

**Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Grundlagen
der Renaissancekunst unter besonderer Berücksichtigung
der Architektur in Ungarn**

Wer sich mit den Denkmälern der ungarländischen Renaissance zu befassen hat, ist in der glücklichen Lage, praktisch das gesamte bekannte Material in zwei grundlegenden Publikationen vorzufinden. Beide stammen von Jolán Balogh, die mehr als fünf Jahrzehnte der Erforschung der Renaissancekunst in Ungarn gewidmet hat. Die erste ist die 500 Seiten starke Dokumentation mit einem dazugehörigen Tafelband: *A művészet Mátyás király udvarában* (Die Kunst am Hofe des Königs Matthias) Band I-II. Budapest 1966. Band I. enthält einen Katalog sämtlicher bis 1966 bekannt gewordenen Quellen, sowohl Schriften wie auch Sachen. Die meisten Schriftquellen sind in der Originalsprache abgedruckt. Die Auswertung des riesigen Materials bietet der deutschsprachige Band: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn*. Graz 1975.

Ein soziologisch und allgemein kulturgeschichtlich orientierter Überblick aufgrund der Dokumentation von Jolán Balogh wurde in meinem 1969 an der Jahrestagung der Südostdeutschen Historischen Kommission in Linz gehaltenen Vortrag versucht. Er ist, geringfügig erweitert, unter dem Titel: *Die Kunst der corvinischen Renaissance. Bemerkungen zum Problem ihrer Entstehung, Wesenszüge und Nachwirkungen*, im »Südostdeutsches Archiv« 13, 1970. S. 44—55 veröffentlicht worden. Formulierungen und Feststellungen dieser Arbeit werden hier ohne Quellenangabe wiederverwendet.

Als im Linzer Vortrag, möchte ich auch jetzt von der Tatsache ausgehen, daß die italienische Renaissance in Ungarn nach Ausweis der Denkmäler um rund zwei Generationen früher Eingang fand als in das übrige Europa diesseits der Alpen. Und sie blieb nicht nur eine absonderliche Treibhausblume, sondern sie hat hier auch Wurzel schlagen können. Zur Erklärung dieser Tatsache soll hauptsächlich die Architektur herangezogen werden, und zwar aus mehreren Gründen. Erstens, weil die Baukunst eine viel breitere gesellschaftliche Basis benötigt als die übrigen Kunstgattungen. Zweitens, die Lebensform- und Geschmackswandlungen spiegeln sich am besten eben in der Architektur wieder. Schließlich ist es kein Zufall, daß in der Ausbildung des neuen Stils in Italien die Baukunst die führende Rolle spielte¹.

Im 15. Jahrhundert gehörte Ungarn zur Sphäre der internationalen Spätgotik nordisch-germanischer Prägung wie auch Österreich, Böhmen und Polen. Davon zeugen nicht nur zahlreiche erhaltene Bauten, sondern auch die älteste Nachricht von einer territorialen Abgrenzung der Gerichtsbarkeit der einzelnen sogenannten Hauptbauhütten. In den Beschlüs-

¹ Mühlmann S. 127.

sen des 1459 in Regensburg abgehaltenen Hüttentages erscheinen Straßburg, Bern, Köln und Wien als Zentren der Hauptbauhütten. Über Wien heißt es: »Item Lorentz Spanring, Werkmeister des Baues zu Sant Steffen zu Wyen, dem gehört zu: Lampach, Styren, Werkhusen, Ungern aus und die Donau abhin.« Die Gerichtsbarkeit bedeutete freilich keine organisatorische Bindung, doch beruhte sie wohl auf den bestehenden Beziehungen, die in der Tat nachweisbar sind².

Die nordische Gotik war auch in Ungarn durchaus imstande, den Bedarf an geschulten Fachkräften zu decken. Wie leistungsfähig die gotischen Bauhütten im 15. Jahrhundert, eben zur Zeit der Übernahme der Renaissancekultur aus Italien, waren, zeigen heute noch zahlreiche hervorragende Denkmäler und Meisternamen. Von höchster Qualität ist z. B. die 1472 von Imre Zápolya, dem späteren Palatin gestiftete Familienkapelle von Donnersmark (Csütörtökhely — Štvrtok nad Hornádom) in der Zips³, deren Grundriß und mehrere Aufrißzeichnungen wohl nicht zufällig in der Plansammlung der Wiener Bauhütte erhalten geblieben sind⁴. Stephanus lapicida de Casovia, Meister Stephan Steinmetz von Casha oder Stainmecz Werkmeister von Khasaw war ein von jeder Zunftbindung freier städtischer Baumeister, der unter anderem auch von König Matthias zu sehr bedeutenden Bauten herangezogen wurde⁵. Die Gefahr eines Überangebots bestand aber nicht und deshalb konnten sich in Ungarn im Mittelalter keine selbständige Maurerzünfte entwickeln.

Die Arbeitsverhältnisse waren ziemlich frei von Zwängen und Bindungen. So wird es verständlich, daß das Land auch italienischen Künstlern offen stand. Aus dem »Paradiso degli Alberti« des Giovanni da Prato wissen wir, daß die unternehmungslustigen Florentiner das Königreich Ludwigs des Großen als eine Art Schlaraffenland betrachteten⁶. Unter König Sigismund von Luxemburg fand der Humanist Pier Paolo Vergerio, hervorragender Diplomat des Königs, in Ungarn seine zweite Heimat, wo er auch starb. Der Florentiner Filippo Scolari, der als kaufmännischer Lehrling begonnen hatte und unter Sigismund Bannerherr Ungarns wurde, holte seinen Landsmann Manetto Ammanatini, einen Kunsttischler und Architekten, nach Ungarn, wo dieser auch im Dienste des Königs längere Zeit hindurch arbeitete. Leider sind von ihm weder in Italien, noch in Ungarn Werke bekannt. Er gehörte jedenfalls zum Kreis des großen Bahnbrechers der Renaissance-Architektur, Filippo Brunelleschi⁷. In dem freilich äußerst lückenhaften Denkmalbestand Ungarns findet man aber noch keine Spur des neuen Stils.

² Discher S. 29 ff.; Csemegi S. 22—26; Marosi.

³ Schürer—Wiese S. 138.

⁴ Häufig abgebildet, z. B. Grimschitz Abb. 57—61.

⁵ Balogh I. S. 502—503.

⁶ Székely S. 40.

⁷ Horváth S. 38—39.

Dieses Negativum ist deshalb wichtig, weil zwischen Renaissance und Gotik gerade in der Architektur wesentliche Unterschiede bestanden. Nur einige können wir hier andeuten⁸. Die mittelalterliche Architektur hatte sich aus der spätantiken Tradition entwickelt. Die Gotik hat die Bauformen der Spätantike extrem umgestaltet. Der gotische Kirchengebäude gleicht nicht selten einem Gerippe, dessen Glieder die statischen Funktionen abstrakt, man könnte sagen, entmaterialisiert darstellen. Von Materialgerechtigkeit kann keine Rede sein. Stein, Holz, Metall werden gleich behandelt und in die gleichen architektonischen Formen gezwungen. Bezeichnend ist die hervorragende Rolle der abstrakten geometrischen Konstruktion. Nicht nur Grundrisse und Bauglieder, etwa Pfeiler und Fialen werden aus einfachen geometrischen Grundformen wie Quadrat oder gleichseitiges Dreieck entwickelt. Selbst die Welt der Lebewesen, Mensch und Tier werden geometrisch gesehen und begriffen. Das Bauhüttenbuch des französischen Architekten Villard de Honnecourt liefert dafür charakteristische Beispiele⁹.

Für die Renaissance gilt die Verwendung antikischer Motive als auffälligstes Merkmal. Das Wesentliche ist aber eine der Gotik völlig fremde materialgerechte Tektonik. Das Spiel der Kräfte wird rational-verständlich anschaulich gemacht wie in der Antike. Der Mensch wird der Maß der Dinge. Nicht nur die Säulen folgen den Proportionen des menschlichen Leibes, auch Grundrisse können durch menschliche Proportionen bestimmt werden. Francesco di Giorgio, der sienesische Architekt, Bildhauer und Maler, stellte in seinem Trattato di architettura civile e militare fest, daß die Proportionen der Gotteshäuser von denen des Menschen abgeleitet sind und hat seine These auch zeichnerisch dargestellt¹⁰.

Die Werke des neuen Stils sind keine sklavischen Kopien der Antike und sie stellen in Italien keinen radikalen Bruch mit der Vergangenheit dar. Denn in Italien war das Römische immer gegenwärtig, deshalb lebte auch die Romanik so zäh fort. Filippo Brunelleschi, der die Gotik konsequent eliminierte, griff eigentlich auf die toskanische Romanik zurück, die auch als Protorenaissance bezeichnet wird. Treffend sagte Edgar Lehmann, der hervorragende Architekturhistoriker aus Ost-Berlin in seinem Referat am internationalen Kunsthistorikertreffen in Budapest, das die Probleme der Gotik und der Renaissance in der Kunst Mitteleuropas behandelte: »Auf dem Wege über die romanische Kunst seiner Heimat näherte sich Brunelleschi der Antike. Für Italien war der neue Stil wirklich 'Rinascimento', was er für Ost- und Norddeutschland überhaupt nicht und für Süd- und Westdeutschland keineswegs in gleichem Maße sein konnte«¹¹. Wir können Süd- und Westdeutschland auch Ungarn hinzufügen.

⁸ Lehmann.

⁹ Hahnloser Taf. 36—37.

¹⁰ Francesco di Giorgio Tav. 236.

¹¹ Lehmann S. 67.

Noch zwei Feststellungen Edgar Lehmanns sind für uns von besonderer Wichtigkeit. Erstens die der Spätgotik und der italienischen Renaissance gemeinsame Tendenz zu einem eine einheitliche Erscheinung anstrebenden Raumbild, zu einem Raum, den man klar überblicken oder gar mit einem Blick erfassen kann. Dem Renaissance-Ideal kamen die Zentralbauten am nächsten, die Spätgotik schuf gerne Saalkirchen mit Netzgewölbe ohne jede Jochgliederung. Der zweite wichtige Hinweis Lehmanns macht darauf aufmerksam, daß die Renaissancearchitektur, die in Florenz und Rom aufblühte, im 15. Jahrhundert selbst in Italien eine Art Inselcharakter hatte¹².

Noch wichtiger als die stilistischen Unterschiede sind für das Problem der Anfänge der Renaissance in Ungarn die kunstsoziologischen. Wir müssen Gotik und Renaissance auch in dieser Beziehung miteinander vergleichen.

Dem Mittelalter war der heutige Kunstbegriff vollkommen unbekannt. Bildende Kunst galt als Handwerk. Ein Architekt, Maler oder Bildhauer war bloß ein Handwerker wie ein Schuster, Schneider, Schmied usw. Er hat seinen Beruf als ein Handwerk erlernt und dementsprechend war die Arbeit organisiert. Bauhütte und Zunft sind die typischen Gemeinschaftsformen des spätmittelalterlichen Kunstbetriebes. Leitende Architekten genossen allerdings ein hohes Ansehen, sie traten als Persönlichkeiten oft in den Vordergrund, während Maler und Bildhauer noch in der Anonymität verborgen waren. Dafür liefert die Geschichte der Künstlerbildnisse manche Beispiele¹³. In der Tat, die Meister, die die herrlichsten Kathedralen bauten, hatten nur eine handwerksmäßige Ausbildung erhalten. Freilich, an der Planung waren die Auftraggeber in viel größerem Maße beteiligt als es heute üblich ist.

Im italienischen Quattrocento begann man die bildenden Künste systematisch zum Range der Wissenschaft zu erheben und sie damit den »freien Künsten«, d. h. den geistigen Beschäftigungen gleichzustellen. Wichtige Argumente waren, daß etwa die Proportionslehre im Grunde genommen Mathematik und die Bildperspektive Geometrie sei. So stieg der bildende Künstler zum Gelehrten, der Handwerker zum Intellektuellen auf. Diese Emanzipation wurde jedoch erst durch reiche und sehr anspruchsvolle Personen und Gemeinschaften möglich, die mit ihren Aufträgen die engstirnige Interessenvertretung der Zünfte sinnlos machten. So wird der kapitalkräftige Mäzen, im späten Quattrocento immer mehr die Fürsten, die Schlüsselfigur der Renaissancekunst¹⁴.

Es handelt sich um eine entscheidende Wandlung, deren wichtigster Repräsentant Leon Battista Alberti war, ein Florentiner, der auch in Rom wirkte, Humanist und Literat, Mathematiker und Architekt. Ein vornehmer Herr, kein gelernter Handwerker mehr. Sein im Jahre 1452 verfaßtes Buch »De re aedificatoria«, »Vom Bauwesen«, ist das wichtigste architektur- und kunsttheoretische Werk der Frührenaissance.

¹² Ebenda.

¹³ Gerstenberg; Bogyay Die Selbstbildnisse.

¹⁴ Hauser I. S. 341—343.

Es ist sicher kein Zufall, daß im geringen erhaltenen Rest der Bibliotheca Corviniana Albertis Traktat in zwei Exemplaren zu finden ist¹⁵. Er hilft uns auch, den Kunstbetrieb im Ungarn des Königs Matthias zu verstehen.

Im Gegensatz zu den ziemlich zahlreichen künstlerischen Handbüchern des Mittelalters enthält Albertis Schrift nicht nur praktische Anweisungen. Sie ist im wesentlichen vielmehr ein theoretisches Werk¹⁶. Wesen und Sinn der Baukunst werden erörtert und philosophisch begründet. Nach Alberti haben praktische Bedürfnisse der Menschen die Architektur entstehen lassen. Die Wertschätzung richtet sich nach den Aufgaben. An erster Stelle stehen die Sakralbauten. Es ist bezeichnend, daß er unter ihnen auch die Stadtmauern anführt, denn erst durch sie wird die Stadt wirklich gegründet, eine Idee, die nur im Land der Stadtstaaten entstehen konnte. An zweiter Stelle folgen die öffentlichen Gebäude und schließlich die Privatbauten. Die Zweckmäßigkeit fordert die Schönheit. Alberti führt z. B. an, daß die Schönheit eines Bauwerkes selbst den Feind von der Zerstörung zurückhalten kann. Was die Formen anbelangt, ist die Vorbildlichkeit der Antike für ihn selbstverständlich, er gibt aber keine formale Vorschriften. Schönheit ist der Einklang der Einzelheiten in einem Ganzen. Der Einklang darf keine Eintönigkeit bedeuten. Alberti fordert vom Kunstwerk »varietas«, Mannigfaltigkeit, doch müssen sich die unterschiedlichen Einzelheiten so harmonisch zusammenfügen, daß nichts ohne Schaden des Gesamteindrucks weggenommen werden kann. Der Humanist hält aber das Schöne und das Gerechte irgendwie identisch. Dem Tempel als dem Ort der göttlichen Gerechtigkeit ist die höchste Schönheit angemessen. So wird die Architektur eine politisch-ethische Angelegenheit. Umso mehr als sie die Gestaltung der beinahe gesamten Umwelt des Menschen umfaßt, Stadtplanung, Gartenkunst, Wasserbau, hygienische Einrichtungen, alles gehört dazu.

König Matthias als Bauherr dachte an alles. Urbanistische Probleme haben ihn ebenso beschäftigt wie der Festungsbau und die fürstliche Repräsentation im eigenen Palast. Nicht nur zahlreiche Quellen zeugen davon, sondern auch ein Buch. Im Jahre 1488 brachte der florentinische Humanist und Diplomat des Königs, Francesco Bandini dei Baroncelli, Antonio Filaretos »Trattato d'architettura« nach Buda¹⁷. Das Buch mit den kühnen und meist unrealen Plänen einer Idealstadt hat den König derart interessiert, daß er seinem Hofhistoriker Antonio Bonfini befahl, das Werk innerhalb drei Monate ins Lateinische zu übertragen. Das ist auch geschehen, allerdings in stark gekürzter Form. Die Übersetzung ist in einer reich geschmückten Handschrift der Bibliotheca Corviniana erhalten geblieben und das zweite Titelblatt zeigt eben die Baustelle eines Renaissance-Palastes¹⁸. Eines Palastes und keiner Kirche! Das ist symptomatisch. Denn Filaretos

¹⁵ Balogh *I mecenati*, S. 207; Bibliotheca Corviniana Nr. 74, 100.

¹⁶ Klotz; Mühlmann.

¹⁷ Balogh *Anfänge*, S. 28; Bibliotheca Corviniana Nr. 129.

¹⁸ Bibliotheca Corviniana Nr. 129, Taf. XC.

Idealstadt, die Sforzinda heißt, ist keine von Patriziern beherrschte Stadtrepublik mehr. Der florentische Bildhauer und Architekt hat sein architekturtheoretisches Werk zwischen 1461 und 1464, teilweise in Anlehnung an Leon Battista Alberti, im Dienste des Herzogs von Mailand, Francesco Sforza verfaßt und darin auch eine Stadt ersonnen, die jegliche denkbare Annehmlichkeit bieten sollte. Die ursprünglich bürgerliche Renaissancekultur bekam also immer mehr ein aristokratisches Gepräge. Gleichzeitig wurden aber die italienischen Fürstenhöfe von dem Realismus und Rationalismus des Bürgertums durchdrungen, waren ja doch die Medici in Florenz, wichtigstes Zentrum des Rinascimento, aus dem städtischen Patriziat hervorgegangen. Die Vermischung der städtisch-bürgerlichen und der ritterlich-romantischen Kunstrichtungen bezeichnete den Weg, der von der städtischen Demokratie zum fürstlichen Absolutismus führte¹⁹. In dieser Entwicklungsphase wurde die italienische Renaissance wirklich export- und verpflanzungsfähig.

In Ungarn war der Boden vorbereitet. Nicht nur eingewanderte Italiener wie Filippo Scolari und seine Verwandtschaft boten sich an, das Neue zu vermitteln und zu vertreten. Es gab auch eine einheimische Elite, die an italienischen Universitäten, vornehmlich in Bologna, Padua und Ferrara ausgebildet, die neue Kultur auch in seiner Heimat nicht vermissen wollte. Eine der bedeutendsten Persönlichkeiten war Johannes Vitéz, Humanist, Diplomat und Kirchenfürst, der Matthias erzogen hatte und ihm auch als Erzkanzler diente. Er hat 1465—1472 den erzbischöflichen Palast von Esztergom prächtig ausgebaut und mit Wandbildern schmücken lassen. Die vor dem 2. Weltkrieg entdeckten Reste seines Arbeitszimmers mit den Darstellungen der Tugenden und Allegorien der Gestirne von einem Schüler Filippo Lippis zeugen von der italienischen Orientierung des hohen Klerus²⁰.

König Matthias aber wurde ein Mäzen, dessen Großzügigkeit und Kunstverstand selbst in Italien Bewunderung auslöste. Alle Quellen hierüber sind bei Jolán Balogh nachzulesen²¹. Dem königlichen Beispiel folgte eine kirchliche und weltliche Aristokratie, die ebenfalls über fast unbeschränkte Mittel verfügte. Am Anfang des 16. Jahrhunderts traten schon auch Stadtgemeinden als Auftraggeber auf. Die hohen Ansprüche und das Reichtum der feudalen Oberschicht waren die Voraussetzungen für die Rezeption der italienischen Renaissancekunst in Ungarn²².

Was ist von den großen Plänen des Königs Matthias verwirklicht worden? Aus den Quellen geht eindeutig hervor, daß er in Buda dem Palast seiner Vorgänger einen Renaissanceextrakt hinzugefügt und auch ältere Teile umgestaltet hat. Als der päpstliche Gesandte Bartolom-

¹⁹ Hauser I. S. 294.

²⁰ Prokopp.

²¹ Balogh I.

²² Balogh Imecenati.

meo de Maraschi, Bischof von Castello, im Oktober 1483 die Residenz besichtigte, schrieb er dem Papst, »es gäbe auch in Italien keinen größeren und schöneren Palast«²³.

Das prächtige Bauwerk wurde bei der Belagerung von Buda im Jahre 1686 größtenteils zerstört, seine Ruinen mußten den Neubauten weichen. Aus dem Bauschutt kamen jedoch Tausende von Fragmenten zutage, welche die Rekonstruktion mancher architektonischen Details wie typische Renaissance-Fenster- und Türrahmen ermöglichen²⁴. Aufgrund der Bauplastik hervorragender Qualität lassen sich sogar die unmittelbaren Verbindungen mit den führenden Kunstzentren Italiens bestimmen. Einem Pfeilerkapitell des Burgmuseums in Buda stellte Balogh ein Parallelstück aus der von Leon Battista Alberti erbauten Cappella Rucellai in Florenz an die Seite²⁵. Zu einem Wandpfeilerfragment fand László Gerevich die beste Analogie an der Loggia der Facciata dei Torricini des Palastes von Urbino, wo 1472—1474 florentinische Steinmetzen tätig waren²⁶. Ein anderes Türrahmenbruchstück geht mit der Ornamentik des um 1470 von Giovanni Bertini geschaffenen Hauptportals von S. Maria Novella in Florenz zusammen²⁷. Der Gesamtentwurf der Fassade stammt wiederum von Alberti. Italienische Meister, die den Werkstätten in Faenza nahestanden, leiteten die Majolikawerkstatt, die für den Königspalast herrliche Bodenfliesen herstellte²⁸.

Spurlos verschwunden ist leider alles aus Holz. Das Holz spielte aber in der Renaissancearchitektur und besonders in der Innenausstattung eine viel größere Rolle als man heute glaubt. Ammanatini war nicht der einzige Tischler und Zimmerman, der als Architekt tätig war. Seit 1478 beschäftigte Matthias den Florentiner legnauolo Chimenti Camicia, der 1479 sieben weitere legnauoli aus Florenz nach Ungarn kommen ließ. Chimenti Camicia war nach Vasari auch Gartenarchitekt und Wasseringenieur, sicherlich hat er auch den Ausbau der Sommerresidenz in Visegrád geleitet.

Was in Buda aus dem Bauschutt bekannt ist, ist hier teilweise in situ erhalten geblieben. Visegrád zeigt auch am besten, wie Gotik und Renaissance nebeneinander bestanden. Das schönste Beispiel dafür ist der Brunnenhof des Nordpalastes mit den wiederaufgebauten gotischen Arkaden des Umganges und den Renaissance-Balustraden darüber. Der Umgang ist 1484 datiert. Über ihnen erhob sich einst eine Loggia, die aber nicht wiederaufgebaut wurde, weil die Bruchstücke keine vollständige Rekonstruktion ermöglichten²⁹. Das Innere des Umganges ist rein

²³ Balogh Anfänge, S. 96.

²⁴ Balogh Anfänge, Abb. 30—35; Gerevich A budai vár, Textabb. 412—415, 419—420.

²⁵ Balogh Anfänge, Abb. 12—13.

²⁶ Gerevich Réflexions, Fig. 7.

²⁷ Balogh Anfänge, Abb. 24—26.

²⁸ Balogh Anfänge, Abb. 182, 183; Gerevich The Art, Pl. XCVII/259.

²⁹ Dercsényi Pl. 25.

spätgotisch, wahrscheinlich ein Werk des Frater Johannes, eines Franziskaners, der dann auch die Báthory-Kirche in Nyirbátor und — im Auftrag des Königs selbst — die heutige kalvinistische Kirche von Klausenburg erbaute³⁰. Das zweite Geschöß hatte eine Balustrade und Säulen mit Architrav, den Leon Battista Alberti als Wahrzeichen fürstlich-vornehmer Architektur anführt. Eine Säule konnte vollständig rekonstruiert werden³¹. Ihr Kapitell zeigt in bossierter Form den Typus der Kapitelle des Hofes von Santa Croce in Florenz, war aber nach den Quellen wohl vergoldet³². Kálmán Lux hat eine zeichnerische Rekonstruktion des Brunnenhofes versucht³³. Als Obergeschöß nahm er allerdings nur eine Pergola an, was mehr als fraglich ist. Viel wahrscheinlicher ist eine Kasettendecke, selbstverständlich farbig. Denn alles war farbig: die Säulen und die Baluster weißer Kalkstein, die kleinen Zwischenpfeiler Rotmarmor. Die Rotmarmorakzente der Loggiabalustrade fanden ihren Widerhall in dem Rotmarmorbrunnen in der Hofmitte. Balogh nimmt an, daß die Ausführung schon einheimischen Kräften anvertraut wurde. Bezeugt sind aber italienische Gärtner, denen gerade hier eine wichtige Rolle zufiel.

Gotik und Renaissance nebeneinander wie sie in Visegrád heute noch zu sehen sind, bedeuteten keine Inkonsequenz. Die zweite Generation der Florentiner Architekten war kein Purist mehr wie Brunelleschi. Alberti forderte Mannigfaltigkeit und Michelozzo verwendete im Rathaus von Montepulciano bewußt auch gotische Formen³⁴.

Die Schloßkapelle von Visegrád, ein gotischer Bau, wurde um 1480 bis 1485 im Renaissancestil umgestaltet. Die sogenannte Madonna von Visegrád war die Lunette des Kaptellenportals³⁵. Nach Jolán Balogh ist sie ein Werk des sog. Meisters der Marmormadonnen, der auch in Italien nachweisbar ist. Obwohl verstümmelt, strahlt das Relief heute noch die Anmut des Quattrocento aus.

Diese Kunst begann aber auch auf das Land auszustrahlen. Im Kinizsi-Schloß zu Nagyvázsony, nördlich des Balatons (Plattensee), wurde ein Fragment mit Engelköpfen gefunden³⁶. Nach dem Stil soll es sich ebenfalls um ein Werk des Meisters der Marmormadonnen handeln. Der Bauherr war ein berühmter Feldherr des Königs Matthias, Paul Kinizsi, der seine Karriere als Müllergeselle begonnen haben soll.

In der klassizistischen Kathedrale von Vác erinnern eine Balustrade und ein Wappenstein heute noch an den Vorgängerbau. Nach Zeugnis der Wappen stammen sie aus der Zeit des Bischofs Nikolaus Báthory, der 1506 starb³⁷.

³⁰ Balogh II, Abb. 271.

³¹ Balogh Anfänge, Abb. 75.

³² Balogh Anfänge, Abb. 73—74.

³³ Héjj Abb. 15.

³⁴ Saalman.

³⁵ Balogh Anfänge, Abb. 114—116.

³⁶ Balogh Anfänge, Abb. 119.

³⁷ Genthon II. Abb. 448.

In Diósgyőr, wo eine imposante königliche Burg stand, wird die Doppelgesichtigkeit der künstlerischen Kultur der Matthias-Zeit auf interessante Weise sichtbar. Der schon erwähnte gotische Steinmetz Stephan von Kaschau war hier 1476 im Dienst des Königs als Baumeister tätig. Aber auch die Renaissance ist bestens vertreten. Giovanni Dalmata, eigentlich Johannes Duknovich de Tragurio, der in Rom die Grabmäler des Papstes Paul II. und des Kardinals Roverella geschaffen hatte, hat zwei Marmoraltäre angefertigt, einen für die Burgkapelle im Auftrag der Königin Beatrix³⁸, den zweiten für die Paulinerkirche als Stiftung des Bischofs Urban Dóczy von Nagylucse, wohl um 1480—1490³⁹.

Am 6. April 1490 ist Matthias in Wien plötzlich gestorben. Sein Abgang bedeutete kein Ende. Die meisten Künstler blieben und arbeiteten weiter. König Wladislaw II. versuchte, allerdings nur einige Jahre hindurch, seinem Vorgänger zu folgen⁴⁰. Esztergom aber wurde unter dem Kind-Erzbischof Ippolito d'Este fast eine italienische Kolonie. Auch Königin Beatrix zog sich hierher zurück. Die Italiener ließen eifrig alles herrichten und manches ausbauen, ihre Abrechnungen sind in Modena größtenteils erhalten geblieben. Auch Chimenti Camicia trat in den Dienst der Königin. Auffallend ist wiederum, wie viele Arbeiten aus Holz ausgeführt wurden, ferner, daß in der Ausführung schon ein Einheimischer, der in Esztergom ansässige Dionisio de Gyarmat, anscheinend der Vorstand der örtlichen Zunft der Zimmerleute, die wichtigste Rolle spielte⁴¹.

Ippolitos Nachfolger, Erzbischof Thomas Bakócz ließ 1506—1507 als ein Anbau der Kathedrale die sog. Bakócz-Kapelle errichten⁴². Sie ist ein Meisterwerk der reifen toskanischen Renaissance, ein Kuppelbau auf kreuzförmigem Grundriß. Die Meister kamen aus dem Kreis des Giuliano Sangallo. Der Altar ist ein Werk des Andrea Ferrucci da Fiesole aus dem Jahre 1519, die Figuren sind allerdings modern. Bei dem Bau der heutigen klassizistischen Kathedrale wurde die Kapelle 1823 in 1600 nummerierte Einzelstücke zerlegt und mit umgekehrter Achse in den Neubau eingefügt. Sie hat keine Außenseite mehr.

Ein Beispiel für einen Renaissance-Außenbau bietet aber die Lászay-Kapelle der Kathedrale von Gyulafehérvár (Karlsburg, Alba Julia) in Siebenbürgen⁴³. Die romanische nördliche Vorhalle erhielt ein gotisches Netzgewölbe und vor 1512 wurde sie im Renaissancestil umgestaltet. Der Stifter, der Domherr Johannes Lászay, kannte Italien gut und der Entwurf stammt wahrscheinlich von einem lombardischen Meister.

³⁸ Balogh Anfänge, Abb. 105.

³⁹ Balogh Anfänge, Abb. 102.

⁴⁰ Csapodi.

⁴¹ Voit I codici.

⁴² Balogh La cappella Bakócz.

⁴³ Entz Abb. 155—159.

Mit der Ausführung wurde aber wohl ein Einheimischer betraut. Nach dem Umbau der Kapelle ging Johannes Lászay nach Rom, wo er als Beichtvater der ungarischen Pilger starb. Die Inschrift über seinem Grab in Santo Stefano Rotondo, damals Kirche der ungarischen Pauliner, ist ein bezeichnendes Bekenntnis: »Wanderer, wenn du siehst, daß der, der am Ufer der frostigen Donau geboren wurde, jetzt im römischen Grab liegt, wundere dich nicht: Rom ist unser aller Mutter.«

Wie der neue Stil immer breitere Gesellschaftsschichten eroberte, zeigen die beiden monumentalen Renaissance-Pastoforien der Budapester Innerstädtischen Pfarrkirche aus dem Jahre 1507⁴⁴. Der eine Stifter war der Stadtpfarrer und Titularbischof Andreas Nagyrévi, der früher als Vikar des Erzbischofs Ippolito d'Este gewirkt hatte. Das andere wurde von der königlichen Stadt Pest, also vom Bürgertum gestiftet. Beide sind Werke eines Italieners aus Toskana, der wohl in Esztergom arbeitete.

Gleichzeitig hat die Stadt Bártfa (Bartfeld, Bardejov) ein neues Rathaus bauen lassen⁴⁵. Im Vertrag wurde bedungen, daß Meister Alexius »fenestrae ytalicales«, »italienische Fenster« machen soll. Man meinte damit Fenster mit steinernem Fensterkreuz, die auch aus dem Bauschutt des Palastes von Buda zum Vorschein kamen. Das Ergebnis wurde eine gelungene Mischung von Gotik und Renaissance.

Was Holz als Werkstoff für die Renaissance bedeutete, läßt uns das Chorgestühl ahnen, das aus der spätgotischen Familienkirche der Báthory in Nyirbátor in das Kunstgewerbemuseum zu Budapest gelangte⁴⁶. Laut Inschrift wurde es von drei Brüdern, alle hohe Würdenträger, im Jahre 1511 gestiftet. Charakteristisch sind die prächtigen Schnitzereien und noch mehr die Intarsien. Stil und Motive sind auf die florentinischen Kunsttischlerwerkstätten zurückzuführen. Daß hier Italiener am Werk waren, beweisen auch die Beischriften der Darstellungen wie Vergilio statt Vergilius oder Virgilius. Woher die Meister kamen, zeigt der Vergleich mit einem Detail des Chorgestühls von Monte Oliveto in Siena⁴⁷. Es wurde im Jahre 1505 von dem Olivetanermönch Giovanni da Verona geschaffen. Giovanni's Schüler war der Mönch Roberto Marone und der Name Marone wurde auch auf dem Chorgestühl von Nyirbátor entdeckt. Vermutlich war hier ein Bruder von Roberto tätig.

Der jüngste der Stifter des Chorgestühls von Nyirbátor war Andreas Báthory, der als Kämpfer in den Türkenkriegen seinem Geschlecht Ehre machte. Er hat jedoch auch das schöne Madonnenrelief gestiftet, mit dem ich meine Ausführungen abschießen möchte⁴⁸. Hier war kein Italiener, sondern ein Einheimischer am Werk. Das anmutige

⁴⁴ Gerő S. 19, 21—22.

⁴⁵ Voit I codici, Fig. 11; Balogh, I mecenati, S. 212.

⁴⁶ Voit Una bottega, Fig. 28—46.

⁴⁷ Ebenda, Fig. 18—21.

⁴⁸ Heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest, Fülep—Dericsényi—Zádor Tafelband Abb. 161.

Bildwerk trägt die vielsagende Jahreszahl 1526, das Jahr der Schlacht von Mohács. Die Báthory-Madonna kündigt die echte ungarische Renaissance an, als das mächtige mittelalterliche Königreich für immer zugrunde geht.

Schrifttumsverzeichnis

- Balogh, Jolán: La cappella Bakócz di Esztergom, in: *Acta Historiae Artium* 3 (1956) S. 1—197.
- Balogh, Jolán: A művészet Mátyás király udvarában I (Dokumentation) II (Tafelband) (Die Kunst am Hofe des Königs Matthias). Budapest 1966.
- Balogh, Jolán: I mecenati ungheresi del primo rinascimento, in: *Acta Historiae Artium* 13 (1967) S. 205—212.
- Balogh, Jolán: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Graz 1975.
- Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn. Eingeleitet und erläutert von Csaba Csapodi und Klára Csapodi-Gárdonyi. Budapest 1969.
- Bogyay, Thomas von: Die Selbstbildnisse des Malers Johannes Aquila aus den Jahren 1378 u. 1392, in: *Stil u. Überlieferung i. d. Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlin 1967. Band III. S. 55—59.
- Bogyay, Thomas von: Die Kunst der corvinischen Renaissance. Bemerkungen zum Problem ihrer Entstehung, Wesenszüge und Nachwirkungen, in: *Südostdeutsches Archiv* 13 (1970) S. 44—56.
- Csapodi, Csaba: Qando cessò l'attività della bottega di miniatura di re Mattia? in: *Acta Historiae Artium* 14 (1968) S. 223—233.
- Csemegi, József: Die Konstruktionsmethoden der mittelalterlichen Kirchenbaukunst, in: *Acta Historiae Artium* 2 (1954) S. 15—50.
- Dercsényi, Dezső: Monuments de la Hongrie. Leur sauvegarde, restauration et mise en valeur. Budapest 1969.
- Discher, C. E.: Die deutschen Bauhütten im Mittelalter und ihre Geheimnisse. Wien 1932.
- Entz, Géza: A gyulafehérvári székesegyház (Die Kathedrale von Karlsburg). Budapest 1958.
- Francesco di Giorgio Martini: Trattati di architettura ingegneria e arte militare. A cura di Corrado Maltese. Trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano 1967.
- Fülep, Lajos—Dercsényi, Dezső—Zádor, Anna: A magyarországi művészet története (Geschichte der ungarischen Kunst). 4. Auflage. Budapest 1970.
- Genthon, István: Magyarország művészeti emlékei 1—3. (Die Kunstdenkmäler Ungarns). Budapest 1961.
- Gerevich, László: A budai vár feltárása (Die Freilegung der Burg von Buda). Budapest 1966.
- Gerevich, László: Réflexions sur le château de Buda à l'époque du roi Mathias, in: *Acta Historiae Artium* 13 (1967) S. 123—132.
- Gerevich, László: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest 1971.
- Gerő, László: A pesti belvárosi plébániatemplom. Budapest 1956.
- Gerstenberg, Kurt: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.

- Gosebruch, Martin: »Varietà« bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957) S. 229—238.
- Grimschitz, Bruno: Hanns Puchspaum. Wien 1947.
- Hahnloser, Hans R.: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage. Graz 1972.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1958.
- Héjj, Miklós: Visegrád. Budapest 1956.
- Horváth, Henrik: Budai kőfaragók és kőfaragójelek (Ofener Steinmetzen und Steinmetzzeichen). Budapest 1935.
- Klotz, Heinrich: L. B. Albertis: »De re aedificatoria« in Theorie und Praxis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969) S. 93—103.
- Lehmann, Edgar: Zur Entwicklung der kirchlichen Baukunst des 15. Jahrhunderts in Italien und Deutschland, in: Acta Historiae Artium 13 (1967) S. 61—68.
- Marosi, Ernő: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400), in: Acta Historiae Artium 15 (1969) S. 28—75.
- Mühlmann, Heiner: Über den humanistischen Sinn einiger Kerngedanken der Kunsttheorie seit Alberti, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970) S. 127—142.
- Prokopp, Mária: Vitéz János esztergomi palotája (Der Graner Palast von Johannes Vitéz), in: Janus Pannonius. Tanulmányok (J. P. Studien). Redaktion: Tibor Kardos und Sándor V. Kovács. Budapest 1975. (Memoria Saeculorum Hungariae 2) S. 255—264.
- Saalman, Howard: Palazzo Communale in Montepulciano, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 28 (1965) S. 146.
- Schürer, Oskar—Wiese, Erich: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938.
- Székely, György: Wallons et Italiens en Europe Centrale aux XI^e—XII^e siècles, in: Annales Univ. Scient. Budapest. Sectio Historica Tom. 6 (1964).
- Voit, Pál: I codici modenese di Ippolito d'Este e le costruzioni edili di Esztergom, in: Acta Historiae Artium 5 (1958) S. 283—315.
- Voit, Pál: Una bottega in Via dei Servi, ebenda 7 (1960) S. 195—228.