

Bedeutung Dresdens in Vergessenheit geraten ist. Zur Zeit der Brücke galt die Stadt als Zentrum der modernen Forschung, Technologie und Industrieproduktion. Die königliche Residenz- und Verwaltungsstadt hatte sich um die Jahrhundertwende zu einer modernen Wirtschaftsmetropole entwickelt. Das politische Klima war dementsprechend konservativ geprägt. Trotzdem entstand ein Klima, in dem sich die Bestrebungen um kulturelle Reformen mehrten. Mit einer Kunstgewerbeschule, einem Kunstgewerbeverein und einem Kunstgewerbemuseum nahm die Stadt auf diesem Gebiet eine führende Position ein und stellte diese in der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 demonstrativ zur Schau. Neben den Königlichen Kunstsammlungen gab es etliche Privatgalerien und drei wichtige Kunstsalons, die zur Gestaltung des kulturellen Lebens beitrugen. 1901-1911 fanden im zoologischen Garten die jährlichen großen Völkerschauen statt – eine ergiebige Quelle für Kirchner, Heckel und Pechstein. Weitere Modelle begegneten ihnen im Zirkus Sarrasani und Zirkus Schuhmann, die in Dresden und Berlin gastierten. So gelangten afrikanische Tänzer durch Einladung der Expressionisten an die Moritzburger Seen. Zur ersten Generation der Völkerkundemuseen zählte die Dresdner Gründung von 1875 durch Adolph Bernhard Meyer. Das Spezialgebiet waren die ozeanischen Inseln – ebenfalls eine motivische Quelle der Maler.

Im Zuge der Industrialisierung Sachsens wurde der Ausbau des technischen Schulwesens forciert und der Ausbau des Polytechni-

cums gefördert, das 1878 den Status einer Technischen Hochschule zuerkannt bekam. Dessen guter Ruf zog Bleyl aus Zwickau und Kirchner aus Chemnitz an, die sich im Sommersemester 1901 an der Technischen Hochschule im Fach Hochbau immatrikulierten. Dort lernten sie sich kennen. Sie absolvierten ein breitgefächertes Lehrprogramm: Mathematik, Geometrie, Statik, Festigkeitslehre und Baukonstruktion, daneben Kurse in Stilkunde, Kunst- und Architekturgeschichte sowie Freihand- und Ornamentzeichnen. Zu den Kursleitern gehörten etwa Hugo Hartung, Karl Weißbach und Paul Wallot, Fritz Schumacher, Cornelius Gurlitt – die später zur sog. Reformarchitektur gehörten.

Im Juni des Jahres 1905 gründeten die vier Architekturstudenten Bleyl, Kirchner, Heckel und Schmidt(-Rottluff) die Künstlergemeinschaft Brücke. Während Bleyl und Kirchner ihr Studium erfolgreich abschlossen, verließen Heckel und Schmidt-Rottluff die Hochschule schon nach wenigen Semestern. In zahlreichen Arbeiten hielten die Künstler »ihre« Stadt fest. Anhand dieses Materials erstellte der Hobbyforscher Bernd Hüllich eine Topographie der Brücke in Dresden, die der später zerstörten Stadt ein neues/altes Gesicht verleihen. Mag sein, daß die Ausstellung in Dresden den Mythos Brücke ein wenig entzaubert. Sie liefert dafür einen frischen Blick und profunde Grundlagenforschung. Vielleicht sind wir auch einfach der Mythen etwas müde geworden. Umso angenehmer daher, ein altes Bild einmal anders zu sehen.

Ellen Maurer

Mille anni di Cristianesimo in Ungheria

Rom, Musei Vaticani, 10. Oktober 2001-12. Januar 2002

Nach der Ausstellung *Bayern Ungarn. Tausend Jahre* (Passau, Oberhausmuseum, 8.5.-28.10.2001 und Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, 2.12.2001-3.2.2002) wurde nun in Rom zum zweiten Mal im selben Jahr das

Augenmerk auf das Land im Karpatenbecken aus Anlaß eines Millenniums gerichtet. Mit Unterstützung des ungarischen Staates zeigte der Vatikan eine Ausstellung, bei der die kirchlichen Organisatoren als Leitgedanken die

Darstellung einer engen Bindung der Ungarn an ihre Religion in einem historischem Rahmen formulierten. Die Ausstellung illustrierte einzelne Geschichtsepochen und kirchenhistorische Ereignisse mit rund 200 Kunstwerken verschiedener Gattungen, die sich seit mehr als 50 Jahren in ungarischem Besitz oder im Vatikan befinden. In den chronologischen Rundgang wurden die Vorgeschichte seit der Spätantike sowie die kulturellen Beziehungen unter den Árpáden, Anjou, Osmanen und Habsburgern, zu Byzanz, Italien und den slawischen Völkern berücksichtigt.

Die anlaßgebenden tausend Jahre bezogen sich auf die Krönung Stephans zum König von Ungarn im Jahre 1000, doch wurde vorgeblendet, daß sich bereits im 4. Jh. das Christentum in der römischen Provinz Pannonia entfaltet hatte, so daß in der Völkerwanderungszeit die Hunnen, später die Awaren bei ihrer Besiedlung der Karpatenebene mit christlichem Kulturgut konfrontiert wurden. Unter dem Titel »Konstitution und Konsolidierung des Kirchenstaates« wurde die Verschränkung zwischen Religion und weltlicher Macht unter Stephan († 1038) thematisiert. Der König, der später heiliggesprochen wurde, machte das Christentum zur Staatsreligion und gründete acht Bistümer, die Erzbistümer Kalocsa und Esztergom und mehrere Abteien. Die Ausstellung hob den Dom von Esztergom und die Benediktinerabtei Pannonhalma hervor. Beide Anlagen sind im Lauf der Jahrhunderte mehrfach zerstört, neu aufgebaut und im 19. Jh. überbaut worden. Zu Pannonhalma sah man eine kolorierte Zeichnung aus dem 18. Jh. ohne Quellenwert, zu Esztergom hingegen ein aussagekräftiges Ölgemälde (Esztergom, Christl. Museum) aus der selben Zeit. Es zeigt das romanischen Westportal des Domes (*porta speciosa*), das nach einem Brand Ende des 12. Jh.s im Zuge des Wiederaufbaus entstanden ist, aber beim Neubau im 19. Jh. zerstört wurde. Im Tympanon ist eine Darstellung Mariens mit König Stephan und Bischof Adalbert zu sehen, die vermutlich auf die

legendäre Weihe des Königreichs an Maria anspielt.

Leider verwies keine Beschriftung auf die Szene oder auf die Struktur des Portals, die byzantinische und französische Elemente verbindet. Damit hätte man bereits hier auf die Stellung Ungarns zwischen Ost und West hinweisen können. Unerwähnt blieb, daß die Darstellung des Portals Bezug auf zwei Themen der Ausstellung nahm, die politisch konnotierte Marienverehrung und den Wirkungskreis byzantinischer Kunst. Bei seiner Krönung soll Stephan sein Reich unter den Schutz Mariens gestellt haben und knüpfte an die byzantinische Tradition der Marienverehrung an. In der Kunst blieb durch die Heiratspolitik der Árpáden während des Mittelalters byzantinischer Einfluß trotz der zunehmend französischen Prägung gegenwärtig. König Béla III. (1173-95) z. B. förderte die Zisterzienser, pflegte zugleich aber die byzantinische Kultur, da er als ein Neffe von Kaiser Manuel I. Komnenos am Hof von Byzanz erzogen worden war. Die Verbindung zu Byzanz bezeugten einige Objekte, deren prominentestes die legendäre Stephanskrone (in Kopie ausgestellt) war. Sie war dem Forschungsstand zufolge nicht die Krone, die Stephan aufgesetzt wurde, sondern stammt vermutlich teilweise aus der Zeit von Michael Dukas VII. (1071-78). Die in Esztergom verwahrte Staurothek aus dem 12. Jh. ist ein weiteres Zeugnis byzantinischer Kunst in Ungarn. Sie ist vermutlich im Umfeld Bélas III. entstanden, doch ist ihre kunsthistorische Einordnung noch umstritten. Stilistisch wird sie mit einigen frühen Emails der Pala d'Oro verglichen, die Darstellung des Kreuzweges mit Christus in Begleitung eines alttestamentarischen Hohenpriesters ist ikonographisch ohne Vorbild. Leider erblickte der Besucher die Stephanskrone erst am Ende seines Rundgangs, und die Staurothek wird selbst im Katalog nicht differenziert besprochen.

Aus dem 13. Jh. sah man einen Königskopf aus Rotmarmor, das barock überarbeitete Ver-

eidigungskreuz der Erzbischöfe von Esztergom, die Krone und den Gürtel der sel. Margareta (Szent Margit, † 1270) sowie Urkunden zur Kirchengeschichte. Unterschätzt wirkte die Zäsur, die mit dem Mongolensturm 1241 einherging, bei der das Land von Batu Khans Truppen (ausgestellt ein Brief des Großkhans Güyük an Innozenz IV.) zerstört wurde. Die Kunst gelangte erst im 14. Jh. unter den Anjou zu neuer Blüte, den Beziehungen des Herrscherhauses entsprechend nach Frankreich und Italien ausgerichtet. Die Anjou beriefen ausländische, v. a. italienische Meister an ihren Hof. Die Buchmalerei florierte – wie das »Anjou-Legendarium« und die »illustrierte Chronik« (beide in Faksimile zu sehen) bezeugen –, ebenso die Gold- und Silberschmiedekunst. Zu einer ungarischen Spezialität entwickelte sich die Drahtemailtechnik (émail cloisonné); gut präsentiert durch den Kelch (Kat. 3.9), den der Siebenbürger Adelige Benedek Suky um 1440 anfertigen ließ. Mit der ausgestellten Kopie des trecentesken wunderartigen Andachtsbildes, das Ludwig von Anjou nach Mariazell stiftete, hätte man den Besucher auf den stilistischen Einfluß Italiens und zugleich auf den Kontext der Marienverehrung hinweisen können. Hintergrundinformationen über die Zeit der Anjou und die Herrschaft Kaiser Sigismunds, die Hussitenkriege und die das 15. Jh. prägenden Türkenkriege fehlten.

Die osmanische Expansion veranlaßte die italienischen Fürsten und Rom zur Intensivierung der Beziehungen zu König Matthias Corvinus (1458–90), die sich maßgebend auf die Kunstproduktion auswirkten. Illuminierte Handschriften aus der königlichen Bibliothek (Felix von Ragusa, Attavante u. a.) zeugten vom Glanz der corvinischen Renaissance, das Graduale Strigioniense vom Mäzenat des Erzbischofs von Esztergom und Kardinals Tamás Bakócz. Das dreisprachige Wörterbuch des Ladislaus V (gen. Postumus, 1440–57; BAV) und Schulnotizen des späteren Erzbischofs László Szálkai von 1489/90 ließen – wenn

auch nicht näher erläutert – den Stand humanistischer Bildung ahnen. Hinzu kamen Goldschmiedewerke wie das Trinkhorn des Matthias Corvinus (Esztergom, Domschatz); das Schwert, das Papst Julius II. Wladislaw II. Jagiello für den Kampf gegen die Osmanen sandte (ein Geschenk mit Bezug auf frühere Gaben von Päpsten an Matthias Corvinus); der in seiner Grundform gotische, in Frührenaissanceformen dekorierte Kelch, der zur Hochzeit von Imre Páloczi mit Dóra Rozgonyi 1482 entstand (beide Budapest, Nationalmuseum), und der Kelch der Pfarrkirche von Gyöngyös (Kat. 3.10), dessen Inschrift CALIX ROSARY ISOIX noch ungeklärt ist.

Die Epoche nach 1526 wurde unter dem Titel »Ungarn, gespalten in drei Teile« als eine Zeit der Fremdherrschaft präsentiert. Den Süden des Landes hielten die Osmanen in ihrer Gewalt, den Norden beherrschten die Habsburger, während sich Siebenbürgen als selbständiges Fürstentum behauptete. Die Habsburger konnten erst nach der (Rück)Eroberung Budas 1686 im ganzen Land eine dauerhafte Herrschaft aufbauen. Die Ausstellung konzentrierte sich auf einige politisch-religiöse Geschehnisse unter ihrem Regiment. Die Reformation war nur am Rand thematisiert (von Luther und Calvin waren Bildnisse aus dem 19. Jh. ausgestellt); dem 17. Jh. war hingegen unter dem Titel »Catholic Revival« ein Kapitel gewidmet, in dem Péter Pázmány (1570–1637), der Erzbischof von Esztergom, als Kolleggründer und Förderer theologischer Unterweisung in ungarischer Sprache hervorgehoben wurde. Auf die von den Jesuiten und Pázmány geförderte Marienverehrung verwies u. a. ein Altarbild aus der Pfarrkirche in Árpás mit der Schutzmantelmadonna als *Patrona Hungariae*, vor der Kaiser Leopold I. und Magnaten knieten. Im weiteren, historisch stark vereinfachten Verlauf wurde der Freiheitskämpfer gegen die Habsburgerherrschaft Ferenc Rákóczi als Verfasser seiner Schrift *Meditationes* präsentiert. Nur wenige Exponate – z. B. eine Votivtafel von dem bekannte-

sten barocken Goldschmied in Ungarn Sebestyén Hann und der Kelch des Primas György Szelepcsényi (beide Esztergom, Domschatz, letzterer zur Krönung der Claudia Felicitas 'Medici gestiftet) – vermittelten eine Ahnung von der Kontinuität der höfischen Kunstproduktion, die zunehmend durch deutschsprachige Künstler getragen wurde. Einer Auseinandersetzung mit den aufklärerischen Reformen Josephs II. wurde aus dem Weg gegangen und mit der ausgestellten Kasel aus Leder mit schlichtem Dekor der Kaiser lediglich als »Purist« ausgewiesen.

Unverhofft begegnete der Betrachter neben der gewohnten »westlichen Manier« auch sakralen Werken postbyzantinischer Kunst. Eine Ikone vom Typus der Hodegetria aus Nyíregyháza, die hll. Markus und Johannes von der Ikonostase der griechisch-orthodoxen Kirche in Mariapócs aus dem 18. Jh. sowie ein Holzschnitt aus dem *Kiewer Paterikon* (1777) mit der Darstellung des Magyar Mózes (des »ungarischen Moses«), eines aus Ungarn stammenden Kiewer Grottenheiligen des 11. Jh.s, dokumentierten das Fortbestehen der Orthodoxie. Leider gab es keine vertiefenden Informationen über diesen Traditionsstrang, über die Verbindungen mit der Ostkirche und über die Tatsache, daß bereits unter Stephan griechische Kirchen gebaut wurden.

Als Ära der »Revolutionen und der Reformen« wurde das 19. Jh. betrachtet, beginnend mit einer Publikation des calvinistischen Predigers Gedeon Deáky über Papst Pius VII. Das 1. Vatikanische Konzil wurde ohne Wertung thematisiert. Man sah Pläne zur Neuerrichtung der Basilika in Esztergom, die in einem klassizisierenden Stil gebaut wurde. In der Malerei repräsentierten Ligeti Antal und der zeitweise in Italien lebende Károly Markó den Wiener Akademiestil, Ferenc Szoldatits den Einfluß der Nazarener. Der im Ausland bekanntere Mihály Munkácsi leitete in das 20. Jh. über. Hier klang die Ausstellung unter den Stichworten »Kampf der Ideologien« und »Versuche der Erneuerung« aus. Fokussiert

wurden die Weltkriege und der Aufstand 1956, zur Illustration dienten das u. a. das Portrait des Kardinals József Mindszenty, Plaketten Papst Johannes Pauls II., Gemälde von Ordensmitgliedern und Glasfensterentwürfe für moderne Gotteshäuser.

Mille Anni bot einen soliden kirchen- und kulturgeschichtlichen Überblick, der eine religiöse und künstlerische Kontinuität in Ungarn trotz der verschiedenen kulturellen Einflüsse im Lauf der Geschichte belegte. Die Dokumentation hatte Lücken, manche historischen Einschnitte erschienen vernachlässigt, viele Konflikte, denen sich die Kirche ausgesetzt sah, geradezu übergangen. Der Titel der Ausstellung vermied es, kunsthistorischen Anspruch zu erheben, doch sah man im ersten Teil herausragende, teilweise schwer zugängliche Kunstwerke aus dem Esztergomer Domschatz sowie dem Archiv und der Bibliothek des Vatikan. Oft wurde der historische Sachverhalt mit nicht zeitgenössischem Material unkritisch illustriert, wurden die Kunstwerke auf kirchliche und nationale Fragen verengt interpretiert.

Der Katalog (in italienischer, englischer und ungarischer Sprache erschienen) liefert die zum Verständnis wichtigen Informationen. Der erste Teil vermittelt allgemeines historisches Grundlagenwissen, der zweite ordnet die Exponate in ihren kunsthistorischen Kontext ein und erläutert manche Zusammenhänge, deren Mitteilung in der Ausstellung selbst vermißt wurde. Es folgen Miszellen zu den einzelnen Exponaten, die meist den Forschungsstand referieren. Eingearbeitet und somit der internationalen Forschung zugänglich sind einige Ergebnisse aus den Ausstellungen *En apostoli vagyok, ő azonban apostol* [Ich bin apostolisch, er aber ist ein Apostel] (Esztergom, Primaspalast 1996) und *Történelem - Kép* [Geschichte - Geschichtsbild] (Nationalgalerie Budapest 2000). Die zahlreichen Literaturangaben (die man noch erweitern könnte) verraten, daß die Forschung sich bisher vorwiegend einzelnen Werken gewidmet

hat, deren Einbindung in einen gesamteuropäischen Rahmen noch ansteht.

Gelungen ist in der Ausstellung, mittels der Exponate die grenzhafte Lage Ungarns zwischen den Einflüssen verschiedener ost- und westeuropäischer Kulturlandschaften zu veranschaulichen und zu zeigen, wie komplex

stilistische Merkmale innerhalb einer Epoche, aber auch innerhalb eines Kunstwerkes sein können. Dadurch wurde erfahrbar, daß gerade in Stilfragen die europäische Kunstschauung noch zu sehr von einer westlichen Perspektive gekennzeichnet ist – eine Beschränkung, von der man sich vollends lösen sollte.

Zita Ágota Pataki

Rekonstruieren oder konstruieren wir die Geschichte der Kunst? Beispiel: Die Kunst der Slowakei

Die Slowakei zählt zu jenen Gebieten, die die Kunstgeschichte als »künstlerische Peripherie« charakterisiert. Nach welchem Konzept sollte die kunsthistorische Darstellung dieses komplizierten, ja widerspruchsvollen kulturellen Phänomens vorgehen? Genügt die pejorative konnotierte Kategorie der »Peripherie«, welche immerhin impliziert, daß die Dualismen »Zentrum-Peripherie«, »Stilorientiertheit-Rustikalität«, »Entwicklung und Tradition« nicht nur identisch, sondern auch von überzeitlicher Gültigkeit seien, und daß mit ihnen die komplizierten Peripetien der Kunstgeschichte in ihrem ganzen Umfang erfaßt werden könnten (s. J. Białostocki, *Some Values of Artistic Peripheries. World Art: Themes of Unity in Diversity, CIHA XXVI Internat. Congress of the History of Art, Washington, D.C. 1986*)? Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte lehrt, daß die »regionalen« Probleme eine durchaus grundsätzliche Seite haben.

Die Zeit vor 1918: Volksmythen und Wissenschaft

In der 1. Hälfte des 19. Jh.s beteiligten sich die bürgerlichen Intellektuellen Ungarns am Abbau der feudalen und kirchlichen Universalherrschaft und an der Konstituierung selbständiger Nationen. Bereits vor 1848 bezogen sie den Gedanken einer ruhmreichen künstlerischen Vergangenheit mit ein in ihr Konzept

eines historischen Volksmythos unter Berufung auf die Kunstdenkmäler der Slowakei (»Oberungarns«), die zwei Drittel aller ungarischen Kunstschatze ausmachten. Eine nationalbetonte Version der romantischen Kunsttheorie, derzufolge die Kunst Ausdruck des Geistes ist, riß sie aus ihrem weltweiten kirchlichen Zusammenhang und machte daraus Zeugen alter Kreativität des ungarischen Volkes.

Die Kunstdenkmäler waren auch Belegmaterial für eine staatshistorische Argumentation, bei der es um das Recht auf staatliche und nationale Selbständigkeit ging. Der ungarische Staat wurde identisch gesetzt mit dem sog. ungarischen Staatsvolk, und es entstand die nationalistisch-romantische Variante einer etatistischen Kunstgeschichtsauffassung: Die Kunst der Slowakei wurde als Bestandteil, als der Kern der altungarischen Kunst betrachtet, ihre Geschichte als Spiegelbild und Duplikat der Geschichte des ungarischen Staates. Die Kunstgeschichte Ungarns (mitsamt Slowakei) sei Geschichte der magyarischen Kunst. Die Nationalpatrioten vertraten weitergehend, es handle sich um eine eigenständige Erscheinungsform des ungarischen Volksgeistes: Autochthonie als Grund zu nationalem Selbstbewußtsein und als Rechtfertigung staatlicher Emanzipation (zur Geschichte der ungarischen Kunstgeschichte: A. Zádor, *A magyar művés-*