

REZENSIONEN

DÉNES RADOCSAY, *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Corvina-Verlag Budapest, 1963. Aus dem Ungarischen übersetzt von Gyula Hay, 43 S. Text, 22 S. Katalog, 4 S. Index; 8 Farbtafeln (Detailaufnahmen) und 6 faksimilierte Signaturen im Text; anschließend an den Index 40 Farbtafeln. DM 62,-.

R. s. „Gotische Tafelmalerei in Ungarn“ gehört zu den Veröffentlichungen, die in den letzten Jahren sehr verdienstvollerweise in den europäischen Volksrepubliken, insbesondere in der Tschechoslowakei, erschienen sind. Sie behandeln ausführlich die innerhalb ihrer staatlichen Grenzen vorhandenen Bestände aus einzelnen Fachgebieten der Kunstgeschichte. R.s Werk entspricht nicht nur was ungefähres Format und Ausstattung, sondern auch was die Art der Themenbehandlung betrifft, den Büchern des Prager Artiaverlages.

Freilich ist der Bestand an gotischen Tafelgemälden, den R. behandelt, keineswegs so einheitlich und daher so leicht zu bearbeiten, wie dies zum Beispiel bei ähnlichen Beständen der Länder Böhmen und Mähren der Fall ist. Die heutige ungarische Republik umfaßt kaum die Hälfte der Gebiete, die durch Jahrhunderte bis 1918 innerhalb des Karpatenbogens mit der ungarischen Krone verbunden waren. Drei Kerngebiete des künstlerischen Schaffens lagen, wie R. darlegt (S. 6), in den Bergwerkstädten Nordungarns, in Kaschau und in der Zips, also in Gebieten, die jetzt zur Tschechoslowakei gehören. Die anderen Randgebiete sind Karpatorußland (zu CSR, nach 1945 zu UdSSR), Siebenbürgen (zu Rumänien), Kroatien und Slawonien (zu Jugoslawien), Burgenland (zu Österreich). Der ungarischen Republik verblieb nur die rein magyarische Mitte, die nach der Schlacht bei Mohács 1526 fast 200 Jahre lang ständig von den Türken besetzt gehalten wurde. Was in diesem Zentrum des ungarischen Königreichs unter den Herrschern aus den Häusern Anjou und Luxemburg, unter Matthias Corvinus und unter den Jagiellonen an Werken christlicher Kunst geschaffen worden war, wurde unter der osmanischen Herrschaft nahezu restlos vernichtet. Daher sind uns aus diesem Landesteil, insbesondere aber aus der ursprünglich reich ausgestatteten Residenzstadt Ofen (Buda, jetzt Budapest), fast keine Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters und der Renaissance erhalten.

Die Tafelbilder, die R. hier veröffentlicht, hängen heute zum Großteil im Museum der Bildenden Künste in Budapest und im Christlichen Museum der Bischofsstadt Gran. Diese Bestände gehen jedoch im wesentlichen auf museale Sammeltätigkeit des 19. Jahrhunderts zurück und stammen zumeist aus einem Gebiet, das jetzt zu CSSR gehört, nämlich aus der heutigen Slowakei (Nordungarn).

R. war vor die unangenehme Aufgabe gestellt, die von ihm behandelten Tafeln mit den schulgleichen Hauptwerken in Verbindung zu bringen, die sich außerhalb der heutigen Grenzen Ungarns befinden und daher nicht Gegenstand seines Buches waren. Dies erschwert auch dem Rezensenten in den meisten Fällen ganz außerordentlich eine umfassende Stellungnahme. Leider ist die lange schon in Aussicht gestellte Veröffent-

lichung über die gotische Tafelmalerei der Slowakei noch nicht erschienen. R.s Buch könnte eigentlich nur im Zusammenhang mit dieser Veröffentlichung richtig gewertet werden.

Es ist daher R. um so höher anzurechnen, daß er sich dieser undankbaren Aufgabe mit soviel Umsicht und Sachkenntnis angenommen und sie schließlich zu einem so sinnvollen Abschluß gebracht hat. Er setzt sich mit dieser Situation in seinem Text klar auseinander, was ein großes Verdienst ist. Es liegt ihm auch fern, etwa aus lokalpatriotischen Rücksichten Werke von mittelmäßiger Qualität zu überschätzen. So bereichert R.s Buch unser Wissen über die gotische Malerei innerhalb des Karpatenbogens ganz außerordentlich und gibt einen Querschnitt durch dieselbe. R. zeigt uns mit größter Objektivität die Einflüsse, die von jenseits der alten Grenzen Ungarns aus deutschen, tschechischen oder polnischen Gebieten wirksam waren. Der Einfluß aus deutschen Gebieten war natürlich besonders stark, zumal die künstlerischen Kerngebiete Nordungarns in deutschen Sprachinseln lagen.

Im Text behandelt R. alle diese historischen und kunsttopographischen Probleme eingehend und stellt jedes Werk darüber hinaus in seinen künstlerischen Schulzusammenhang. Im Katalog finden wir dann chronologisch geordnet die Beschreibung jeder Tafel, die Ikonographie ihrer Darstellung, ihre Provenienz und ihren Erhaltungszustand, wozu auch die Angaben über Restaurierungen gehören. Es erstaunt daraus zu erfahren, daß doppelseitig bemalte Tafeln noch vor kurzer Zeit gespalten wurden, so die Nummern 20, 38, 39. Dieses Verfahren ist – historisch gesehen – heute nicht mehr vertretbar und sollte aus konservatorischen Gründen nur in Ausnahmefällen angewendet werden.

Es würde zu weit führen, hier auf eine größere Anzahl von Tafeln im einzelnen einzugehen. Ich will mich daher vor allem zu zwei Werken etwas näher äußern, weil sie für die gotische Malerei Mitteleuropas wichtig sind. Es handelt sich um die Tafeln vom ehemaligen Kreuzigungsalter aus der Abteikirche von St. Benedikt an der Gran (Nr. 1 – 7) und diejenigen von "einem ehemaligen Hochaltar" in Schemnitz (Nr. 31 – 35). Beide Orte liegen jetzt in der Slowakei.

Der Kreuzigungsalter befindet sich im Christlichen Museum in Gran. Mit Ausnahme einer verlorenen Tafel und der leider Anfang des Jahrhunderts verbrannten Predella sind das Mittelbild und die Flügelmalerei des Altars erhalten. Die Inschrift der Predella, die uns nur in Faksimile überliefert ist, nannte den Stifter, Nikolaus Domherrn in Raab und Kantor der Königlichen Kapelle in Ofen, sowie den Meister Thomas von Koložsvár (Klausenburg in Siebenbürgen). An der Predella befand sich auch das Entstehungsdatum 1427 und ein Wappen mit dem Reichs(?)-Adler. Freilich hegt der Rezensent gegenüber der frühen Entstehung der Predella, zumal ihrer Inschrift, gewisse Zweifel; denn die Buchstabenformen scheinen der Zeit um 1500 anzugehören. Auch Wortlaut und Anbringung des Textes sind höchst ungewöhnlich. Wie ist das Wappen mit dem Adler zu deuten? A. Stange (*Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. XI, 1961, S. 159 ff.) hat gewiß recht, wenn er den Meister in Zusammenhang mit Böhmen, nämlich mit dem Meister des Raudnitzer Altars bringt. Auch der Raigerner Meister ist verwandt. Dennoch trägt, wie auch Stange andeutet, dieses Werk, das trotz schlechter Erhaltung immer noch als ein

sehr wichtiges Denkmal des „Internationalen Stils“ gewertet werden muß, ebenso Merkmale anderer Einflüsse, so französischer; diese sind jedoch so selbständig verarbeitet, daß wir den Maler der Tafeln als einen bedeutenden und eigenständigen Meister werten müssen, dessen Werk uns vielleicht auch von der verlorengegangenen Hofkunst in Ofen unter König Sigismund einen Begriff vermittelt.

Um rund 80 Jahre jünger sind die sechs Flügelbilder aus Schemnitz, von denen sich eines im Museum der Bildenden Künste in Budapest, vier im Christlichen Museum in Gran und eines noch in der Nähe von Schemnitz, in der Kirche von Svätý Antol, befinden. Der Schrein bestand jedenfalls aus Schnitzwerk. Ob drei heute noch in Schemnitz erhaltene Figuren dazugehörten, bleibt eine offene Frage. Gerade in diesem Fall vermissen wir schmerzlich die oben erwähnte Veröffentlichung über die gotische Malerei in der Slowakei, bzw. eine solche über die dortigen Schnitzaltäre aus dieser Epoche. Einen Begriff von der Wichtigkeit solcher Veröffentlichungen gibt uns die hervorragende Monographie über den Leutschauer Hochaltar und seinen Meister, die kürzlich erschienen ist (Homolka, J., Horvath, P., Kotrba E., Kotrba V.: *Majster Pavel z Levoče*, Bratislava 1964). Die Schemnitzer Flügelaltäre sind in der einschlägigen Literatur, auch Deutschlands, ausführlich, aber widerspruchsvoll behandelt worden. Man hat, jedoch zu Unrecht, auch die Signatur des Meisters am Auferstehungsbild M S und die anschließende Datierung 1506 bezweifelt. Die Tafeln wurden unter anderen Jörg Breu dem Älteren zugeschrieben, was jedoch als ein Hinweis auf ganz allgemeine Zusammenhänge, aber auch als ein Maßstab für ihre künstlerische Qualität angesehen werden kann. Ich bin mit R. der Ansicht, daß der Meister M S ein temperamentvoller Künstler ist, der ebenso in der Kunst Nordungarns wurzelt, wie er auch auf der Wanderschaft in Österreich und Süddeutschland wesentliche Anregungen erhalten hat. Daß er von Schongauers und Dürers Graphik beeinflusst ist, scheint damals nahezu selbstverständlich.

Ein reizvolles Bild der Maria mit der Spindel aus der Zeit um 1430 verdient besonders erwähnt zu werden (Nr. 10). Es befindet sich heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest, stammt jedoch aus der Sammlung Batthyany in Güssing (Burgenland), womit eigentlich noch nichts über die ursprüngliche Provenienz ausgesagt sein dürfte. Das Bild könnte dorthin ja auch aus dem eigentlichen Österreich verbracht worden sein, wohin es stilistisch einwandfrei gehört.

Interessant ist auch die Beweinung Christi aus Turdosin (Slowakei), im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden (Nr. 17), nicht wegen ihrer etwas provinziellen Malerei, sondern weil Hintergrund und Nimben aus Blattsilber bestehen. Es scheint mir diese Verwendung von Silber auf den Silberbergbau Nordungarns hinzuweisen.

Abschließend möchte ich noch betonen, daß die Ausstattung des Buches nahezu mustergültig ist. Die Typographie ist einfach und geschmackvoll, die Faksimile werden dem Text geschickt angepaßt. Die Reproduktionen sind ausnahmslos farbig, und wenn auch die Farbigkeit, besonders bei Wiedergabe des Goldes, nicht immer ganz befriedigt, so geben sie doch eine so gute Vorstellung von den Originalen, wie sie Schwarzweiß-Aufnahmen niemals vermitteln würden. Es wäre sehr zu wünschen, daß auf diese

schöne Publikation noch weitere Veröffentlichungen über Wand-, Glas- und Buchmalerei der Gotik in Ungarn folgen.

Ich möchte betonen, daß ich zwecks Straffung des Textes meist nur die deutschen Ortsnamen anführe. R.s Index gibt jederzeit die Möglichkeit, die anderssprachigen Ortsnamen festzustellen.

Christian Altgraf zu Salm

L'Art en France et en Suède 1693 – 1718. Extraits d'une correspondance entre l'architecte Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström Hrsg. von Roger-Armand Weigert und Carl Hernmarck. Stockholm 1964, 400 S.

Der Triumphzug des französischen Geschmacks in der europäischen Kunst des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts findet seinen besten Kommentar in der Korrespondenz Nicodemus Tessins d. J. (1654 – 1728), erster königlicher Architekt in Stockholm, und seines Landsmanns Daniel Cronström (1655 – 1719), schwedischer Gesandter in Paris. Mit Ausnahme einiger u. a. von R. Josephson im Zusammenhang seiner Arbeiten über Tessin zitierter Stellen war die von R.-A. Weigert und C. Hernmarck mit einem kurzen Vorwort und Anmerkungen herausgegebene Korrespondenz bisher unveröffentlicht. Die mit den Papieren Tessins im Reichsarchiv Stockholm aufbewahrten Briefe sind in ihrem originalen Französisch belassen, während den wenigen schwedischen Abschnitten jeweils eine französische Übersetzung beigegeben ist. Dabei machte der außerordentliche Umfang einer 1693 – 1718 geführten Korrespondenz (bis zu acht Briefen monatlich) bedeutende Kürzungen notwendig, die man bedauern muß, auch wenn es sich nur um Nebensächliches oder Wiederholungen handelt.

Cronström tätigt Gelegenheitskäufe von Plastiken und Gemälden auf Pariser Versteigerungen, er vervollständigt Tessins Stichsammlung, sendet Bücher, Galanteriewaren, gelegentlich auch Scherzartikel nach Stockholm, er beschreibt die Feste in Versailles und vergißt auch die schwedischen Hofdamen nicht, die sich nach der neuesten Pariser Mode erkundigen. Doch über diese übliche Agententätigkeit hinaus erweist sich der schwedische Diplomat als hervorragender Kunstkenner auch den schwierigsten Aufträgen Tessins gewachsen. Tessin, der seit 1697 den Titel eines schwedischen „Surintendant des Bâtimens“ trägt, informiert sich über die Organisation des französischen Bauwesens und läßt sich neben Zeichnungen nach dem Louvre-Modell seines großen Vorbildes Bernini alle erreichbaren Pläne der zeitgenössischen französischen Bauten beschaffen. Andererseits berichtet er Cronström ausführlich über seine eigenen Werke, in denen er französische Innendekoration in den Rahmen italienischer Außenarchitektur stellen will (über die Vereinigung des „goût français“ mit dem „goût italien“ bei Tessin vgl. S. 209, 322, 339, 379) und schickt seine Entwürfe für das Stockholmer Schloß nach Paris, um das Urteil seiner französischen Kollegen zu hören, ja er arbeitet sogar 1704 ein großes Louvre-Projekt aus und entwirft 1712 einen Apollotempel für Versailles (die Tätigkeit Tessins für Ludwig XIV. erschöpfend untersucht bei R. Josephson, *L'architecte Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV*, Paris 1903). Genauso wie zahlreiche Briefe über die heikle Frage gewechselt werden, ob Ludwig XIV. einen angeblichen Cor-