

A BUDAVÁRI ZSIGMOND-KORI SZOBROK KÉRDÉSEI HUSZONKÉT ÉV (ÉS A SZENT ZSIGMOND TEMPLOM FELTÁRÁSAI) UTÁN

A budai Várhegy Zsigmond-kori szoborlelete köztudomásúlag huszonnégy évvel ezelőtt, Zolnay László kitartó, értelmességgel, „tervszerűen” vandál pusztítással és munkahelyi gáncsoskodással egyaránt dacoló munkája nyomán kerültek felszínre 1974 kora tavaszán. Azóta a lelet híressé vált, darabjai művészettörténeti kézikönyvekben szerepelnek. Jellemző, hogy épp a közelmúltban, az amszterdami nemzetközi művészettörténeti kongresszuson elhangzott referátumában egy német kutató, Nicolas Bock az általa tárgyalt, a nápolyi S. Lorenzo Maggiore-templomban lévő Ludovico Aldomoresco-síremlék stílárís helyzetének megvilágítására a legalkalmasabbnak a budai együttes egyik darabját találta. A budai lelet abba a sorba illeszkedik, amely a châlons-sur-marne-i Notre-Dame-en-Vaux kerengőszobrainak megtalálásával kezdődött, 1972-ben a párizsi Notre-Dame szobrainak, majd 1987-ben a berni Münsterplattform alá eltemetett szobroknak a felfedezésével folytatódott. 1994-ben Bécsben joggal írhatták ezekről a leletekről, hogy „A szenzációs leleteknek ez a sorozata nemcsak régészeti gazdagodás, hanem a hagyományos művészettörténet-írást nélkülözhetetlenül fontos hangsúlyokkal oly mélyrehatóan forradalmasítja, hogy egyes tisztázottnak vélt fejezetrészek immár döntő újraírás előtt állnak.”¹ Arthur Saligernek ehhez az értékeléséhez nyugodtan hozzáfűzhetjük, hogy ha már így állnak a dolgok a hagyományos művészettörténet-írással, amit újra kell írni, azt persze szenzáció nélkül is kellene. Megállapítható, hogy az ölünkbe hullott lelet révén hazai középkorkutatásunk számára rövid ideig kulcsszerep kínálkozott, s nem nagyon éltünk vele. Jóllehet már 1974-ben kértük nemzetközi művészettörténeti és restaurátori kollokvium összehívását e tárgyban, még magyarul is ez az első alkalom ebben a házban, amikor a Zsigmond-kori budai szobrászat kérdéseiről esik szó.² Most már némi malíciával elmondható, hogy a Zsigmond-kori szoborlelet sorsa a Rubik-kockáéra emlékeztet, s annak körülbelül pontos időbeli párhuzama.

Ettől – s az egykor Horváth Miklós igazgató által a leltre kimondott hírzárlattól – eltekintve a szoborlelet irodalma igen gazdag, s évről évre gyarapodik. Először ezt a bibliográfiát kíséreltem meg áttekinteni. Vallomással kell kezdenem: annak idején a Zolnay László által felkért művészettörténész tanácsadóként magamnak is részem volt a hosszú éveig kísértő – és mint majd látni fogjuk, ma sem teljesen eltűnt – „Anjou-kori” minősítésben. Erre óvatlanul, az első, még megtisztítatlan és restaurálatlan töredékek láttán, egy sajtóértekezleten, olyan formában került sor, hogy a szobrok legkorábban 1380 táján, tehát még Nagy Lajos életében, legkésőbb pedig 1420–30 között készülhettek.³ Az első esetben bámulatosan progresszív fia-

tal művész művei, de még a második is elfér akár ugyanannak a generációnak az életében – mondjuk 20 év körüli, illetve 60 év körüli életkort számítva. Nem szükséges külön magyaráznom, miért került a hangsúly a lelkesedés páratlan hangulatában az első datálási lehetőségre, amely akkor Budának valamennyi szomszéd nép produkciójával szemben meghatározó, úttörő szerepet ígért (s utóbb Michael Viktor Schwarz ezt a következtetést logikusan le is vonta). Meg kell azonban említenem, hogy a késői datálás fokozatosan kialakuló meggyőződésének bizonyítása számára a korábbi keletkezés feltevése igen erős súrlódási együtthatóként működött.

Az első évek publikációit érthetően az osztályozás és a datálási kritériumok keresése határozta meg. Ezekről a legjellemzőbben az első, ideiglenes kis könyvpublikáció, Zolnay és Szakál Ernő 1976-os könyvecskéje tanúskodik.⁴ Ez idő legpraktikusabb felosztási és rekonstrukciós megoldásának a méretükben s – első pillantásra – stílusukban is különböző két csoport, világi, portréigényű szobrok és szentek sorozatának szétválasztása kínálkozott.⁵ Sajnos ezt a felosztást valósította meg a szobrok erőltetett 1976-os kiállítása is, amelynek alapelve katonásan egyszerű volt: „szentek a kápolnába, lovagok a lovagterembe”.⁶ A kiállítás körülményei nemcsak a szoborlelet állapotában idéztek elő visszafordíthatatlan károkat, hanem tanulmányozásukat, fényképezésüket is eredményesen akadályozták. Ugyanebben a szellemben 1978-ban, az akkori kölni Kunsthalle-beli Die Parler und der Schöne Stil kiállításon a szoborlelet csak a katalógus szövegében és néhány képpel szerepelt,⁷ holott nagy várakozás előzte meg, s az időközben már sok Budapestre látogató szakember előtt ismertté vált darabok a kiállítás nemzetközi recenziós visszhangjában is fontos szerepet kaptak.⁸ Meg kell mondanunk, hogy a BTM 1978-ban még KGST-szolidaritástól motivált kiállításpolitikája utóbb is fényesen működött. Néhány szobortöredék 1990-es grazi kiállításától⁹ eltekintve nagyobb számban a művészettörténeti szempontból majdnem teljesen érdektelen 1991-es braunschweigi kiállításon szerepeltek,¹⁰ viszont 1994-ben, az Österreichische Galerie Großlobmingi-mester kiállításáról a múzeum éppen a jelentős nemzetközi konferencia idején vonta vissza az oda kölcsönzött darabokat.

Az első idők formális kritériumkeresése, osztályozási kísérletei, a belső összefüggésekre irányuló, a restaurálás, kiegészítés szempontjai által is motivált figyelem mellett egyre hangsúlyosabb szerepet kaptak a szobrok művészettörténeti helyére vonatkozó kérdések. Zolnay László számos etűdben közölte – egymásnak sokszor ellentmondó – megfigyeléseit, és különös kedvetlenséggel foglalkozott a

szobrok művelődéstörténeti vonatkozásaival.¹¹ Ebben – Cartellieri és Huizinga nyomán – mindenekelőtt az úgynevezett franko-flamand kulturális kör s a burgundi udvari művészet hagyományos képe volt a vezércsillaga.¹² Magam más felfogáson nevelkedtem, amelynek középpontjában a nagyrészt elpusztult Párizs művészete áll – ennek szempontjából mindaz, ami a francia hercegi apanázstartományok művészetében megjelenik, a központ kultúrájának visszavert képe. Ezenkívül a mi generációnk a 14–15. századi közép-európai udvari kultúrát sem tekintette már nemzeti művészeti kérdésnek. A mi középkorkutató generációnk irányt mutató munkái közé tartozott Walter Paatz programadó tanulmánya a késő középkori művészetben egymást váltó nyugat-keleti és kelet-nyugati tendenciákról.¹³ Otto Pächt munkássága az internacionális gótika gyökereiről,¹⁴ s már előttünk voltak Gerhard Schmidt résztanulmányai a Pelican History of Art tervezett 14. századi szobrászattörténeti kötetéhez.¹⁵ A tudománytörténeti választóvonal éppen 1974-ben húzódik, amikor Karl-Heinz Clasen közreadta a Szép Madonnákról szóló nagy monográfiáját, s ezzel az egyetlen mester Drang nach Ostenként rekonstruált pályájáról szóló rekonstrukciójával kesztyűt dobott az egész újabb kutatásnak.¹⁶ A könyv recenziós visszhangja a nevezetes Historikerstreit hangnemére emlékeztetett.¹⁷ Ebbe a légkörbe illeszkedett a szobrok első, előzetesnek tekintett tudományos ismertetése Zolnay Lászlótól, Szakál Ernő, Szalay Zoltán és Boda Jenő kiegészítő közleményeivel a Budapest Régiségei XXIV. kötetben 1977-ben, illetve Zolnay László azonos szövege, a magam előzetes művészettörténeti megjegyzéseivel, az Acta Historiae Artium XXII. kötetben 1976-ban.¹⁸

Lényegében mindmáig ezek a közlemények határozzák meg a szoborleletről való gondolkodásunk útját. Az alapvető kiindulópontot mindaddig a stíluskritikai-stílustörténeti vizsgálati módszer jelentette,¹⁹ tehát annak tudomásul vétele, hogy a lelőhely nem volt azonos a szobrok rendeltetési helyével (kétféle magyarázati feltevés merült fel: a hulladékdepó, illetve a műhely); ezért olyan eljárás követendő, mintha ismeretlen lokalizációjú tárgyakkal lenne dolgunk. Egyedül a budai várbeli rendeltetést, illetve a helyi készítést fogadtuk el biztos tényként. Ugyancsak a formális megközelítést hangsúlyozta a természetesen mindjárt felmerülő portré- és keresztény ikonográfiai azonosítási javaslatok²⁰ távoltartása. Attribútum vagy ábrázolási típus ugyanis csak egészen kivételes esetekben áll rendelkezésünkre.

A datálás és a művészettörténeti besorolás alapja így a stílustörténeti-stíluskritikai analízis lett. Különösen a kívülálló szeretik ezt az eljárást a legszembetűnőbb demonstrációs módja nyomán „analógiás” módszernek jelmezni – ez nyilvánvaló félreértés: az analógia csak szemléltetőeszköz, s helyes alkalmazásában inkább mutat rá valamilyen differentia specifica jelenlétére, mint a tökéletes, szériaszzerű azonosságra. Sokkal nagyobb probléma, hogy az egész módszer a műértő sajátos tapasztalati anyagában és ízlésében gyökerezik, s nem nélkülözi az irracionális bizonyos elemeit. Célja a művészegyéniség azonosítása, s e tekintetben soha nem lehet tudni, mely pontig mozgunk a korszak általános ábrázolási-formálási szo-

kásainak körében, a stílustörténet terrénumán, s hol érkezőnk az individuális vonásokhoz, a kézírászerű jegyekhez, a stíluskritika tárgyaihoz. A megkülönböztetést még komplikálja a középkori műhelyszervezet kollektív jellege, a benne érvényesülő munkamegosztás. Mindebből adódik, hogy 1976-ban, tudásunk és megfigyelési lehetőségeink akkori állapotában, elsősorban két alapvető stílusváltozat elkülönítésére volt lehetőségünk: az egyik az, amelyet Bécs és a großlobmingi műhely említése jellemez eléggé konkrétan, a másikat, amelyet Brabant – és vélhetően az Alsó-Rajna-vidék – közvetítésével igyekeztünk visszavezetni a 14. századi francia udvari művészet André Beauneveu által képviselt irányzatáig, ennyire konkrét címmel nem sikerült ellátni. Mindenesetre, 1976-ban, tapogatózásszerűen, még a lehetséges stílári párhuzamok szélesebb körével számoltunk, mint utóbb, amikor a stílustörténeti szálak némelyikét eljuttattuk. (Ilyenek voltak pl. akkori utalásaink a 15. század eleje szászországi szobrászatára, Conrad von Einbeckre, a 15. század elejének terrakottaszobrászatára – különösen ez utóbbiak nyernek most újból nagyobb jelentőséget.²¹) Feltevéseinket azóta – mindig alkalmi felkéréseknek, érdeklődésnek megfelelően – többször is sikerült elismételniünk, kifejtteniünk.²² Az 1976-os javaslatokhoz képest mindenekelőtt Zolnay László és részben Szakál Ernő egy merev stíluskritikai képnek, tiszta attribúciónak ellentmondó megfigyelései értelmében haladhattunk előre. Így erősödött a műhelyjelleg figyelembevétele, 1. annak tudomásul vételével, hogy a szobrok két nagy tematikai ciklusában egyaránt kimutatható a großlobmingi műhely részesevése; 2. a két alapvető irányzaton kívül különböző „kezek”, műhelyrészelek részesevéseinek megkülönböztetésével, gyengébb vagy eltérő kvalitású kőfaragók közreműködésének kimutatásával. Stílustörténetileg és kronológiailag is a legjelentősebb ezek közül az ún. „Stibor-mester”;²³ 3. a két alapvető irányzat szignifikáns típusai közötti keveredés, vegyülés jelenségeinek igazolásával; 4. egyazon munkadarabon is a tervezés, a nagyvonalú kidolgozás és a részletmegmunkálás munkáiban más-más közreműködők feltételezésével. Ezeket az eredményeket kíséreltük meg felvázolni 1987-ben, a Zsigmond-kiállításon bemutatott válogatással,²⁴ bemutatni a Vármúzeum jelenleg is álló kiállításán.²⁵ Ez az alapja az 1989-ben Zolnay László akkor már sajnos posztumusz tanulmányával kiadott könyv képrészében előadott csoportosítási javaslatnak,²⁶ s legutóbb, a Der Meister von Großlobming kiállítási katalógus számára írott tanulmányomnak.²⁷

A budai szoborlelet magyarországi fortuna criticája különös irányt vett. Egyik ágát, amely a stílus szélesebb körű magyarországi elterjedésének, bizonyos mértékig meghonosodásának feltevésén alapul, elsősorban Török Gyöngyi képviseli, különösen 1981-ben, az Acta Historiae Artiumban publikált tanulmányában.²⁸ Kiindulópontja a Fonyódról a veszprémi Egyházmegyei Gyűjteménybe került Fájdalmas Krisztus-szobor, amelynek ausztriai stílári forrása nyilvánvalóan közös a budai szobrok egy részének feltételezhető ausztriai eredetével. Ebből kiindulva a Nemzeti Galéria egy ismeretlen helyről származó, szent királyt ábrázoló szobrát is a budai Zsigmond-kori műhely-

ből származtatta, s ez a feltevés más, lány stílusú magyarországi emlékek kapcsán is felmerül. Egyik példájuk a toporci II. Madonna,²⁹ amelynek szepességi kapcsolatait a korábbi szakirodalom már mérlegelte – ekként valósággal egységes magyarországi iskola képe rajzolódik ki. A toporci Madonna különösen arányaiból, fejformájából eddig is érezhető különállását egy újabban Ungvár környékéről a párizsi Louvre gyűjteményébe került Madonna-faszobor segít mint egy feltehetően Sáros megyei kör sajátosságát megfogalmazni.³⁰ A forrás itt is Bécs 15. század eleji szobrászata lehet, mindenekelőtt a Stephanskirche északi tornyának homlokzatáról való Epifánia-csoport Madonnája a Historisches Museum der Stadt Wienben, s a bécsi lány stílus egyik kulcsemleke, az 1405-ös klosterneuburgi Madonna. Ez esetben a forrás konkretizálása hozzásegít az elkülönítéshez, ami más esetekben nem is olyan könnyű, Ausztria 15. század eleji szobrászatának magyarországi hatásai ugyanis mind a faszobrászatban, mind a kőfaragványokon nyilvánvalóak, s különösen a *Vir dolorum*- és Pietà-szobrok nagy importról is tanúskodnak. A fonyódi Krisztus-figura esetében, amelynek provenienciáját nem tudjuk a középkorig visszavezetni, még magyarországi importeredete sem bizonyítható.

A hazai közvéleményt foglalkoztató másik kérdés régészeti és várostopográfiai jellegű. Egyik kiindulópontját a Zolnay-féle leletmentés dokumentációjának kétségtelen hiányossága, s ezek alapján Szakál Ernőnek 1984-ben, a Budapest Régiségei XXVI. kötetében publikált, a szoborcsontkítás és -temetés általa elképzelt jelképrendszerére vonatkozó fantasztikus elmélete jelentette.³¹ Ezek az ismerethézagok és a belőlük táplálkozó elgondolások mintegy kikényszerítették a felülvizsgálatot. Éppúgy, mint a Zsigmond-palota magvának fadongás fedésű, a szobrokat vagy azok nagy részét befogadó, reprezentatív nagyteremként való elképzése.³² Ez a feltevés s vele karöltve az esztergomi és vajdahunyadi nagyteremek hasonló rekonstrukciós elgondolása³³ nemcsak a palota rekonstrukciójának újragondolását ösztönözte,³⁴ hanem a Zsigmond-palota és a tulajdonképpeni Friss-palota topográfiai szétválasztását is;³⁵ azt a kérdéskört, amelyre nézve Buzás Gergely 1992-ben fogalmazta meg elképzéseit.³⁶ Az egész problematika tulajdonképpen most nyert realitást, amikor a Szent Zsigmond-kápolnából valóban előkerültek az 1974-es lelettel egyező stílusú, azonos műhelyből kikerült szobortöredékek. Jelentőségüket fokozza, hogy első ízben van dolgunk kétségtelenül elhelyezett szobroknak feltehetőleg eredeti alkalmazásuk helyén megsérült és elpusztult töredékeivel. Mindez nyilvánvalóan az egész együttes újbóli felülvizsgálatát, rendeltetésének átgondolását is szükségessé teszi. Ez idő szerint mindenestre a befejezetlen, illetve elhelyezetlen szobrok jelenléte az 1974-es leletben arra enged következtetni, hogy a teljes sorozatot valószínűleg nem helyezhetjük át a Szent Zsigmond templom épületére.

A – sajátos módon – Gerhard Schmidt, Roland Recht, Robert Didier jóvoltából egészen a nemzetközi művészettörténeti irodalomba átkerült stílári kérdések konkretizálásában sokat segített két fontos külföldi disszertáció. Mindkettőt 1986-ban publikálták. Michael Viktor Schwarz a 14. századi udvari szobrászattól a lány stílusig

vezető fejlődésben tulajdonított kulcsszerepet a budai emlékeknek; igen radikálisan, közvetlen kapcsolatokat tételezve fel ott, ahol korábban elsősorban közvetve átadott hagyományokkal számoltunk.³⁷ Ő is két stílusvariánssal számolt: az úgynevezett „apostalműhelyt” André Beauneveutól származtatta, „a lovagszobrok műhelyét” pedig a János, Berry hercege megbízásából Poitiers-ben dolgozó Guy de Dammartin körétől. Ezt a stíluskritikai ítéletét Zsigmond nikápolyi hadi vállalkozására s a burgundi örökös (de nem Berry hercege, akinek köréből a mintaképeket kiválasztotta!) kíséretében Budára sereglett lovagok jelenlétére alapozva 1395–96-os datálással kapcsolta össze. Munkája alaptézise az volt, hogy a korai Zsigmondkori Buda udvari művészete, feltételezett közvetlen franciaországi kapcsolatainak köszönhetően, jelentős szerepet játszott a közép-európai lány stílus művészeti kultúrájának kialakulásában. Szerinte Budáról indultak ki azok az impulzusok, amelyeket a cseh Szép Madonnák körével kapcsolatban Clasen az Alsó-Rajna-vidékről kiinduló mester tevékenységéből vezetett le, a csehországi irodalom pedig, élén Albert Kutallal, a prágai udvari művészet által már az 1370-es évek végétől s a nyolcvanas évektől kezdve befogadott, nyugati hatásokból. Kutal és a cseh kutatás érvelésében nagyon fontos szerepet játszott a második Parler-generáció, amelyre – meglehetősen vitatható módon – látszólag a korban gyökerező megjelölést, a Juncker von Prag kifejezést alkalmazták.

Elsősorban Antje Kosegartennak a bécsi Stefanskirche portálszobrászata stílári jelentőségére vonatkozó kutatásaiban, majd Gerhard Schmidtnak a bécsi hercegi műhely nyugati stílusforrásaira vonatkozó eredményeiben gyökerezik az a szemlélet, amely a Prágában a látszólag Peter Parler stílusát felváltva fellépő lány stílust voltaképpen párhuzamos jelenségnek tekinti. Számunkra, magyarok számára jól ismertek e nézet érvei, hiszen csaknem valamennyit felhozták – Pinder óta – a kolozsvári Márton és György 1373-as prágai Szent György-szobrának a németországi fejlődésbe való beillesztése mellett. A prágai kulcsemleke a Szent Vitus-székesegyház Vencel-kápolnájának Parler-jegyes Szent Vencel-szobra; a kulcsszemélyiség pedig a Schmidt által újra tárgyalt Heinrich IV. Parler lett, akinek Prága, Köln és a brünni morva őgrófi udvar közötti, jól dokumentálható vándorlásai megfelelően körülírták a stílus művészettörténelmi kereteit is. A Heinrich Parler brünni tartózkodásával okkal kapcsolatba hozható, Moravský Sternberkből való Madonna így a Szép Madonnák típusának és stílusának már 1380 körüli inkunábulumává vált. Ezeknek a kutatási eredményeknek mintegy aranyfedezetét azok a szolid megállapítások jelentik, amelyekkel Schmidt a bécsi Minoritenkirche portálszobraihoz az ún. Michaelermeisternek a Michaelerkirchén, a Maria am Gestade-templomban és a Stefanskirche portáljainak egy részén található művein át, a Herzogenwerkstattig és a krakkói Kázmér-tumbáig párizsi tanultságú szobrások több, egymást követő 14. századi nemzedékének bécsi jelenlétét bizonyította be. E kutatások során pluralisztikus összkép alakult ki a prágai szobrászatról is; végképp összeomlott az egymester-teória, de Prága mellett nagy jelentőséget nyert Bécs folyamatos fejlődése is – ezt egyeb-

ként a Szép Madonnák és Pieták összefüggéseit vizsgálva elsősorban Dieter Großman szorgalmazta már az 1970-es évek salzburgi szobrászati kiállításai kapcsán.

Érthető tehát, hogy éppen Gerhard Schmidt vezetésével készült el az a disszertáció, amely a bécsi szobrászat folyamatos, a hercegi műhelytől a lágy stílus 15. század eleji emlékeiig vezető fejlődését tárgyalja. Lothar Schultesnek – nem utolsó sorban az építészettörténet, különösen a Stefansturm ellentmondásos kronológiai viszonyaiban kialakult megoldás eredményeire támaszkodva – sikerült felmutatnia e fejlődés kronológiai támpontjait.³⁸ Ebben a belső kronológiában döntő szerepe van annak a hagyománynak, amely szerint a Stefansturmot a 15. század első évtizedében, Wenzel Parler után lebontották. Ettől a – feltehetőleg részleges – bontástól függetlenül a déli torony alatti Szent Katalin-kápolna függő záróköves boltozata 14. századnak bizonyult, s szobrászattörténeti szempontból is az 1380-as évek második felére nyert besorolást. További kronológiai támpontok: az 1381-es klosterneuburgi halotti lámpás szobrai, s ugyancsak Klosterneuburgban a kerengőhöz csatlakozó Wehingerkapelle szobrászati részletei 1379–90 között. E dátumok jelzik a bécsi, „1400 körüli” stílus kialakulását, s e stílus egyik árnyalata az, amelyet a Stefanskirche szobrászatában jelentkező számos más irányzat között – ezek jelentősége mintha inkább elhomályosulna – a Großlobmingből való, újabban nagy valószínűséggel bécsi eredetűnek, a Stefanskirche lebontott lettneréről valónak tekintett szobrok műhelye képvisel. Ezek stílusának végső kronológiai határát Schultes 1421-gyel, Hans von Judenburg bozeni oltárának évszámával jellemezte. Fontos megállapítása, hogy 1. a műhely tevékenységének súlypontja 1400 körül volt, s 2. hogy 1410 táján készültek ugyanennek a műhelynek olyan munkái, mint a gödnachi Szent György-szobor s a wilheringi Ulrich II. von Schaumberg-síremlék, amelyek a budai szobrok közvetlen stílusrokonai. Ugyancsak Schultes vonta be az érvelésbe. 1420 körüli datálással, a velencei San Marco szentélyében található figurákat.

Nem kell itt külön fejtegetnem, hogy Schultes kronológiája a budai szobrok korábban már kialakult származtatásának és datálásának jobban megfelelt, s ugyanígy a konstanzi zsinatról visszatérő Zsigmond budai építkezéseiről szóló, 1419 körül csoportosuló híradásoknak is. Most ugyancsak a kronológiai helyzetet támogatják a Szent Zsigmond templom építkezésére vonatkozó adatok is. Meg kell jegyezni, hogy ezzel a párhuzamos építkezéssel a Zsigmond-palota mellett mindig is számoltunk, csak éppen kézzel fogható emlékanyag nélkül. Mindenekelőtt történelmi érvek tüntették fel eleve valószínűtlennek Schwarz korai datálását, s emellett műfaj történeti érvek is: egyszerűen elképzelhetetlennek látszott, hogy egy terjedelmes szoborsorozat annyira alkalmi – szinte csoportképszerűen elgondolt – ábrázolás lett volna, ahogyan ő képzelte a Nikápolyhoz induló illusztris lovagi sereglet megörökítését. Nem is kell szólni arról, hogy egy bármennyire is befejezetlen szoborciklus pusztá elkezdedése is lényegesen kevésbé pillanat műve, mint egy gyorsfénykép – vagy a középkorhoz illőbb módon: rajzi vázlatok sorozata. Vitánk Schwarzcal – Schultesszal lényegében szó-

vetségben – több csörtében folyt, amelynek eredményeit a publikáció szeszélyes dátumai folytán meglehetősen nehéz követni. Először 1987-ben, a budapesti Zsigmond-konferencián nyílt alkalom a vitára – ez jelent meg a legkésőbb, 1994-ben. Azután 1989-ben Grazban, az Internationale Gotik konferencián, és Schwarz utoljára 1992-ben, a berlini művészettörténeti kongresszuson nyilatkozott a kérdésről, immár általánosságban, a Szép Madonnát mint komplex képfomat tárgyalva.³⁹ Ebben az érvelésben felmerül a közép-európai udvarok Szent Lukácsnak tulajdonított Madonna-ikonjai sorában az Anjou-udvar tulajdonában lévő Mária-kegykép is, ami látens utalásként értendő a csehországi Luxemburg-kori hagyomány mellett a magyarországi Anjou-tradíció szerepére. 1993-ban, 1987-es referátumának korrekktúrájakor Schwarz még rövid megjegyzéseket fűzött régebbi szövegéhez, utalva a kutatás időközben megváltozott helyzetére. Álláspontját a következő pontokon módosította: 1. A cseh festészet problematikáját annak idején túlértékelte; a tézisével összeegyeztethető kronológia a biztos dátumok alapján is felállítható. 2. Guy de Dammartin és Beauneveu neve annak idején túlzott hangsúlyt kapott, helyesebbnek látszik a budai daraboknak a nyugati udvari művészet egész emlékanyagával való összevetése. 3. Szükséges a helyi előfeltételek kutatása is. Ebben az irányba mutat Schwarz 1992-es berlini referátuma is, de a Zsigmond-konferencia kötetében is tett egy javaslatot, utalva egy „idegenszerű” – azaz mongoloid – vonásokat mutató arctörödékre, s természetesen a Képes Krónika nyitóképének orientalizmusára. Schwarz új utalásai nagyon pontosan reagálnak a budai szobrokat is érintő kutatások legfrissebb fejleményeire.

Mindezt igen pontosan mutatja egy 1993-as ríposztja, amely egyben Schultest is érő oldalvágás volt: „Marosi például megkísérelte, hogy kombinálja a lovag-műhely stílusának általam adott levezetését azzal, ahogyan ő datálja a töredékeket, s közben segítségül hívta Lothar Schultes elgondolásait a großlobmingi mesterről. A problémák nyilvánvalóak: egy új hipotézist (ami az enyém) régi lóra ültet – Schultes, Ginhard nyomán: a großlobmingi mester bécsi volt –, s ezáltal csakis a felfokozott valószínűtlenség szituációja alakul ki.”⁴⁰ A találat a „Schultes nach Ginhard” megjegyzésben van, abban a feltételezésben, hogy Schultes teóriája nem más, mint a großlobmingi mestert a 14. századi bécsi hercegi műhely közvetlen köréből levezető Karl Ginhard⁴¹ (és nem Ginhard!) szemléletének és korai datálásának újabb kiadása. Schwarz kitűnően érzett rá a millenáris Ausztria művészettörténetének új törekvésére, egy új osztrák nemzeti identitástudat konstrukciójának szándékára, s ugyanakkor az eddig általában történeti érvekkel elutasított osztrák művészettörténet megalkotásának igényeire is. Vágása azonban nem jó helyet talált. Amennyire ezt én meg tudom ítélni, Schultes e tekintetben éppúgy defenzívában van, mint Gerhard Schmidt. Legalábbis erre lehet következtetni a großlobmingi mesternek szentelt 1994-es monografikus kiállításal kapcsolatos publikációkból.

Az Österreichische Galerie kiállításának koncepciójában a rendező, Arthur Saliger nézetei domináltak.⁴² A korábban, különösen Großmann által hangsúlyozott figyel-

meztetéssel szemben, hogy ti. helyesebb großlobmingi műhelyről, tehát több művésztől, mint egyetlen mesterről szólni – ő maga meg is kísérlete egyes egyéni stílusváltozatok különválasztását –, Saliger egyetlen mestert tételezett fel, s ennek az egy mesternek különböző korszakait voltak hivatva bemutatni az időrendi sorrendbe szedett szobrok. Az 1360–65 körüli előfeltételeket a Fürstenportale franciás rétegehez tartozó művek képviselték, és Saliger – Gerhard Schmidt nyomán – mindenekelőtt Jean de Liège szobrászatában vélte felfedezni a großlobmingi mester közvetlen inspirációs forrását. Igen bonyolult, nyelvi formájukban is rendkívül absztrakt elemzések során igyekezett felmutatni a rokonságot – nem utolsó sorban a kulcsemlékként ugyanebbe az összefüggésbe bevont prágai Szent György-szoborral is. Elsőként, 1375 körüli datálással a großlobmingi János evangélista, a Szent György kaptak helyet a sorozatban, aztán 1380 körül az Annuntiatio bécsi anyala és frankfurti Mária-figurája, 1385–90 tájára datálva a bécsi püspökszent, 1390 körüli datálási javaslattal a steiri északi portál béléteiben másodlagosan alkalmazott szobrok, s 1390–1400 körül a lienzi Pietà. A budai szobrok alá a lehetséges legkorábbi dátum, 1410–20 között volt írva. Saliger datálási javaslatai Gerhard Schmidt legutóbbi, 1992-ben kiadott könyvében közölt megfontolásából indultak ki, s azok kiélezését jelentik.⁴³ Schmidt a bécsi facultas artium 1401-es jogárának Szent Katalin-figuráját vonta be az érvelésbe, s ehhez a dátumhoz közelinek ítélte a steiri szobrokat, a großlobmingiakat pedig azok előzményeiként kezelte. Kérdés persze, mennyivel korábbiakról lehet beszélni. Schmidt véleményéhez igazodott a katalógusban közölt tanulmányában Lothar Schultes is, a disszertációjában javasolt dátumnál korábbit feltételezve. A budai szobrok és a velenicei problémáját úgy oldotta meg, hogy utalt a Török Gyöngyi által publikált veszprémi *Vir dolorumra*, „amely stílusban, úgy látszik, közvetít az ausztriai művek és a budai szoborlelet között”. Ez a közvetítés, mint fentebb már jeleztük, felettébb kétséges, az összekötő szál enélkül is nagyon gyenge.

Az újból lebegővé vált datálási kérdések kissé az 1974-es, kezdeti helyzetre emlékeztetnek, amikor a kényyszerhelyzetben még csak a connaisseur-típusú ítélet, s nem az időigényesebb, módszeres stíluskritika juthatott szóhoz, ami akkor az Anjou-kori datálás lehetőségének kimondásához vezetett. A műértő régiségbúvár köztudottan a posztmodern tudományosság nosztalgikus ideálja – vajon erről van-e szó? Inkább arról, hogy a műértés szintjén könnyebben összemósódnak tágabb, egész művelődés- és művészettörténeti korszakok közös jellemzői, s kevésbé élesen válnak el egymástól a valóban individuális sajátosságok. Itt két ponton is van szó hasonló jelenségekről: 1. a bécsi stílus és a párizsi udvari művészet, nevezetesen Jean de Liège kvalitásainak állítólagos tökéletes azonosítása feltételezések, 2. az egész 1400 körüli bécsi szobrászatnak a großlobmingi mester problematikájára való redukálásokról, miközben pl. a Stephanskirche nagyon gazdag és változatos egykorú szobrászata erősen a háttérbe szorul. Mindez a magyarországi művészettörténet-írást is új feladatok elé fogja állítani. Ahhoz, hogy a célcsoport-

ként kiszemelt budai szobrokat helyesen megítélhessük, hamarosan foglalkoznunk kell majd a 14. század második fele és a 15. század eleje magyarországi szobrászatának bécsi kapcsolataival is, amelyek ezek hátterét alkotják. Itt nem kevésbé fontos szerephez jutnak majd a franciaországi udvari művészeti eredetű elemek, amelyekről más területeken, pl. a főpapi pecséteken Takács Imre kutatásaiból, az aacheni kincs palástkapcsainak vagy Mária királynő felségpecsétje kapcsán tudunk. Mindezt most legfeljebb vázolni lehet; de Garai Miklós nádor siklósi sírköve figuratípusában és viseletében is bécsi összehasonlítást követel, s – ugyancsak a síremlékek területén maradván – kérdés, vajon Nagy Kázmérnak Nagy Lajos által állíttatott krakkói tumbafigurája nem érdekelhetné-e a magyar művészettörténet-írást is. Mint tudjuk, ezt a szobrot Schmidt egy, a reimsi királygalerián foglalkoztatott, flandriai mesternek tulajdonította. A leginkább kézenfekvő magyarországi rokon anyag, a székesfehérvári Anjou-síremlékek sajnos, igen töredékesek. Még talán a pécsi Aranyos Szűz Mária kápolna szobrászati díszének egyik része jelölhető meg olyanként, amelyet be kell majd vonni egy ilyen vizsgálatba.⁴⁴

Egészen más, véleményem szerint a legpozitívabb és legtöbbet ígérő irányba mutat a bécsi vállalkozás egy további darabja, Ulrike Heinrichs-Schreiber tanulmánya, amely 1992-ben befejezett, időközben nyomtatásban is megjelent (sajnos nem volt módom olvasni) freiburgi disszertációján alapul.⁴⁵ Heinrichs-Schreiber okfejtése határozottan ellentmond a großlobmingi és a budai szobrok túlzottan korai datálásának és véget vet a fent említett lebegésnek. Szerencsés leletek, mindenekelőtt a vincennes-i kastély vizsgálatai alapján (ahol a Tour de village konzolszobrászatában Claus Sluter Dijon előtti műveinek azonosításával egy igen régi rejtély is megoldást nyert) először derített fényt az V. Károly kora utáni, VI. Károly uralkodása alatti párizsi szobrászat stílusának kérdésére. E kutatásokból válik világossá, hogy a 14. század legvégének párizsi szobrászata, amelyet mindeddig leghitelesebben az ötvösszobrászat emlékei képviseltek, nem egyszerűen folytatása a korábbiaknak; a kettő között korszakokat determináló különbségek vannak. Heinrichs-Schreiber elsősorban a vincennes-i Sainte-Chapelle nyugati portálarchivoltjának egyik szoborcsoportja (ezeket ő a kerubok mesterének attribúálja) kapcsán utal a budai szobrászat rokonságára. A kápolnát 1388–1402 között építették, s szobrászatában Heinrichs-Schreiber stílusváltást regisztrál az V. Károly-kori realiztikus tradíció, illetve az 1400 körüli, „ornamentalizálásra és elidegenülésre való hajlam” között. Véleménye szerint ebben az értelemben „van kulcshelyzete a budavári nagy szoborleletnek”, amely „a párizsi szobrászat fejlett fokát képviseli, melynek előzményeiként többek között a vincennes-i Sainte-Chapelle archivoltfigurái ismerhetők fel”. Ugyancsak utal azokra az eddig ismeretlen, „közvetlenül rokon, tartalmukban és funkciójukban is összehasonlítható lovag- és szentfigurákra”, amelyek Louis d’Orléans pierrefonds-i kastélyának lapidáriumában vannak. A magyar történelemből is, Mária királynő jegyeseként ismert herceg építkezései 1392–1407 között folytak. Heinrichs-Schreiber azokról a párizsi művekről beszél, amelyek 1416-ban,

Zsigmond párizsi látogatása idején a legközvetlenebb modernséget képviselték, s ebben az értelemben jelentős, ha azt mondja: „némelyik budai figura szabad szobrászi fel fogásában még felül is múlja a párizsi szobrászatnak ezt az 1390-es – 1400-as fokát.”

Ennek a hosszúra nyúlt irodalmi beszámolóknak a végén talán már könnyebben belátható, hogy milyen környezetbe csöppentek vissza a budai Szent Zsigmond templom maradványai és szobrai, s velük együtt kutatóik is, akik remélhetőleg felvállalják majd az ezekkel kapcsolatos művészettörténeti kérdéseket is, amelyek néha bizony még az ásatásnál, konzerválásnál, rekonstrukciónál is kevésbé hálás, viszont soha le nem zárható feladatot jelentenek. Ezért végezetül csak a velük kapcsolatos és a véleményem szerint a fenti problematikával kapcsolatos legfontosabb tendenciákra és kutatási irányokra utalnék röviden.

1. Mivel a Szent Zsigmond templom szobrai egyértelműen a Zsigmond-kori műhely mindkét, bár leegyszerűsítve, de általánosan számontartott nagy stílári komponense felismerhető, ez a műhely egységét, közös munkáját bizonyítja, s feltehetőleg viszonylag rövid együttműködését is. Ugyancsak fontos, hogy a templomból előkerült töredékek is igazolják: a „Parleri torzfejekként” megismert építészeti faragványtípus ugyanennek a körnek a formakészletéhez tartozik. A viszonylag kis számú anyagban is látszanak olyan kvalitáskülönbségek, amelyek az eddig ismert anyagban is jelzik a másodlagos szerepet játszó mesterek részvételét. Itt elsősorban a *Vir dolorum* arcának mintázásában érzékelhető az ismert elevevességformula szkematizálódása.

2. A kvalitáskülönbségek persze elsősorban a helyi kutatót érdeklik, ugyanúgy, mint a műhely belső viszonyaira, munkamódszereire vonatkozó következtetések többsége is. A legmodernebb stílusjelenségek jelenlétének figyelembevétele azonban nem ilyen részletkérdés, hanem a helyes datálás elemi követelménye. Magam ilyen, az 1419 utáni, lényegében a húszas évekre való datálás szempontjából feltétlenül jelentősnek tartom azt a feltevést, hogy a Stibor-síremlékek mestere azonos a szoborlelethez tartozó kubikus típusú fejek szobrászával. Ugyancsak fontosnak tartom, hogy a Schwarz által „proféta-mesternek” nevezett és Beauneveu-követőnek tartott mester tanultságát és korát tekintve párhuzamos jelenség a fiatal Hans Multscherrel. Az ő sandizelli Fájdalmas Szentháromság-csoportja számos típusbeli rokonságot mutat budai szobrainkkal, s Ulrike Heinrichs-Schreiber értelmében sem lehet véletlen, hogy Szakállas Lajos ingolstadti herceg éppen benne találta meg azt a tervezőt, aki megfeleltetett a VI. Károly idején kialakult kényes, mondhatnám, egyszerre „ornamentalizáló” és „elidegenült” ízlésének.

3. A budai szobrászat modernségének képéhez, aminek értelmében nem a lágy stílus 1400 körüli virágkorához, hanem késői fázisához sorolandó, jelentős adalékok az itt talált terrakottaszobrászati és más, kis méretű, finom, lágyan mintázott töredékek. Főként ez utóbbiak minden bizonnyal túlvezetnek a lágy stílus körén, s ezért stíluseredetük meghatározásához – különösen a kompozíciós formulák, drapériastílus támasztát nélkülözve – nagy szerepsére van szükség.

Különös, de szimptomatikus, hogy egy hároméves, majdnem negyed századra visszapillantó áttekintést még változatlan formában sem lehet sajtó alá bocsátani kísérő megjegyzések nélkül. Ez világosan mutatja, hogy a munka – mind a régészeti-múzeumi feladatokat, mind a normális viszonyok között ezeket követő feldolgozást tekintve – lezáratlan, s eredményei még sokfélék lehetnek.

1999. első napjaiban kaptam hírt⁴⁶ arról a múzeumi „leletről”, amelynek révén, a Szent Zsigmond templom közelében in situ talált töredékekhez hasonlóan, immár egy második esetben, a palota területén is középkori rendeltetési helyének közelében igazolható egy jelentős szobor felállítása. Az 1974-es lelethez tartozó, élénk színét sokáig megőrző s a festés utáni átfaragás nyomait is magán viselő női szobortöredék imára összetett, helyükre, a karcsonkokra törésfelülettel közvetlenül illeszkedő kezei kerültek elő egy raktár felszámolása során. A kéztöredék leltári száma: 50.458, 1949. decemberi lelőhelye a közvetlenül a palotakápolna déli falán kívül lévő VIII. gödör. Jelentősége kettős: ikonográfiai tekintetben nagyon valószínűvé teszi, hogy a vörös tunikás, kék köpenyes női szentfigura Szűz Máriát ábrázolta, bánkódó alakként. A szobor így a legegyszerűbb és leggyakoribb formában egy háromalakos Keresztrefeszítés-csoport része lehetett, de tartozhatott többalakos együtteshez (pl. Szentsírhoz is). Ezzel egy, a palotakápolnához illő tematika is valószínűsíti, hogy a kéztöredék az eredeti rendeltetési helyről származik. Másrészt ismét egy (bizonyosan befejezett és felállított) szobor elválasztható a félig kész szobrok valószínűsíthető legfontosabb rendeltetési helyétől, a Zsigmond-palotától.

Van a leletnek más tanulsága is: szerencsésen lezár egy már-már komikus lokalizációs vitát, amely az ötvenes évek ásatásainak emblematikussá vált leletéhez, a szép női konzolfejhez fűződött. Amilyen hányatott volt ennek a budai udvari szobrászat kvalitásait elsőként sejtető műnek a stíluskritikai és datálási sorsa, időközben olyan zaklatottá vált lokalizálásának kérdése is. Gerevich László 1966-os publikációja a nyugati belső udvarban lévő pince 16. század végi betöltésének leletei között említi,⁴⁷ viszont tárgyunk szempontjából igen fontos, hogy magának a palotakápolnának a falában regisztrálja egy, minden bizonnyal a Zsigmond-kori együtteshez tartozó, koronás női fej különös lelőhelyét: „Mint érdekességet lehet megjegyezni, hogy a szentély északi szegletében lefutó bordák mellett tátongó lyukba erősen sérült, homokkőből készült női szobor fejét helyezte el egy kegyeletes kéz.”⁴⁸ A konzolféjet Gerevich a palotakápolnához kötötte, amelyet a Nagy Lajos-kori János mester művének tartott.⁴⁹ Nagy Emese ugyancsak a nyugati, ún. „gyilokjárós” udvart jelölte meg a leányfej lelőhelyeként, de bordatípusa alapján a közeli épületeket tételezve fel eredeti rendeltetési helyeként.⁵⁰ Legutóbb Holl Imre, a megtaláló hitelesítette a női fej konzol Gerevich László által is közölt lelőhelyét, ugyanakkor – a Nagy Emese által is idézett egyéb építészeti maradványok kapcsán kimutatva, hogy ezek a keleti oldal feltárásaiból is ismeretesek.⁵¹ A lelet lokalizálásával kap-

csolatos viták jól mutatják a Zsigmond-kori palota emlékszerkezetének szóródását – amire az 1999-es év ásatásai során a középkori palotaegyüttestől északnyugatra fekvő területen előkerült, további ide tartozó leletek is tanúskodnak. Holl Imre vetette fel, hogy a felhagyott kőfaragóműhely teóriáján kívül joggal lehet gondolni későbbi „építkezés-átalakítás-modernizálás” szerepére. Az itt tárgyalt összefüggést közvetlenül érintő véleménye szerint egyik magyarázat lehetett erre például a kápolna felső részének reneszánsz átépítése is belsejében – ha elfogadjuk Gerevich feltevését a szeráfokkal díszített, kazettás vörösmárvány fulke eredeti helyéről.⁵²

A lokalizálási viták másik tanulsága az – immár a Parler-kornál, tehát a 14. század végénél későbbre datált – torzfejes konzolokhoz fűződik. Ezeknek a vár területén való szóródása, sorsa is megerősíti műhelyközösségüket a szoborlelet darabjaival. Az újabb magyar irodalom általában elfogadja a budai és a pozsonyi építkezések részvevői legalább részleges azonosságának feltevését.⁵³ Ennek azért van különös jelentősége, mert Michael Viktor Schwarz – egyebek között – a Buda és Pozsony közötti műhelyösszefüggést, mint a budai szobrászat késői datálása mellett szóló érvet, ugyancsak két-ségbe vonta.⁵⁴

JEGYZETEK

1. *Der Meister von Großlobming*. Kiállítási katalógus. 181. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie 17. Mai bis 4. September 1994. Unteres Belvedere – Prunkstall, Wien. Konzeption, Organisation der Ausstellung und Katalog: Arthur SALIGER. – Az idézet: „Anhang, Monographische Ergänzungen”, 205. sk.
2. Eltekintve az 1987-es Zsigmond-konferencia vitájától, amelyre a szerteágazó történeti tematikába ágyazottan került sor, s valójában minden részvevőjét kielégítetlenül hagyta. Lásd: *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400. Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8.–11. Juli 1987 anlässlich der 600. Wiederkehr seiner Thronbesteigung in Ungarn und seines 550. Todestages*. Hrsg. Josef MACEK†, Ernő MAROSI, Ferdinand SEIBT, Warendorf, 1994.; MAROSI, Ernő: Die Persönlichkeit Sigismunds in der Kunst. i. h. 255–270 – a témához: 264–266.; SCHULTES, Lothar: Der Skulpturenfund von Buda und der Meister von Großlobming. i. h. 293–306.; SCHWARZ, Michael Viktor: König Sigismund als Mäzen und der Weiche Stil in der Skulptur. i. h. 307–338.
3. MAROSI Ernő: A budavári szoborleletek. *Élet és Irodalom* 1974. március 16. – ZOLNAY László: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. *Kortárs* XVIII. (1974) 5. sz. 776–785.; ZOLNAY László: Hatszáz esztendő budavári szobrok feltáradása. Budapest XII. (1974), 5. sz. 40–43.; ZOLNAY László: Középkori budai figurálisok. *Művészettörténeti Értesítő* XXVI, (1975) 255–267.; ZOLNAY László: *Ünnep és hétköznap a középkori Budán*, 2. bővített kiadás. Budapest, 1975. 219–226.
4. ZOLNAY László–SZAKÁL Ernő: *A budavári gótikus szoborlelet*. Budapest, 1976.
5. ZOLNAY László: Lovag és herold a budai gótikus szobrok között. *Művészettörténeti miniatűr. Művészet*, XVII. (1976) 4. sz. 3–7.; MAROSI Ernő: Madonna szentekkel. Egy szoborsorozat a budai ásatásból. *uo.* 9–11.; ZOLNAY, László: Der gotische Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium* XXII. (1976) 173–331.; MAROSI, Ernő: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *uo.* 333–373.; ZOLNAY László: Az 1967–75. évi budavári ásatásokról s az itt talált gótikus szoborcsoportról. *BudRég* XXIV. 3–4. (1977) – a függelékben SZAKÁL Ernő, SZALAY Zoltán, BODA Jenő közleményeivel.
6. *A középkori Buda királyi várpalotája és gótikus szobrai. Vezető a Budapesti Történeti Múzeum Kiállításán*. Szerk.: dr. HORVÁTH Miklós. h. n., é. n. [1976] A gótikus szobrokról a vezetőt írta: ZOLNAY László.
7. *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*. Hrsg. Anton LEGNER. Köln, 1978. 2. 453. (MAROSI Ernő) és: MAROSI, Ernő: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn (5. Der Statuenfund von 1974 in Buda und die Rolle sigismundischer Hofkunst), *uo.* 4. *Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*. Hrsg. Anton LEGNER. Köln, 1980. 137–138. és Diskussion (Dieter GROßMANN hozzászólása), i. m. 141.
8. L. pl. SCHWEIGERT, Horst: Gotische Plastik in der Steiermark. *Gotik in der Steiermark*. Kiállítási katalógus, Stift St. Lambrecht, 1978. 203.; DIDIER, Robert–RECHT, Roland: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle. *Bulletin monumental* 138. 2. (1980) 173–219. A kiállításról és visszhangjáról: MAROSI Ernő: A Parlerok és a „szép stílus” 1350–1400. európai művészet a Luxemburgok idején – késői megjegyzések a kölni Schnütgen-Museum 1978–79-es kiállításához. *TBM* XXII. (1988) 319–334. – A szoborlelet gyors kiállítása igen hamar vezetett tanulmányozásához, amelynek eredményei a nyolcvanas évek közepének művészettörténeti disszertációiban csapódtak le.
9. Internationale Gotik in Mitteleuropa. Landesmuseum Joanneum.
10. *Budapest im Mittelalter*. (Benne: MAROSI, Ernő: Mittelalterliche Kunst aus Buda und Pest. Die Entstehung einer Hauptstadt. Ismeret: 58–61., továbbá: Kat. 357–376. – a 65. oldalon két szobor színes képe tükörképesen fordítva!)
11. ZOLNAY László: A Luxemburg-ház kőcímere és koronatóredék a budavári ásatások leletei között. *Művészettörténeti Értesítő* XXV. (1976) 218–233.; (vö.: HOLL Imre: Heraldikai megjegyzések. *Archeológiai Értesítő* 1984, 109. skk); ZOLNAY László: A körmöcbányai Curia Civitatis gótikus torzói. *Művészettörténeti Értesítő* XXVI. (1977) 44–48.; ZOLNAY, László: Les statues gothiques trouvées au château de Buda. *Revue de l'Art* XXXVI. (1977) 46–56.
12. Vö. ZOLNAY László: *Az elátkozott Buda – Buda aranykora*. Budapest, 1982. 490–496. (Zsigmond király és a budai gótikus szobrok fejezet).
13. PAATZ, Walter: *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*. Heidelberg, 1956.
14. PÄCHT, Otto: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. *Europäische Kunst um 1400*. Kiállítási katalógus, Wien, 1962. 52–65.
15. Most összegyűjtve: SCHMIDT, Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien–Köln–Weimar, 1992. – benne az addig publikálatlan nagy tanulmány: Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil”, 269. skk.
16. CLASEN, Karl-Heinz: *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin–New York, 1974.
17. KUTAL, Albert: Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils. *Umení* XXIII, (1975) 544. skk.; SCHMIDT, Gerhard: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978) 61. skk., i. m. 1992. (16. jegyzet) 229–268. is.
18. Vö.: 5. jegyzet. – E publikációk recenziója, önálló stíluskritikai javaslatokkal: WEHLI Tünde: Az 1974-ben feltárt budavári szoborleletről. *Ars Hungarica* 1978/1. 131–141.
19. Újtát kijelölte már: RADOCSAY Dénes: Gótikus épületszobrászatunk néhány kérdése. (Előadás: 1974. június 3.) *Művészettörténeti Értesítő* XXV (1976) 49. skk., [vö.: MAROSI Ernő: Megjegyzések a középkori magyarországi kőszobrászathoz. *Ars Hungarica*

- 1995/2 233–241.]. Ugyancsak útmutatónak bizonyult a stíluskritikai kutatás irányának meghatározásában: RADOCSAY, Dénes: Die Schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XXII. (1969). 49. skk.
20. Az alkalmi javaslatoktól, felismerési kísérletektől eltekintve, önállóan: EISLER, János: Zu den Fragen des Programms und der Ikonographie des „Dombildes“ zu Köln. *Acta Historiae Artium* XXIV. (1978) 140.; 45–46. jegyzet.
 21. Vö.: terrakottatöredékek a Szent Zsigmond templomból: *A budavári Szent Zsigmond templom és gótikus szobrai*. Kiállítási katalógus. Szerk. BUZÁS Gergely, FELD István. BTM h. n. 1996. 15–18. sz., 15. sk.
 22. *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. 579–584. (Szerk.: MAROSI Ernő), A magyarországi művészet története 2, Budapest 1987, 579–584 (MAROSI Ernő) valamint alapvető uo. 239–241 KOVÁCS Éva: Viselettörténeti megfigyelések, Zsigmond kora: a budai szoboregyüttes; MAROSI Ernő: Die Skulpturen der Sigismundszeit in Buda und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts. *Internationale Gotik in Mitteleuropa*. Hrsg. Götz POCHAT, Brigitte WAGNER. *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* XXIV (1990). 182–195. (magyarul is: MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Művészettörténeti Füzetek* 23. 1995. 124–134.); MAROSI Ernő: Zu „Werkstatt“ und „Künstler“ in der Skulpturenreihe der Sigismundszeit von Buda. Beobachtungen an der Figur des Apostels Bartholomäus. *Der Meister von Groblobming* (mint 1. jegyzet) 1994. 56–63.; MAROSI Ernő: Zsigmond kori szobrok a budai várból. *Pannonia Regia Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, kiállítási katalógus, szerk.: MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre, Magyar Nemzeti Galéria Budapest 1994, 282–289.
 23. Rekonstrukciójához: LŐVEI Pál: Síremlékszobrászat. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. 1987, II. Katalógus. 277.; LŐVEI Pál: A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben. *Ars Hungarica* 1992./2 11.; VARGA Lívია-LŐVEI Pál: Funerary Art in Medieval Hungary. *Acta Historiae Artium* XXXV (1990–92), 3–4., 135. sk.; LŐVEI Pál: A középkori Magyarország síremlékei – kutatási helyzetkép. *Ars Hungarica* 1995. 248.
 24. MAROSI Ernő: Buda, a Vár Zsigmond-kori szobrai. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. Budapest, 1987, II. Katalógus. 251–268.
 25. *Gótikus szobrok a budai királyi palotából*. Összeáll.: VÉGH András. BTM, Vármúzeum, é. n. h. n. (Budapest, 1992.)
 26. ZOLNAY László-MAROSI Ernő: *A budavári szoborlelet*. Budapest, 1989. képek (1–99.).
 27. L. 22. jegyzet.
 28. TÖRÖK, Gyöngyi: Einige unbeachtete Holzskulpturen des weichen Stils in Ungarn und ihre Beziehungen zu dem Skulpturenfund in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium* XXVII. (1981) 209–224.; vö. *Pannonia Regia* (mint 22. jegyzet) Kat. X–4. sz., 490. (MAROSI E.)
 29. *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Szerk. MOJZER Miklós. Budapest 1984. 18. (TÖRÖK Gyöngyi)
 30. MAROSI Ernő: Gótikus magyarországi Madonna-faszobor a párizsi Louvre-ban. In: *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére*. Sopron, 1996. 89–93.
 31. SZAKÁL Ernő: A budavári gótikus szoborlelet sérüléseinek és eltemetésének jelképrendszere. *BudRég* XXVI. (1984) 271–321.; hozzászólásokkal: ENTZ Géza: uo. 323. sk., MAROSI Ernő: uo. 327. sk., TÓTH Sándor: uo. 331.
 32. MAROSI Ernő: Zsigmond király Avignonban. *Ars Hungarica* 1984/1. 11–17., és MAROSI Ernő: König Sigismund von Ungarn in Avignon. *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*. Graz, 1986. 229–249.
 33. HORVÁTH István-VUKOV Konstantin: *Vitéz János esztergomi palotája*. Komárom megyei múzeumi szervezet. Tudományos füzetek 2–3. Tata, 1986.; VUKOV Konstantin: Kételyek a vajdahunyadi vár lovagtermének helyreállításáról (Gondolatok a XV. századi magyarországi nagytermekről). *Műemlékvédelem* XXXII (1988) 1–7.
 34. BUZÁS Gergely-VÉGH András: Adalékok a budai királyi várban álló Zsigmond-palota homlokzatrekonstrukciójához. *Várak a késő-középkorban, Castrum Bene* 2/1990. szerk.: Juan CABELLO, 102–123.
 35. Vö.: KUBINYI András: Palota – terem. Terminológiai kérdések. *Várak a késő-középkorban, Castrum Bene* 2/1990, szerk.: Juan CABELLO, 57–61., különösen: 57.
 36. FELD István-SZEKÉR György: Újabb adalékok a budai királyi vár Zsigmond-palotájának és északi főbejáratának rekonstrukciójához. *Műemlékvédelem* XXXV (1991) 248–257.; BUZÁS Gergely: Hozzászólás a budai királyi vár északi előudvarának, főbejáratának és a Zsigmond-palota rekonstrukciójának kérdéseire. *Műemlékvédelem* XXXVI (1992) 160–170.; BUZÁS Gergely: A budai gótikus szoborletről. *Valóság* 1993/4. 89–97.
 37. SCHWARZ, Michael Viktor: *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils. Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft*. 6. Bd., Worms, 1986. 444–468. (vö. MAROSI Ernő recenziója: *Acta Historiae Artium* XXXIV (1989) 61. skk.)
 38. SCHULTES, Lothar: Der Meister von Groblobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIX (1986) 1–40., az 1992-es kéziratos bécsi disszertáció alapján.
 39. SCHWARZ, Michael Viktor: Das Budaer Ritteratelier und der Anfang des Weichen Stils in der venezianischen Skulptur. *Internationale Gotik in Mitteleuropa*. 1990 (mint 22. jegyzet) 269–280; SCHULTES, Lothar: Der Meister von Groblobming und Hans von Judenburg – Zeit- und Individualstil um 1400. uo. 253. skk.; MAROSI I. 22. jegyzet – *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa*. lásd: 2. jegyzet – SCHWARZ, Michael Viktor: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform: Prolegomena. *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15. – 20. Juli 1992*, Hrsg. Thomas W. Gaehtgens. Berlin, 1993 Bd. 2. 89–97. A Schultes által a groblobmingi műhelynek tulajdonított velencei, S. Marco-beli szobrok a vitában kulcsszerepet kaptak, már csak késői keletkezésük miatt is. E kérdéskörhöz járult hozzá új érvekkel újabban OBERHAIDACHER, Jörg: Eine Skulptur in Rimini aus dem Umkreis des Meisters von Grosslobming. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 1996. 178–186.
 40. *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa*, mint 2. jegyzet, 324.
 41. GINHART, Karl: *Die Fürstenstatuen von St. Stephan in Wien und die Bildwerke aus Grosslobming*. Klagenfurt, 1972. 41. skk.
 42. Különösen: SALIGER, Arthur: Der Meister von Groblobming in monographischer Sicht. *Der Meister von Groblobming*. (mint 1. jegyz.) 44–55. – a kiállítás alkalmából rendezett kollokvium anyaga kiadatlan.
 43. SCHMIDT Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, 1992 (mint 15. jegyz.), 301. skk.
 44. Utalások ez irányban: MAROSI, 1995. (mint 19. jegyz.) 238., valamint MAROSI Ernő: Itinerarien mittelalterlicher Künstler. In: *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien – Il gotico in Slovenia – Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria. Vorträge des internationalen Symposiums Ljubljana, Narodna galerija*, 20.–22. Oktober 1994. Hrsg. Janez HÖFLER. Ljubljana, 1995. 23.
 45. HEINRICH-SCHREIBER, Ulrike: Die Bedeutung der französisch-höfischen Bildhauerkunst für den Meister von Groblobming. *Der Meister von Groblobming*. (mint 1. jegyz.) 1994, 9–30. – a disszertáció: Freiburg, 1992.
 46. Végh András lekötöző szívességéből.
 47. GEREVICH László: *A budai vár feltárása*. Budapest, 1966. 168.
 48. i. m. 207.
 49. i. m. 278.
 50. NAGY Emese: Buda, a királyi vár. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. Budapest, 1987, II. Katalógus. 120., ugyanígy: Kat. Sz.13. sz., 258.
 51. HOLL Imre: A budai palota középkori építéstörténetének kérdései. *BudRég* XXXI. (1997) 88. jegyzet a 97. oldalon. – Ugyanitt a torz-

- fejekről: „Három példány a K-i belső udvarból került elő, a Kápolna É-i oldalánál.”
52. HOLL. 90. – Megjegyzendő, hogy ugyanez a darab Mátyás palota-épülete kettős bejárati kapuzatának rekonstrukciójában kulcsdarab szerepét játssza az újabb irodalomban: FEUERNE Tóth Rózsa: A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai. *Ars Hungarica* 1986. 42. és 23. ábra: rekonstrukciós rajz.
53. HOLL 90; valamint TÓTH, Sándor: Kaschau, Elisabethkirche, von der Westfassade her betrachtet. *Művészettörténeti Értesítő* XLII (1993) 65. jegyzet a 135. oldalon – az összefüggéseket az általa ismét javasolt „buda–kassai stílus” értelmében a kassai Szent Erzsébet-templomra, sőt a ferencesek keszthelyi templomára is kiterjesztve.
54. SCHWARZ, Michael Viktor: König Sigismund als Mäzen und der Weiche Stil in der Skulptur. In: *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa*. lásd: 2. jegyz. 323.