

sen mit einer Vorliebe für die Kirchenväter, besonders Augustinus, gelten (vgl. Raymund Kottje, Klosterbibliotheken und monastische Kultur in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 80, 1969, S. 145–162, bes. 149–152). Wer aber einen *liber saecularis, quem aliquis composuit paganus*, begehrt, soll nach Abt Wilhelms Verfügung (Migne, *PL* 150, Sp. 952) zum allgemeinen Zeichen für ein Buch die Geste des Sich-am-Ohr-Kratzens *sicut canis cum pede pruriens solet* (vgl. Bd. 2, Abb. 169) hinzufügen — eine Anweisung, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Beate Braun-Niehr

GÉZA GALAVICS, „*Kössünk kardot az pogány ellen.*” *Török háborúk és képzőművészet* (Deutsche Zusammenfassung: „Lasset uns umgürten mit dem Schwert gegen die Heiden”. Türkenkriege und bildende Kunst). Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1986. 181 S., 66 Textabb., 105 schwarz-weiß und 47 Farbabb. auf Tafeln.

Der in der deutschen Übersetzung besonders schwerfällige Titel ist ein Zitat, entnommen einer um 1655 verfaßten Schrift des Grafen Nikolaus Zrinyi, der als Feldherr der Türkenkriege europäischen Ruhm erwarb, in Ungarn aber auch als Dichter und politischer Schriftsteller hervortrat. Schon dieser Titel zeigt an, daß der Schwerpunkt der Arbeit auf dem Thematischen und nicht auf Formproblemen liegt. Das Buch ist aber in einem Kunstverlag erschienen und der Verfasser ist Kunsthistoriker, Mitarbeiter des Instituts für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Galavics gab sich jedoch nie mit rein formaler Stilgeschichte zufrieden. Sein Interesse gilt vielmehr der sozialen Funktion und der ideellen Aussage der Kunstwerke. Er hat zum gesellschaftlichen Hintergrund sowie zur Ikonographie und Ikonologie der Barockkunst in Ungarn beachtenswerte Beiträge geliefert. Die Problemstellung des vorliegenden Buches überschreitet freilich oft die gewohnten Grenzen der Kunstgeschichtsschreibung. Ihr liegen bedeutende Ereignisse europäischer Geschichte zugrunde, die wie folgt zusammengefaßt werden können: In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erschienen die von der Dynamik des Islams erfüllten Osmanen an der Südostgrenze und bald auch in der Kunst der abendländischen Christenheit. Rund anderthalb Jahrhunderte hindurch trug das Königreich Ungarn als „*antemurale Christianitatis*” die Hauptlast eines erbitterten Abwehrkampfes, der dann nach der katastrophalen Niederlage auf dem Schlachtfeld von Mohács (1526) bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts hauptsächlich auf seinem Gebiet weitergeführt wurde.

Galavics hat zu seiner Untersuchung „die Kunstwerke jener Zeitspanne von dreieinhalb Jahrhunderten ausgewählt, deren Absicht es war, durch die Vergewaltigung der Türkenkriege in der bildenden Kunst der Sache des Kampfes gegen die Türken zu dienen.” (S. 168) Diese Auswahl bedingt die beiden Leitfäden, die, geschickt gekoppelt, sich durch die ganze Studie ziehen: einen historischen und einen kunstgeschichtlichen. Es erhebt sich freilich die Frage, ob und wie eine solche Untersuchung den Erfordernissen beider Disziplinen gerecht werden kann. Der Verfasser erklärt aber: „Wir nähern uns von der Seite des Auftraggebers, des Mäzens, dem Material. Unser Schlüsselwort

ist *künstlerische Repräsentation*, aber es soll nie vergessen werden, daß ein Kunstwerk als historisches Dokument allein in der ästhetischen Gegebenheit des Werkes besteht und erscheint." (S. 161) Somit wird der Kunstgeschichte die Priorität eingeräumt, obwohl in den Titeln der einzelnen Kapitel und Abschnitte historische und stilgeschichtliche Periodenbezeichnungen nebeneinander erscheinen. Es war allerdings nicht möglich, den einzelnen geschichtlichen Zeitabschnitten eine bestimmte Stilstufe konsequent zuzuordnen.

Die erfreulich umfangreiche, aber von teilweise sinnstörenden Druckfehlern nicht freie deutsche Zusammenfassung, der obige Zitate entnommen sind, gibt hinreichend eine Vorstellung vom Konzept des Verfassers. Die Titel der kleineren Abschnitte der vielfach unterteilten Kapitel wurden aber ab und zu weggelassen. Besonders bedauerlich ist, daß — wie unten noch gezeigt wird — das Resümee notgedrungen nicht ausführlich genug ist, um die des Ungarischen nicht kundigen Leser über eben kunstgeschichtlich wichtige Einzelheiten informieren zu können.

Der auf die kurze, programmatische Einleitung folgende I. Teil ist betitelt: „*Das Auftreten der Türken in der ungarischen Kunst der Gotik und der Renaissance*“. Schon der Anfang zeigt, daß das Thema sich keineswegs auf Ungarn beschränken läßt. Denn die Erinnerung an das erste siegreiche Treffen eines Ungarnkönigs mit den Türken hat der berühmte Wallfahrtsort Mariazell in Bildern bewahrt. König Ludwig I. „der Große“ hat im Jahre 1375 (und nicht 1373 wie bei Galavics steht) auf dem Balkan einen bedeutenden Sieg errungen. Nicht nur die Gnadenkapelle und die Trecentomadonna der Schatzkammer zeugen von den reichen Stiftungen des Königs. Der Verfasser schließt sich der Folgerung ungarischer Forscher an, daß die Kampfszenen der Votivtafel von St. Lambrecht (Graz, Joanneum), des Hauptportaltympanons und des sog. Wunderaltars der Wallfahrtskirche (Graz, Joanneum) auf eine vom König geschenkte Darstellung der Türken Schlacht im Stil des Trecento zurückgehen.

Bald erschien die exotische Gestalt des Türken in der gotischen Kunst als Verkörperung des Unglaubens und Heidentums. Nur zwei Darstellungen vom Anfang des 16. Jahrhunderts werden abgebildet und kurz besprochen. Galavics erliegt nicht der Verlockung, die zahlreichen Beispiele systematisch zu erfassen, da diese an sich wohl nicht uninteressante Fleißarbeit keine wesentlichen Erkenntnisse zu seinem Thema hätte beitragen können. Die Idee des Kampfes gegen die Osmanen fand ihren künstlerischen Ausdruck in den Illustrationen der Augsburger Ausgabe der *Thuróczy-Chronik*, einer Geschichte Ungarns aus dem Jahre 1488. Mehrere Holzschnitte rühmen den hervorragendsten ungarischen Feldherrn der Zeit, Johannes Hunyadi. Im Lande selbst entstanden Grabdenkmäler, wovon Galavics die Hunyadi-Sarkophage der Kathedrale von Karlsburg (Gyulafehérvár — Alba Julia) und die Grabplatte des Paul Kinizsi († 1492) bespricht. Hier zeigt sich jedoch, wie problematisch die zeitliche und stilistische Einordnung von Kunstwerken in Gebieten sein kann, wo eine radikale Reformation die Kirchen ausgeräumt oder die Türkenkriege und der darauf folgende Wiederaufbau die Denkmäler des Mittelalters großenteils vernichtet haben. In bezug auf die Hunyadi-Grabmäler resümiert der Verfasser die Forschungsergebnisse von Jolán Balogh, die kaum auf Widerspruch stießen: die Tumben ließ König Matthias Corvinus, Sohn des Johannes Hunyadi, in den 1460er Jahren durch einheimische Meister anfertigen. (S. 12)

Jolán Balogh, die international angesehene Kennerin der Matthias Corvinus-Zeit, sprach von „reinem Lokalstil“ und von in heimischer Tradition wurzelnder Protorenaissance. (J. Balogh: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*. Graz 1975, S. 155) Rez. verdankt aber Galavics selbst die Information, daß die Hunyadi-Grabmäler von Karlsburg einer archivalischen Neuentdeckung zufolge erst im Auftrag des Bischofs Johannes Statileo (1526—1542) entstanden sind.

Die Verherrlichung der Helden der Türkenkriege, eine Art Heroenkult, spielte weiterhin, auch nach dem Zusammenbruch des ungarischen Königreiches, die Hauptrolle in der Kunst. Allegorische Darstellungen der Druckgraphik bezeugen, daß nunmehr das ganze Abendland sich der osmanischen Gefahr bewußt wurde. Bezeichnend dafür ist das breite Echo, das die Verteidigung der ungarischen Burg Szigetvár und der Heldentod des Grafen Nikolaus Zrinyi, Urgroßvater des Dichters, im Jahre 1566 in Europa gefunden haben. Außer den Gemälden, die im Auftrag der Familie entstanden und die Erinnerung an den Helden in der Heimat bewahrten, wurden in Deutschland und in den Niederlanden noch während der 1580er Jahre Nikolaus Zrinyi rühmende bebilderte Blätter und Hefte gedruckt. Der Verfasser gibt freilich zu, daß diese Werke, im Gegensatz zum Kapittelitel, schon der Spätrenaissance zuzurechnen sind oder gar das Barock ankündigen.

Der II. Teil heißt: *„Die Türkenkriege und die Kunst der Spätrenaissance“*. In drei Kapiteln werden drei verschiedenen Arten von Kunstprodukten mit unterschiedlicher Funktion und künstlerischen Traditionen abgehandelt: 1. Die manieristische Hofkunst in Prag. 2. Die europäische Druckgraphik als Chronik der Kriegereignisse. 3. Die traditionalistische Kunst in Ungarn und ihre Beziehungen zur Hofkunst.

Das 1. Kapitel *„Manieristische Kunst am Prager Hof“* beginnt mit dem kurzen Abschnitt *„Kaiser Rudolf und die höfische Kultur“*, der als Einleitung dient zu den größeren Abschnitten *„Die Begegnung des Kampfes gegen die Türken mit dem Manierismus“*, *„Hans von Aachen und seine Künstler-Zeitgenossen“* und *„Das Ende des 15jährigen Krieges und die höfischen Künste“*.

Seit 1527 trugen die Habsburger die „Stephanskronen“, doch erst gegen das Jahrhundertende hat ihre Hofkunst den für das ungarische Königreich schicksalbestimmenden Türkenkampf als Thema aufgegriffen. Nicht nur weil das Habsburgerreich zwischen 1593 und 1606 gegen die Osmanen auch offiziell Krieg führte. Entscheidend wirkte der Kunstsinn Rudolfs II. Galavics zufolge war es der Herrscher persönlich, der veranlaßte, daß das Thema des Türkenkampfes an seinem Hof auf höchstem künstlerischen Niveau dargestellt wurde. Es handelte sich dabei nicht eigentlich um künstlerische Herrscherpropaganda. Diese Kunst war nur einem engen, humanistisch gebildeten Kreis um den Kaiser zugänglich, und ihre allegorische, mit Symbolen und Emblemen überladene Bildersprache kann heute nur noch teilweise enträtselt werden.

Nicht zufällig gilt das besondere Interesse der Historiker und Kunsthistoriker seit einiger Zeit dem „saturinischen“ Kaiser und „Prag um 1600“. Galavics hat die einschlägige neuere Literatur — soweit sie ihm zugänglich war — gründlich durchgearbeitet, mit besonderer Rücksicht auf die ikonographischen Probleme und historischen Bezüge. Er stellt fest, daß die den Türkenkampf betreffenden Schöpfungen der rudolfinischen Kunst „meist von westeuropäischen Kunsthistorikern bearbeitet wurden, die sich auf den ehe-

maligen Schlachtfeldern Osteuropas mit löblicher Sicherheit bewegen und sich nur sehr selten 'verirren'." (S. 140, Anm. 79) Aber die geographischen Irrtümer, die er anführt, sind keineswegs geringfügig: Tegovist (eine Stadt in der Walachei, südlich der Karpaten) soll die Hauptstadt von Siebenbürgen gewesen sein; die oberungarische Burg Fülele (heute Filakovo in der Slowakei) befinde sich in Nordmähren; Mezökeresztés (südöstlich von Eger-Erlau) sei identisch mit einem angeblich slowakischen Ort Hachova. (S. 146, Anm. 79 und S. 139, Anm. 61) Die unmögliche Lokalisierung von Tegovist erscheint auch im Essener Katalog *Prag um 1600*. (Zeittafel S. 22 und Kat. Nr. 58) Dabei wird im Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur auch das hier besprochene Buch angeführt.

Galavics, der kein Neuling auf dem Gebiet der Barockikonographie ist und sich in der stürmischen Geschichte seiner Heimat und der Türkenkriege besser auskennt als seine westeuropäischen Kollegen, vermag auch zur Themenbestimmung und Interpretation einzelner Werke mit wesentlichen Korrekturen und erwägenswerten Vorschlägen aufzuwarten. Hier einige Beispiele, zunächst aus dem Zyklus „Allegorien auf die Türkenkriege“ des Hofmalers Hans von Aachen, wozu der Kaiser selbst die Grundidee einzelner Bilder in einem „impresa“ genannten Satz formulierte. Eine lediglich historisch-geographische Korrektur bedeutet die Feststellung des Verfassers (S. 140, Anm. 70), daß die Bezeichnung „Die Schlacht bei Hermannstadt“ bei H. J. Ludwig und ihm folgend bei DaCosta Kaufmann für das Bild im Kunsthistorischen Museum zu Wien grundfalsch ist. Sie erscheint aber auch im Katalog *Prag um 1600* (Kat. Nr. 103). Der Sieg des kaiserlichen Generals Basta und des Woiwoden der Walachei, Michael, über den Fürsten Sigismund Báthory wurde in Wirklichkeit weit entfernt von Hermannstadt, bei Gorozló im Nordwesten des Fürstentums errungen. In der Darstellung der Rückeroberung von Stuhlweißenburg deutete H. J. Ludwig die Frauengestalt, die im Himmel die Hungaria krönt, wegen des Mondes hinter ihr als Juno. Galavics zufolge handelt es sich um die Jungfrau Maria als *Patrona Hungariae*, eine Deutung, die auch Rudolfs „impresa“ bestätigt und — fügen wir hinzu — die auch das Marienpatrozinium der Krönungskirche in Stuhlweißenburg nahelegt. Im Essener Katalog (Nr. 104) stammt der einschlägige Artikel von E. Fučková, die Galavics nie zitiert. Ihre Interpretation stimmt aber mit der von Galavics weitgehend überein. Nur in dem links im Vordergrund sitzenden vornehmen Türken sieht sie den neuen Großvezir Hasan, während Galavics ihn als Sultan Mehemed II. bezeichnet. Als verfehlt erweist sich im gleichen Katalog die Deutung der Rückseite einer Medaille von Paulus van Vianen mit der Wiedereroberung von Raab (Kat. Nr. 467), der die Komposition Hans von Aachens zugrunde liegt. Im Katalog weist R. A. Schütte auf Galavics 1986, S. 32 hin, weiß aber offensichtlich nicht, was der Autor auf S. 38 über die Vorlage Hans von Aachens geschrieben hat. Nur so ist es zu erklären, daß er, L. O. Larsson folgend, den Adler, der nach den zeitgenössischen Quellen über den versammelten kaiserlichen Truppen schwebte und als gutes Omen gedeutet wurde, für einen Raben hält und als Anspielung auf den deutschen Namen der am Fluß Raab gelegenen Stadt Győr interpretiert. Die Bemerkungen von Galavics zur Medaille selbst (S. 43) hätten Schütte darüber belehren können, daß die Vorderseite mit dem Sieg Sigismund Báthorys bei Tergovist eine Datierung um 1605 nahelegt. Ähnlich verhält es sich mit der Interpretation des Bronzereliefs von Adrian de

Vries, das nach Galavics die Kriegereignisse eines Jahrzehntes in Ungarn in einer Komposition zusammenfaßt. (S. 44—45) Larsson, der 1967 in seiner *Adrian-de-Vries*-Monographie das Relief eingehend behandelte, führt im Essener Katalog (Nr. 58) auch Galavics 1986, S. 27 ff. an, kennt aber seine Ausführungen offensichtlich nicht. Wie in der Monographie, geht Larsson auch hier von der Darstellung der Rückeroberung Raabs an der oben besprochenen Medaille aus. Galavics zufolge hat der Künstler nicht die Medaille als Vorlage benutzt, sondern fünf Kompositionen Hans von Aachens ausgewählt und sie um die zentrale symbolische Drachenkampfszene wie auf einer Drehbühne in streng chronologischer Ordnung in die Sprache der Plastik umgesetzt. Vergleicht man die beiden ikonographischen Analysen miteinander, erscheint die Interpretation von Galavics konkreter, vollständiger und auch überzeugender.

Beispiele ähnlicher Korrekturen ließen sich leicht vermehren, ist doch der Verfasser in der Ikonographie und Ikonologie der Zeit nicht weniger bewandert als in der Geschichte und Geographie Ungarns, Schauplatz der meisten Türkenkriege. Ab und zu muß auch er vor den ikonographischen Rätseln der rudolfnischen Kunst kapitulieren. Und auch ihm unterlief zweifellos ein Irrtum. In der Emblemik des Erzherzogs Matthias (Abb. 12b), der sich vor seiner Thronbesteigung als Feldherr in Ungarn hervorgetan hat, bedeutet der einen Stein haltende Kranich über den Waffen der Besiegten weder die Geduld (S. 32) noch die Ausdauer (S. 48), sondern ist ein „*grus vigilans*“, Symbol der Wachsamkeit, einer für einen guten Heerführer unentbehrlichen Tugend.

Im letzten, „*Das Ende des fünfzehnjährigen Krieges und die höfischen Künste*“ betitelten Abschnitt versucht der Verfasser, das Wesen der rudolfnischen Kunst zu charakterisieren. Entsprechend der Kunstphilosophie des Manierismus sollte das Kunstwerk kein Spiegelbild der Wirklichkeit bieten, sondern ihre Interpretation, „substantielle Variante“. Im künstlerischen Schaffen galt die der Ausführung des Werkes vorangehende Gedankenkonstruktion, Taddeo Zuccaros „*disegno interno*“, als das bestimmende Element. Dadurch bekam der Mäzen die Möglichkeit, das Kunstwerk weitgehend mitzugestalten. So ist es dem außerordentlichen Kunstsinn Rudolfs II. zuzuschreiben, daß „die ungarische Geschichte in den qualitativ besten Werken der zeitgenössischen europäischen Kunst“ erschien. (S. 163)

Auf ganz andere Gesellschaftsebene führt das kurze 2. Kapitel „*Europäische bebilderte Flugblätter und Stiche von Schlachtenbildern*“. Die ziemlich gut bekannte und an Hand von einigen Beispielen besprochene druckgraphische Massenproduktion ist hauptsächlich historisch interessant, als europäischer Widerhall der Türkenkriege.

Wesentlich aufschlußreicher ist das 3. Kapitel „*Die Türkenkriege in der ungarländischen Kunst*“. In dem ersten, „*Grabmäler und Bildnisse*“ betitelten Abschnitt wird gezeigt, wie die Türkenzeit mit dem selbst in Friedensperioden nie aufgehörenden Abwehrkampf auf dem Boden Ungarns das Fortleben von kriegerischen Lebensformen mittelalterlicher Prägung bedingte. In der aristokratischen Oberschicht, die ja die Hauptlast des ständigen Kleinkrieges trug, wurden Grabmal und Porträt die künstlerischen Ausdrucksformen eines ebenfalls in das Mittelalter zurückreichenden Heldenkultes, wobei gotische Traditionen fortlebten. Ausführlich wird das Preßburger Grabmonument des Feldherrn Nikolaus Pálffy besprochen, das, von seiner Frau, Maria Fugger, in Augsburg bestellt, künstlerisch in die Zukunft wies.

Im zweiten Abschnitt „*Das Erbe der höfischen Kunst*“ stellt der Verfasser zunächst fest, daß der ungarische Hochadel, von einigen Porträts abgesehen, die Künstler des Prager Hofes nicht beschäftigte. Um so bemerkenswerter ist das Wirken des Sekretärs der ungarischen Hofkanzlei, Laurentius Ferenczffy, der für eine geplante „*Historia Hungariae*“ die Bilder der Herrscher der Hunnen und Ungarn sowie Szenen aus den Türkenkriegen durch Meister der höfischen Kunst in Kupfer stechen ließ. Wie richtig er die Ansprüche und Erwartungen der ungarischen Oberschicht einschätzte, beweist die Jahrhunderte hindurch andauernde Popularität der Herrscherbilder, die 1664 im „*Mausoleum*“ des Franz Nádasdy in Nürnberg das erste Mal erschienen.

Der III. Teil des Buches hat den etwas umständlichen Titel „*Die Begegnung der Barockkunst mit den Türkenkriegen*“, der in der deutschen Zusammenfassung vereinfacht als „*Die Türkenkriege in der Barockkunst*“ erscheint. Hier dient die Stilbezeichnung zur Bestimmung der Zeitgrenze. Galavics setzt das Aufkommen des Barocks in den Habsburgerländern in die 1630er Jahre und merkt an, daß das Thema der Türkenkriege in der Kunstförderung der Herrscher bis zur Belagerung Wiens im Jahre 1683 kaum eine Rolle spielte. Die Unterteilung dieser Zeitspanne erfolgt aber aufgrund historischer Ereignisse, nämlich des offenen Krieges der Jahre 1663—1664. Dieser ersten Phase sind zwei Kapitel gewidmet. Im 1. Kapitel „*Die heimische (d. h. ungarländische) Gegenreformation und der Kampf gegen die Türken*“ wird herausgestellt, welche große Rolle die Türken als Ungarns Schicksalproblem in der Auseinandersetzung der Konfessionen spielten und mit welchen neuen Themen und Motiven die Kunst der Gegenreformation bereicherten.

Im 2. Kapitel wird unter dem Titel „*Kunstwerke türkischer Thematik in der Repräsentation ungarischer Hochadliger*“ umfangreiches, aber recht unterschiedliches Material ausgebreitet. Die Gattungen reichen von einzelnen graphischen Blättern bis zu monumentalen Wandbildern. Die Qualität der Werke zeugt von den hohen Ansprüchen einer Aristokratie, die mit der europäischen Hochkultur eng verbunden war. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das Festsaal der Burg Sárvár mit den Darstellungen der Schlachten des fünfzehnjährigen Krieges. Der Burgherr, Franz Nádasdy, holte sich die Anregung dazu in Günzburg bei Ulm, wo der Graf von Burgau seine Teilnahme am Krieg in seinem Schloß verewigen ließ. Der Abwehrkampf gegen die Türken beherrschte eben überall die Gedankenwelt, die sich in der Themenwahl der Bilder widerspiegelt. Dabei begegnete der Ahnenkult der ungarischen Magnaten dem modischen Heroenkult des Barocks.

Das 3. Kapitel behandelt die Periode „*Vom Winterfeldzug bis zur Belagerung Wiens*“, d. h. die Zeit 1664—1683. Der Abschnitt „*Der europäische Widerhall der Heldentaten Zrinyis*“ bespricht aufgrund der Forschungen von Gizella Cenner-Wilhelmb die umfangreiche Druckgraphik, die in Westeuropa den siegreichen Feldherrn Nikolaus Zrinyi, Urenkel des Helden von Szigetvár, nach dem erfolgreichen Winterfeldzug Anfang 1664 rühmte.

Auf die Siege Zrinyis und Montecuccolis folgte aber der schändliche Frieden von Vasvár (Eisenburg). Es wurde selbst dem dynastietreuen ungarischen und kroatischen Hochadel klar, daß die Wiener Regierung nicht gewillt war, ihre Kräfte zur Vertreibung der Türken aus dem Königreich einzusetzen, und das von Habsburg beherrschte königliche

Ungarn wurde in eine tiefe und lange Krise gestürzt. Die im Abschnitt „*Ungarländische Mäzene*“ besprochenen Kunstwerke zeigen, wie die Tatkraft der enttäuschten und zerrütteten politischen Oberschicht erlahmte und in der Themenwahl nostalgische Wunschvorstellungen die Realität des heroischen Kampfes verdrängten. Der Schlußabschnitt des Kapitels ist eben diesem „*Bruch in der ungarischen Tradition der künstlerischen Darstellung des Kampfes gegen die Türken*“ gewidmet.

Der abschließende IV. Teil heißt „*Die Vertreibung der Türken und die Blütezeit des Barocks*“. In fünf Kapiteln wird ein reiches Material abgehandelt, das teilweise zur recht anspruchsvollen höfischen Kunst angehört. Das 1. Kapitel „*Von Wien über die Befreiung von Buda bis zum Frieden von Karlowitz*“ ist im wesentlichen ein historischer Überblick über den Krieg, der von 1683 bis 1699 über das Land hinwegfegte. Im 2. Kapitel „*Die Darstellungen der Befreiungskämpfe in Europa*“ wird die außerordentlich reiche Druckgraphik besprochen. Allerdings sehr knapp, nicht nur weil das Material schon längst bekannt ist und größtenteils publiziert wurde, sondern auch infolge der eingangs zitierten Einstellung des Verfassers zum Thema. Die Hersteller der bebilderten Flugblätter und „Zeitungen“ zielten nicht auf „künstlerische Repräsentation“, sondern auf gewinnbringende Breitenwirkung. Kunsthistorisch interessanter ist jedenfalls das 3. Kapitel „*Der Wiener Hof und die Türkenkriege*“. Galavics weist auf den beträchtlichen Unterschied zwischen der rudolfinischen Kunst und den Schöpfungen der Zeit Kaiser Leopolds I. hin. Es ist den persönlichen Neigungen des Herrschers zuzuschreiben, daß zur Verherrlichung der Siege, deren Leopold I. sich mit mehr Recht als seinerzeit Rudolf II. rühmen konnte, eben die Hofkunst kaum beigetragen hat. Der Hofbildhauer Matthias Steinle schnitzte zwar aus Elfenbein die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und Josefs I. als Sieger über die Türken und die Zwietracht (Abb. 80 und 81, die Klischees sind vertauscht worden), die monumentalen Kaisersäule und -stiegen in Schlössern und Klöstern haben aber weltliche und kirchliche Großen gestiftet. Als noch dürftiger erweist sich die Schau der Kunstwerke, die im 4. Kapitel „*Ungarische Mäzene zur Zeit der Befreiungskriege*“ behandelt werden. Im Abschnitt „*Die Andenken der Kriegereignisse*“ werden nur drei Objekte angeführt. Die ungarische Kleinstadt Somorja, unweit von Preßburg (Samorin, CSSR), die 1683 Türken und Kurutzen, dann die siegreichen kaiserlichen Truppen gebrandschatzt hatten, gedachte des erlittenen Unheils mit einem Ölgemälde in der Art der volkstümlichen Votivbilder. 1684 ließ Ungarns Palatin, Paul Esterházy, eine Kupferstichabbildung nach der türkischen Fahne anfertigen, die von seinen Truppen erbeutet und — dem Beispiel des Polenkönigs Johann Sobiesky folgend — dem Papst Innozenz XI. zugeschickt wurde. Ein Mitarbeiter der kgl. Münze in Kremnitz, Christian Hermann Roth, endlich schuf eine Gedenkmünze zur Befreiung von Buda im Jahre 1686, die allerdings hinter ihren Nürnberger Vorbildern weit zurückbleibt. Der zweite Abschnitt des Kapitels befaßt sich unter dem Titel „*Hüter der Tradition der bildenden Kunst*“ mit Werken, die den Kampf gegen die Türken wie früher verherrlichen. Künstlerisch anspruchsvoll sind die Kalender der Jesuiten und die Thesenblätter ungarischer Studenten. Sie verknüpften das alte Thema Türkenkampf mit der Verherrlichung der Dynastie. Im ungarischen Hochadel war nur mehr Paul Esterházy in der Lage, diese Tradition fortzusetzen, allerdings lediglich in der Familie und, wie die Werke auf der Burg Forchtenstein (Fraknó) heute noch bezeugen, auf viel bescheidenerem Niveau als die ungarischen

Magnaten der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es ist aber bezeichnend, daß seine derb provinzielle Reiterstatue aus dem Jahre 1691 das einzige derartige Monument im ganzen Habsburgerreich war. Das *castrum doloris* des 1713 verstorbenen Palatins, das an den siegreichen Türkenkämpfer erinnerte, bildete den Schlußakkord des künstlerischen Widerhalls des 300jährigen Kampfes der Ungarn gegen die Osmanen. Das 4. Kapitel zeigt, wie „*Triumphierende Feldherren*“, namentlich Johann Sobiesky, Karl von Lothringen, Max Emanuel, Ludwig von Baden, Eugen von Savoyen und ihre Taten in der Kunst verewigt wurden. Neben längst und bestens bekannten Werken werden auch solche kaum beachtete Denkmäler angeführt wie die Wandbilder im Palazzo Sordi zu Mantua, die Benedetto Sordi, 1687—1688 Begleiter seines Herzogs im Türkenkrieg, wohl dem Beispiel seines Herrn folgend, von den Schlachten in Ungarn malen ließ.

Der „*Ausblick*“ befaßt sich mit dem Nachleben des Türkenthemas bis zum 20. Jahrhunderts. In der Zusammenfassung ist darüber zu lesen: „... jede Zeit, ... die zu diesem Thema greift, hatte jeweils die Absicht, ihre Gegenwart anzusprechen, zu deren gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Fragen durch das Kunstwerk Stellung zu nehmen.“ (S. 168)

Dem Vernehmen nach fand das Buch volle Anerkennung der Historiker, wohl mit Recht, gewährt es doch überraschende Einblicke in die politische Gedankenwelt und auch in die Stimmungen vergangener Zeiten. Was hat die eigenartig konzipierte Untersuchung der Kunstforschung zu bieten? R. J. W. Evans schrieb im Band *Prag um 1600* (S. 32 und 37, Anm. 16) in Bezug auf „die Bedeutung des (Türken)krieges für die Entwicklung der rudolfinischen Kunst“: Galavics „bietet eine grundlegend neue Analyse“. Evans ist zwar Historiker, doch sein Urteil stimmt und gilt m. E. nicht nur für das „rudolfinische“ 1. Kapitel des II. Teiles, sondern für die gesamte Arbeit. Das wesentlich Neue steckt aber meist im Detail, in den vielseitigen und feinsinnigen Analysen der einzelnen Kunstwerke. Wie oben gezeigt, fanden eben solche Einzelheiten keinen Platz in der deutschen Zusammenfassung. Die Folge: Galavics 1986 wird zitiert, jedoch kaum oder überhaupt nicht benutzt. Daran ist zweifellos die Sprachbarriere schuld. Eine deutsche Ausgabe, stellenweise ergänzt und verbessert, wäre ein echter Gewinn für die europäische Kunstgeschichtsforschung.

Thomas von Bogyay

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Hans-Joachim Kunst/Wolfgang Schenkluhn: *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*. Reihe Kunststück Bd. 3936. Frankfurt, Fischer Taschenbuch 1988. 90 S. mit zahlr. s/w Abb. DM 14,80.

Hermann Leber: *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle. Topographie und Genese*. Studien zur Kunstgeschichte Bd. 50. Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms 1988. 276 S. mit 118 s/w Abb. DM 75,—.

Guy-Michel Leproux: *Recherches sur les peintres-verriers Parisiens de la Renaissance (1540—1620)*. Ecole pratique des Hautes Etudes IVe Section. Sciences historiques et philologiques V. Hautes Etudes Médiévales et Modernes Bd. 62. Genève, Librairie Droz 1988. 177 S. mit 10 s/w Tafeln.