

der Ausführung der Weste mit der der Corsage auf dem Portrait der Duchessa Sforza Cesarini (Kat. Nr. 45) macht deutlich, daß diese dick gemalten Stickereien von einer anderen Hand ausgeführt sein müssen. Auch die Ausführung der Perückenhaare ist gänzlich von der Batonis verschieden: letzterer malt die Haare schematisch in verhältnismäßig breiten parallelen Strichen; auf diesem Bilde sind sie mit einem feinen Haarpinsel hauchdünn aufgesetzt.

Die ausgestellten Zeichnungen Batonis lassen erkennen, daß der Künstler die römische Tradition der klassischen Zeichnung weitergeführt hat. Fritz Heinemann

## REZENSIONEN

LASZLÓ GEREVICH, *A budai vár feltárása (Die Freilegung der Burg von Buda)*. Budapest (Akadémiai Kiadó) 1966. 352 S., 423 Textabb., XXXII Taf. auf S. 321 – 352, 3 Falttaf.

Das Buch von G. sollte eigentlich „die Freilegung der königlichen Burg“ heißen, denn sowohl im alltäglichen wie auch im amtlichen Sprachgebrauch wird die Bezeichnung „Burg“ auf den ganzen Berg mit der Altstadt von Buda und der am schmalen Süden gelegenen Residenz bezogen. Der Verf. hat sich die ziemlich genau umgrenzte Aufgabe gestellt, auf Grund der auf dem Areal des ehem. königlichen Palastes nach dem 2. Weltkrieg durchgeführten Grabungen die bauliche Entwicklung und kunstgeschichtliche Bedeutung der mittelalterlichen Residenz zu klären. Dazu mußte er eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes in verschiedenen Perioden versuchen. G. ist der berufene Fachmann, eine derart umfassende Auswertung der bisherigen Funde vorzunehmen. Während seiner Tätigkeit als Generaldirektor des Historischen Museums der Stadt Budapest konnte er die Arbeiten vom Anfang an genau verfolgen.

Im Vorwort weist er auf die besonderen, unvorhergesehenen Schwierigkeiten hin, die nur zu oft Improvisationen oder gar die Entwicklung neuer Methoden notwendig machten. Denn die eigentliche Aufgabe war der Wiederaufbau des 1944/45 schwer beschädigten monumentalen Baukomplexes, dessen Kern im 18. Jahrhundert, der größte Teil aber um die letzte Jahrhundertwende entstanden war. Ihm fielen auch die Reste der mittelalterlichen Palastbauten zum Opfer; sie wurden abgetragen oder verschüttet. Die Grabungen, die parallel mit der Planung und Ausführung des Wiederaufbaus der neubarocken Residenz durchgeführt wurden, konnten daher nur Teile der mittelalterlichen Anlage freilegen, auch diese mußten z. T. wieder zugeschüttet werden. Aufgehendes Mauerwerk ist über dem Kellergeschoß kaum erhalten geblieben, die Fragmente im Schuttmaterial erlaubten jedoch die Rekonstruktion mancher charakteristischen Bauformen wie Fenster, Türe, Gewölbe u. ä. Um den ursprünglichen Platz dieser Teile bestimmen zu können, suchte der Verf. freilich auch die Herkunft des Schuttes und den Hergang der Zerstörung möglichst zu klären.

Im ersten umfangreicheren Teil seines Buches bespricht G. alle Grabungsstätten der Jahre 1948 – 1962 in topographischer Ordnung, von Norden nach Süden gehend. Der

Grabungsbefund wird mit zahlreichen Fotos, Zeichnungen von Grundrissen, Schnitten und sehr anschaulichen Skizzen der typischen und speziellen Einzelfunde der verschiedenen Schichten illustriert und unter Heranziehung der alten schriftlichen und Bilddokumente interpretiert. Die letzteren reichen von den schönen Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik (erschienen 1493) und Erhard Schöns (1541) bis zu den Aufnahmen der Militärarchitekten des 18. Jahrhunderts, die freilich meist nur für die Befestigungsanlagen Interesse hatten, sowie zu den während der Errichtung des heutigen Palais gelegentlich angefertigten Photographien.

Im Schlußkapitel faßt G. die Entstehung und Geschichte der Burg von Buda bis zur Türkenzeit etwa wie folgt zusammen: Bald nach dem Mongolensturm (1241/42) ließ König Béla IV. den heutigen Burgberg als Fliehburg befestigen. Gleichzeitig wird am Südende des Bergrückens der Kern des späteren Palastes entstanden sein. Die Wehrsiedlung entwickelte sich rasch zu einer „Vorbürgstadt“, im Süden aber lassen zahlreiche im Bauschutt gefundene Ziegelformsteinfragmente auf immer reichere profane Backsteinbauten italienischer Prägung schließen. Der erste Palastbau, dessen Anlage durch Grabungen annähernd bestimmt werden kann, stammt aus der Zeit der Anjou-Könige des 14. Jahrhunderts. Zwei Phasen sind zu unterscheiden. Wohl um 1320 – 1330 wurden der sog. Stephansturm, eine späte Variante des Berchfrit-Typus, und das anschließende L-förmige Gebäude begonnen. Der Ostflügel der Burg und die 1366 fertiggestellte Palastkapelle sind höchstwahrscheinlich von dem aus Urkunden bekannten königlichen Baumeister Johannes Lapidica errichtet worden. Diese höfische Werkstatt, die recht verschiedene internationale Impulse verarbeitete, war auch an den Kirchenbauten der Städte Buda und Pest, sowie an einer Reihe von königlichen Schlössern tätig. Die gesicherten Beziehungen zur Zips und Prag sind nicht entscheidend gewesen. Erst am Ende der Anjou-Zeit, nach 1386, kam die Parler-Werkstatt aus Prag auch in Buda zum Zuge. Die malerisch unregelmäßige Ritterburg der Anjou-Könige wurde unter König Sigismund von Luxemburg im Sinne rationeller Monumentalität umgestaltet. G. unterscheidet drei Perioden, die letzte schuf bis zur Mitte der 1420er Jahre den sog. „frischen Palast“ mit seinem berühmten Festsaal. Durch die Neubauten Sigismunds wurde der zweite Vorhof der Burganlage in einen geschlossenen Hof verwandelt. Den riesigen, 70 x 18 m großen Saal lokalisiert der Verf. im Nordflügel. Sigismund beschäftigte in Buda Bauleute sehr verschiedener Herkunft, auch Franzosen sind belegt. Es gab keine fest organisierte Hütte. Stilformen lassen darauf schließen, daß nach Buda am Schloß von Preßburg gearbeitet wurde. Franzosen werden an der Hunyadi-Burg von Vajdahunyad (Hunedoara in Siebenbürgen) tätig gewesen sein. Sigismund hat den „frischen Palast“ nicht vollendet, die Innenausstattung erfolgte erst unter seinen Nachfolgern, Wladislas I. und Ladislaus V. Postumus. Mathias Corvinus, der anspruchsvolle Renaissancekönig mit glänzender Hofhaltung, fand keinen Platz mehr für monumentale Neubauten. Trotzdem bezeugen unzählige Fragmente eine bedeutende Bautätigkeit, die allerdings erst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre, nach seiner Heirat mit Beatrix von Aragonien einsetzte. G. nimmt an, König Mathias habe vor allem die Gebäude um den Hof Sigismunds umgestaltet und auch aufgestockt.

Während die architektonische Gestaltung im Dunkeln bleibt, ermöglichen die zahlreichen Bruchstücke von außerordentlich hoher Qualität die Unterscheidung der aufeinanderfolgenden Stilrichtungen italienischer Renaissancekunst. G. versucht dabei die in nicht geringer Zahl überlieferten Künstlernamen der ungarischen Renaissance mit erhaltenen Werken zu verbinden. Zuerst herrschte der florentinische Geschmack mit der Mischung von heimischer Tradition und Antike vor. In den 1480er Jahren obsiegt die Antike, zumal mit Giovanni Dalmata (Ivan Duknović) die römische Renaissance in Ungarn Eingang findet. Ihm schreibt G. die Fragmente zu, die seiner Ansicht nach dem Grabdenkmal des hl. Johannes des Almosenspenders in der Palastkapelle angehört. Mehrere Wappensteine werden Jakobus von Traù, das Bruchstück eines Caesar-Medaillons und die bekannten Alabaster-Reliefs von König Mathias und Königin Beatrix Gian Cristoforo Romano zugewiesen. In der dritten Periode, nach dem Tode des großen Königs, ließ sein Nachfolger Wladislas II. die unterbrochenen Arbeiten fortsetzen. Für die Werke dieser Zeit ist die lombardische Ornamentik kennzeichnend. Die Burg von Buda gelangte in ihrer Renaissance-Periode zu internationaler Bedeutung. Der Palast des Königs Mathias war nach G. entwicklungsgeschichtlich ebenso bedeutend wie die Bauten von Urbino, Mantua und Ferrara. Die in Buda tätigen und z. T. auch geschulten Meister wanderten dann nach Prag und Krakau ab. Den Säulenhof des Wawels in Krakau ließ Herzog Sigismund, der 1500 – 1502 am Hofe seines Bruders, König Wladislaw II., lebte, nach dem Vorbild von Buda errichten.

G. enthält sich absichtlich der Polemik. Eine Ausnahme bildet die am Ende ziemlich kurz erörterten Fragen der künstlerischen Ausstrahlung der Burg von Buda. Auf eine Auseinandersetzung mit den Ansichten anderer Forscher über die Grabungen selbst wird verzichtet und aus der außerordentlich reichen einschlägigen Literatur wird nur auf die Quellen und einige Spezialuntersuchungen hingewiesen. Der Leser lernt die technischen Schwierigkeiten der Freilegung und die verwickelte Problematik der Deutung des Grabungsbefundes kennen, als Ergebnis wird ihm jedoch eben nur die Interpretation des Verf. geboten.

An sich richtig ist die methodische Überlegung, daß man die Herkunft des Bauschuttes klären muß, um aus den zahlreichen Fragmenten auf die Beschaffenheit des für immer verschwundenen Oberbaues schließen zu können. Es gibt jedoch kaum Anhaltspunkte; so bleibt weiterhin das schriftliche Quellenmaterial die wichtigste Grundlage jeder topographischen Rekonstruktion. Schlägt man in der außerordentlich umfangreichen Literatur nach, findet man eine Reihe von Thesen, Quellen- und Fundinterpretationen, die von denen des Verf. beträchtlich abweichen. Hier sei nur auf einige wesentliche Punkte hingewiesen.

Nach L. Zolnay (Művészettörténeti Értesítő 1953, S. 204 – 209, Művészettörténeti Tanulmányok 1961, S. 7 – 64) stand die königliche Residenz des 13. Jahrhunderts nicht an der Stelle des heutigen Schlosses, sondern in der nördlich gelegenen Stadt, eine These, die allerdings bei den ungarischen Fachleuten wenig Anklang gefunden zu haben scheint. E. Nagy (Budapest Régiségei 1955, S. 105 – 134) lokalisiert den Festsaal des „Frischen Palais“ Sigismunds im Osttrakt des ersten Burghofes. Was die Bauten König

Mathias Corvinus' anbelangt, stellt G. selber fest, daß bis jetzt kein Renaissance-Bauglied in situ aufgefunden worden ist (S. 292). Man ist daher mehr denn je auf die Quellen angewiesen. Diese veranlaßten J. Balogh, die monumentalen Neubauten des Königs, im Gegensatz zu G., um den zweiten Hof zu lokalisieren (Művészettörténeti Értesítő 1952, S. 29–40 und in: A magyarországi művészet története I., red. v. D. Dercsényi, 3. verbesserte Ausgabe, Budapest 1964, S. 268 ff.). Bei den Zuschreibungen an einzelne, archivalisch belegte Meister der corvinischen Renaissance ist die frühere Literatur wesentlich zurückhaltender gewesen. Die konkret formulierten Thesen von G. werden die Diskussion wohl neu beleben und auch befruchten.

Hervorzuheben ist die ausgezeichnete technische Dokumentation, ein Beitrag von Kornél Seitl, der die Grabungen vom Anfang an mit viel Umsicht und Geschick leitete. Es schadet nicht, daß die zeichnerischen Aufnahmen der freigelegten Baureste mit ihrem Realismus an das 19. Jahrhundert erinnern. Rekonstruktionszeichnungen im gleichen Stil erwecken aber wenig Vertrauen. In der Tat sind Rekonstruktionen größerer Bauteile (z. B. Textabb. 17: Fassade des „Frischen Palais“; Textabb. 400: sog. Stephansturm) oder des gesamten Komplexes (letzte Falttafel am Ende des Bandes: Zustand des Schlosses um 1470–1502) nur hypothetisch. Textabb. 416 ist eine „Idealrekonstruktion des Grabmals des hl. Johannes des Almosenspenders von Giovanni Dalmata in der ehemaligen Schloßkapelle“. Sie stellt aber keinen Reliquienaltar dar, wie man erwarten würde, sondern einen Grabmaltyp, der erst nach dem Tode des Königs Mathias in Venedig erschienen ist. Die zahlreichen Detailrekonstruktionen sind dagegen fast alle überzeugend und recht aufschlußreich. In großer Anzahl werden gotische und Renaissance-Fragmente und Profilzeichnungen abgebildet, doch findet man im Text nur höchst selten, in den Bildunterschriften aber nie einen Hinweis auf ihren Fundort. Da auch ein Register fehlt, ist der Benutzer des Werkes fast nie in der Lage, die näheren Angaben zu den abgebildeten Stücken nachzuschlagen. Auf S. 309–311 finden wir ein deutschsprachiges Inhaltsverzeichnis, auf S. 312–318 die deutsche Übersetzung sämtlicher Bildunterschriften. Das inhaltsreiche und verdienstvolle Buch wäre wesentlich brauchbarer, hätte man das letztgenannte Verzeichnis zu einem knappen Katalog mit Hinweisen auf die Textstellen erweitert.

Thomas von Bogayay

WANDA ASCHENBRENNER und GREGOR SCHWEIGHOFER, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg (Verlag St. Peter) 1965. 266 S. 14 Schwarz-Weiß-Abbildungen im Text, 115 Schwarz-Weiß-Abbildungen auf Tafeln, 16 Farbtafeln.

Seit der von Vinzenz Oberhammer 1948 in Innsbruck veranstalteten Ausstellung, mehr noch seit den beiden großen Ausstellungen zum zweihundertjährigen Todestag des Künstlers (Innsbruck 1962 bzw. Stift Altenburg 1963) wurde eine neue Troger-Monographie von allen Interessierten mit Ungeduld erwartet, gingen doch die bis dahin vorliegenden monographischen Arbeiten bereits auf die dreißiger Jahre zurück (Romanus Jakobs, Paul Troger, Wien 1930; Josef Ringler, Artikel in Thieme-Becker, 1939). Im Anschluß an die relativ kleine Schau von 1948 begann Wanda Aschenbrenner