

ergeben, daß die Tafel in der Werkstatt von Jan van Eyck selbst, also noch zu dessen Lebzeiten, entstanden sei, denn die Tafel stamme aus demselben Baumstamm, aus dem auch die beiden Tafeln für die Bildnisse des Giovanni Arnolfini und des Baudouin de Lannoy von Jan van Eyck (beide Berlin), geschnitten seien (S. 74). Hier bringt Grimm jedoch offensichtlich etwas durcheinander, denn in der Publikation von Peter Klein, auf die er sich beruft, ist von dem Berliner „Antlitz Christi“ überhaupt nicht die Rede. Die dritte Tafel aus dem besagten Baumstamm wurde vielmehr für den „Hl. Franziskus“ in Philadelphia verwendet<sup>6</sup>.

Als einen ernsthaften Beitrag zur Klärung der Van Eyck-Probleme wird man Claus Grimms subjektive Äußerungen nicht bezeichnen können. Die Verabsolutierung der „Meisterwerke“ auf Kosten der „Kunst“ weckt ebenfalls Bedenken; so bleibt als Gewinn des Buches letztlich nur die Freude an den schönen Abbildungen.

VOLKER HERZNER

*Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Landau*

6 PETER KLEIN: Dendrochronological Analyses of the Two Panels of „Saint Francis Receiving the Stigmata“, in: Jan van Eyck: Two paintings of Saint Francis receiving the stigmata; Hrsg. J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER *et al.*; Philadelphia Museum of Art 1997, S. 47–50. Auch in anderen Publikationen Peter Kleins findet sich die von Grimm behauptete Feststellung nicht.

**Enikő Buzási: Ádám Mányoki (1673–1757).** Monographie und Oeuvrekatalog; aus dem Ungarischen: Aniko Harmath; Budapest: Ungarische Nationalgalerie 2003; 473 S., 70 Farb-Abb., 247 SW-Abb.; ISBN 963-7432-86-8

Künstlermonographien mit Werkverzeichnissen sind begehrte Fundamentsteine für eine praxisbezogene Kunstwissenschaft. Namenlosen Werken mit guten Argumenten einen Namen zu geben, bedeutet nicht nur Vermehrung unseres Wissens einschließlich der Konturierung der Künstlerpersönlichkeit, es trägt auch zu ihrer Wertschätzung und damit zu ihrer Erhaltung bei. Auf dem Feld der deutschen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts gibt es in dieser Hinsicht viele Desiderate. Nach den monumentalen Arbeiten Ekhart Berckenhagens über Antoine Pesne (1958) und Anton Graff (1967) ist hier nicht mehr viel erschienen, zuletzt Karin Schraders Buch über Johann Georg Ziesenis (1990). Mit ihrem nach langjähriger, gründlicher Recherche abgeschlossenen Werk über Ádám Mányoki hat die ungarische Autorin eine in mehrfacher Hinsicht erhellende Untersuchung über den bedeutendsten ungarischen Maler des 18. Jahrhunderts, der jedoch hauptsächlich in Deutschland gearbeitet hat, vorgelegt. Das vorzüglich ausgestattete Buch mit vollständiger Bilddokumentation und 70 guten Farbtafeln ist dankenswerter Weise auch in deutscher Sprache erschienen.

Ein einleitendes Kapitel behandelt die ältere Literatur über den Maler seit den frühen Würdigungen durch Christian Ludwig Hagedorn, den Freund und Sammler seiner Werke, sowie durch Johann Rudolf Füssli und gibt ein Bild vom Forschungsstand, das den großen mit Enikő Buzásis Werk vollzogenen Schritt erkennen läßt. Im

biographischen Hauptteil, der sich auf intensive Quellenforschung stützt – alle wichtigen Archivalien sind auf 23 Seiten abgedruckt – sind die meisten Werke des fast ausschließlich als Porträtist tätigen Künstlers besprochen und neue Zuschreibungen begründet. Leben und chronologisch geordnetes Werk sind also eng verzahnt. Damit ist der folgende Oeuvrekatalog entlastet. Er ist alphabetisch nach den Porträtierten angelegt, die in kurzen Biographien vorgestellt werden, und unterteilt in eine Aufstellung der signierten, archivalisch belegten und nur durch Nachstiche bekannten Werke (A), insgesamt 229 Nummern, und eine der Zuschreibungen (B), die 107 Werke umfaßt. Es folgt ein Verzeichnis irrtümlicher und nicht nachprüfbarer Zuschreibungen. Diese saubere Unterscheidung kennzeichnet die das ganze Buch prägende strenge Wissenschaftlichkeit. Im B-Verzeichnis finden sich also auch Werke, bei denen ein Zweifel an der Autorschaft Mányokis kaum möglich ist, neben solchen, wo diese durchaus diskutiert werden kann. Man vertraut jedoch der Kennerschaft der Autorin, weil das Überraschende, ja Irritierende an diesem Oeuvre in den Stilunterschieden und Qualitätsschwankungen besteht, die sich nicht durch Ausflüchte in vermutete Werkstattbeteiligung erklären lassen, weil der Maler offenbar keine Werkstatt hatte. Nur der Dresdner Johann Christian Besler wird als sein Geselle genannt. Das Oeuvre Mányokis, eines Malers von lebhaftem Temperament und kecker Urwüchsigkeit, wie sein kaum ohne die Anregung Kupezkys denkbare Selbstbildnis in der Ungarischen Nationalgalerie zu erkennen gibt, lehrt uns, wie ein talentierter Porträtist, der keine gediegene Ausbildung genossen und sich weder in Frankreich noch in Italien geschult hat, keine geradlinige Stilentwicklung durchlaufen konnte. Er war in besonderem Maße darauf angewiesen, sich seinen überwiegend höfischen Auftraggebern anzupassen und dabei zu verbergen, was er nicht konnte. Es fällt schwer, das kleinliche frühe Bildnis, das vermutlich die „Prinzessin von Ahlden“ zeigt, mit den wenig späteren preußischen Offiziersbildnissen zusammenzusehen, die mit derb-genialischem Pinsel schnell hingemalt sind. Es scheint, als hätten die Charaktere die Hand gesteuert. Proportionen richtig zu erfassen und Hände oder Beiwerk einschließlich landschaftlichen und architektonischen Hintergründen überzeugend wiederzugeben, fiel dem Maler schwer, ebenso die Komposition von Gruppen. Kein Familienbildnis ist von ihm bekannt. Seine Stärke war die Erfassung der Physiognomie, und hier erreichte er in seinen besten Werken den zehn Jahre jüngeren Antoine Pesne, unter dessen Einfluß er 1711 geriet. Er konnte diesen sogar übertreffen, wo er ein Modell hatte, das ihm wesensverwandt war. Das war bei dem Alten Dessauer der Fall. Das modisch-elegante Prunkporträt wollte ihm nie recht gelingen. Deshalb blieb er während seiner Tätigkeit für den sächsischen Hof in Warschau und Dresden (1713–1726 und 1731–1757) im Schatten Louis de Silvestres und konnte auch nach dessen Weggang 1748 keine führende Position als Porträtist erlangen. Mányoki starb 1757, ein Jahr nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges, mit dem der Glanz der augusteischen Hofkultur plötzlich erlosch.

Der Beachtung wert ist Mányoki auch als Bindeglied zwischen Ost- bzw. Südosteuropa und dem Westen. Die Dominanz Frankreichs und Italiens im 18. Jahrhundert verleitet dazu, die östlichen Regionen zu vernachlässigen. Werke, die der Künst-

ler in seiner ungarischen Heimat 1707–1709 als Hofmaler des Fürsten Franz Rákóczi und 1724–1725 geschaffen hat, verdeutlichen, was von einem westlich, speziell an Largillierre orientierten Maler (wie an vielen Kompositionsübernahmen aus Stichen nach diesem Künstler nachgewiesen ist) an Anpassung verlangt wurde, als er dem traditionsbewußten ungarischen Adel diente. Die Ganzfigur und die genaue Wiedergabe der Tracht waren gefordert, was dem widerstrebt, was der Maler konnte bzw. wollte. Die Differenz von sächsischer und polnischer Kultur, die sich ebenfalls im Werk Mányokis spiegelt, ist eine Parallele. Was hätte dieser in seiner Heimat bewirken können, wenn er auf Dauer dort gearbeitet hätte? Ein schönes Beispiel für die Übersetzung eines französischen Vorbildes ins Ungarische ist das Bildnis der Geschwister János und Judit Podmaniczky von 1724, eine der wenigen Kinderdarstellungen des Malers, das auf Pesnes berühmtes, zehn Jahre älteres Porträt des zweijährigen preußischen Kronprinzen Friedrich mit seiner Schwester Wilhelmine zurückgeht (das seinerseits auf Gonzales Coques fußt).

Eine detaillierte chronologische Übersicht zu Leben und Werk des Malers im Anhang belegt die Menge der Reisen und die Zerrissenheit dieser Biographie, die dem unruhigen Naturell des Malers entsprach. Sein Charakterbild wäre unvollständig ohne die Berücksichtigung seiner wissenschaftlichen Interessen, die sein unter den Archivalien veröffentlichtes Nachlaßinventar bezeugt. Unter den 252 Büchern überwiegen theosophische, medizinische und alchemistische. Jakob Böhme ist mit vier Titeln vertreten. Félibiens „L’idée du peintre parfait“ ist das einzige Werk über Kunst.

Oft wird Mányoki neben den sieben Jahre älteren Kupezky gestellt, dessen größere Bedeutung die Autorin einräumt. Sie meint, sie seien sich wohl nie begegnet und es sei „kaum anzunehmen, daß sie ihre Werke gegenseitig kannten“. Ihre Wege können sich 1716 in Dresden und 1723 in Wien gekreuzt haben, wenn nicht der Aufenthalt Mányokis in Wien, der durch die Bildnisse der Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna bezeugt ist, mit dem plötzlichen Weggang Kupezkys aus der Stadt im Sommer 1723 dadurch zusammenhängt, daß der Jüngere versucht hat, die Stelle des Älteren einzunehmen. Nicht nur wegen Ähnlichkeiten im sonoren Kolorit darf angenommen werden, daß zumindest Mányoki Werke des in Ungarn aufgewachsenen Böhmen wahrgenommen hat, hat er doch Persönlichkeiten porträtiert, die auch Kupezky gemalt hat: August den Starken, den Grafen Gotter oder den Goldschmied Dinglinger. Mányoki ist keiner der großen Porträtisten des 18. Jahrhunderts, aber er ist einer der interessantesten. Ihn in mustergültiger Gründlichkeit erforscht zu haben, ist ein großes Verdienst von Enikő Buzási, und für jede eingehendere Beschäftigung mit der europäischen Porträtmalerei dieser Epoche ist das Buch eine Pflichtlektüre.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN  
Berlin