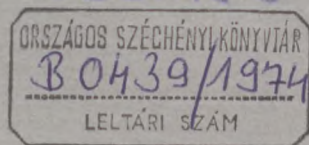


623.159



Von der älteren ungarischen Kunst.

Von
Tiberius Gerevich.

1. Allgemeine Charakteristik.

Das Ungartum nimmt seit Stephan dem Heiligen, der ersten Jahrtausendwende unserer Zeitrechnung, tätigen Anteil an der europäisch-christlichen Kulturgemeinschaft. Von dem, was es an Kunst aus Asien mitgebracht hatte, einigem Kunstgewerbe sassanidischer Prägung, mag es sich bald abgewandt haben. In der neuen Heimat wurde es durch seinen Instinkt und den klaren Blick seines ersten Königs gar bald europäisiert. Gierig sog es die neue Bildung in sich auf, von Süden und Norden, aus Italien und aus Deutschland, und im Gefolge dieser beiden Richtungen treten die ersten westlichen Einflüsse auf. In der tausendjährigen Dauer seiner europäischen Geschichte reift die grundlegende Eigenart der ungarischen Bildung, so daß sie die beiden Grundfaktoren der europäischen Kultur, den lateinischen — häufiger in italienischer als in französischer Gestalt — und den germanischen gleichmäßig in sich aufnimmt, sich so des übermäßigen Eindrucks jeder einzelnen der beiden Strömungen erwehrt, und so bei allgemein europäischer Wertigkeit in dem Mosaik der abendländischen Bildung ihre eigenartig getönte nationale Individualität bewahren konnte. Dieselben Erscheinungen können wir auch bei der Geschichte der Kunst verfolgen, die im Kreuzfeuer italienischer (zeitweise auch französischer) und deutscher Einflüsse ihre nationale Eigenart erhärtete, und die durch den Wechsel oder das Gleichgewicht dieser Strömungen davor bewahrt wurde, zu einer Provinz der italienischen oder der deutschen Kunst herabzusinken. Schon die ersten Nationalkleinodien zeigen diese doppelte künstlerische Orientierung. Die Drahtemalarbeit der Krone des heiligen Stefan ist italienischer Provenienz, während sein in der Folge in den Prager Domschatz gelangtes Schwert mit Elfenbeingriff karolingischen Ursprung zeigt. Den ursprünglich als Meßgewand gedachten Kronmantel stellten nach ausländischen Vorbildern höchstwahrscheinlich die Nonnen des Klosters von Veszprémvölgy unter der Aufsicht der bayrischen Prinzessin Gisela her, ein Zeichen dafür, daß der fremde Keim im heimischen Boden sehr bald zu treiben begann.

In den ersten zwei Jahrhunderten der Arpadenzeit spielt der Orient eine bedeutsame Rolle in der ungarischen Kunst, doch nicht jener Orient, aus dem das Ungartum nach Europa verschlagen wurde, sondern der östliche Knotenpunkt der damaligen Christenheit: Byzanz. Gegen Ende des 12. Jh.s, mit dem künstlerischen Verfall von Byzanz und infolge des Aufhörens der politischen Beziehungen, verdorrt dann der unmittelbare Einfluß dieses Faktors und beschränkt sich auf kaum mehr, als auf die außerhalb des Rahmens der ungarischen Entwicklung gelegenen stilistisch erstarrten Denkmäler des griechischen Ritus.

Der byzantinische Einfluß wird von den neueren Forschern über Gebühr hervorgehoben, doch tritt er zweifellos bei den Goldschmiedearbeiten zutage, taucht hie und da auf Wandgemälden und bei Steinmetzarbeiten architektonischer Überreste auf. Vornehmlich auf die letzteren pflegt man sich zu berufen, wiewohl die geringe Wirkung dieses Einflusses durch nichts besser bezeugt wird, als dadurch, daß diejenigen Bauwerke — Gran (Esztergom), Stuhlweißenburg (Székesfehérvár), Fünfkirchen (Pécs) — von denen byzantisierende Details auf uns gekommen sind, im übrigen westliche Anlage zeigen. Zum weiteren Beweise dient, daß der größte Teil der gleichzeitigen Steinmonumente Ungarns lombardischen Stilursprung verrät, und dementsprechend die vorliegenden Aufzeichnungen lombardische Steinmetzen erwähnen. Es sind byzantinische importierte Kunstgegenstände erhalten, und wiewohl jede geschriebene Spur verweht ist, kann angenommen werden, daß am Hofe Bélas III. byzantinische Goldschmiede tätig gewesen sein mögen, oder daß an der Graner Domkirche byzantinische Steinmetzmeister zwar gearbeitet haben, daß dieser byzantinische Einfluß jedoch durch Vermittlung Italiens und in italienischer Umprägung nach Ungarn gelangt ist. Die byzantinische Kunst war einer der Ausgangspunkte des national-italienischen Stiles. *Maniera greca* wurde sie genannt und faßte vornehmlich in Sizilien und in dem südlichen Teile der Halbinsel, dann in Ravenna, Bologna, Venedig Wurzel. Doch schon die ersten Früchte auf italienischem Boden erhielten einen eigenen Geschmack. Der byzantinische Stil verwandelte sich in einen byzantinisierenden italienischen. Die durch Kreuzung mit dem stilbildenden Einfluß der klassischen Kunst entstandenen römischen und ravnatischen Mosaiken des 4. — 5. Jhs. sind recht eigentlich schon italienische Schöpfungen. Und derart robuste Ahnen am Stammbaum der italienischen Malerei, wie Cimabue und Duccio sind Sprößlinge dieser byzantinisierenden italienischen Kunst. Die ältesten Reste ungarischer Malerei, die Wandgemälde der Veszprémer Giselakapelle gehören in den Kreis dieses italianisierten byzantinischen Stiles. Stephan der Heilige stand in Verbindung mit den

ebenfalls diesen byzantinisierenden Kunstbetrieb pflegenden Benediktinern von Monte Cassino und übersandte ihnen kirchliche Goldschmiedewerke. Er war es ferner, der zum Bau der Altofener Klosterkirche aus Sizilien, dem einstigen Großgriechenland, Handwerker berief. Ein im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrter, wohl auf ungarischem Boden gefundener Aquamanile erinnert an die aus byzantinisierenden und klassizisierenden Elementen seltsam gemischte Hofkunst Friedrichs II. Die bezeichnendsten Reste der Goldschmiedekunst aus der Arpadenzeit sind die in den Stuhlweißenburger und Großwardeiner Königsgräbern gefundenen Armspangen, denen sich noch zwei bisher unbeachtet gebliebene, in Form und Technik identische, nur in den Maßen kleinere Ringe aus dem Prager Kunstgewerbemuseum zugesellen. Ihre auch für die spätere ungarische Goldschmiedekunst charakteristische Filigrantechnik ist durch die Vermittlung Venedigs aus dem Vorrat der byzantinischen Goldschmiedekunst nach Ungarn gelangt. Im Urgrunde byzantinisch, weil eine Abart des *émail cloisonné*, ist auch die eigenartigste Goldschmiedetechnik Ungarns, das Drahtemail. Wohl ist sein Ursprung noch nicht vollständig geklärt, doch haben es die neuesten Forschungen wahrscheinlich gemacht, daß diese Abart gleichfalls aus Oberitalien, bzw. von dessen alpinen Abhängen nach Ungarn gekommen ist. Trotz dem wahrscheinlich fremden Ursprunge hat sich diese Technik und die ihr adäquate Kunstform, die in Italien gar bald aufgegeben wurde, als ungarische Art des Emaillierens zu höchster Pracht entwickelt und von Ungarn aus Wirkungen nach Norden und Osten, bis Breslau, Krakau und Moskau ausgestrahlt.

Eigenartig ist die Erscheinung, daß das aus dem Osten kommende Ungartum sich von seiner mitgebrachten, aus den Gräberfunden aus der Zeit der Landnahme erschließbaren künstlerischen Werkstätigkeit schon zur Zeit Stephans des Heiligen abwandte, und daß orientalische Elemente seiner Kunst fast ausschließlich durch westliche Vermittlung zugeflossen sind. Die orientalische Ornamentik der reichen Volkskunst ist nicht die Fortsetzung der Ornamentik der Landnahmezeit; ihre überwiegend östlichen Motive hat sie nicht aus dem Vorrat jener geschöpft, und wenn es auch wahrscheinlich ist, daß diese Motive später nach Ungarn verschlagene türkische Volkssplitter oder die Türken selbst zur Zeit der Besetzung ins Land gebracht haben, so ist doch auch die venezianische Vermittlung nachweisbar. Die noch heute lebendige volkstümliche orientalische Ornamentik der Ungarn hat sich verhältnismäßig spät entfaltet. Das Muster der ältesten volkskünstlerischen Überlieferungen, der aus der Zeit der Anjous stammenden Bartfelder Teppiche, sind die in der zweiten Hälfte des 13. und zu Anfang des folgenden Jhs. in Umbrien florierenden, sogen. Peruginer „Soraglien“. —

Sowie auf dem beschriebenen Wege die breite Welle der byzantinischen Kunst nach Ungarn gelangt war, ist auch durch lombardische, dann deutsche und französische (Steinmetzarbeiten der Sankt Aegidius-Abtei in Somogy) Vermittlung auch der romanische Stil eingewurzelt und es ist eine anerkannte Tatsache, daß sich innerhalb der romanischen Kirchenbaukunst ein eigener ungarischer Typus entwickelt hat. Die Gotik ist schon zur Zeit der Arpaden, und zwar aus Frankreich übernommen, und die deutschen Vermittler treten erst zur Zeit des Niederganges auf. Dadurch bedingt blühte die Gotik in Ungarn auch im 15. Jh. noch, als die frischen Knospen der Renaissance auch auf ungarischem Boden schon trieben, ja, mit jener seltsam verschlungen, lebt sie im 15. Jh. und in der ersten Hälfte des 16. Jh.s weiter und ihre Mischerzeugnisse selbst tauchen in der Ornamentik der zweiten Hälfte des 16. Jh.s noch gelegentlich auf. Dem von Frankreich ausgehenden neuen Zeitstil, der das gebildete Europa im Sturm eroberte, halfen glückliche äußere Verhältnisse den Weg ebnen. Die Hauptrolle fiel den Heiratsverbindungen Bélas III. und Andreas II., sowie den aus Frankreich schon sehr früh, schon in der Zeit Ladislaus des Heiligen angesiedelten Ordensbrüdern zu. Abweichend von Italien und Deutschland waren in Ungarn nicht die Stadtgemeinden, sondern vielmehr die zentrale Königsgewalt, die Kirchenfürsten, die Domkapitel und die Ordensklöster die eigentlichen Brennpunkte der Kunsttätigkeit, nicht nur zur Zeit der Arpaden, sondern auch im Zeitalter der Anjous. Die Kommunen greifen in Ungarn erst seit dem 15. und 16. Jh. nachdrücklicher in den Verlauf der Kunstentwicklung ein, ohne jedoch den vorhin genannten Faktoren den Rang abzulaufen. Auch die Bauhöfen besaßen nicht jene Bedeutung wie in Deutschland und Böhmen oder in Österreich.

Den Charakter der ersten Periode der ungarischen Gotik bestimmt die Unmittelbarkeit des französischen Einflusses. Das hervorragendste Beispiel dieser Architektur ist der Dom von Kaschau, dessen aus dem 13. Jh., vermutlich von Villard de Honcourt stammender Grundriß mit dem der Kirche von Braine verwandt ist. In seinem im 14. und 15. Jh. aufgeführten Außenbau und in der Innenarchitektur einzelner Teile, so besonders beim Südtor und bei dem von Stephan von Kaschau geschnitzten Sakramentshäuschen überschreitet er die in der französischen oder in der deutschen Architektur dem malerischen Empfinden erlaubten Grenzen, wodurch die Gotik des Kaschauer Domes eine individuelle Note bekommt. Noch persönlicher wirkt der Aufbau der dem Dom an Alter überlegenen Michaelkapelle, besonders das sinnreiche und kühne Gefüge des Turmes. Gleich den romanischen Kirchen zeichnen sich auch die spitzbogigen in Ungarn durch Sondereigenschaften aus, die sie klar von der Architektur anderer Nationen unterscheiden.

Den unmittelbaren Einfluß der französischen Gotik verspüren wir auch in der Malerei und in der Plastik, so in den Wandgemälden von Ócsa und Csécs und in mehreren oberungarischen Holzsulpturen. Der fremde Stil wird besonders bei den letzteren in bemerkenswerter Weise zu einem heimischen umgeprägt. In Frankreich ist die dem architektonischen Organismus dienend gemachte Steinplastik und die in erster Reihe für außerkirchlichen Gebrauch bestimmte Elfenbeinschnitzerei, in Ungarn, wieder der Gegebenheit des Materiales entsprechend, die dem Schmuck der Altäre dienende Holzsulptur in erster Reihe erwähnenswert, deren Wirkung auch in der an der Außenarchitektur der Kirchen in bescheidenerem Maße vorhandenen Steinbildnerei nachzuweisen ist (nördliches Tor von Kaschau). Der Stil der Madonna von Szlatvin und der ebenfalls holzgeschnitzten weiblichen Heiligen von Maldur ist frei sowohl von der tektonischen Gebundenheit der französischen Steinskulptur, wie von der gezierten Niedlichkeit der französischen Elfenbeinplastik. Wohl folgen die Gestalten in der Körperhaltung den rhythmischen Ausschwingungen der französischen Gotik, doch stehen sie fester auf den Beinen, auch das Linienspiel der Gewandfalten ist gemäßigter. Der Gesichtsausdruck ist beruhigter: das gekünstelte archaisierende Lächeln der Plastik des 13. Jhs. wird mehr verinnerlicht und die nach französischem Geschmack linear stilisierten, wellenförmigen Haarlocken umrahmen in überzeugenderer und plastischerer Dicke die gerundeten sanften Gesichter. Maß und Nüchternheit, Vermeidung manieristischer Formüberhebung, größerer Respekt vor der Wirklichkeit und beruhigterer Ausdruck sind die stilwandelnden Faktoren, wie sie aus der Seelenstruktur und der im Werden begriffenen ungarischen künstlerischen Anschauung entspringen.

Die zweite Phase der ungarländischen gotischen Kunst, die das 14. Jh., somit die Anjou-Zeit, umfaßt, empfängt ihre Impulse von seiten der italienischen, — enger gefaßt — neapolitanischen und sienesischen Kunst. Nach der byzantinischen Kunst stehen wir hier vor einem zweiten Beispiel dafür, wie ein gemeineuropäischer Stil uns nicht nur von seinem Entstehungsorte zufließt, sondern auch auf einem andern, mittelbaren Wege, aus Italien, in von der italienischen Kunst umgeformter Fassung. Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte haben schon längst festgestellt, daß mit den Anjous eine neuere Wirkung der italienischen Kunst in Ungarn einsetzt, von der aber weder die Einzelheiten noch die Stilzusammenhänge in befriedigendem Maße herauspräpariert sind, wie wir denn überhaupt von der Kunst dieses glücklichsten Zeitalters der Geschichte und der nationalen Bildung Ungarns, trotz einer großen Menge realarchäologischer Daten, noch kein klares Bild besitzen. Den Grund hierfür glauben wir darin zu sehen, daß diese Denkmäler, mit sehr wenig Ausnahmen, noch nicht einer

stilkritischen strengen Prüfung unterzogen worden sind, und daß die vorhandenen fremden Einflüsse nicht auf Grund genauer Vergleiche nur nach einem vagen Allgemeineindruck beurteilt wurden. Wir wollen es nun an der Hand besonders instruktiver Beispiele unternehmen, hier die Hauptumrißlinien zu ziehen. Der im 13. Jh. richtunggebende französische Einfluß versickert und beschränkt sich hauptsächlich auf weltliche, oder noch enger, auf Burgbautätigkeit. Überwiegend italienischer Einfluß macht sich in der Malerei — einschließlich der Miniaturmalerei —, in der Goldschmiedekunst und in den Textilarbeiten geltend. Doch geht man fehl, wenn man um jeden Preis unmittelbare italienische Mitwirkung voraussetzt. Wohl haben sich italienische Künstler in Ungarn umgesehen, italienische Werke sind eingeführt worden, doch ist der Großteil der aus der Zeit der Anjous stammenden und Italienern zugesprochenen Werke nur italianisierend. Mit den Anjous sind zwar italienische Meister und italienische Werke ins Land geströmt; doch kann man bei den aus dieser Epoche auf uns gekommenen Werken italienischen Geschmacks nicht unmittelbaren italienischen Ursprung annehmen. —

So hat man das 1317 entstandene Szepeshelyer (bei Kirchdrauf) Fresko, entgegen aller historischen Wahrscheinlichkeit und dem klaren stilistischen Befund, für Simone Martini in Anspruch genommen, wo doch dessen primitiver Stil, der byzantinisierende Elemente mit archaisch-starren romanischen Formen und volksmäßiger Ornamentik verwebt, auf einen bescheidneren lokalen Maler hinweist. Von Simoneschem Geist und überhaupt italienischem Einfluß ist auf dem Szepeshelyer Wandgemälde kein Hauch zu verspüren. — Die hochbedeutsamen Miniaturen der sogenannten Bilderchronik kann man nicht kurzerhand für italienisch erklären, wie es abwechselnd zugunsten sienesischer oder neapolitanischer Illuminatoren geschehen ist. Auf Grund der Kostümbilder hat man mit Recht angenommen, daß diese Maleereien auf ungarischem Boden entstanden sind; ihr Schöpfer war kein Italiener, sondern er hat in Italien — und zwar in Neapel — nur seine Ausbildung genossen, vermutlich bei dem Miniator des vatikanischen Codex cod. lat. 3550. — In der zweiten Hälfte des 14. Jhs. gewinnt die ungarische Miniaturmalerei immer mehr an Bedeutung, teils durch die persönliche Anteilnahme der Anjous, der künstlerisch ein wachsender Einfluß der neapolitaner Codices entsprach. Auch steigert sich diese Bedeutung noch in der ersten Hälfte des 15. Jhs. Eine beträchtliche Menge solcher Miniaturen sind auf uns gekommen, deren wissenschaftliche Ausbeutung wichtige und dankenswerte Aufschlüsse verspricht, da diese Maleereien ihrer Natur nach sicherer zu datieren sind, als die anderweitig auf uns gekommenen Gemälde, und auch mehr festumrissene und benannte Künstlerpersönlichkeiten für uns bewahrt haben.

Wir wollen uns nun bemühen, in unsere vornehmlich die Zeit zwischen 1350 — 1450 betreffenden Ausführungen auch aus der kunsthistorischen Untersuchung der Miniaturen ableitbare Folgerungen einzuflechten. Um so mehr, als die beweglichen Codices in alles andere übersteigendem Maße Träger und Vermittler der europäischen Stilströmungen waren, scheinwerfergleich die europäischen Zusammenhänge der älteren ungarischen Kunst beleuchten und somit für das von uns aufgeworfene Thema wertvolle Fingerzeige bieten. In den Miniaturen der Bilderchronik tauchen neben dem überwiegend italienischen Einfluß deutsche Motive nur vereinzelt auf. Den eklektischen Charakter der Miniaturen aus der Zeit Ludwigs des Großen spiegeln am treuesten ein aus Preßburg stammender, 1377 von dem Csukárder Pleban Stefan minierter Codex der Karlsburger (Gyulafehérvár) Batthyány-Bibliothek (Abb. 1) und ein Psalterium der Königin Maria wieder. Die Randverzierungen des vorhin genannten Codex können auf importierte neapolitanische Handschriften zurückgeführt werden, doch entwickelt der Künstler das Muster auf persönliche Art weiter, durchbricht schon die im Grunde französische geometrische Geschlossenheit der künstlerischen Rahmung und bringt zwischen den größtenteils stilisierten Pflanzenornamenten naturalistisch empfundene Blumen an. Durch Verbreiterung dieser Bresche gelingt es der folgenden Miniaturengeneration, einen spezifisch ungarischen Miniaturenstil hervorzu bringen. Die Gestalten des Csukárder Pleban stammen aus Siena und zum Teil aus der rheinisch-westfälischen Schule, wie ja ihr Schöpfer selbst westfälischer Herkunft war. In den Miniaturen der Psalterbücher der Königin Maria erscheint der Einfluß französischer, vornehmlich avignesischer Muster mit einigen italienischen Wirkungen vereint; der Trieb zu frischer Naturbeobachtung gibt sich in einer Tiergestalt auch hier kund. Das Durchglühen italienischer und deutscher Elemente zu einer neuen ungarischen Prägung macht das 1394 gemalte Kanonbild des Ladislaus Miskolczy zu einer wichtigen Etappe der ungarischen Stilentwicklung.

Italienische, französische und deutsche Wirkungen, bei ausgesprochenem Übergewicht der erstgenannten, durchdringen sich und bereiten die vollständige Ausbildung des ungarischen Miniaturstiles vor. Auffallend ist, daß unter diesen internationalen Einflüssen die böhmische Miniaturmalerei fehlt, die in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. ihre Glanzepoche erlebte, und die zu dieser Zeit befruchtend auf die Wiener und Salzburger Miniaturenschule einwirkte, ja auch auf die deutsche Buchmalerei nicht ohne Einfluß blieb. Den Grund hierfür haben wir darin zu suchen, daß der französische und der italienische Einfluß, die die Grundlage auch des böhmischen Illuminatorenstiles bildeten, unmittelbar nach Ungarn gelangt war und im ungarischen Kunstleben schon

eingewurzelt war, bevor die böhmische Kunst geboren wurde. Auf Einwirkungen der böhmischen Miniatur und überhaupt der böhmischen Kunst stoßen wir bei unvoreingenommenster Nachforschung nur in einem vereinzelt Falle: auf dem 1423 gemalten Titelblatte der Waitzener (Vác) Goldschmiedezunft, einem Werke des Meisters Johann, des Miniators des Waitzener Bischofs, wo der heilige Aegidius zweifelsohne mit einigen Figuren des berühmten Gebetbuches König Wenzels verwandt erscheint, wenngleich die reiche Rahmung dieses Titelblattes sowie die auf den übrigen Blättern verstreuten Köpfe von der böhmischen Miniaturmalerei unabhängig sind und leihweise den Niederschlag eines aus französischen Mustern schöpfenden persönlichen Stiles verraten. Der böhmischen Kunst gegenüber war Ungarn eher der gebende als der empfangende Teil. Ein allgemein bekanntes Beispiel ist das Denkmal des heiligen Georg auf dem Prager Hradschin, von der Hand der Brüder Martin und Georg von Klausenburg. Daß beim Bau des Prager Domes Steinmetzmeister aus der Zips mitgewirkt haben, ist durch schriftliche Daten belegt. In dem Schöpfer einer Reihe von der mährischen Ostgrenze stammender Flügelaltäre aus dem 15. Jh. im Prager Rudolfinum, die dort selbstverständlich für die böhmische Schule in Anspruch genommen werden, erkennen wir den in typisch oberungarischem Stile arbeitenden Johannsdorfer (Jánosréter) Meister, von dem die Primatialgalerie zu Gran mehrere Bildserien aufbewahrt und der vermutlich auch für Wien gearbeitet hat. Auch Goldschmiedeerzeugnisse hat Ungarn sowohl nach Böhmen, wie nach dem benachbarten Schlesien und Polen ausgeführt. Im Prager Domschatz befindet sich ein Kelch von früher ungarischer Drahtemailtechnik. Im Prager Kunstgewerbemuseum stoßen wir auf zwei Ringe der Arpadenzeit und auf ein prächtiges Pacificale in Drahtemail (Abb. 2), die bisher im reichen Inventar der ungarischen Goldschmiedekunst noch nicht verzeichnet waren.

Die stilgeschichtliche Untersuchung der in großer Zahl aufgedeckten Wandmalereien aus der Anjou-Zeit ist eine Schuld, die die Kunstgeschichte noch abzutragen hat. Italienischer Einfluß schlägt auch hier durch, doch sind in italienischem Sinne verstandene Fresken in Ungarn nicht entstanden. Die größte der erhaltenen Bildreihen: die Allegorien der Barmherzigkeit und der sieben Todsünden in der St. Jakobs-Kirche in Leutschau sind recht eigentlich auf die Wand übertragene Miniaturen und verraten den Einfluß des Niccolò di Giacomo, des Schulhauptes der Bologneser Miniaturen. Die zweite Leutschauer Serie mit dem Leben der heiligen Dorothea entnommenen Szenen, ein Nebentrieb der durch deutsche Form umgeprägten französisch-gotischen Richtung, ist im Stile den in das Birndorfer (Szepeskörtvélyeser) Ciborium gravierten Darstellungen verwandt. Die unange-

brachte Anwendung der Darstellungsgrundsätze der Miniaturmalerei kennzeichnet auch die Wandgemäldebruchstücke von Garamszentbenedek. Eine andere Gruppe faßt die Natur der Wandmalerei richtiger auf und trachtet schon organische Wanddekorationen zu schaffen, ohne indessen die mit Giotto einsetzenden, auf wirklichkeitsnahe Szenendarstellung und pulsierende Dramatik eingestellten Bestrebungen der neuen Freskomalerei zu kennen. Ein solches dekoratives Leben verraten auch die Werke des einzigen namentlich bekannten Freskenmalers Ungarns, des aus der Tiroler Malerei ableitbaren Johann Aquila. Auch ein von einem italienischen Meister gemalter Freskentorso ist uns erhalten, ein letzter Rest der einst mit 37 Flügelaltären geschmückten Großwardeiner Domkirche, ein bis heute noch unbekannter Kopf eines heiligen Bischofs, in dem wir die Hand des auch am Prager Hofe Karls IV. tätig gewesenen Tommaso da Modena zu erkennen vermögen. Doch trotz seiner plastischen Auffassung vertritt dieses Bruchstück nicht den eigentlichen italienischen Wandbildstil, denn soviel aus seinem heutigen Zustande zu schließen ist, gehört es nicht in irgendeine Szene hinein, sondern zu einer durch Rahmung zu einer dekorativen Einheit gefaßten Reihe einzelner Köpfe, wie denn auch die böhmischen — Karlsteiner — Fresken des Tommaso einen ähnlichen Charakter aufweisen.

Vom Jahrhundertende stammen auch die beiden ältesten Altarbilder Ungarns mit je einer Darstellung aus dem Leben der seligen Margarethe von Ungarn aus der Kirche von Báth (Taf. I.), die auch dadurch an Bedeutung gewinnen, daß der selbständige Stil der älteren ungarischen Malerei hier zum ersten Male klar formuliert ist. Die beiden zusammengehörigen, auf der Rückseite mit Heiligenbildern verzierten Temperabilder verraten den Einfluß des sienesischen Trecento, in Sonderheit Simone Martinis. Doch sind die Gestalten nicht so zerbrechlich wie in Siena, auch ihre Haltung ist ungesuchter. Der empfindsame sienesische Gesichtsausdruck wird kühler, nüchterner. Die Frauengestalten leben ein geruhigeres Nonnenleben als die nostalgischen Heiligen der Sienesen. Der launenhafte Rhythmus der sienesischen Gewandfalten ist zu einheitlichem Takte gemildert. Die Rolle der Dekorationen ist herabgemindert. Für entwickeltes künstlerisches Denken spricht auch die klare Raumanschauung. Die flache Modellierung und die lineare Behandlung des Haares sind noch die letzten Reste der ungarländischen Wirkung der französisch-gotischen Malerei. Der zweifellos aus Ungarn stammende Meister dieser beiden Bilder durchdringt die fremden Elemente mit Maßhalten und ruhige Beobachtung verratendem ungarischem Formempfinden. Diesem geistigen Gefüge entspricht auch die künstlerische Eigenart des Meisters, daß er bei seinen Kompositionen mit den unumgänglich notwendigen

Figuren auskommt und deutlich sagt, was er zu sagen hat. Dies ist nicht einfacher Primitivismus, sondern bewußtes Haushalten mit den künstlerischen Mitteln, was als durchgängiger Zug auch den spätern Malergenerationen Ungarns eignet.

Es ist bezeichnend für das sich auswirkende künstlerische Wollen des Ungartums, daß die Goldschmiedekunst, trotz der zur Zeit der Anjous nachweisbaren italienischen Goldschmiede und trotz der erstarkenden italienischen und der langsam versickernden französischen künstlerischen Verbindungen, mehr und mehr imstande ist, einen besonderen Charakter auszubilden, wofür wir das glänzendste Beispiel in der Herme König Ladislaus des Heiligen zu Raab (Győr) besitzen, an der zuerst das in der Folge zu einer nationalen Technik gewordene Drahtemail auftritt. An Bedeutung steht dieser wenig nach eine frühere, aus Trencsîn stammende Herme Ladislaus des Heiligen im National-Museum zu Budapest. Außer dem durchdachten Gleichmaß der Modellierung, dem aus dem gotischen Schema heranebrechenden Realismus der Formengebung, Ornamentik und Technik, mit einem Worte außer den Elementen der äußeren Erscheinung, haben wir an diesen beiden Köpfen in dem ethischen Ernst der Auffassung, für die ungarische Kunst des 14. Jhs. noch bezeichnendere Eigenheiten zu erkennen. Aus dieser Art von Goldschmiedwerken erwuchs eine der größten Taten der altungarischen Kunst, die Prager St. Georgs Statue der Brüder Martin und Georg von Klausenburg, eine der frühesten und mit individuellen Mitteln erreichte Erscheinungsform des anbrechenden künstlerischen Realismus in Europa.

Das eigentliche Heroenzeitalter des mündig gewordenen künstlerischen Realismus in Europa ist die erste Hälfte des 15. Jhs., genauer die Jahre zwischen 1420 und 1450. Die Führung übernimmt nun die Malerei und gibt dem neuen, rational orientierten Weltgeiste die richtige Resonanz. Die klare Erkenntnis der neuen, aus den Nachwirkungen des abschließenden Mittelalters keimenden Kunstströmungen war lange und ist auch heute bei vielen durch die magische Gewalt des Renaissancebegriffes in BURCKHARDTScher Formulierung gehemmt, eine Einstellung, die eine ganze Kette von Fehlschlüssen zur Folge gehabt hat.

Burckhardts Deutung, welche die entscheidende Wiedergeburt der neuzeitlichen Kunst, eben die Renaissance, aus der erneuerten antiken Kunst entstanden wissen will, war eine irrige Übertragung der literarischen Bewegung des Humanismus auf die bildende Kunst, und hat sich nur bei einem Zweige der Baukunst bis zu einem gewissen Grade stichhaltig erwiesen, in der Plastik und in der Malerei hat sie noch mehr versagt.

Die französischen Forscher haben richtig darauf hingewiesen, daß das wichtigste Kriterium der Renaissance, die frische und unmittel-

bare Naturbeobachtung als entscheidendes Darstellungsprinzip, schon frühe in der franko-flämischen und burgundischen Kunst Geltung erlangt, übertrieben aber, als sie mit CONRAJOD an der Spitze behaupteten, daß die glänzende Entwicklung der italienischen Renaissance-malerei aus der Wirkung der französischen Kunst abzuleiten sei. Tatsache ist, daß die Renaissancemalerei mit Ausnahme von Venedig und einem Teile der Lombardei, mit ihren durch die Namen Giotto, Cavallini, Duccio bezeichneten grundlegenden Anfängen aus rein italienischen Kraftquellen gespeist war. Gentile da Fabriano selbst, der Hauptvertreter des von französischen Einflüssen berührten oberitalienischen Übergangstiles, ist in seinen Anfängen sienesisch und umbrische Pfade gewandelt.

Der Übergang von der idealisierenden, stilsuchenden Darstellungsweise des Mittelalters zu der neuen realistischen Kunst geschah in der ungarischen Malerei gleichzeitig mit den führenden europäischen Nationen. Die christliche Malerei macht von den Katakomben bis zu den Barockkuppeln drei große, je eine Hauptentwicklungsepoche bedeutende Wandlungen durch. Die altchristliche Malerei übernimmt, um einen *modus vivendi* zu finden, das Formenrepertoire der antiken römischen Kunst, erfüllt es mit neuem Ideengehalt und statuiert an einem gewaltigen historischen Beispiel das Primat der Idee über die Form. Die Formen, ja sogar die Ikonographie des Heidentums werden zu christlichen Symbolen geweiht. Dieses ist der Ausgangspunkt. Die erste Wandlung findet statt, indem die orientalischen und die aus Skandinavien stammenden nordischen Urformen eine der neuen, siegreichen Stellung der Kirche entsprechende neue repräsentative und dekorative Darstellungsweise hervorbringen. So entsteht aus verwandten Impulsen heraus der byzantinische und der angelsächsische, sowie, als eine Weiterbildung des letzteren, der karolingische Stil, die indessen infolge ihres überwiegend formalistischen Charakters bald erstarren und verkümmern. Im 13. Jh. geschieht eine neue Frontänderung. In Frankreich legt die von dem heiligen Thomas von Aquino ausgehende neue Religionsphilosophie, in Italien der Intimismus des heiligen Franciscus von Assisi den Grund zu einer auch in der Kunst weiterklingenden, neuen Weltbetrachtung. Der neue westliche Stil strebte, entsprechend der scholastischen Denkweise nur noch nach auf Vermittlung des Wesentlichen gerichteter begrifflicher Darstellung, inhaltlich aber war die christliche Kunst zum ersten Male imstande, Stimmung, Gefühl, ja Gefühlsschattierungen wiederzugeben. Die dritte große Wandlung, die des künstlerischen Rationalismus, trat zu Beginn des 15. Jhs. ein. Diese gewaltige Wellen schlagenden Strömungen haben auch das Gebiet Ungarns erreicht, die der altchristlichen Kunst im Cubiculum zu Fünfkirchen (Pécs) — lange vor der Niederlassung der Ungarn.

Wir konnten eine Reihe solcher Denkmäler jenes auf die realistischere Darstellung gerichteten Übergangsstiles zusammenstellen, die sich zu um Meisterpersönlichkeiten gruppierte Schulen kristallisierten. Der Vortritt unter diesen überaus wichtigen Übergangsmeistern gebührt Thomas von Klausenburg, mit dem wir uns im zweiten Teil dieser Abhandlung beschäftigen. Thomas von Klausenburg ist der bedeutendste jener Künstler, die die von den Niederlanden bis Umbrien reichende neue übernationale europäische Formensprache in Ungarn eingebürgert, zu ihrer Ausbildung beigetragen und einen ausgesprochenen Sonderdialekt derselben hervorgebracht haben. Zu dieser Gruppe gehören auch Andreas Szepesi, dessen 1417 oder 1427 gemalte Szalonnaer Fresken STEFAN GRÓH erst jüngst entdeckt hat; weiterhin der dem Andreas Szepesi verwandte Meister einer dreigeteilten Predelle der Primatialgalerie zu Gran; unter den Miniaturen der von böhmischen Eindrücken nicht ganz unberührte zwischen 1423 — 1425 verstorbene Meister Johann, der Miniator des Bischofs von Waitzen; der in den Randleistenverzierungen von Tiroler Mustern ausgehende Meister des Kremnitzer Stadtprotokolls (1426), sowie Martin Gobil, der um 1432 tätig gewesen, entwickeltes formales Können und tiefes Gefühl verratende Schemnitzer Miniator. Die ungarische Miniaturenmalerei schreitet im zweiten Viertel und um die Mitte des Jahrhunderts auf den Wegen realistischer Darstellung gewaltig aus.

Es entsteht die eigenartige ungarländische Form der Blattverzierung, welche das ursprünglich geometrische, französische Schema durch naturalistische Pflanzendekorationen ersetzt und das Gerüst der Blattrahmung abweichend von dem kompliziert verflochtenen böhmischen und dem trockneren österreichischen Typus in in spiralförmige Schnörkel oder frisch hingeworfene Feldblumen endigende, breit geschwungene Ranken umsetzt. Auf dem Höhepunkt zeigt die ungarische Kodexmalerei das große Folio-Graduale aus der Bibliothek des Graner Erzkapitels, wo in den biblischen Darstellungen der Initialen und Randleisten erfrischend wiedergegebene ungarische Volksszenen und in ungarische Kostüme gesteckte Genre-Figuren mit Tiergestalten wechseln, deren mittelalterlich-grotesker Charakter (*drôleries*) schon einem starken Wirklichkeitseindruck gewichen ist. Der Stil und die Kostümbilder lassen die Hand eines ungarischen Miniators erkennen, die sich auch auf den Miniaturen des Matrikelbuches der ungarischen Universitätshörer in Wien und in mehreren Codices Ladislaus' V. und seines Vormundes Friedrichs III. feststellen läßt.

Eine tragische Wendung tritt nun in der Geschichte der ungarischen Kunst ein, als diese glänzende Entwicklung durch Begünstigung ausländischer Miniaturen und durch starken Import ausländischer Codices unterbunden wurde, ein Vorgang, der gerade mit Matthias Cor-

vinus einsetzte, dem die ältere Kunst Ungarns durch Einbürgerung der Renaissance so viel zu verdanken hat. Ein so glänzendes Blatt der ungarischen Bildungsgeschichte die Bibliophilie des Matthias auch bilden mag, sie bedeutet bei tieferer Betrachtung kaum mehr als die Aufstellung hervorragender, beispielgebender ausländischer Muster. Die Corvina ließ die ungarische Miniaturmalerei fallen und hat einheimische Illuminatoren kaum in Anspruch genommen. Sie hat glänzend illuminierte Codices hervorgebracht, aber keinen einheimischen Stil. Wir wollen die Rolle der italienischen Codices des Königs Matthias durchaus nicht herabsetzen, deren Wert wir darin zu suchen haben, daß den heimischen Meistern ein nachahmenswertes Muster gezeigt wurde; freilich wurde die Fruchtbarmachung dieses Antriebes sehr stark dadurch beeinträchtigt, daß der Kunstzweig der Miniaturmalerei durch die Verbreitung des Buchdruckes bald aussterben sollte, nachdem sie noch eine Zeitlang auf den Inkunabeln und auf den Wappenbriefen ihr Dasein gefristet hatte. Desto größer und nachhaltiger waren die Auswirkungen von Matthias' Renaissancebegeisterung auf die Architektur, Plastik, Malerei und Goldschmiedekunst Ungarns.

Obwohl es kaum ein Kapitel der ungarischen Kunstgeschichte gibt, mit dem sich die Forscher mehr befaßt haben als mit der Renaissance, so ist die Frage der ungarischen Renaissancekunst doch in mehreren Belangen stark revisionsbedürftig. Der italienische Einfluß erreicht mit der Renaissance zur Zeit des Matthias Corvinus seinen Kulminationspunkt. Doch reichen die Anfänge der Renaissancekunst in Ungarn, vornehmlich die Malerei betreffend, bis in die Zeit des Königs Sigismund zurück. Sigismund selbst hatte sich in Italien umgesehen und hat mit italienischen Künstlern in Verbindung gestanden. 1414 verlangt er brieflich den Bauplan des Sieneser Spitals. 1433 verbringt er in Begleitung seines Ingenieurs Johann mehrere Monate in Siena, wo 1384—1422 ein Giovanni d' Ongaria genannter Maler, seit 1414 dessen später nach Rom verschlagener Sohn Giacomo als Goldschmied wirkten. Während seines Sieneser Aufenthaltes zeichnet Domenico di Bartolo den König für den Fußboden des Domes. Der Stil der italienischen Frührenaissance taucht Ungarn zuerst in der Miniatur einer Wappenbestätigung auf, die von Pressburg vom 31. Januar 1423 datiert ist und einen das Wappen der Stadt Kaschau haltenden Engel in prächtiger Umrahmung darstellt und von Johann Hebenstreyt gemalt ist. Bekannt ist, daß einer der Wegbereiter der Quattrocentomalerei, Masolino, unter Sigismund in Ungarn gearbeitet hat. Ein bisher unbekanntes Datum der ungarischen Kunstgeschichte ist, daß einer der beiden bekannten Gehilfen des 1427 verstorbenen Gentile da Fabriano, eines anderen in seinen Wirkungen bedeutsamen Heroldes der Renaissance-malerei, ein Ungar war und Michele

d'Ungheria hieß. Noch erhöht wird die Bedeutung dieses Umstandes dadurch, daß die führende Persönlichkeit des ungarischen Übergangsstiles, Thomas von Klausenburg, gleichfalls an Gentile anknüpft. Der ungarische Schüler Gentiles ist nicht mit dem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Ferrara tätig gewesenen Michele Pannonio zu verwechseln, der ein Schüler und Nachfolger des Cosimo Tura war, sich auch mit Miniaturmalerei befaßte, und dessen einziges bekanntes Bild im Budapester Museum für bildende Künste hängt.

Manche meinen, daß das Mittelalter in der Kunst- und Kulturgeschichte Ungarns bis zur Katastrophe von Mohács gereicht habe. Die eingehendere Untersuchung des Denkmalbestandes und dessen vergleichende Zusammenhaltung mit den künstlerischen Strömungen in Europa, berechtigt zu einer neuen Einteilung unserer Kunstgeschichte, die das erste Auftauchen der Renaissance früher als bisher ansetzt und die unter Beachtung des frühen Auftretens des künstlerischen Realismus die mittleren Zeiten früher abschließt.

Eindringen, Ausbreitung und Wirkung der Renaissance darf nicht nur als ein in den kunsthistorischen Tatsachen zum Ausdruck gelangendes kulturhistorisches Ereignis gewertet werden, sondern als Auswirkung eines europäisch verzweigten Stiles mit seinen Wanderungen, lokalen und nationalen Umbildungen. Dieser kunsthistorisch außerordentlich bemerkenswerte Prozeß vollzieht sich in folgenden Phasen. Wir bemühen uns unter den einschlägigen Beispielen womöglich unpublizierte oder kunstgeschichtlich bis jetzt noch nicht bestimmte Kunstwerke aufzuzählen. Die erste Phase wird von eingeführten Werken italienischer Künstler gebildet; hierher gehören die Bildwerke des Verocchio, die Miniaturen des Attavante, die auf Grund einer Zeichnung Pinturicchios gestickte Bakócz-Casula, die nach Filippino Lippi angefertigte Bartfelder Casula, der untere Teil von König Matthias' Kalvarienkreuz, das von Hyppolit von Este bestellte Apostelkreuz, in welchem wir ein von dem Bolognesen Francesco Francia mit schönen Niellos geschmücktes Werk erkennen konnten. In die zweite Phase gehören die nach Ungarn berufenen italienischen Künstler, die den rein italienischen Stil wohl bewahren, deren Kunst aber doch häufig von der neuen Umgebung insoweit mitbestimmt ist, daß sie entweder in ungarischem Material arbeiten oder ihre Werke in ungarische ikonographische Motive hineinflechten. Hierfür bieten Beispiele die unseres Erachtens von Silvestro d'Aquila aus Graner rotem Marmor gehauene Visegráder Madonna und das Kanonbild des Perényi-Inkunabels, das Werk eines italienischen Miniators, auf dessen Hintergrund wir einer bisher unbekannten Darstellung der Burg von Ofen begegnen. Auf der dritten Entwicklungsstufe wirken schon ungarische Gehilfen und Schüler der italienischen Meister, deren Werke mit den Arbeiten pro-

vinzieller italienischer Künstler und zu selbständigen Persönlichkeiten nicht gediehener italienischer Werkstattgehilfen ungefähr auf einem Niveau stehen, in deren abgelernte italianisierende Manier sich aber auch dem südlichen Formgefühl fremde Elemente eindrängen. Hierher sind zu rechnen das Gestühl von Nyirbátor, die Arbeit eines Gehilfen des italienischen Meisters der Chorstühle, und eine männliche Marmorbüste im Graner Primatialmuseum. Die nächste Phase der Reifwerdung repräsentieren dann solche Werke, in denen trotz der italienischen Stilprovenienz schon das ungarische Formempfinden sich durchsetzt wie in den umbrischen Einfluß individuell verarbeitenden Flügelbildern des Kaschauer Heimsuchungsaltares von 1516 oder in der auf d. J. 1526 datierten Báthory-Madonna, bei der die Erinnerung an die lombardischen Vorbilder durch lokale Züge verdrängt wird (Abb. 3). Diese Züge sind: die herabgeminderte Kraft der plastischen Modellierung, der gerundete Gesichtstypus, die auf die Gewohnheit der Goldschmiedewerkstätten zurückgehende Zeichnung der Haare, die noch an den rheinischen Typus anklingende naive Auffassung der Engel und das eigenartige auch auf andern heimischen Denkmälern vorkommende Gefüge der Himmelskrone. Vom Standpunkt der ungarischen Kunst aus ist dies der wichtigste Abschnitt der Renaissance in Ungarn.

Trotzdem es schwer hält das Aufeinander dieser Entwicklungsphasen chronologisch abzugrenzen, so ist doch zweifellos, daß die ungarische Abwandlung der italienischen Renaissance sich erst in der auf Matthias folgenden Generation, in den unmittelbar der Niederlage von Mohács vorangehenden Jahrzehnten herausgebildet hat. Schon deshalb ist die ziemlich verbreitete Auffassung unrichtig, daß die Renaissance in Ungarn eine mit der Persönlichkeit des Matthias verknüpfte wurzellose Hofkunst gewesen sei, oder — um ein Gleichnis unserer Kunstgeschichtsschreiber zu zitieren — eine „Treibhauskunst“ gewesen sei, die mit dem Tode des großen Königs jäh abgerissen sei. Zur Zeit Wladislaus' II. nimmt Prinz Sigismund von Polen aus der Ofener Burg Baumeister mit sich nach Krakau. Unsere hervorragendsten plastischen Renaissance-monumente, die Pastöforien von Pest und Fünfkirchen und der Altar der Bakócz-Kapelle stammen aus dem 16. Jh., der letztere gar aus dem Jahre 1519. Die Kunstformen der Renaissance gelangten augenscheinlich über Kaschau erst im 16. Jh. nach Oberungarn, dem zur Zeit der türkischen Besetzung die künstlerische Führerrolle zufiel, und brachten einen mit der späten Gotik eigenartig verflochtenen Mischstil hervor. Die Blütezeit der oberungarischen Renaissancearchitektur aber — deren unmittelbar venezianischer oder mittelbar polnischer Ursprung noch strittig ist — fällt in das 17. Jh.

Ebenso unrichtig pflegt man als Hauptquelle der ungarischen Renaissancekunst Florenz anzusehen. Schon von den ersten Zeiten der künstlerischen Verbindung Ungarns mit Italien an hat von den größeren italienischen Schulen gerade die florentinische am wenigsten auf die ungarischen Verhältnisse eingewirkt, wie denn auch sonst die kulturellen und politischen Verbindungen mit der Arno-Stadt bedeutend lockerer waren als die mit Neapel, Ferrara, Bologna, Mailand, Padua oder Venedig. Die Fäden der Kunst der Arpadenzeit führen nach Sizilien, nach Monte Cassino und vornehmlich nach der Lombardei. Zur Zeit der Anjous ist das Übergewicht bei Neapel und Siena. Der Einfluß Giottos berührt unsere Malerei nicht, wohl aber Simone Martini, im 15. Jh. Gentile da Fabriano. Im 14. und 15. Jh. wirken in Siena, Ferrara und Umbrien ungarische Künstler, — Maler und Goldschmiede. In Florenz ist kein einziger ungarischer Künstler nachzuweisen. Matthias ließ zwar zahlreiche Florentiner Künstler für sich arbeiten, doch ist der bedeutendste Architekt, der sich an seinem Hofe nachweisbar längere Zeit aufgehalten hat, der Bolognese Aristotele Fioravanti, und der Leiter seiner Ofener Miniaturen-Werkstätte Felix Ragusanus, der sich — einer Aufzeichnung Nikolaus Oláhs zufolge — auch mit Buchdekoration befaßte. Das Reliefbrustbild des Königs hat Giovanni Dalmata von Trau geschaffen, sein Münzporträt Cristoforo Romano, während die Gesichtszüge seiner Gattin Beatrix der ebenfalls aus Dalmatien stammende Francesco Saurana festgehalten hat. Unter den Steinornamenten der Ofener Burg stoßen wir auf Spuren lombardischer Steinmetzmeister, und lombardisch ist auch der dem Sforza-Antependium nahestehende Stil von Matthias' Thronteppich. Hippolyt bringt die Kunst des Bolognesen Francia und des Ferraresen Roberti mit; der letztere war ein Mitschüler des Michele Pannonio bei Cosimo Tura.

Diese große Breitenwirkung des italienischen Einflusses war darum doch nicht mit einfacher Kolonisierung gleichbedeutend, denn einesteils wurde das Empfangene von der ungarischen formbildenden Kraft umgestaltet, andernteils setzt auch die ausgleichende Wirkung der deutschen und der niederländischen Kunst nicht aus. Im Kräftespiel dieser Faktoren erblühte nun die in ganz Europa ohnegleichen dastehende Flügelaltarmalerei Ungarns, die sich in eine ganze Reihe von Schulen verzweigt, die ihr aus der Fremde zufließenden zeitgemäßen Wirkungen in sich aufnimmt und dabei den Grundcharakter der älteren ungarischen Kunst gradlinig fortsetzende Stilmerkmale zeitigt. An der Hand einiger unbekannter Beispiele unternehmen wir es nun, das Wesen der die ungarische künstlerische Auffassung am lebensvollsten widerspiegelnden Flügelaltarmalerei zu umschreiben. Einer unserer fruchtbarsten Flügelaltarmaler ist der im letzten Viertel des 15. Jhs

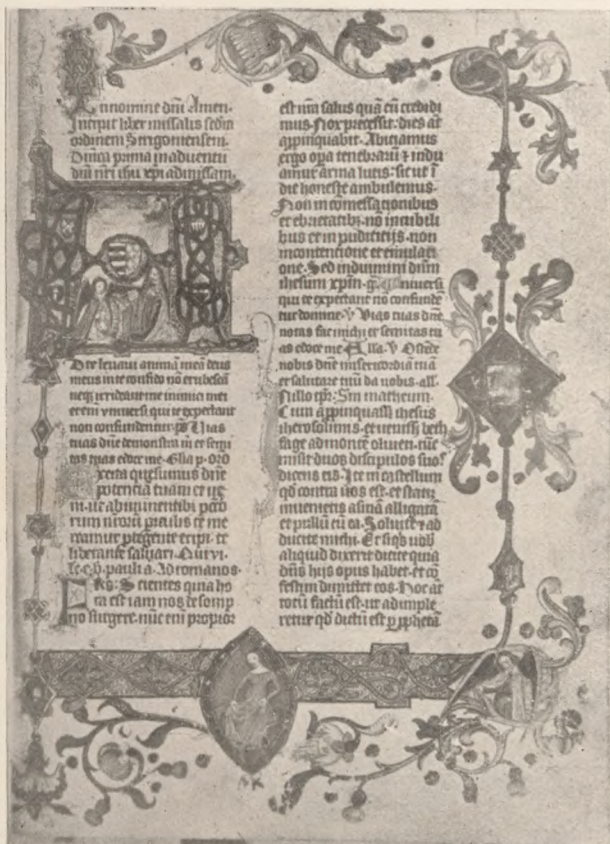
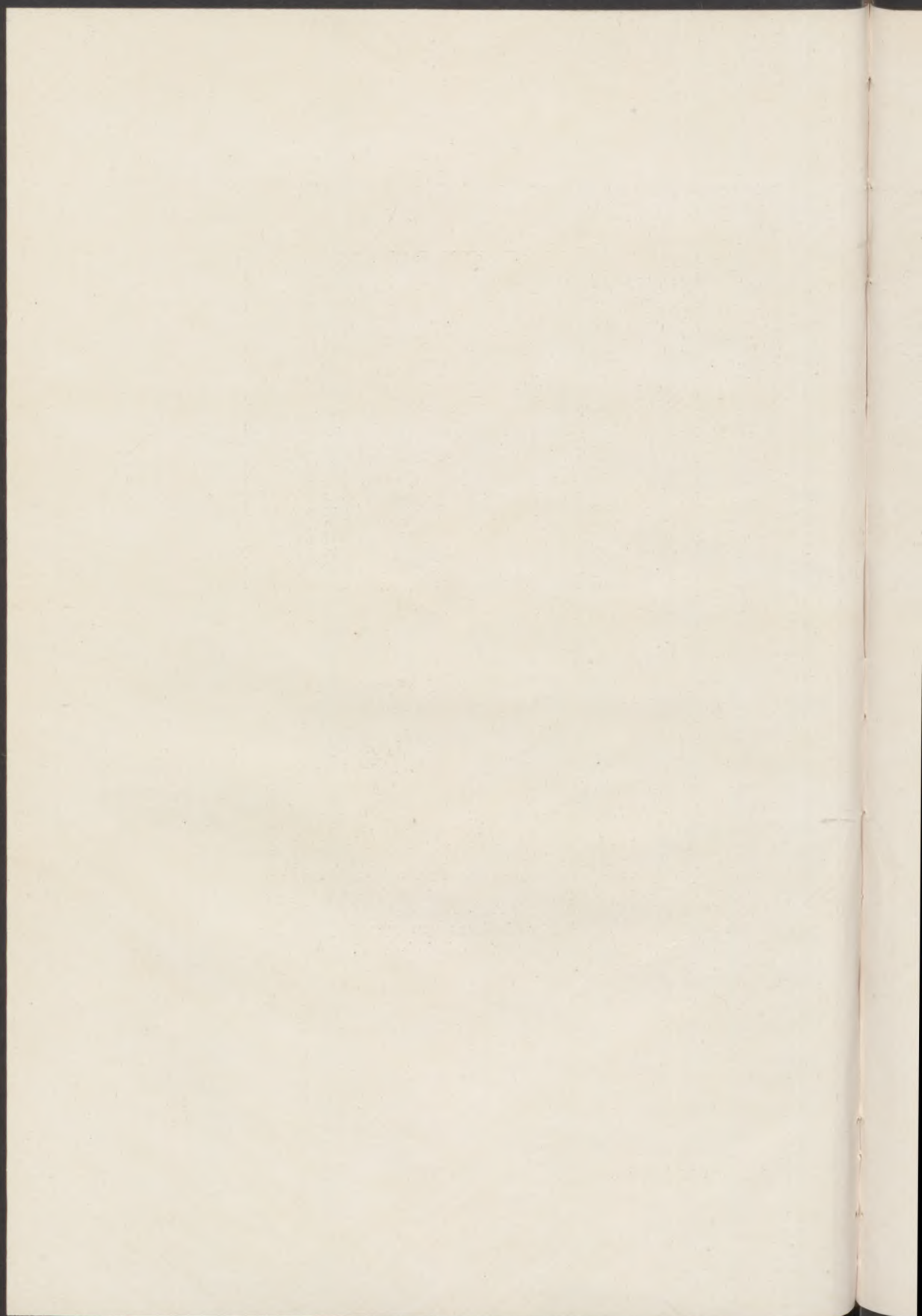


Abb. 1.
 Graner Meßbuch von 1377.
 Karlsburg, Batthyány-Bibliothek (S. 153).



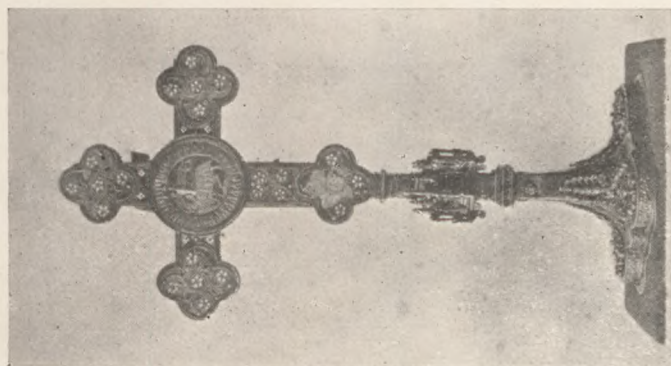


Abb. 2.
Drahtemal-Parcificale, 15. Jh.
Prag, Kunstgewerbemuseum (S. 154).



Abb. 3. Bildhauer aus Ungarn.
Madonna des Andreas Báthory. 1526.
Budapest, Nationalmuseum (S. 161).

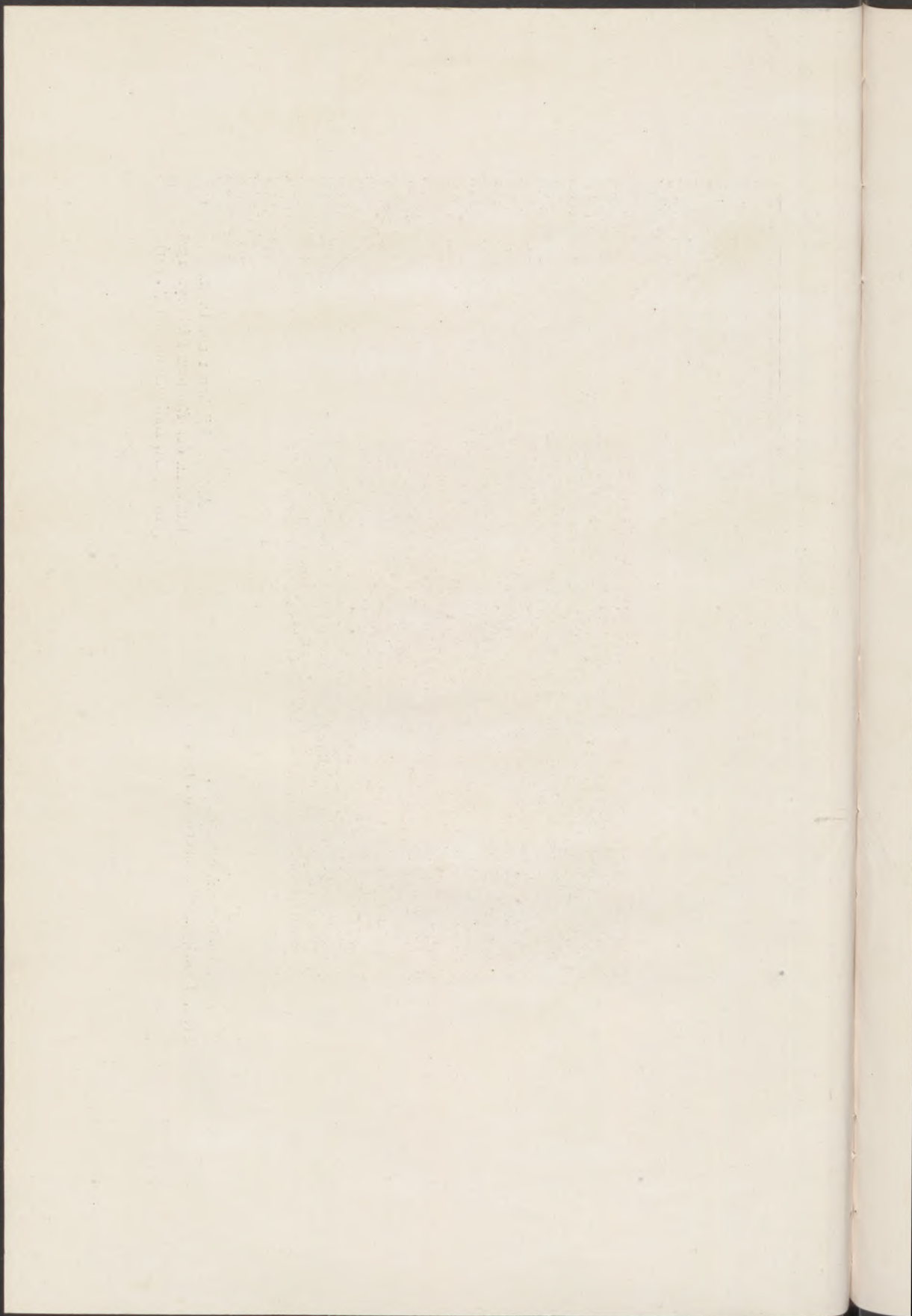
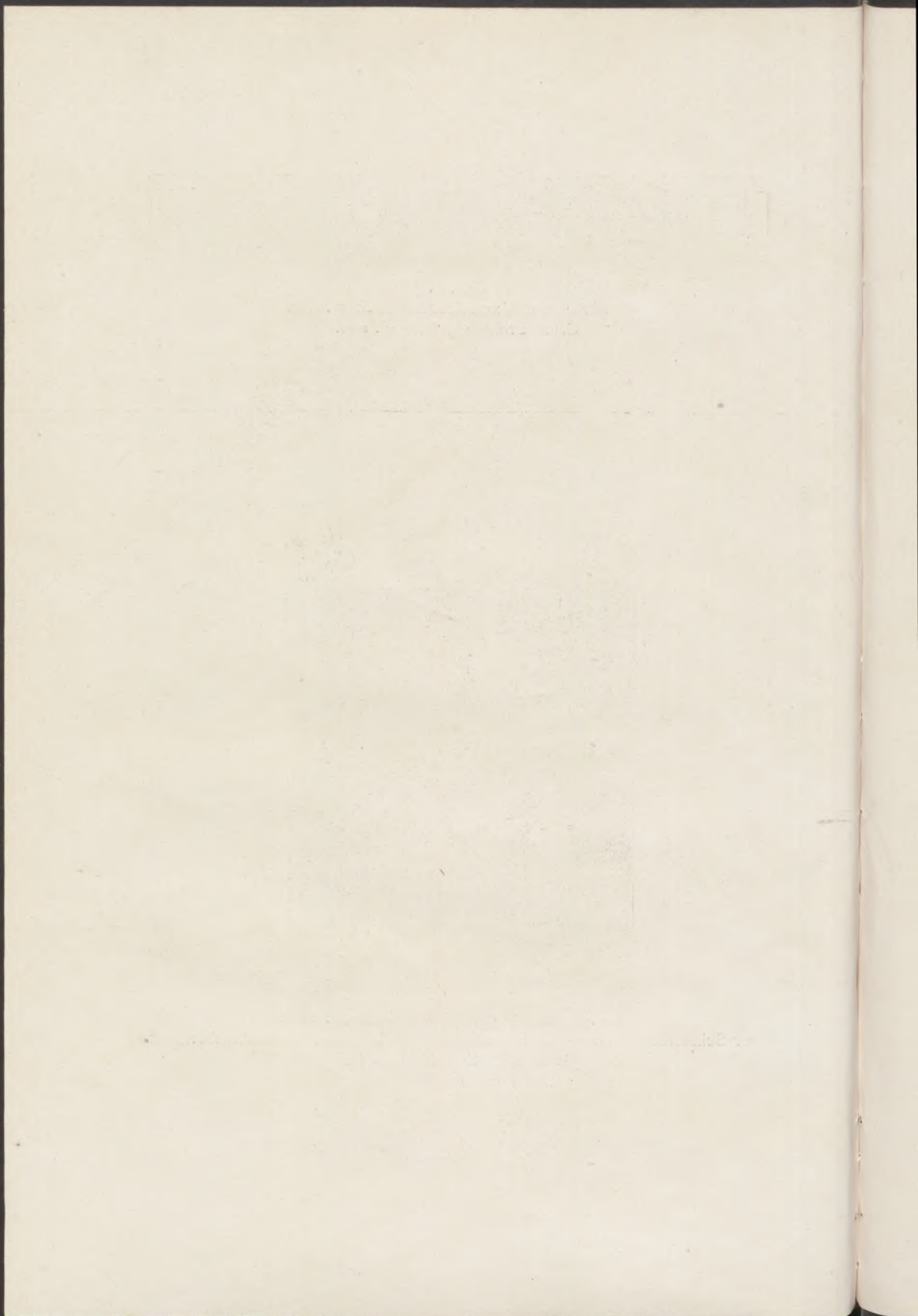




Abb. 4.
Predelle zum Garamszentbenedeker Altar.
Gran, Primatialgalerie (S. 166).



Abb. 5. Oberungarischer Meister um 1510.
Der Schmerzenmann. — Im Hintergrunde Ansicht von Garamszentbenedek.
Gran, Primatialgalerie (S. 167).



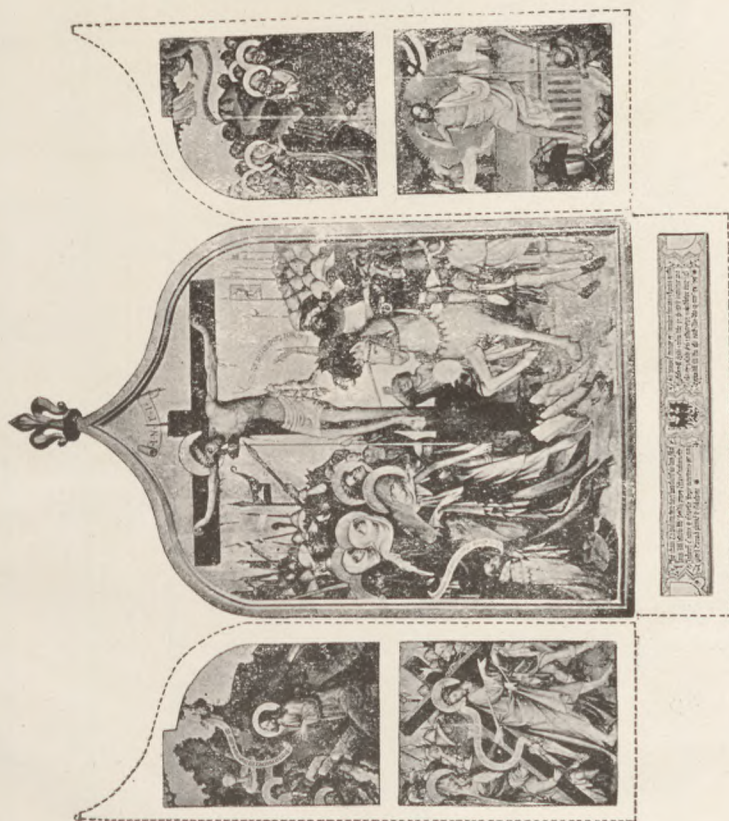


Abb. 6.

Rekonstruktion des Flügelaltars von Thomas v. Klausenburg. (Geöffnet.)
Gran, Primatialgalerie (S. 167).



Abb. 7.

Rekonstruktion des Flügelaltars von Thomas v. Klausenburg. (Geschlossen.)
Gran, Primatialgalerie (S. 167).

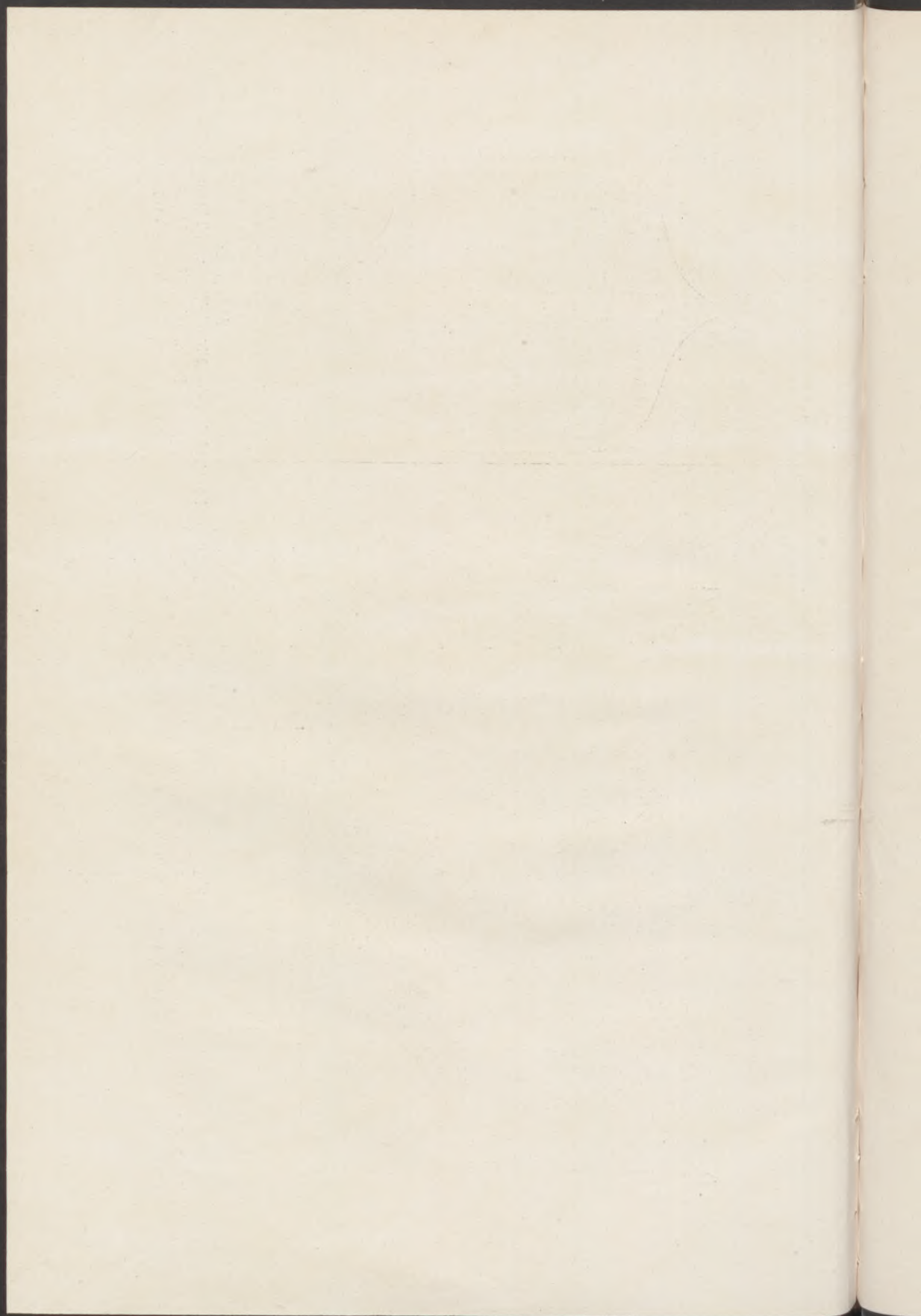




Abb. 8. Lorenzo Monaco. Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.
Florenz, Uffizien (S. 171).



Abb. 9. Spinello Aretino. Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.
Florenz, S. Miniato al Monte (S. 171).

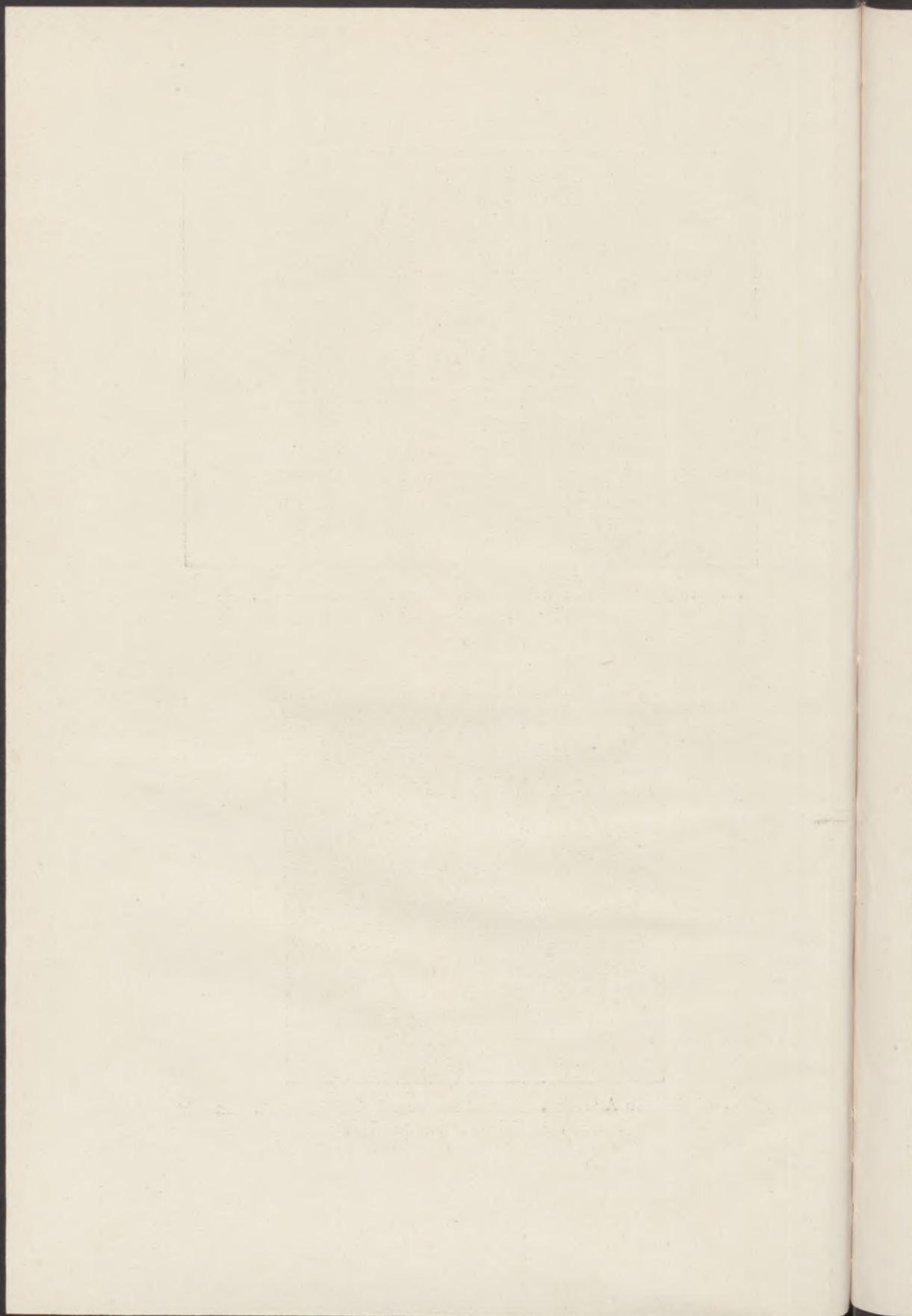




Abb. 10. Gentile da Fabriano. Johannes der Täufer.
Mailand, Brera (S. 171).



Abb. 11. Gentile da Fabriano. Heil. Franciskus.
Mailand, Brera (S. 171).

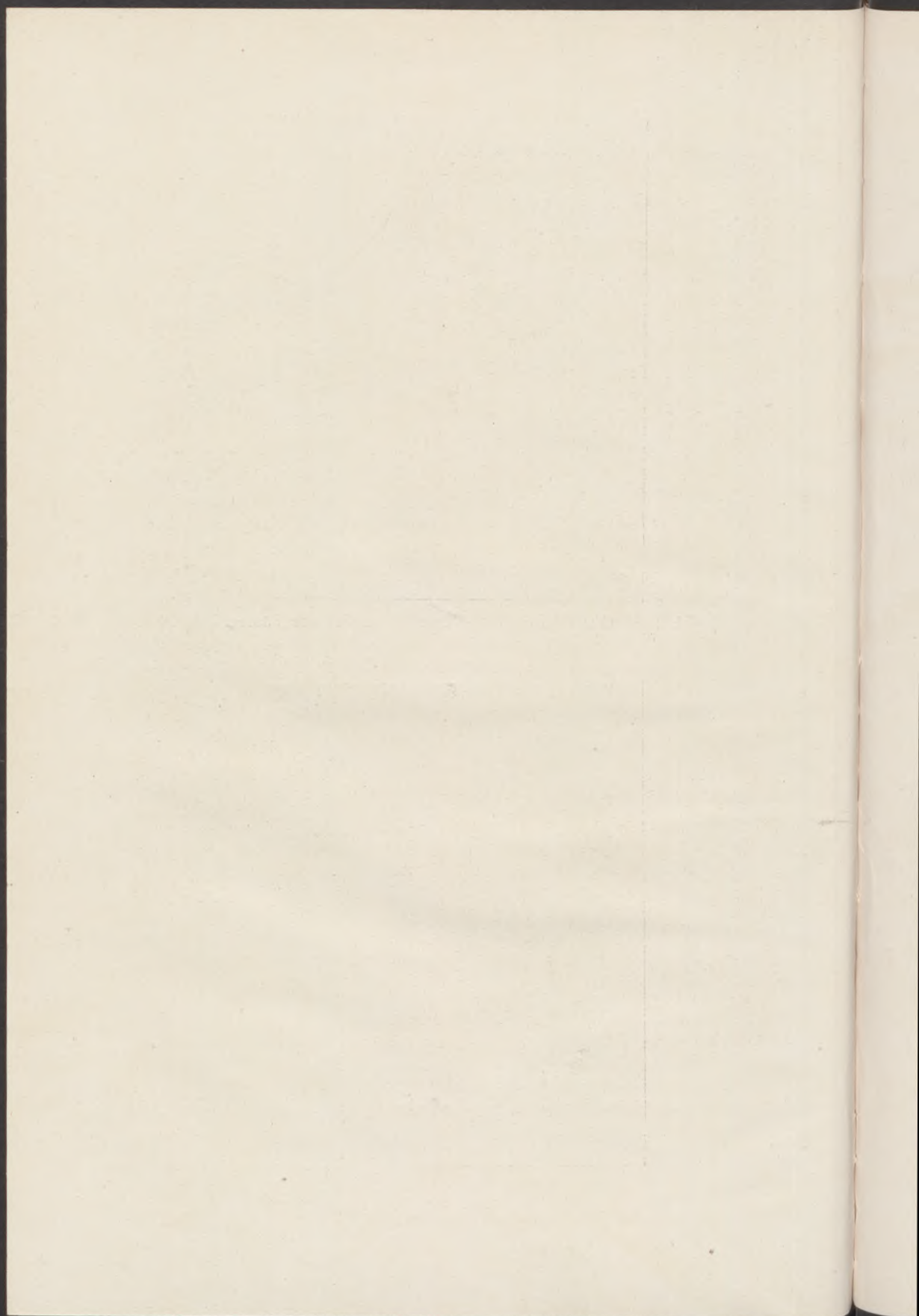




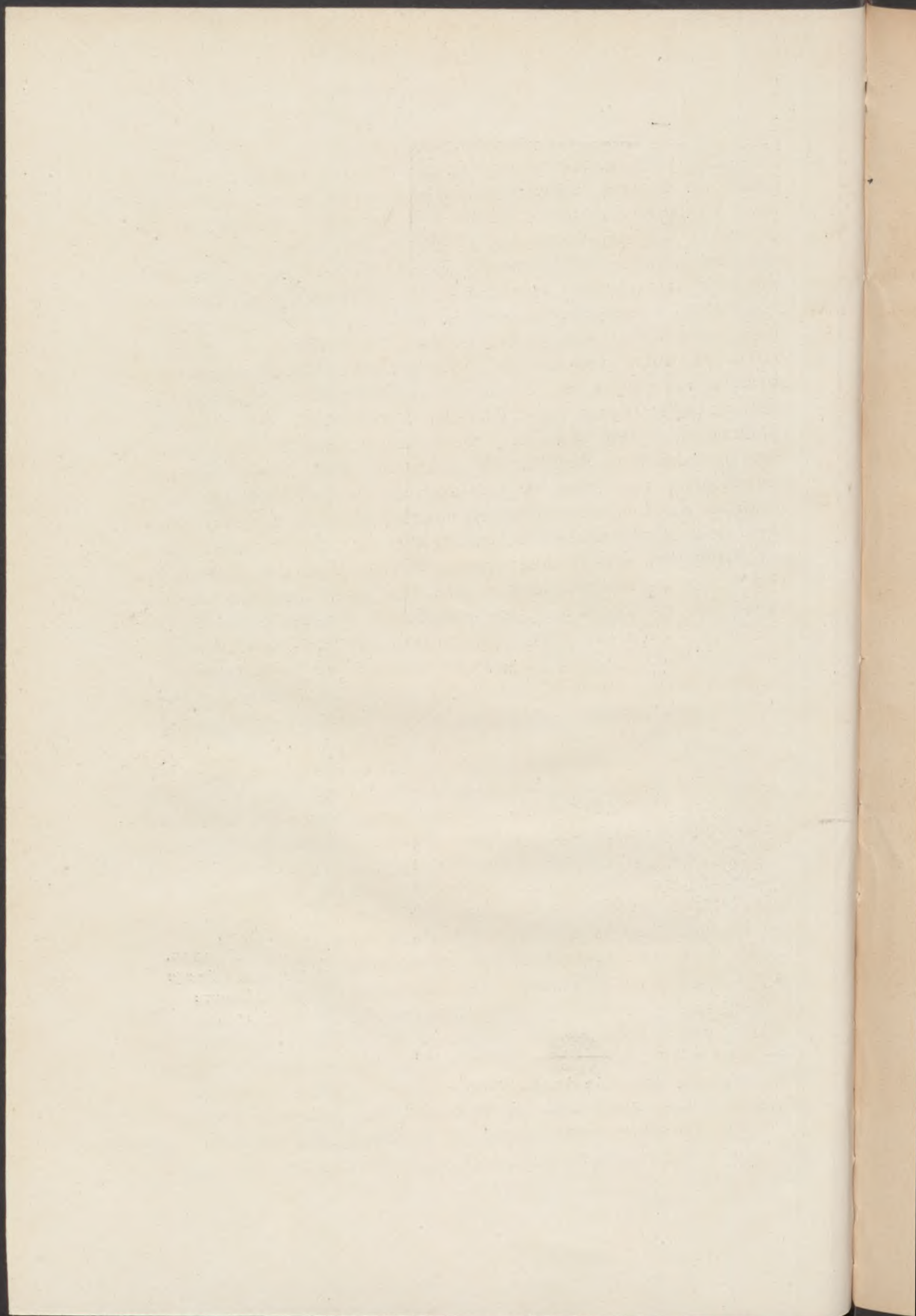
Abb. 12. Gentile da Fabriano.
Heil. Thomas von Aquino.
Mailand, Brera (S. 171).



Abb. 14. Gentile da Fabriano.
Ausschnitt aus der Anbetung der drei Könige.
Florenz, Akademie (S. 174).



Abb. 13.
Lorenzo Monaco.
Christus am Ölberge.
Paris, Louvre
(S. 174).



tätige Meister des Johannesdorfer (Jánosréter) Altars, dessen große Bedeutung auch daraus hervorgeht, daß er auch für Mähren und Wien gearbeitet hat, und daß mehrere Gehilfen von ihm noch nachweisbar sind. In dieser Zeit des künstlerischen Realismus vermeidet er die unwesentlichen Einzelheiten und neigt — ein typischer Fall in der ungarischen Kunst — zu formaler Synthese. Seine zusammenfassenden Konturen sind deshalb sehr betont, nicht selten herb. Zu seinen technischen Eigentümlichkeiten, die er mit mehreren gleichzeitigen ungarischen Malern teilt, gehört die Art, wie er vor der Ausarbeitung die Umrisse mit mit raschem Sentimento gezogenen blauen Pinselstrichen skizziert, und daß er bei der plastischen Durchmodellierung der Formen breitaufgetragene starke Glanzlichter verwendet. Seine Raumbehandlung ist einfach und klar. Seine Szenen setzt er aus wenigen Figuren zusammen, überfüllt sie nicht, wie viele seiner deutschen Zeitgenossen, von denen er sich auch durch Maßhalten im innern Ausdruck der dramatischen Szenen unterscheidet. In seinen Gesichtstypen geht er von deutschen Mustern aus, doch dringt eine Tendenz zum Beruhigten, Abgerundeten durch. Mit dem Ende des Jahrhunderts wird in der ungarischen Malerei überhaupt das runde Gesicht vorherrschend, wie wir es auch bei dem Bellaer Meister, einem Schüler des Jánosréter Meisters, ferner bei dem um 1510 tätigen Garamszentbenedeker Meister, sowie bei dem Schöpfer des im gleichen Jahre auf Bestellung von Czakós Söhnen angefertigten Csikmenaságer Altares sehen können. Dieses ist zweifellos dem italienischen Einfluß gutzuschreiben. Auf der Suche nach solchen runden Gesichtstypen müßten wir bis Perugia und bis Köln gehen. Italienische Wirkungen in typologischer und ikonographischer Hinsicht strahlen die jüngst in Csegöld (Komitat Szatmár) aufgetauchten musizierenden Engel aus, die ersten Beispiele dieses Lieblingsmotives der Quattrocentomalerei in Ungarn, zu denen eine geschnitzte Holzskulpturgruppe des Graner Primatialmuseums ein interessantes plastisches Pendant bietet. Die aus Csegöld stammenden zehn Altarflügel gewinnen auch dadurch bedeutend an Wert, daß es die ersten Flügelaltarbilder sind, die auf dem Gebiete der großen ungarischen Tiefebene entstanden sind. Als Schulbeispiel der mit wenig Figuren auskommenden, konzentrierten ungarischen Bildanschauung führen wir die Bildfolge mit dem Zug der Heiligen drei Könige in der Graner Primatialgalerie an, während die gleichfalls in Gran aufbewahrten Bildnisse mit Darstellungen aus der Legende des Heiligen Stanislaus (Tafel II) als Beispiel für den kontemplativen, auch bei den dramatischen Kompositionen eher nach der lyrischen Seite neigenden Seelenausdruck und für den auf Stimmungswirkungen eingestellten landschaftlichen Hintergrund gelten mag.

Im 16. Jh. wird sowohl in Italien als auch in Deutschland der naive und detaillierende Realismus von einer neuen Stilanschauung abgelöst, die nach Großzügigkeit strebt und die Formen sowie den inneren Ausdruck in gleichem Maße steigert. Es entsteht die klassische Kunst. Diese dynamische Evolution erhebt auch die ungarische Kunst zu einer Höhe, die gleich am Jahrhundertbeginn ein mit M. S. signierender Meister repräsentiert. Diesen Meister ist es uns gelungen in 6 aus Hont-Szent-Antal stammenden, i. J. 1506 gemalten Bildern nachzuweisen, von denen vier den Stolz der Graner Primatialgalerie bilden, eines im Museum für bildende Künste hängt, während das sechste noch heute in der Hontszentantaler Pfarrkirche zu sehen ist. Die vier Darstellungen mit der Begegnung Marias und Elisabeths, mit der Geburt und der Passion Christi, sind die individuellsten Schöpfungen ungarischer Formbildung, und würdig krönen sie die Entwicklung, die die alte ungarische Tafelmalerei seit dem Báther Dyptichon und seit Thomas von Klausenburg genommen hat. Ihr Maler steht in seinem bravourösen technischen Können mit den besten italienischen und deutschen Meistern auf einer Stufe. Er ist im vollen Besitze jener technischen Mittel, die zur Wirklichkeitsillusion nötig sind. Er ist ein ausgezeichneter Anatom. Sein Raumempfinden läßt an Vollkommenheit kaum etwas zu wünschen übrig. Mit der Anwendung des den Italienern abgelauchten tiefen Augenpunktes vermag er meisterliche Wirkungen zu erzielen. Die Luftperspektive weiß er kühn zur Geltung bringen. Virtuos in der Wiedergabe der Einzelheiten, vermag er diese doch in monumental oder dekorativ wirkende große Linien zu fassen. Um Bewegungsreichtum und zugleich Abgewogenheit der Darstellung zu erzielen, nützt er den Contrapost der Gestalten weidlich aus und löst dieses künstlerische Problem mit durchaus andern Mitteln — freilich auch nicht so programmäßig — wie zur gleichen Zeit Michelangelo. Er findet mit wenig Figuren sein Auskommen. Bei der Kreuzigung, diesem volkreichen Ensemble der älteren Malerei, läßt er außer dem Heiland im ganzen nur fünf Personen auftreten. Seine innere Ausdruckskraft spielt auf mehreren Skalen, ohne indessen jemals gegen die Harmonie zu fehlen. In der Szene der Heimsuchung schlägt er zum Ausdrucke seelischer Zartheit ganz individuelle Töne an. In den Passionsdarstellungen reißt er mit packender dramatischer Gewalt hin. Der dramatische Ausdruck ist im Gegensatze zu den deutschen Meistern nicht zum Bersten gespannt, hierin den alten ungarischen Malern vergleichbar. Aus der Passion macht er nicht Folterkammerszenen und der Ausdruck des Leidens ist nicht auf Kosten der formalen Ausgeglichenheit gesteigert. Sein Gekreuzigter ist nicht ein zusammengebrochener Elendsmann wie der für die Unerbittlichkeit des deutschen Realismus so bezeichnende Erlöser Grünewalds, zu dem er eine ent-

wicklungsgeschichtliche Parallele bietet; auch im Leiden bewahrt er die göttliche Würde. Die ethische Erkenntnis des göttlichen Erlösungsaktes kommt bezeichnend zur Geltung. Die am Fuße des Kreuzes niedergesunkene Maria weint leise, leidet nach innen und ringt nicht verzweifelt ihre dürrten Hände wie auf dem bekannten Kolmarer Bilde des deutschen Meisters. Der hinter ihr stehende Lieblingsjünger sieht in edler Erregung zu dem leidenden Meister auf und ist nicht außer sich vor Jammer. Und doch ist der Ausdruck des Tragischen bei unserm Meister kaum geringer als bei Grünewald, nur die Mittel sind andere; die überzeugende Dramatik ist auf inneres Pathos gegründet und nicht auf überhitzte Mimik und starke Gebärden. Dabei versteht er es glänzend, die landschaftliche Umgebung und die Hintergründe zur Ausdruckssteigerung der dargestellten Handlung zu benutzen und zu deren stimmungsmäßiger Begleitung umzudeuten. Auf der Kalvariendarstellung unterstützen die Felsenriffe der Bergelehnen und die dürrten, kahlen Bäume den dramatischen Eindruck. Auf dem Bilde im Budapester Museum für bildende Künste dienen die zu den Füßen der heiligen Jungfrau erblühenden prächtigen Blumen und die den Blick weithinwegführende romantische Landschaft der Begegnung Marias und Elisabeths zu angemessener Umgebung.

Der Monumentalstil des 16. Jhs. ist in Ungarn nicht nur aus der Notwendigkeit der eignen inneren Entwicklung heraus geboren, sondern als ein Zweig des feierlichen italienischen Cinquecento, zum Teile durch deutsche und niederländische Vermittlung heimisch geworden; das hervorragendste Beispiel hierfür bietet ein die Kindheitsgeschichte Jesu darstellendes Triptychon der Graner Primatialgalerie mit der schönen Renaissance-Architektur und der künstlerisch vollreifen Landschaft des Hintergrundes.

In dem geschlossenen Fluß der Entwicklung der ungarischen Malerei und der heimischen Kunst überhaupt tritt nun ähnlich wie in den deutschen Verhältnissen, doch aus anderen äußeren Gründen, ein großer Bruch ein. Der territoriale Zerfall zeitigt auch in der Kunst traurige Ergebnisse. Als dann später, nach der Türkenherrschaft, ein einheitliches Geistesleben wieder auflebt, zeigen sich für die ungarische Kunst wieder jene Faktoren in erster Reihe bestimmend, deren Einfluß wir schon in den ersten Entwicklungsepochen nachweisen konnten: die italienische und die deutsche Kunst. Oberitalienische und Tiroler Lapidisten und Werkmeister bauen nach 1686 die Ofener Burg wieder auf, und der glänzende Stil der italienischen Barockmalerei wird durch österreichische Meister nach Ungarn verpflanzt. Auch bei dem mit dem 19. Jh. einsetzenden und bis heute noch nicht abgeschlossenen Aufschwung spielen dieselben Kräfte mit: der Lombarde Piermarini auf dem Umwege über Michael Pollák, der Klassizis-

mus Canovas in der Erscheinung des Stefan Ferenczy, die Künstler des Graner und Erlauer erzbischöflichen Hofes, Grigoletti und Casagrande, ferner der Venezianer Marastoni mit seiner 1846 mit Unterstützung des Palatin Josef gegründeten Malerakademie, der Wiener Rahl und der Münchener Piloty. Erst mit dem Vordringen des französischen Einflusses entsteht gegen das Ende des Jahrhunderts eine neue Situation.

2. Thomas von Klausenburg (Kolozsvár).

In der Primatialgalerie in Gran (Esztergom) befinden sich acht in ihren Maßen und dem stilistischen Befunde nach zweifellos zusammengehörende Tafelbilder, die im ersten Kataloge der Sammlung unter der Bezeichnung: „Unbekannter Meister in der Art des Gentile da Fabriano“ angeführt waren, und die mit Berücksichtigung eines verlorengegangenen neunten Bildes zwanglos zu einem Flügelaltarwerk zusammengestellt werden können. Die Bilder sind aus der Klosterkirche zu Garamszentbenedek in die Primatialgalerie gelangt. In dieser befand sich auch eine mit mehreren anderen Gegenständen 1905 verbrannte und von KNAUZ in seiner Monographie¹⁾ über Garamszentbenedek publizierte Predelle (Abb. 4), laut deren Inschrift:

„Item istam tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petwys, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thomam pictorem de Coloswar || Ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriose et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius et animabus parentum et consanguineorum et omnium benefactorum suorum in conspectu domini nostri ihu. xpi. Amen. Anno domini. M. CCCC^o. XX^o. VII^o.“

¹⁾ KNAUZ, N.: *A Garam-melletti szentbenedeki apátság.* (Die Benedictinerabtei am Granflusse) I. B. Budapest 1890. S. 52. 9. Tafel. — Zur ersten Identifizierung der zu der Predelle gehörigen Bilder vgl. GEREVICH, T.: *Régi és újabb magyar festők a primási képtárban.* (Alte und neuere ungarische Maler in der Primatialgalerie) *Vasárnapi Ujság*, 63. Jahrg. 1916, S. 553 m. Abb. und desselben Verf.s: *A régi magyar festészet a primási képtárban.* (Die alte ungarische Malerei in der Primatialgalerie) *Az Ujság*. XIV. Jahrg. 1916. Nr. 194. — In der Mitte der Predelle prangt in viergeteiltem gotischem Felde das Wappen des Königs Sigismund, der einköpfige luxemburgische Adler, was indessen durchaus nicht bedeuten kann, daß Sigismund in irgendwelcher Beziehung, etwa als Auftraggeber gestanden habe, sondern nur andeutet, daß das Werk zu dieser Zeit entstanden ist und allenfalls noch damit im Zusammenhange stehen mag, daß der damalige Abt des Klosters, Nikolaus von Bologna (1410—1438), Sigismunds Vertrauter und Hauskaplan war. So begleitete er ihn auch zum Konstanzer Konzil und weiterhin nach Deutschland und Italien (vgl. KNAUZ: a. a. O. S. 78). Auch auf andern ungarischen Kunstdenkmälern finden wir Sigismunds in

der Altar von Thomas von Klausenburg auf Bestellung des aus Garamszentbenedek gebürtigen Nikolaus, Domherrn zu Raab (Győr) 1427 gemalt wurde. Da nun die Längenmaße der Predelle mit der Breite des Mittelbildes des rekonstruierten Altares übereinstimmen, da ferner auf der linken Seite ein Stifter im Prälatenornat kniet, da ein Flügel die Darstellung des in der Inschrift genannten, in der ungarischen Kunst sonst selten vorkommenden heiligen Egidius und ein anderer das Bild des Namensheiligen des Stifters zeigt, da endlich der Stil der Bilder dem Jahre 1427 vollkommen entspricht, und da von Garamszentbenedek andere Bilder aus dieser Zeit nicht vorhanden sind, kann diese Zuweisung für gesichert gelten. Auf den Bildern sind wohl fremde Einflüsse nachzuweisen, noch dazu geographisch weit auseinanderliegender Schulen. Dieser Umstand bekräftigt aber unsere Annahme, daß diese Werke nicht auf deutsche oder italienische Meister zurückzuführen, sondern Gemälde eines die Wirkungen beider Schulen in sich vereinigenden ungarischen Malers sind. 1405 wurde die schon 1075 gegründete, inzwischen verfallene Kirche von Garamszentbenedek erneuert (Abb. 5), bei welcher Gelegenheit der Kanonikus Nikolaus seine hochherzige Stiftung gemacht haben dürfte. Die Mitteltafel zeigt die Kreuzigung, der linke Flügel Christus am Ölberge und die Kreuztragung, der rechte die Auferstehung und die Himmelfahrt. Auf den äußeren Flügeln ist je eine Legende aus dem Leben der Heiligen Benedikt, Egidius und Nikolaus von Bari. Was die verschollene Tafel anlangt, sind wir nur auf Vermutungen angewiesen. Möglicherweise befand sich darauf die auf der Predelle erwähnte und sich dem Zyklus zwanglos einfügende Allerheiligendarstellung oder eine weitere Legende aus dem Leben des heiligen Nikolaus, etwa die Szene mit den drei Bräuten, die in der älteren Malerei Ungarns häufig unter diesen Darstellungen auftritt. Im Gegensatz zu der sonst in Ungarn üblichen Weise zeigt unser Flügelaltar die Passionsszenen nicht in der geschlossenen, sondern in der offenen Form (Abb. 6) und entfaltet so seine höhere künstlerische Pracht nur in der Karwoche, während er den andern Teil des Jahres geschlossen blieb und somit nur die äußeren Flügeltafeln sichtbar waren (Abb. 7). Als Erklärung hierfür mag die Tatsache gelten, daß die Passionszeremonien in Garamszentbenedek mit ihren eigenartigen Formen eine ganz besondere Bedeutung erlangt hatten, wofür unter andern künstlerischen Dokumenten, vor allem der in der Esztergomer Basilika aufbewahrte „Sarg Christi“ den interessantesten und wenigstens in Ungarn einzig dastehenden Beleg bietet.

ähnlicher Absicht angebrachte Wappen, so am Sakristeigewölbe des Kaschauer Doms, auf dem Titelblatte der Schemnitzer (Selmechányaer) Rechtsbücher und auf der Einbandplatte eines Graduales in der Bibliothek des Graner Erzkapitels. —

Der so rekonstruierte Flügelaltar bildete höchstwahrscheinlich den Hauptaltar der Abteikirche. Der spätgotische Stil ist zwar mit seinen naturalistischen Keimen im ganzen unverkennbar, doch lassen sich zwei verschiedene Einflüsse klar nachweisen. Die Passionsszenen spiegeln größtenteils die Wirkungen der noch in gotischer Auffassung wurzelnden, aber schon bewußt naturalistischen Bestrebungen auf dem deutschen Sprachgebiet, von Köln bis Prag, von Hamburg bis Bozen, deutlich wider. Die letzten Wurzeln dieses Übergangsstiles reichen noch in den fruchtbaren Boden der französischen Miniaturenmalerei des 14. Jh.s zurück. Als neuer Stil der Tafelmalerei hat er sich indes nicht in Frankreich, sondern auf deutschem Boden entwickelt in den ersten Jahrzehnten des 15. Jh.s. Es ist eine vieldiskutierte Streitfrage, in welcher Gegend sich dieser Stil entwickelt habe, ob in den Rheinlanden oder an den Gestaden des Bodensees, ob in Tirol oder in dem unter der Regentschaft Kaisers Karls IV. durch Zuströmen deutscher und italienischer Künstler zu mächtigen künstlerischen Leistungen ansteigenden Prag. Unserer Meinung nach dürfte wohl jede der genannten Schulen den Gang der Entwicklung mitbestimmt haben. Ihre Einflüsse haben sich bald gekreuzt, die abgeklärten Motive wanderten und erhielten lokale Färbung. Wenn der Anteil der einzelnen Schulen an dieser Evolution auch nicht gleichförmig war, so ist dieser neue Stil jedenfalls an mehreren Orten gleichzeitig entstanden, und der tatsächliche Ausgangspunkt war überall eine aus einer neuen Weltauffassung sprossende neue künstlerische Anschauung.

Parallel hiermit nimmt auch auf dem klassischen Boden der christlichen Kunst, in Italien und vor allem in dessen nördlichem Gebiete, eine solche Stilentwicklung ihren Weg, die mit dem deutschen Übergangsstile gemein hat, daß hier wie dort, mit den übernationalen Elementen der Spätgotik gemischt und zum Teile auf französische Anregungen hin, neue naturalistische Bestrebungen auftauchen. Der italienische — richtiger oberitalienische — Übergangsstil schöpft nicht in dem Maße aus den Überlieferungen der französischen Miniaturenmalerei wie der deutsche, ist daher um so autochthoner und seine spätere Blütezeit ist um so reicher. Er war eher an einzelne Persönlichkeiten gebunden als die Übergangskunst jenseits der Alpen, was auch zu seiner späteren reicheren Nachblüte beigetragen hat. Seine Hauptgebiete sind die Lombardei und Venetien. Er tritt früh in fruchtbare Verbindung mit den aus den Vorbedingungen des italienischen Trecento heraus die Renaissance vorbereitenden Bestrebungen, die von Rom, Siena und Florenz ihren Ausgang nehmen. Einer der wirkungsvollsten Initiatoren dieser Kunst, Gentile da Fabriano, stammt aus Mittelitalien, aus Umbrien, und verpflanzt so umbrische und sienesische Keime nach dem Norden. Mit Darstellungen aus dem Kreise

Gentiles haben nun die Heiligenlegenden unseres Flügelaltars einen unverkennbaren Zusammenhang.

Kreuzigung. (Taf. III.) Übliche Darstellung, jedoch ohne die zwei Schächer. Christus in der Mitte, rechts und links zwei geschlossene Gruppen. Rechts behelmte und berittene Soldaten mit ihrem prächtig gekleideten Hauptmann. Links Johannes und die Frauen. Ausgestreckte Arme, Lanzen usw. verbinden die Gruppen mit dem Kruzifixe. Die Komposition ist für ihre Zeit überhaupt fortgeschritten und von starker Dramatik. Der Künstler verfügt über genügend Kraft, um die Christustragödie hier ihren Höhepunkt erreichen zu lassen. Für seine ikonographische Fortgeschrittenheit spricht die Tatsache, daß die Soldaten alle beritten sind.

Christus am Ölberge. (Taf. IV.) Stark übermalt. Ganz im Vordergrund kniet Christus auf enger Bühne. In Hinsicht auf Raumdarstellung das fortgeschrittenste Bild der Passionsfolge. Er beschränkt sich bloß auf die allernotwendigsten Figuren, doch stellt er diese in eine breit und detailliert geschilderte Umgebung.

Kreuztragung. (Taf. V.) Komposition mit vielen Figuren und wohlberechneter Massenwirkung. Alles ist in Bewegung. Dabei herrscht im Gegensatz zu den deutschen Meistern der Zeit, wie etwa Meister Francke, eine bewußte Zurückhaltung im Ausdruck. Mischung alter (Linienführung der Gewandfalten, Marias dem gotischen Schönheitsideal entsprechendes Antlitz, Christus als „beau Christ“) und neuer Stilelemente (individualisierte Gesichter der Soldaten und Pharisäer).

Auferstehung. (Taf. VI.) Die Gestalt Christi stark übermalt. Bemerkenswert ist die Realistik in der Darstellung der beiden Wächter und interessant der Einfall, die beiden das Linnen haltenden Engel anzubringen, sowie die große zackige Gloriole. Der Hintergrund ist ein Kompromiß zwischen alter und neuer Auffassung ähnlich wie bei Christus am Ölberge und bei der Benedikt- und Aegidiuslegende. Auf den übrigen Passionsszenen ist glatter Goldhintergrund.

Christi Himmelfahrt. (Taf. VII.) Das Bild hängt mit Kölner Mustern, vornehmlich mit einem Altarflügel der Sammlung Schnütgen vom Anfange des 15. Jh.s und mit einem kleinen Tryptichon aus der ehemaligen Sammlung Weber zusammen. Die nicht immer ungesuchte Zierlichkeit der Frauengestalten, die langherabwallende Faltengebung, die im Gelenk außerordentlich schmalen Hände und die spindeldürren Finger der Passionsbilder sind unverfälschtes Erbteil der mittelhainischen Schule. Wie überhaupt der Stil in den Passionsszenen von Garamszentbenedek der rheinischen und vornehmlich der kölnischen Schule am nächsten steht, von wo die künstlerische Entwicklung des Thomas von Klausenburg zweifellos auch ausgegangen ist. Besonders eng scheinen die Stilzusammenhänge mit dem zweiten Meister des

Klarenaltares zu sein. Thomas hat den von der rheinischen Schule so charakteristisch vertretenen Übergangsstil weiter entwickelt und dazu beigetragen, dessen ungarische Abart zu formulieren. Seine Gestalten sind kraftvoller und aktiver als die der Kölner Schule. Die Formmodellierung ist plastischer. Sein Wirklichkeitsgefühl ist größer, seine Naturbeobachtung durchdachter. Die Handlung ist übersichtlicher und auch die entlehnten ikonographischen Schemen werden in diesem Sinne umgedeutet. Dieses ganze geistige Gefüge können wir dem Einflusse der auf den übrigen Tafeln des Flügelaltars mit noch gesteigerter Kraft sich ankündenden italienischen Schule zuschreiben. Selbstverständlich lassen sich auch mit den übrigen deutschen und österreichischen Schulen verwandte Züge nachweisen, da dieser Stil, aus dessen breitem Strome auch nach Ungarn ein Kanal abzweigt, ein europäischer Stil war. Deshalb braucht man nicht bei jedem einzelnen Typus oder Detail eine Entlehnung anzunehmen. In dieser Zeit entstehen — weit mehr als sonst — in der Kunst der verschiedensten Nationen verwandte Typen und Figuren, die alle weit voneinander geborene und oft auf langen Wanderfahrten begriffene Kinder eines und desselben übernationalen Stilcharakters sind. So finden wir das „alter ego“ des Simon gleichzeitig auf einem Hamburger Bild des Meisters Francke (1424) und fast tausend Kilometer davon entfernt auf einem Fresko in Kampill bei Bozen vom Anfange des 15. Jh.s. Der heroische Kopftypus des Johannes unsers Meisters erscheint auf einem Musterbuche eines wandernden Malergesellen und — mit anderer Haartracht — auf der gleichfalls vom Beginne des 15. Jh.s stammenden Kalvarien-darstellung des Pöhler Altares im bayrischen Nationalmuseum in München.

Wir treten nun an die Untersuchung der die Außenflügel unseres Altares zierenden Heiligenlegenden:

Szene aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari. (Taf. VIII.) Der Heilige rettet auf wunderbare Weise die an Hungersnot leidenden Bewohner der Stadt Myra durch Aufhalten eines Getreideschiffes. Im Gegensatz zu den Passionsbildern finden wir hier nur wenig Figuren, welche in natürlichster Haltung erscheinen. Raumbehandlung, Landschaftsmotive und architektonische Gestaltung weisen — mit Ausnahme einiger bezeichnenden nordischen Einzelheiten — auf Italien hin, wenngleich bei der Behandlung zwischen unserm Meister und den Darstellungen des gleichen Themas bei Ambrogio Lorenzetti (Florenz, Akademie) und Fra Angelicos bedeutende Abweichungen festgestellt werden könnten. Im Vergleiche zu den früher behandelten Altarflügeln zeugt vor allem die Raumbehandlung für ein entwickelteres künstlerisches Denken. Auch der den Passionsbildern als abschließende Folie dienende Goldhintergrund ist fast ganz verschwun-

den und zieht sich bloß am oberen Bildrande bescheiden über den Häuserdächern hin.

Der Heilige Benedikt (Taf. IX) wird zu Ostern in der Wüste von einem Presbyter und dem Mönche Romanus gelabt.

Der Heilige Aegidius (Taf. X) nährt sich in der Wildnis von der Milch einer Hirschkuh. Vom Gotenkönig Flavius gejagt, rettet sich das Tier zum Heiligen, der des Himmels Schutz herabfleht und selbst vom Pfeile des Jägers getroffen wird. Der Künstler hat hier im Interesse der größeren Verständlichkeit und Lebendigkeit dieser in eine Szene verdichteten Handlung den jagenden Gotenkönig schußbereit mit noch nicht abgeschnelltem Pfeile dargestellt, während das Geschoß sich gleichzeitig in die Brust des Heiligen bohrt.

So wie in der St. Nikolauslegende führt uns der Künstler auch bei der Darstellung der Szenen aus dem Leben der Heiligen Aegidius und Benedikt in einen rationalen Raum. Die Szenerie ist in dem einen Falle eine felsige Gegend mit einem Waldhintergrund, im zweiten Falle dichter Wald mit einer blumenbedeckten Lichtung und einem Kloster im Hintergrunde.

Unser Meister hat die Ikonographie dieser Legenden, mit denen er übrigens ganz individuell schaltet, zweifellos aus Italien mitgebracht, und hat auch wohl die Darstellung der Benediktlegende von Don Lorenzo Monaco (Florenz, S. Maria degli Angioli > Uffizien. Abb. 8) gekannt. Man möchte auch an die noch naivere Darstellung dieser Szene von der Hand Spinello Aretinos in San Miniato al Monte (um 1387; Abb. 9) denken. Es spricht sich in diesen Bildern eine Wahrheitsfreudigkeit aus, die mit der gotischen dekorativen Umwertung der Erscheinung in deutlichem Gegensatze steht. Besonders in der Wiedergabe der landschaftlichen und begleitenden Elemente spricht sich bei Thomas gemeinsam mit den oberitalienischen Künstlern und den französischen Miniaturen jene neue Mentalität aus, die sich der Wirklichkeit freut, sich in die Betrachtung aller Einzelheiten der Natur versenkt, seelisch mit ihr verschmilzt. Einer ähnlichen Figurenanordnung begegnen wir auf dem den Heiligen Hieronymus darstellenden Blatte der in Turin verbrannten Horen Wilhelms IV., Grafen von Holland, auf dem Dijoner Altare von Melchior Broederlam, auf den Wandgemälden eines Turmes der Avignoner päpstlichen Residenz, auf einem Fresko der Meraner Turmhalle und endlich auf den Tafeln eines aus Valle Romita stammenden Politticofragmentes von Gentile da Fabriano in der Mailänder Brera (Abb. 10—12). Es ist nicht anzunehmen, daß Meister Thomas alle diese Bilder tatsächlich gesehen habe, wenngleich der Garamszentbenedeker Altar deutlich dafür spricht, daß er sich am Rheine und in Italien umgesehen hat. Unmittelbaren Einfluß müssen wir nur seitens Gentile da Fabrianos annehmen. Nicht nur

die ähnliche Zeichnung des Laubwerkes und der Blumen, sondern auch die Gesichtstypen, die Faltengebung und die größere Plastizität der Figuren zeigen den Einfluß jener Bilder Gentiles, der am ehesten durch dessen dokumentarisch nachweisbaren ungarischen Schüler Michele d'Ungheria — der wie erwähnt, nicht mit dem Tura-Schüler Michele Pannonio identisch ist — vermittelt sein dürfte. Von den beiden uns bekannten Gehilfen des Gentile arbeitete Michele d'Ungheria nachweisbar 1423 mit dem Meister.¹⁾ Es ist somit nicht von der Hand

¹⁾ POGGI, G.: *La cappella di Onofrio Strozzi*. . . . S. 20. — Unserer Meinung nach kann er nicht mit dem in Ferrara tätig gewesenem Meister identisch gewesen sein, der das Gemälde mit der Ceres im Museum für schöne Künste in Budapest mit *Michele Pannonio* signierte, und dieses einzige bekannte Werk als Nachfolger des von der Kunst Gentiles stark verschiedenen, ja geradezu in auffälligem Gegensatze stehenden Cosmè Tura zeigt. (Auf diesen Gegensatz hat im Zusammenhange mit Michele d'Ungheria schon A. COLASANTI: *Gentile da Fabriano*. Bergamo 1909, S. 82, hingewiesen.) Zur Identifizierung der beiden Meister kann die Gleichheit des Taufnamens und der Herkunft nicht genügen, da der Maler der Budapester „Ceres“ nicht der einzige Künstler ungarischer Abstammung war, der im 15. Jh. in Italien gewirkt hat. Gleich in Ferrara selbst arbeitete gleichzeitig mit Michele Pannonio (1445–1472) ein *Giorgio di Domenico de Ungaria* genannter Meister (vgl. CITTADELLA, L. N.: *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara 1864. S. 564. — VAISZ, J.: *Magyar és magyar származású művészek Olaszországban a renaissance idején*. (Ungarische und aus Ungarn stammende Maler in Italien zur Zeit der Renaissance) *Nemzet* 1883 Aug. Nr. 9), ja P. ZANI (*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*. Parma, 1817 bis 24. Parte I, Vol. XIV p. 146) erwähnt einen aus Perugia stammenden und um 1446 tätigen Michele Ongaro, den man eher mit unserm Meister identifizieren könnte als den Tura-Nachfolger. In den ferraresischen Dokumenten 1415–1464 kommt öfters der Name *Michele Ongaro* (*M. Pannonio*, *M. de Ungaria*, *M. dai Unni*) vor. Doch ist nicht sicher, ob sich diese Namen alle auf den Meister der Budapester Galerie beziehen, wie im allgemeinen angenommen wird, um so weniger als dieser Name 1427 aus Ferrara verschwindet und erst nach 19 Jahren wieder auftaucht. Diejenigen Daten, welche in den erwähnten ferraresischen Dokumenten 1446–1464 von Michele Ongaro berichten, beziehen sich höchstwahrscheinlich auf den Meister des Budapester Bildes, dessen Vater Niccolò hieß und den wir auf Grund dieser einzigen Signatur Michele Pannonio nennen können. In der Geschichte des italienischen Trecento und Quattrocento kommt es häufig vor, daß von der älteren Literatur genannte, nur nach dem Taufnamen, dem Geburts- oder Tätigkeitsorte Bekannte irrtümlich miteinander identifiziert werden (z. B. Cristoforo I und II da Bologna; der bologneser und der paduaner Jacopo Avanzi; Michele di Matteo Lambertini und Michele di Matteo da Penzano; Ercole de' Roberti und Ercole Grandi — früher in gleicher Weise Ercole de Ferrara „il doppio Ercole“ usw.). Auf die Frage nach Michele d'Ungheria werden erst weitere dokumentarische und Gemäldeforschungen die Antwort zu geben, berufen sein. (Vgl. weiters BARUFFALDI, G.: *Vite de pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844–1846. II. 555–556. — CITTADELLA: a. a. O.: S. 52, 60, 62, 65, 72, 73, 236, 366, 417, 418, 564, 687, 698. — A. VENTURI: *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, Torino 1866 S. 22–23. — Ders.: *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole d'Este*, Bologna 1890, S. 35. — Ders.: *L'Arte III* (1900) S. 185 — und *Arch.*

zu weisen, daß dieser Landsmann den Klausenburger Thomas mit dem umbrischen Meister zusammengebracht, oder ihn wenigstens auf denselben aufmerksam gemacht hat. Bei den bis auf die Zeiten Stephans des Heiligen zurückreichenden engen kulturellen Verbindungen mit Italien, die übrigens zur Zeit unseres Meisters durch die Reisen König Sigismunds einen neuen Impuls bekommen haben, erübrigt sich eine weitläufigere Begründung dessen, auf welche Art der Meister des Garamszentbenedeker Altars nach dem klassischen Lande der Kunst gelangt sei. Unwillkürlich taucht die Vermutung auf, die Betrauung des aus Italien zurückgekehrten Thomas mit der Ausführung des Altarwerkes, mit dem Umstand in Verbindung zu bringen, daß das Kloster eben damals einen aus Italien stammenden Leiter besaß, der als ungarischer Abt schon im Gefolge König Sigismunds Italien bereist hatte.

Daß das ganze Altarwerk trotz der beiden deutlich scheidbaren Einflüsse, von der Hand eines und desselben Meisters stammt, geht schon aus der Übereinstimmung der Kopftypen klar hervor, wie wir sie bei dem Hl. Simon der Kreuzabnahme und bei dem Hl. Nikolaus finden. Ferner ist der links auf dem Bild der Kreuzigung kniende Donator geradezu der Doppelgänger des Presbyters auf der Benediktlegende; der knochige Schädel des heiligen Benedikt zeigt enge Verwandtschaft mit dem Schädelgefüge einiger bei der Kreuzigung assistierenden Soldaten. Der Schiffer auf der Nikolauslegende hat dieselbe steile, hohe und breite Stirne Kölner Provenienz, wie der Christus der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Auferstehung und wie die beiden Engel des letzten Bildes. Auf den meisten Tafeln sind die schmalen Handgelenke und pflanzlichen Elemente identisch. Auch die Schrifttypen auf den Spruchbändern stimmen vollständig überein. Die Farben auf den beiden Cyklen stammen von derselben Palette. Freilich spielt auf den Passionszenen eine hellere, auf den Heiligenlegenden — vornehmlich bei Benedikt und Aegidius — eine dunkler schattierte Farbenskala, und auf den beiden letzteren dürfte die geringe Figurenzahl, also die kleinere Zahl der Lokalfarben, diese Absicht auf Toneinheit begünstigt haben. Wie in der bildlichen Darstellung und in der Raumgestaltung steckt sich unser Meister auch im Kolorit höhere künstlerische Ziele. Auch seine Farbenkomposition verrät den zweifachen Ausgangspunkt seiner Entwicklung, seine Saturierung durch die italienische Kunst und den tiefen Eindruck, den Gentile auf ihn ausgeübt hat. Auf den Darstellungen der Passion, ja noch bei dem heiligen Nikolaus quillt aus der im ganzen schon italienisierenden Formengebung nach rheinischer Art eine bunte Mannigfaltigkeit der Lokaltöne hervor, einige Farben, wie etwa das

Értesítő Neue Folge. XX. (1900) S. 289. — GRUYER, G.: *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este* Paris 1897. I. S. 305, 384, 511, 579; II. S. 37, 38, 83, 84, 109).

scharf hervorgehobene Rot, sowie das stumpfe metallisch glänzende Blau erscheinen wiederholt, während auf den beiden Einsiedlerszenen das Streben nach Toneinheit sich an die entwickeltere südliche Farbauffassung anschließt. Die Lieblingsfarben des Gentile, die schon die Bruchstücke von Valle-Romita charakterisieren, vor allem das in den vier verschiedensten Schattierungen erscheinende Lila, das derbe Rosenrot, das Ziegelrot und das farbige Braun, tauchen überall in dem Altarwerke auf und bestimmen wesentlich den koloristischen Eindruck. Von ihm hat Thomas von Klausenburg auch einige malerische Kunstgriffe abgesehen. So zeichnet er in ausdrücklichen, dickbraunen, seltener schwarzen Konturen, die Glanzlichter vornehmlich auf dem Haar, auf dem Barte, auf der Nasenspitze, am Kinn, in den Augenwinkeln, und bei den pflanzlichen Motiven setzt er flockenartig mit in weiße oder lichtgelbe Farbe getunkter Pinselspitze auf. Die dekorativen Elemente versteht er gleich seinem Vorbilde mit feiner malerischer Berechnung zur Geltung zu bringen, ohne dabei kunstgewerbliche Umschreibungen zu geben oder seine Kompositionen zu überlasten. Von Gentile übernimmt er auch den wirksamen Kontrast zwischen der starken rotbraunen männlichen und der rosigen weiblichen Gesichtsfarbe.

In Hinsicht auf die Frage, ob das gesamte Altarwerk die Schöpfung eines Meisters sei, überzeugt uns auch der Umstand, daß auf den Passionsbildern mit überwiegend rheinischem Stilcharakter italienische, hingegen auf den Bildern mit italienischem Einschlag rheinische Motive festgestellt werden können. Die beiden herben Figuren rechts auf der Kreuzigung erinnern an analoge Gestalten der Paduaner Fresken des Altichiero und Avanzi in der Cappella di San Giorgio, die Felsenbildung und die Placierung der Jünger am Ölberge an Lorenzo Monaco [vgl. Lorenzo Monacos Darstellung desselben Themas im Louvre (1408; Abb. 13) und in den Uffizien] und diejenigen, welche künstlerisch am ehesten ausschlaggebend sind, an Gentile da Fabriano. Die in kühnen Verkürzungen gezeichneten Apostelköpfe im Hintergrunde der Himmelfahrt mahnen an die rechte Mittelgruppe der Florentiner Anbetung der Könige Gentiles (Abb. 14), wovon der ungarische Maler auch einige dekorative Effekte, wie das reichgestickte Gewand des römischen Hauptmanns, das prächtige Geschirr des Pferdes, die Zeichnung des Laubes und anderes mehr abgelauscht hat.

Von Thomas von Klausenburg sind außer den acht Graner Tafeln keine andern Werke bekannt. Diese genügen aber, um auf seine künstlerische Entwicklung aufklärendes Licht zu werfen. Sein Ausgangspunkt ist der rheinische Stil, und er steht dem Meister II. des Klarenaltars am nächsten. Seine Wanderung führte ihn vermutlich über Tirol nach Italien, wo er sich den modernen künstlerischen Be-

strebungen der Halbinsel hingab und wo seine Persönlichkeit ausreifte. Hier wirkte vornehmlich Gentile da Fabriano auf ihn ein und bestimmte ihn, die rheinisch-westfälischen Pfade zu verlassen. Auch die Werke des Altichiero und des Avanzi und die des Lorenzo Monaco scheint er sich genau angesehen zu haben. Man muß demnach eine Wanderung unseres Meisters in Umbrien (in Valle Romita, wo bis zu den Napoleonischen Zeiten Gentiles — dem Altarwerke des Thomas in vielen Belangen verwandtes — Werk gestanden hatte) einen Aufenthalt in Florenz, wo er auch Don Lorenzo Monacos Hauptbild zu sehen Gelegenheit hatte, und einen in Padua annehmen, wo der kraftvolle Realismus der Fresken des Altichiero und des Avanzi auf ihn bleibenden Eindruck gemacht hatte. Seinen italienischen Aufenthalt möchten wir vermutungsweise zwischen 1423—25 ansetzen. Das Jahr 1427 bedeutet jedenfalls den Zeitpunkt der Vollendung seines Altarwerkes, dessen Beginn sicherlich noch in das Jahr 1426 zurückgereicht hat.¹⁾

Meister Thomas ist der erste ungarische Tafelmaler, den wir auch dem Namen nach kennen und er ist sowohl wegen seines Talentes, als auch seiner europäischen Orientierung halber an die Spitze der ungarischen Übergangsperiode zu stellen. Mit seinem Übergangsstil steht er übrigens in der gleichzeitigen ungarischen Malerei nicht allein. Von den eben nicht zahlreichen Zeugnissen für diese ungarische Entwicklungsstufe erwähnen wir die 1417 — oder 1427 — gemalten Fresken zu Szalonna von Andreas von Szepes (Zips), eine mit diesen verwandte Predelle in der Primatial-Galerie zu Gran, die Miniaturen des zwischen 1423—25 verstorbenen Meisters Johannes, des Miniators des Waitzener Bischofs, des um 1432 herum tätigen Martin Gobil aus Schemnitz und des Illuminators des Kremnitzer Stadtprotokolls. Von all diesen unterscheidet er sich durch die lebendige Kraft des italienischen Einflusses. Nicht nur, daß er klarer als sie die Wege der europäischen Kunst erkannte, sondern er war auch an künstlerischer Potenz der überlegenere und kann mit Recht mit den besseren ausländischen Meistern der Zeit in eine Reihe gestellt werden.

Bemerkenswert ist, daß Thomas aus derselben Stadt stammt, die auch die Heimat der beiden hervorragendsten Bildhauer der älteren ungarischen Kunstgeschichte Martin und Georg von Klausenburg war, und daß er gleich diesen, aus der Schreibart des Namens zu schließen, ungarischer Abstammung war. (Man nehme zum Vergleiche die Signatur auf dem Großwardeiner Königsdenkmal: de Coloswar). Dieses sei nur nebenbei gesagt, da wir es vom Standpunkte der ungarischen Kunstgeschichte für irrelevant halten, ob ein Künstler, welcher in der

¹⁾ Schon die Maße lassen darauf schließen, daß die Arbeit längere Zeit in Anspruch genommen haben muß. (Mitteltafel, ohne Rahmen: 162×223,5 cm.)

ungarischen historischen und kulturellen Gemeinschaft gelebt und geschaffen hat, tatsächlich ungarischer Abstammung war, dem schon seit der Gründung des Staatsverbandes in Ungarn anzutreffenden deutschen Stamme angehörte oder ein Kind der in der künstlerischen Vergangenheit Ungarns nicht weniger tätigen italienischen Nation war. Die Heimat der beiden Bildhauer wegen der deutsch klingenden Namensschreibung auf dem St. Georg-Denkmal zu Prag nach Prag oder nach St. Georgen (Pozsony-Szent-György) zu verlegen, ist eine ganz willkürliche Annahme, die durch nichts gestützt werden kann¹⁾, um so weniger, als der Vater der beiden Bildhauer, der ein Maler war, auch Nikolaus von Kolozsvár hieß. Ob zwischen dem Meister des Garamszentbenedeker Altars und den Vorerwähnten verwandtschaftliche Bande bestanden haben, läßt sich aus Mangel an Belegen nicht feststellen.

Gemeinsam ist jedenfalls ihr Ursprungsort und, mag es auch nur ein Spiel des Zufalls sein, es ist nicht ohne Interesse, daß es Klausenburg ist, dieselbe Stadt, die nicht viel später dem Lande auch den größten königlichen Mäzen in der Person des Mathias Corvinus geschenkt hat.

¹⁾ Nach der Ansicht von E. CZAKÓ: *Kolozsvári Márton és György 14. századi szobrászok* (Martin und Georg von Klausenburg, Bildhauer des 14. Jh.s) Budapest 1904, S. 19 hat dieses Denkmal wahrscheinlich König Ludwig der Große bestellt und als Geschenk an Karl IV. nach Prag geschickt; andere meinen, daß das Werk unmittelbar auf Bestellung Karls IV. in Prag entstanden sei. *Arch. Ért.* Neue Folge 12, 1892, S. 198. Die Lösung dürfte die mir im Manuskript bekannte Studie von JOSEF ERNYEY bringen. Hiernach ist das Denkmal auf Bestellung von Thomas Grafen von Bösing (Bazin) und St. Georgen für die Pozsonyszentgyörgyer Kirche entstanden, gelangte 1428 gelegentlich des Hussiteneinbruchs nach Königgrätz, von hier sodann 1471 nach Prag.

TAFEL I.



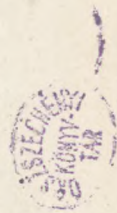
Meister von Báth (Ende des 14. Jhs.). Zwei Szenen aus dem Leben der seligen Margarethe. Gran, Primatialgalerie (S. 155).

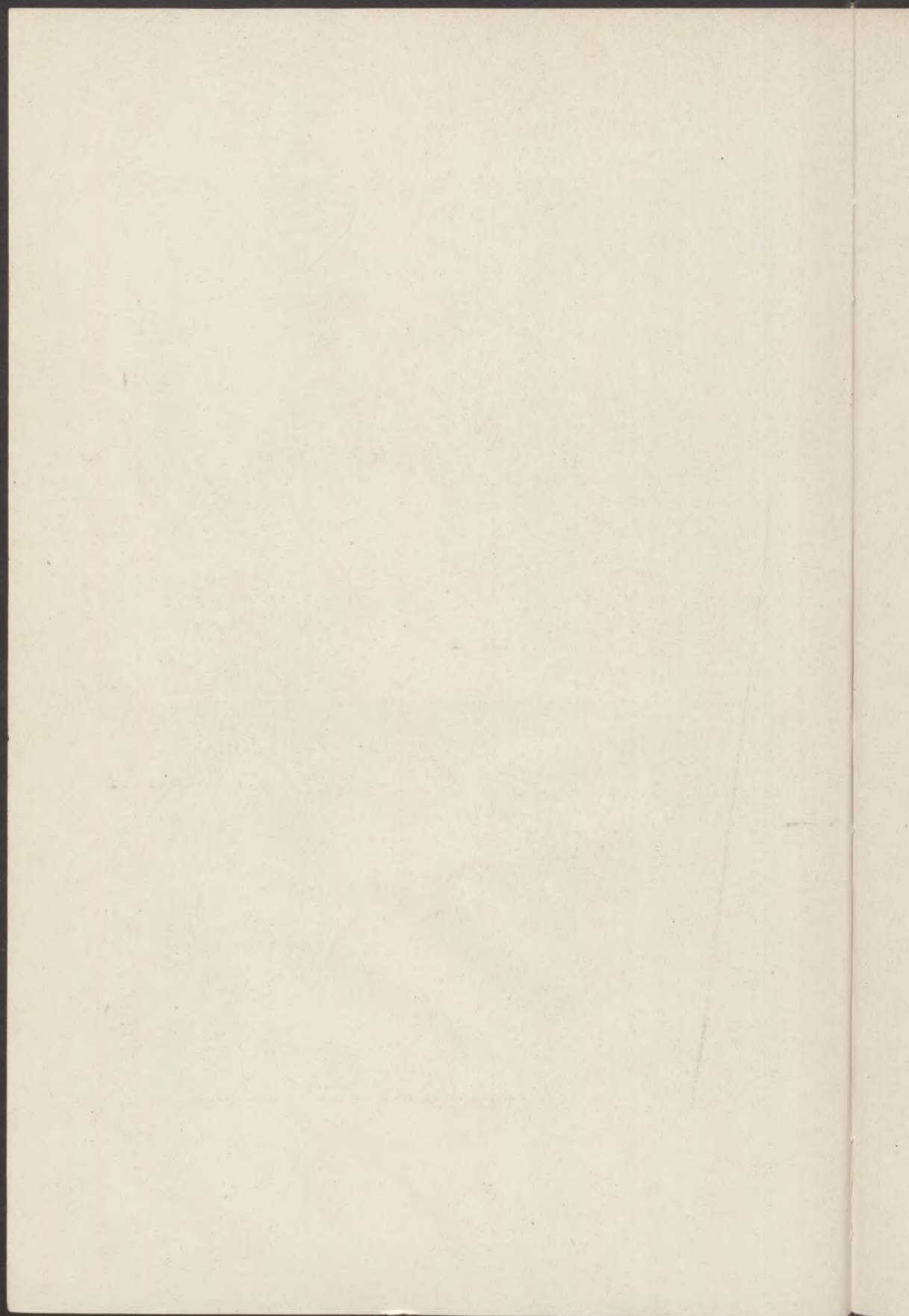


TAFEL II.



Zipser Maler (2. Hälfte d. 15. Jhs.). Szenen aus der Legende des hlg. Stanislaus. Gran, Primatialgalerie (S. 163).



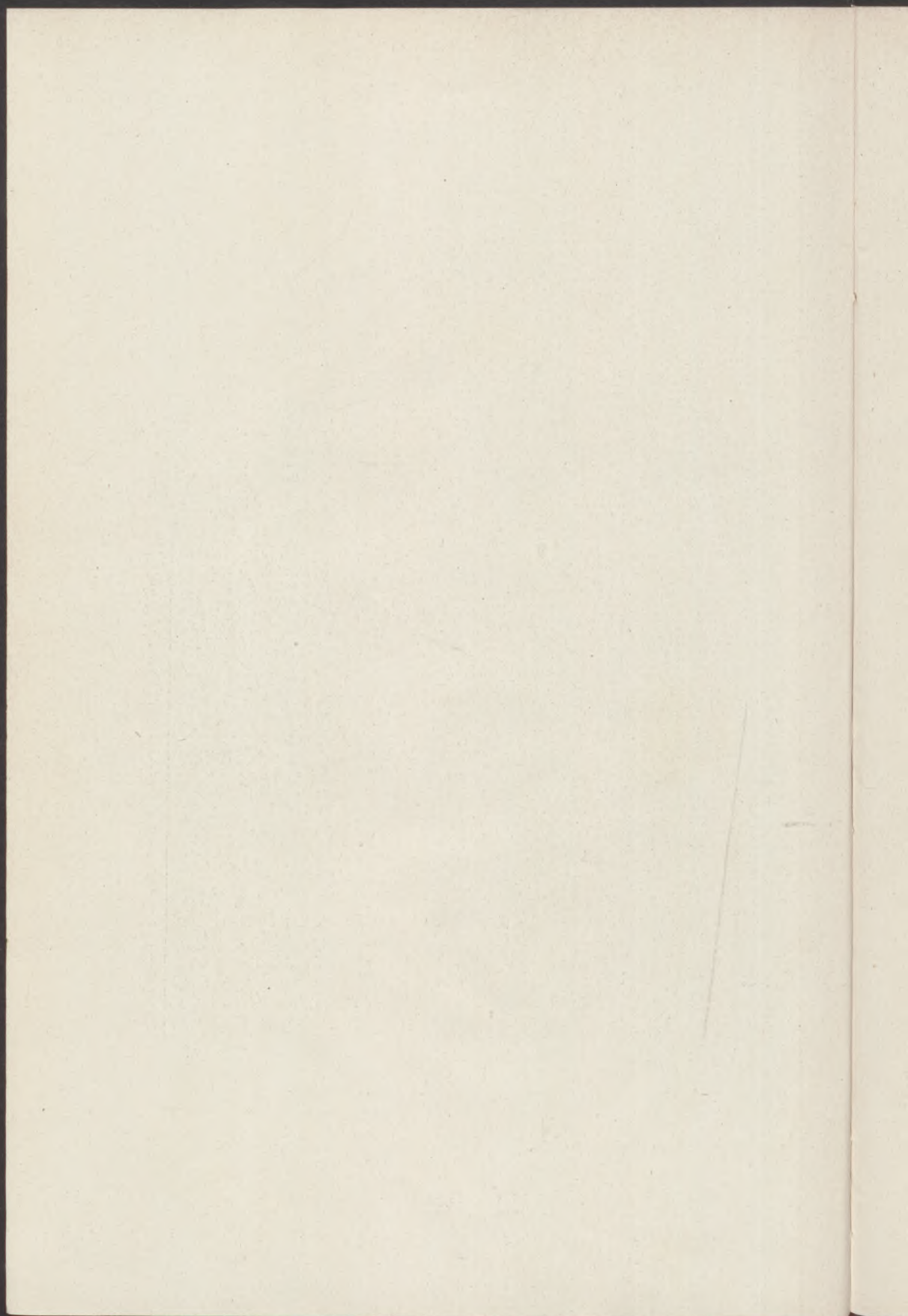


TAFEL III.



Thomas von Klausenburg. Kreuzigung. Gran, Primatialgalerie (S. 169).



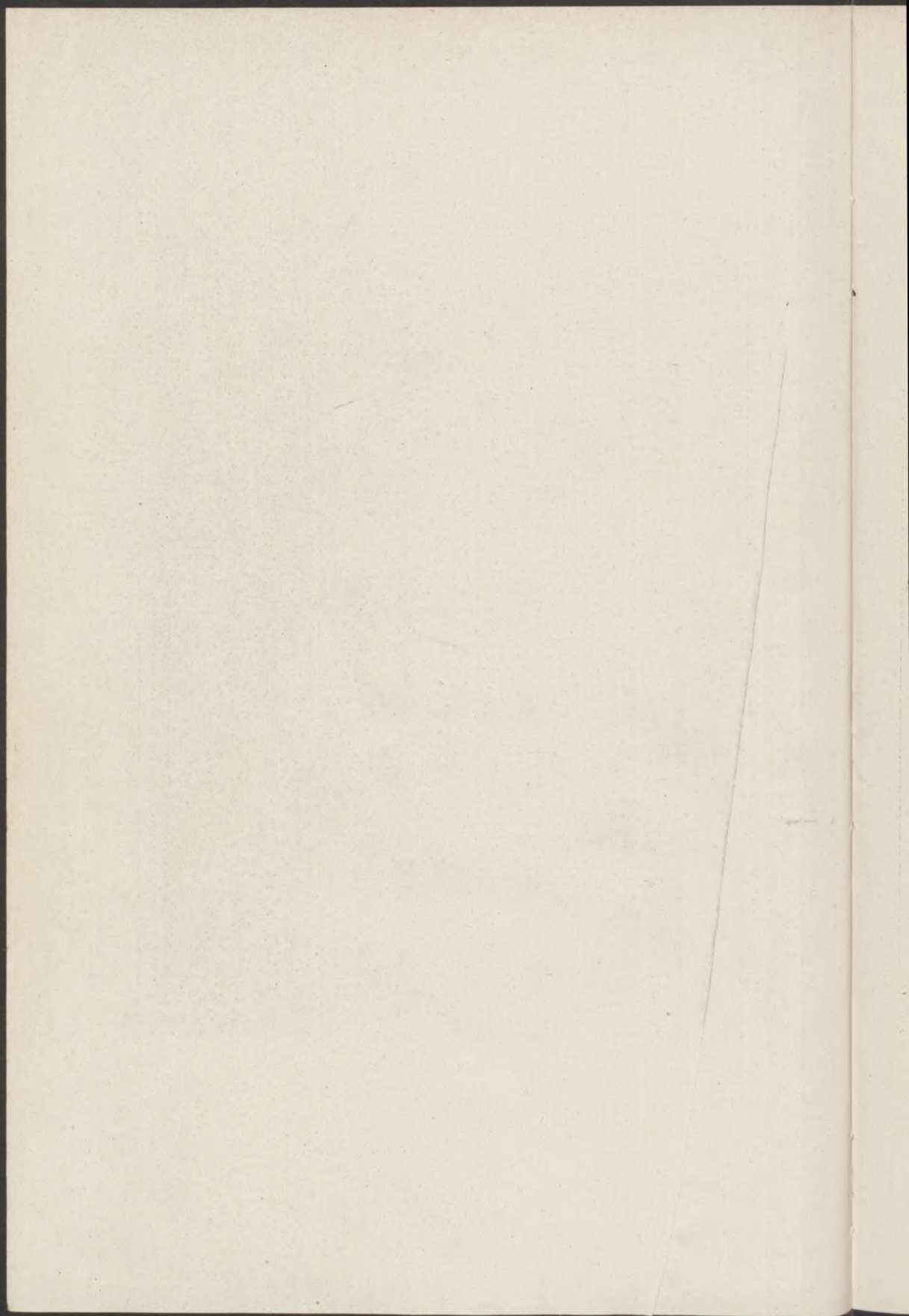


TAFEL IV.



Thomas von Klausenburg. Christus am Ölberge.
Gran, Primatialgalerie (S. 161).



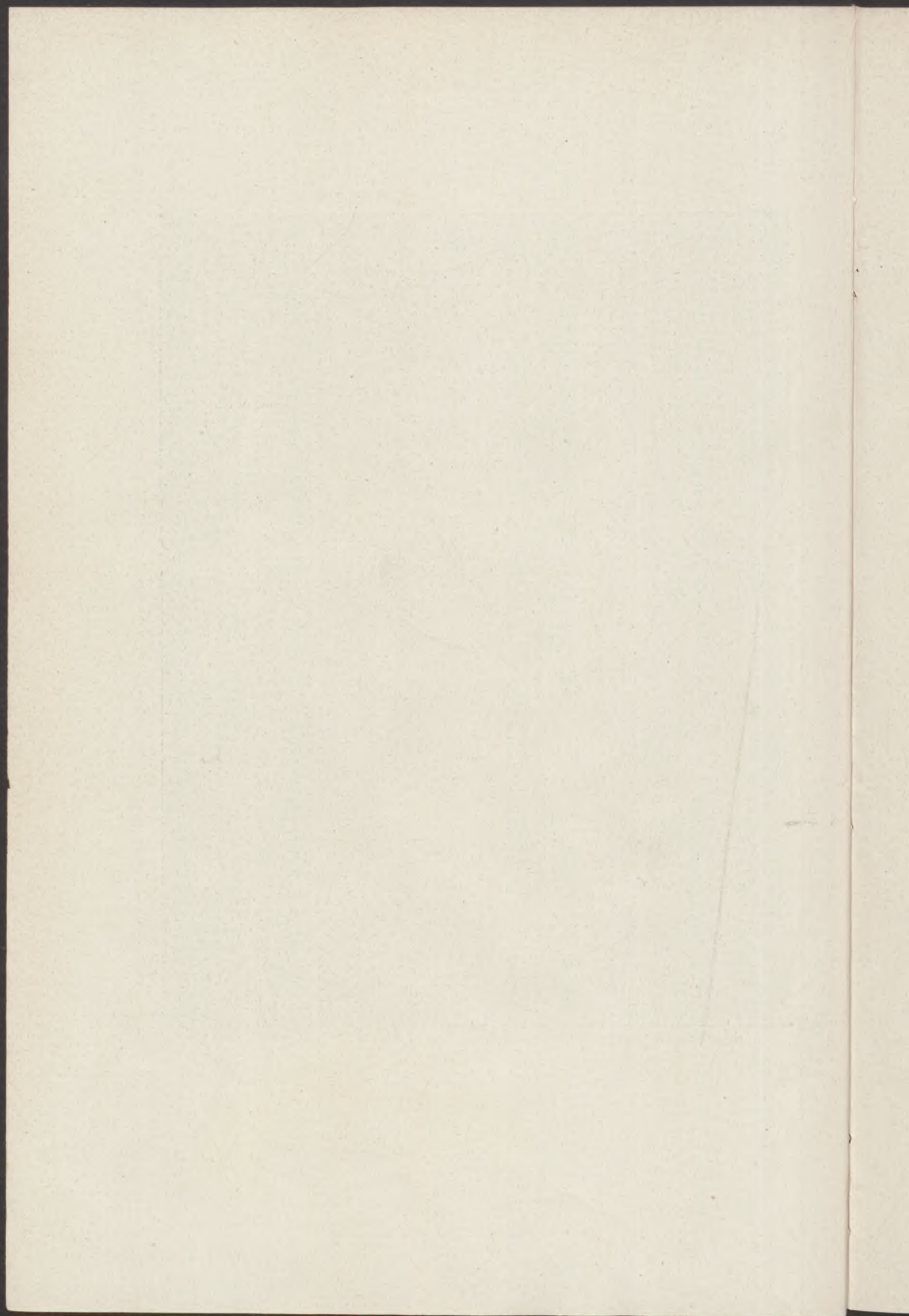


TAFEL V.



Thomas von Klausenburg. Kreuztragung.
Gran, Primatialgalerie (S. 169).





TAFEL VI.



Thomas von Klausenburg. Auferstehung.
Gran, Primatialgalerie (S. 169).



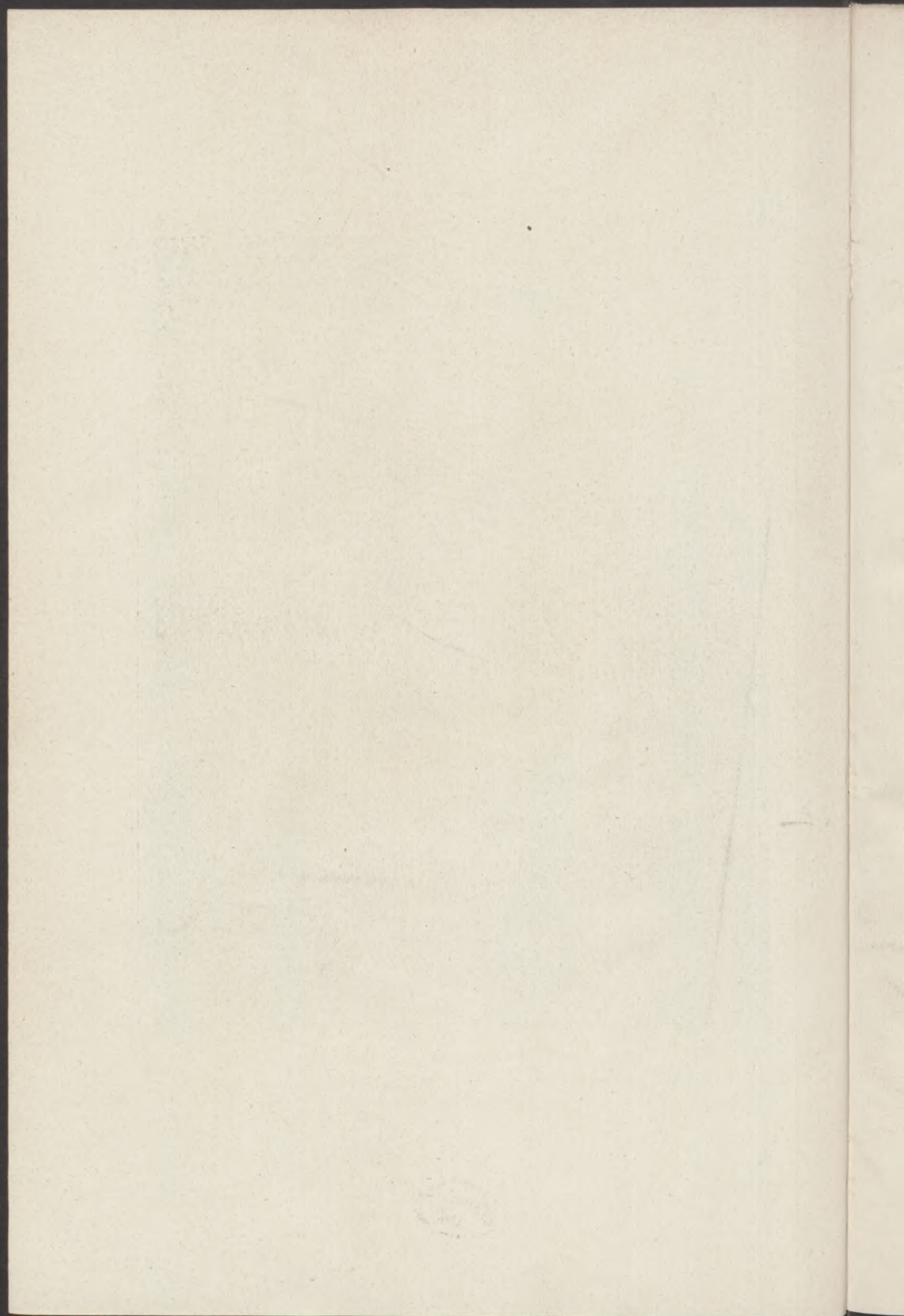


TAFEL VII.



Thomas von Klausenburg. Christi Himmelfahrt.
Graß, Primatialgalerie (S. 169).





TAFEL VIII.



Thomas von Klausenburg. Szene aus dem Leben des Hl. Nikolaus von Bari.
Gran, Primatialgalerie (S. 170).



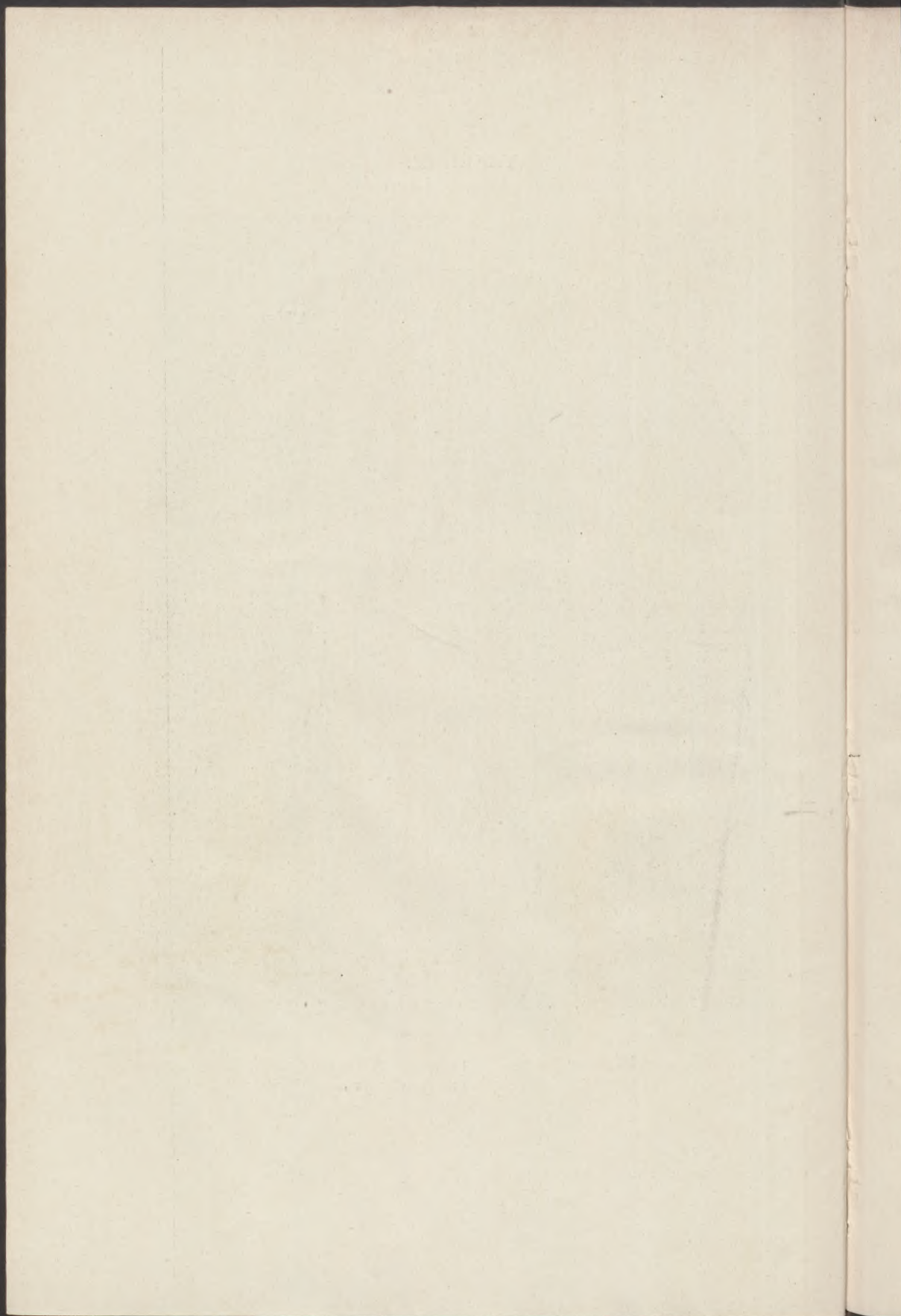


TAFEL IX.



Thomas von Klausenburg. Szene aus dem Leben des Hl. Benedikt.
Gran, Primatialgalerie (S. 171).





TAFEL X.



Thomas von Klausenburg. Szene aus dem Leben des Hl. Aegidius.
Gran, Primatialgalerie (S. 171).

