

## Ausstellungen

### KAISER SIGISMUND UND SEINE ZEIT IN DER KUNST

Eine Ausstellung des Museums für Geschichte der Stadt Budapest unter Mitwirkung des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. 29. Mai—November 1987.

Der 600. Jahrestag der Krönung Sigismunds von Luxemburg zum König von Ungarn und der 550. seines Todes in Znaim gaben den doppelten Anlaß zu dieser sehenswerten, aber im Ausland kaum propagierten und deshalb wenig beachteten Ausstellung im Südtrakt des ehem. Königspalastes auf der Burg Buda. Die „internationale wissenschaftliche Tagung *Sigismundus rex et imperator*“, die vom 8.—11. Juli 1987 ebenda veranstaltet wurde, war zu stark auf historische Forschungsfragen ausgerichtet, um der Schau wesentlich mehr Publizität verschaffen zu können.

Das Institut für Kunstgeschichte der Akademie war es, das zur Ausstellung ein zweibändiges Sammelwerk *Művészet Zsigmond király korában 1387—1437* (Die Kunst in der Zeit König Sigismunds von Ungarn 1387—1437) für das Fachpublikum herausgab, bescheiden und billig in der Aufmachung, um so inhaltsreicher und vielseitiger als wissenschaftliche Dokumentation. Der erste Band (458 Seiten mit zahlreichen Abbildungen im Text und auf 27 Tafeln) enthält 24 historische, kunstgeschichtliche und archäologische Beiträge von 21 Autoren, davon 4 aus Preßburg (ČSSR) und je 1 aus Konstanz und Wien. Im zweiten Band (560 Seiten mit Textabbildungen und 109 Tafeln) findet man den 480 Seiten umfassenden Katalog, bearbeitet von 35 Spezialisten, darunter 3 aus Preßburg und je 1 aus Konstanz, Prag und Wien. Eine nachfolgende „Zusammenfassung“ bringt die erfreulich ausführlichen deutschen Resümees der Beiträge des ersten Bandes; zwei davon, Elisabeth von Gleichenstein: „Ulrich Richentals Bericht über das Konstanzer Konzil in den erhaltenen Handschriften“, und Gerhard Schmidt: „Kaiser Sigismund und die Buchmalerei“, erschienen sogar in ungekürzter Originalfassung. Das deutsche Verzeichnis der Exponate, die übrigens auch in der Ausstellung zweisprachig beschriftet waren, schließt den Textteil ab.

Im Katalog wurde das Material in drei Gruppen gegliedert: 1. Denkmale Sigismunds und seines Hofes (Kat. Nr. Zs. 1—67). 2. Die Kultur von Prag zur Zeit der Herrschaft Sigismunds (Kat. Nr. P. 1—8). 3. Die Kultur in Ungarn im Zeitalter Sigismunds, mit den Untergruppen: Baukunst (Kat. Nr. E. 1—50), Skulptur (Kat. Nr. Sz. 1—67), Malerei, einschließlich Stickerei (Kat. Nr. F. 1—18), Miniaturmalerei (Kat. Nr. M. 1—39), Goldschmiedekunst (Kat. Nr. Ö. 1—10), Handwerk und Sachkultur (Kat. Nr. T. 1—90), Urkundenwesen (Kat. Nr. D. 1—84). Die Publikation war Anfang Oktober schon längst vergriffen.

Man bekam in den Räumen der Ausstellung nicht alles zu sehen, was im Katalog stand. Zahlreiche fest eingemauerte Architekturfragmente und Grabsteine sind in den ständigen Schauräumen des Museums geblieben. Auf ihren Standort in den meist aus der Sigismundszeit stammenden Teilen des heutigen Untergeschosses wurde im Katalog hingewiesen. Einige gewünschte und eingep plante Leihgaben sind nicht eingetroffen, oder erst mit beträchtlicher Verspätung, wie z. B. das gestickte Abzeichen des Drachenor-

dens aus dem Bayerischen Nationalmuseum, dessen Abbildung neben dem Eingang gleichsam als Emblem der Ausstellung diente. Manche Originale wurden durch Faksimiles oder Fotokopien ersetzt; das hatte aber den Vorteil, daß die Besucher in illustrierten Handschriften, wie z. B. in Richentials Chronik über das Konstanzer Konzil, gemächlich blättern konnten.

Die Gliederung des Katalogs nach Gattungen konnte freilich nicht maßgebend sein für die Anordnung der Exponate in der Ausstellung, wo das breite Publikum eine hübsch ausgestattete zweisprachige Informationsbroschüre mit zahlreichen Illustrationen und Museumsplan erwerben konnte. Darin bot György Székely, Generaldirektor des Historischen Museums der Stadt Budapest, unter dem Titel „Sigismund, der König, der Kaiser“ eine knappe historische Einleitung; Emese Nagy informierte über die Örtlichkeit, den Königspalast zur Zeit des Königs Sigismund, was davon erhalten geblieben ist, wie er einst ausgesehen haben mag; Ernő Marosi, stellvertretender Direktor des Instituts für Kunstgeschichte, der den Löwenanteil am Konzept der Ausstellung hatte, schrieb den „Führer zur Ausstellung“. Die deutsche Übersetzung ist leider stellenweise ungenau und weist auch einige störende grammatikalische und Druckfehler auf.

Der *Führer zur Ausstellung* empfahl den Besuchern „vor allem einen chronologischen Gesichtspunkt“, um den historischen Hintergrund der Kunstwerke begreifen und die großen Umwälzungen eines halben Jahrhunderts miterleben zu können. Als Leitfaden dienten sechs an den Seitenwänden der Säle angebrachte, von Pál Engel entworfene Karten, die das Itinerar des Herrschers in den verschiedenen Phasen seiner Regierungszeit darstellten. Die hohe Politik führte ihn kreuz und quer durch Europa, bis nach Konstantinopel und der Insel Rhodos im Südosten, nach Castle Leeds bei Canterbury (nicht Leeds in Nordengland; diese Berichtigung des Itinerars verdankt man Rózsa Feuer-Tódt), nach Dubrovnik-Ragusa, Perpignan und Rom im Süden. Wie das Itinerar anschaulich bezeugt, war der letzte Luxemburger ein supranationaler Herrscher und wohl der einzige im Spätmittelalter, der eine gesamteuropäische oder gar Weltpolitik betrieb. Vom nachhaltigen Eindruck, den seine Persönlichkeit und Herrscherrepräsentation überall hinterließen, wo er nur hinkam, zeugt eben die Kunst am besten.

Es erhebt sich die Frage, ob diese Ausstellung auf einem anderen, westeuropäischen Schauplatz seines Wirkens, evtl. unter den Auspizien des Europarates, mit mehr Publizität, noch reicher, wohl mit mehr Originalen und unter besseren räumlichen Bedingungen hätte aufgezogen werden können. Dem Vernehmen nach wurden diesbezügliche Sondierungsgespräche tatsächlich geführt, jedoch ohne Erfolg, obwohl Ungarn — wie für Schallaburg '82 (s. *Kunstchronik* 36, 1983, S. 98—101) — alle bedeutenden Exponate gern ins Ausland geschickt hätte. Jedenfalls konnte in den drei Sälen und den anschließenden Kabinetten im Erdgeschoß des Historischen Museums der Stadt Budapest das in der Informationsbroschüre klar herausgestellte Konzept nur teilweise realisiert werden. Die chronologische Ordnung und die gesellschaftliche Schichtung kamen nicht hinlänglich zur Geltung. Dabei ist freilich selbstverständlich, daß besonders empfindliche Exponate, wie Holzplastik und Tafelbilder, in einem besonderen Saal mit Klimaanlage konzentriert und zur Schau gestellt wurden.

Die Raumnot war besonders spürbar bei der Architektur und Wandmalerei, die ja außer den bauplastischen Fragmenten nur an Hand von Zeichnungen, Kopien, Fotos und

einigen großformatigen Farbdias gezeigt werden konnten. Es war eine gute Idee, aus der Plansammlung des Ungarischen Landesdenkmalamtes von manchen im 19. Jahrhundert restaurierten Kirchen (Kaschau [Kassa-Košice], Sopron [Ödenburg], Kronstadt [Brassó-Braşov], Klausenburg [Kolozsvár-Cluj-Napoca], Preßburg [Pozsony-Bratislava] u. a.) reizvolle alte Zeichnungen des Zustandes vor den oft enstellenden Restaurierungen hierher zu holen. Auf ähnliche Weise waren die Wandmalereien durch einige Aquarellkopien aus der gleichen Sammlung einigermaßen vertreten. Über die Ergebnisse der Bauforschungen der Nachkriegszeit, an erster Stelle auf dem Burgberg von Buda, aber auch in Preßburg, Tata, Ozora, Sopron, Tar u. a., informierten moderne Aufnahmen und Rekonstruktionszeichnungen. Wohl aus Platzmangel wurde der im Katalog als Nr. E. 38a angeführte Grundriß der Elisabethkirche zu Kaschau aus dem Jahre 1877 nicht ausgestellt, obwohl auch die Informationsbroschüre auf seine eigenartige Gestaltung nachdrücklich hinwies.

Graphische Dokumente der Zeit Sigismunds sind zwar empfindlich, jedoch leicht zu transportieren und brauchen nicht allzu viel Platz. So ist besonders zu bedauern, daß die Zeichnung der Münchner Graphischen Sammlung mit zwei königlichen Heiligen (Kat. Nr. Zs. 26) nur im Katalog erschien, weil die Bestände, wegen den Bauarbeiten im Gebäude Meiserstr. 10, verlagert und unzugänglich waren. Vielleicht hätte man die heiß umstrittene ikonographische Frage der Lösung näher bringen können. Im Katalog referiert János Végh ausführlich über den Stand der Diskussion. Wohl mit Recht neigt er zur Ansicht, daß es sich um eine verstümmelte und erst später beschriftete Darstellung der ungarischen „heiligen Könige“, Stephan, Ladislaus und Emerich handelt. Auch Pisanellos Zeichnungen hätten die Budapester Ausstellung m. E. nicht nur mit den bekannten schönen Porträtskizzen des Kaisers (Kat. Nr. Zs. 38/a-b) bereichern können, sondern wohl auch mit Dokumenten der höfischen Repräsentation bzw. des Gefolges. Gerade in Budapest, wo das ungarische Königtum des Luxemburgers im Vordergrund stand, hätte man die köstlich realistische Zeichnung eines kumanischen Bogenschützen aus Paris (Louvre Nr. 2325) zeigen können. Vielleicht gehörte der Mann mit dem schielenden Blick, dem charakteristischen Schnurrbart und der exotischen Tracht zum Gefolge Sigismunds, als er 1433 von Rom über Ferrara und Mantua nach Basel zog. Sein martialisches Gesicht erscheint auch unter den Assistenzfiguren an Pisanellos Wandbild „Aufbruch des hl. Georg zum Kampf mit dem Drachen“ in S. Anastasia in Verona; dort sieht man allerdings nicht seine charakterische Waffe, den Reflexbogen. Stellen etwa andere Charakterköpfe von Rittern in dieser Figurengruppe weitere Mitglieder der kaiserlichen Begleitung dar?

Als ein künstlerischer Höhepunkt der Ausstellung wurde im zweiten Saal eine Auswahl aus dem Skulpturenfund von Buda präsentiert. Die übrigen Stücke konnte man an ihrem ständigen Platz im großenteils mittelalterlichen Kellergeschoß des Museums besichtigen. Sie sind jedoch — im Gegensatz zu den oben erwähnten Architekturfragmenten und Grabsteinen — in den Katalog nicht aufgenommen worden, obwohl sie der Auswahl an Qualität kaum nachstehen. In der Diskussion um die 1974 von László Zolnay ausgegrabenen fragmentarischen Figuren geht es eigentlich um ein Kernproblem der spätmittelalterlichen künstlerischen Kultur Ungarns und der ganzen Ausstellung: wie fügt sich Ungarn in das Gesamtbild der mitteleuropäischen Kunstlandschaft ein?

Vom glücklichen Finder in die 1370er Jahre gesetzt und der Hofwerkstatt des Anjou-Königs Ludwig des Großen zugeschrieben, werden die Statuen von der ungarischen Forschung mit Ernő Marosi jetzt in das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert. Die 1986 veröffentlichte Freiburger Dissertation von Michael Viktor Schwarz: *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils* nimmt zwei französische Meister an und bringt die Entstehung der Figuren mit der französischen Ritterschar in Zusammenhang, die 1396 mit Sigismund über Ungarn gegen die Osmanen zog und bei Nikopolis vernichtend geschlagen wurde. In der Ausbildung des „schönen Stils“ käme demnach den Werkstätten von Buda und nicht Prag oder Wien die Priorität zu. Marosi nimmt dazu in einem Nachtrag zu seinem Katalogartikel (S. 253—4, 548) Stellung und hält an seiner Datierung fest. Er weist darauf hin, daß M. V. Schwarz die historischen Umstände (gemeint sind die politischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten des Königs in Ungarn zu der fraglichen Zeit) gründlich verkannt habe. Marosi unterscheidet vier Hände; eine größere Gruppe kann dem Meister der Großlobminger Figuren, mehrere Heiligenstatuen einem in Brabant geschulten Bildhauer zugeschrieben werden. Sicher ist, daß die Figuren für einen Innenraum bestimmt waren, die Ausstellung zeigte auch Rekonstruktionen der ursprünglichen farbfrohen Bemalung. Ihr weiteres Schicksal bleibt vorerst ungeklärt.

Ebenfalls einen Höhepunkt bedeutete der seit langem bekannte Kalvarienaltar aus der ehem. Benediktinerkirche von Garamszentbenedek (Hronsky Benadik, ČSSR. Kat. Nr. F.2) im Besitz des Christlichen Museums von Esztergom (Gran). Die Inschrift der 1905 verbrannten Predella nannte nicht nur den Stifter, Nicolaus de Sancto Benedicto, Sohn des Petrus, sondern auch den Maler, Magister Thomas pictor de Coloswar (Klausenburg), und die Jahreszahl 1427. Der Auftraggeber war Kantor der königlichen Kapelle, also ein Mitglied des Hofklerus. Die Abhängigkeit von der höfischen Kultur bezeugen auch die heterogenen Komponenten des Stils, das Adlerwappen des römischen Königs in der Mitte der verlorenen Predella und Sigismunds Kryptoporträt als der römische Centurio der Kreuzigungsszene. Die Verfasserin des Katalogtextes, Gyöngyi Török, bezeichnet eine gründliche monographische Bearbeitung des Altars angesichts seines europäischen Ranges mit Recht als eine vordringliche Aufgabe.

Zahlenmäßig überraschend schwach, mit nur 9 Katalog-Nummern, vertreten war die Goldschmiedekunst, obwohl sie in der Repräsentation der Oberschicht eine hervorragende Rolle gespielt hat. Die Siegel, deren Typare ja von Goldschmiedern stammten und im Katalog von Ernő Marosi auch in diesem Zusammenhang behandelt wurden, boten keinen echten Ersatz, vermochten sie doch die Blicke in einer so abwechslungsreichen Schau kaum auf sich zu ziehen. Ihre außerordentlich reiche Sammlung war wohl ein Zugeständnis an die Historiker als Mitveranstalter.

Einen echten Blickfang und den dritten Höhepunkt der Ausstellung stellte aber das Reliquiar des hl. Ladislaus aus der Kathedrale von Großwardein (Nagyvárad, Oradea, Kat. Nr. Ö. 1) dar. Die monumentale Büste verdiente schon deshalb ganz besondere Beachtung, weil sie an ihrem ständigen Aufbewahrungsort, über dem Altar der Héderváry-Kapelle (und nicht im Domschatz, wie der Katalog schreibt) der Kathedrale von Győr, aus der Nähe überhaupt nicht betrachtet werden kann. An dem nach 1405 entstandenen Reliquiar ist die Modellierung des Kopfes ebenso eigenartig wie die Verzierung der

Brustpartie, u. a. mit Drahtemail, einer Technik italienischer Herkunft, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert als eine Spezialität der Goldschmiede Ungarns galt. Eva Kovács reiht es typologisch in die Nachfolge der Büstenreliquiare des hl. Ludwig, einst in der Ste-Chapelle in Paris, und Karls des Großen in Aachen überzeugend ein. Sie datiert das Werk, dessen plastischer Stil gewisse Verwandtschaft mit dem des Skulpturenfundes von 1974 aufweist, in das dritte oder vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Damit bestreitet sie aber die Ansicht von Ernő Marosi, der am Ende seines „Führers zur Ausstellung“ das Ladislausreliquiar als eine „Inkunabel“ des ungarischen Drahtemails rühmt.

Trotzdem erscheint es sinnvoll, daß Marosi seinen Überblick mit dem Reliquiar aus Großwardein abschloß. Die Budapester Ausstellung hat klar gezeigt, daß in den Ländern des letzten Luxemburgers die internationale Gotik nordischer Prägung vorherrschend war. Die Architektur stand größtenteils immer noch im Zeichen der Parlerkunst. In der Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe aber verschmolzen verschiedene, durch weitreichende dynastische und politische Verbindungen bedingte Stiltendenzen und regionale Traditionen. Dabei entstanden auch in Ungarn Werke höchster Qualität und reizvoller Eigenart. Dazu zählt ja auch das Reliquiar aus der Kathedrale von Großwardein. Und der sterbende Kaiser wünschte eben in dieser Kirche, unter dem Schutz des heiligen „Ritterkönigs“ Ladislaus, begraben zu werden. Wie seine Grabbeigaben (Kat. Nr. Zs. 62) beweisen, wurde sein Wunsch treu erfüllt.

Thomas von Bogyay

TOULOUSE-LAUTREC: DAS GESAMTE GRAPHISCHE WERK. SAMMLUNG GERSTENBERG. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin (17. Januar — 8. März 1987), Haus der Kunst München (21. März — 24. Mai 1987), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (20. Juni — 30. August 1987), Wallraf-Richartz-Museum Köln (9. September — 8. November 1987), Rijksmuseum Vincent van Gogh Amsterdam (15. November 1987 — 17. Januar 1988), Royal Academy London (14. Oktober 1988 — 4. Januar 1989).

Ohne den sonst üblichen „Aufhänger“ eines Jubiläums reiste im vergangenen Jahr eine Ausstellung des gesamten graphischen Werks Toulouse-Lautrecs durch verschiedene deutsche Museen und wird nun im Ausland fortgesetzt. Zusammengestellt aus den exquisiten Stücken der Sammlung Gerstenberg, die unter sicherlich nicht ganz einfachen Umständen noch einmal zusammengetragen werden konnte, dokumentierte diese Ausstellung nicht nur das Genie Lautrecs, sondern auch die beachtlichen Aktivitäten deutscher Sammler um die Jahrhundertwende. Otto Gerstenberg (1848—1935), der Direktor der Viktoria-Versicherung, trug in Berlin seit dem Jahre 1900 mit außerordentlicher Beharrlichkeit das graphische Werk so unterschiedlicher Künstler wie Dürer, Rembrandt, Goya, Klinger, Menzel, Liebermann, Daumier, Manet, Degas und vielen anderen zusammen. Das besondere Interesse des Sammlers galt jedoch gerade Toulouse-Lautrec, dem 1901 verstorbenen Sproß aus französischem Hochadel, dessen Werk dem guten Geschmack im Deutschland jener Tage nicht eben entsprach. Man denke dabei nur an