, Baldachinportal Litér, romanische Bauskulptur der Kathedrale von Pécs, der Abteikirche Somogyvár, des Stiftes von Óbuda) teil, wobei diese Veröffentlichungen nicht zuletzt dank seiner tiefen Bewandertheit in der Liturgie und Kirchengeschichte und seines Einfühlungsvermögens immer viel zur Einführung einer modernen Betrachtungsweise und zur Überwindung alter Thesen beigetragen haben. Als eines seiner wichtigsten Themen galt die mittelalterliche Baugeschichte der Benediktinerabtei Pannonhalma. Wie grundlegend seine diesbezüglichen Forschungen auch waren, konnten sie ihm Ende der fünfziger Jahre die gebührende wissenschaftliche Anerkennung nicht bringen und wurden nur ungarisch in einer Reihe von Aufsätzen veröffentlicht („Pannonhalma építéstörténete" [Die Baugeschichte von Pannonhalma], in: *Művészettörténeti Értesítő* VIII, 1959, S. 27 ff. und 165 ff.). Der andere Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit lag auf der Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, besonders der „ungarischen" Gruppe bolognesischer Handschriften, wo er durch wesentliche Aufsätze und grundlegende Faksimileausgaben zur Kenntnis des *Ungarischen Anjou-Legendariums* (Il leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Libraray e nell'Ermitage, *Acta Historiae Artium* IX (1963) S. 75 ff., sowie Faksimileausgabe: *Magyar Anjou Legendárium*, Budapest 1975) und der *Nekcsei-Bibel* (Faksimileausgabe. Budapest 1988) beitrug.

Während der Drucklegung dieser Nummer haben wir die Nachricht über den Tod von Frau Professor *Anna Zádor* am 2. März 1995 erhalten. Die Würdigung der Kunsthistorikerin, der hochverehrten Lehrerin jüngerer ungarischer Kunsthistoriker und eines langjährigen Mitglieds der Redaktion unserer Zeitschrift folgt in einer unserer nächsten Nummern.

INDEX

Andor Pigler 1899–1992 (*Gy. Török*) 3
Géza Entz 1913–1993 (*E. Marosi*, Bibliographie: *P. Váczi*) 11
M. V. Schwarz: „Li sepouture dun sarrazin". Bilder von Antike bei Villard de Honnecourt 31
B. Bongianino-Polton: Deux oeuvres de Pietro di Giovanni d'Ambrogio au Keresztény Múzeum d'Esztergom 41
Zs. Urbach: „Ego sum deus et homo". Eine seltene Darstellung der Infantia Christi auf einem Triptychon des Christlichen Museums in Esztergom (Gran) 57
I. Gerelyes: The Influence of Ottoman-Turkish Art in Hungary II. The Spread and Use of Turkish Textiles on the Basis of the 16–17th Century Hungarian Probate Inventories 77
M. Rajnai: Jacob Bogdani's Working Practices. His Own Account, 1691 87
P. Ujvári: Wilhelm Tischbein: Goethe in der römischen Campagna 95
W. Krause: Wende oder Übergang? 1848 und die Anfänge der franzisko-josephinischen Architektur: Mythos und Motive 133

ERNST/ERNŐ KÁLLAI UND DIE KUNSTKRITIK IN DEUTSCHLAND UND UNGARN

Zum Geleit (*G. P.*) 151
H. Gaßner: „Die Richtung wechselte, aber das Visionäre blieb". Zum Rhythmusbegriff in Kállais kunstkritischen Texten 153
T. Frank: Ernst Kállai und Hannes Meyer. Ein freundschaftlicher Disput in der Bauhaus-Zeitschrift 164
G. Andrási: "In the beginning was Cézanne". Ernő Kállai and "constructive art" in Hungary between 1935–1945 170
J. Szabó: Die Entdeckungen Ernst Kállais zwischen 1920–1925 173
H. Klein: Kállais Interpretation des „Schützengrabenbildes" von Otto Dix im Vergleich mit zeitgenössischen und gegenwärtigen Deutungen 180
K. Passuth: Kállai – El Lissitzky 189
É. Bajkay: Ernst Kállai und sein erstes Buch: Neue Malerei in Ungarn, Anhang: Konstruktivistische Blätter aus dem Nachlaß von Kállai in Berlin 192
É. Körner: Die Konstruktivismus-Konzeption Ernő Kállais 1921–1923 203
Á. Tímár: Ungartum und Europäertum im Werk von Kállai 212
M. Wucher: Von der Lebenskonstruktion zur Bioromantik-Konzeption 216
O. Mezei: Bioromantik und Surrealismus 224
É. Forgács: A Conflict in Statu Nascendi: Ernő Kállai and Béla Hamvas 229
G. Pataki: „Zeichen und Bilder". Ein Rekonstruktionsversuch des letzten theoretischen Werks von Kállai 232

Anhang

Der Nachlaß von Ernő Kállai im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften/Budapest 237
G. Andrási: Works of Graphic Arts from the Heritage of Ernst Kállai 239

RECENSIONES

Peter Bloch: Romanische Bronzekruzifixe (*Zs. Lovag*) 241
Avril Henry: The Eton Roundels. Eton College MS 177 (*K. Falkenau*) 242
Bücher über die Kunst der Retabel (*J. Végh*) 246
Ana Deanović–Željka Čorak: Zagrebačka katedrale (*P. Lővei*) 250
Neues zu den Kenntnissen über den Maler Pál Szinyei Merse (*J. Szabó*) 259

PERSONALIA

PRINTED IN HUNGARY
Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest

HU ISSN 0001–5830