

68 084

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ L. 1937.

D^r HOFFMANN EDITH

JEGYZETEK
A RÉGI MAGYAR TÁBLAKÉPFESTÉSZETHEZ

BEITRÄGE
ZUR ALTEN UNGARISCHEN TAFELMALEREI

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA, BUDAPEST

OSZK

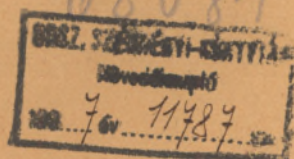
Országos Széchényi Könyvtár

Felelős kiadó: Dr. HOFFMANN EDITH

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

68084



JEGYZETEK

A RÉGI MAGYAR TÁBLAKÉPFESTÉSZETHZ

Német metszeteknek magyarországi oltárokon való sűrű másolását már régebbi kutatóink, elsősorban Henszlmann Imre,¹ észrevették. Henszlmann finom elemző elméje és biztos ítéletű szeme tárgyilagos elmélyedéssel merült el művészeti emlékeink vizsgálatába és európai tájékozottságával higgadtan hasonlította össze azokat az idegen művészeti anyaggal. Így tették mások² is, szépítés nélkül tárva fel észrevételeiket. De mi szépíteni és elhallgatni való is van egy tudományos igazságon? Az igazság nem szép és nem csúnya, egyszerűen — számolni kell vele. Mert a legrosszabb esetben miről van itt szó? Arról, hogy jó egynehány jelentéktelen darabot ki kell vetnünk a magyarországi művészet szempontjából komolyan számot tevő anyagból s ezáltal viszont tisztább képet kapunk a fennmaradóról. Az eredeti művek és a másolások szétválasztása sürgős feladat, mert egészen más elbírálás alá esik az eredeti alkotás, mint a másolat. Tisztába kell végre jönnünk vele, hogy mit mondhatunk a magunkénak. Tarthatatlan helyzet az, hogy egyszerűen anyagismeret híján egy sereg, az európai művészettörténet szempontjából nagyfontosságú kompozíciót, abban a naív hitben, hogy magyar művész munkája, vállveregetve dicsérgetünk. S ilyen eset ellen előre védekezve, kijelentjük, hogy teljesen mellékes a kompozíciók eredetiségének kérdése.

S a selejtezés eredménye nem szegénységünkre fog rámutatni, hanem sokkal magasabbra emeli majd festészetünk színvonalát, megsza-

¹ *Henszlmann I.*, Lőcsének régiségei. Budapest, 1878.

² *Myskovszky V.*, Bártfa középkori műemlékei. Budapest, 1879. — *Divald K.*, A bártfai Szent Egyed-templom. *Archaeologiai Értesítő*. 1917; Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai. Budapest, 1908; A héthársi Szent Márton-templom. Budapest, 1913.

badítva azt az idegen ballaszttól. Mindenből többet jelent az értékes kevés, mint a sok; a választék több egy olyan egyvelegnél, melyben a középszerű vagy rossz, számra nézve szükségszerűleg felülmúlja a kitűnőt, sőt még a pusztán jót is. Jelentékenyebb emlékeink, természetesen — eredetiek.

Az uralkodó homály szétesztatása érdekében, jegyzékben állítottam össze mindazokat a kisebb-nagyobb átvételeket és másolatokat, melyeket eddig részben magamnak,¹ részben másoknak² sikerült felderítenünk. Nem mintha azt hinném, hogy ezek az átvételek a régi magyarországi művészet legfontosabb kérdéseit oldják meg, hanem mert ismeretük minden komolyabb tudományos munkának alapját képezi és sok esetben megkímél a talajtalan esztétizálástól. Ehhez a jegyzékhez szeretnék néhány szót fűzni, olyan elemi elvi kérdésekről, melyeknek tisztázását múlthatatlanul szükségesnek tartom.

Mindnyájan tudjuk, hogy régebbi időkben szokásos volt idegen művészek munkáiból meríteni. A középkorban a tulajdonjog kérdése még nem volt tisztázva, fel sem vetődött még. A művészi alkotás szabad préda volt s csak a művész egyéni becsvágyától függött, hogy önállóan akar-e mondani vagy megelégszik másolással. Dürer-plágiumok vetik fel első ízben e portyázások illetlenségének és szellemtelenségének a kérdését.

Rembrandt is megtette például, hogy mások munkáiból merített, sőt ő volt az a művész, ki legtöbbször hajolt le idegen forráshoz. De ha Rembrandt kölcsönzött, az a nyers motívum átvételét és teljesen szabad átköltését jelentette. Az idegen motívumnak, legyen az ind vagy olasz, vagy saját nemzetebeli, teljes felszívását és felemelését a rembrandti világba. Mint mikor apró patakok és nagy folyók beleömlenek a tengerbe, ki tudja szétválasztani az Océánban az egyes vizeket? A legnagyobb-szerű újra alkotást jelenti önála a kölcsönzés.

De Rembrandt sohasem másolt le híven egész képeket, csak egyes

¹ Hoffmann E., Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns és Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. A Műgyűjtő 1931. 66–71. l. és 162–169. l. és A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. A Gróf Klebelsberg Kuno Magyar Történet Kutató Intézet Évkönyve. 1933, 59–64. l.

² V. Roth, Siebenbürgische Altäre. Strassburg. 1916. és V. Roth, Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, 1934. — M. Lehrs. Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert. V. Wien, 1925. — B. Daun, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig, 1903.

motívumok mozgatták meg fantáziáját. Andrea del Sarto és Carpaccio, mikor Dürer északi szelleme megragadta őket, szintén csak egyes alakokat, motívumokat vettek át tőle. Ők kevésbé dolgozták fel az idegen elemeket s azok kivilágítottak képeik egészéből. Andrea del Sartot ezekért a kölcsönzéseieért kényes ízlésű és erkölcsű kortársai meg is rótták s kitaláló képességének fogyatkozását vetették szemére; noha ezek csupán kissé idegenszerű elemek műveiben s a kompozíciók szépségét jelentékenyen nem érintik.

Azon dől tehát el a kérdés, hogy mennyi önálló hozzátenni-valója van a művésznek ahhoz, amit mástól kölcsönvett. Itt természetesen nem azt értem, hogy számszerint hány alakot bigygyeszt még hozzá, hanem a művészi mondanivalót.

De mindenekelőtt tisztázunk kell, hogy egy műalkotásnál mi az invenció és mi a kivitel szerepe és jelentősége, invención értve a témát, a kompozíciót, az egyes alakokat, szóval az egész mű elképzelését. Azt hiszem, nem lehetnek eltérőek a vélemények arra nézve, hogy a döntő szerep az így körvonalazott invenciónak jut. Minden, ami teremtoerejéből fakad, az invencióban tör fel a művészből. Az invencióban jut kifejezésre az egész mű szelleme, itt nyilatkozik meg az, hogy valaki oly eksztatikus és misztikus



1. kép. Schongauer.



2. kép. Bártfa. Jézus születése oltár.



3. kép. Dürer.

lélek-e, mint Grünewald, oly lírai és kedves-e, mint Altdorfer vagy oly drámai-e, mint Dürer. Ebben és csak ebben nyilatkozik meg a lélekalkat; a szín, fény stb., evvel jár és ebből következik. Ami azon túl van, a kivitel, inkább a mesterségbeli készségre vet világot.

Egy festmény vagy metszet egészében, képben való lemásolása sohasem számított művészi teremtő alkotásnak s komoly fontossága is csak akkor van, ha az eredeti mintakép elveszett. Legyen egy másolat, melynek eredetije ismeretes, mesterségbeli szempontból bármily magasrendű, történeti súlya sohasem lesz és el nem képzelhető, hogy akár milyen nép mint művészetének számottevő darabját tartsa nyilván. Másolatok még akkor sem számítanak, ha kitűnő művész készítette őket. Érdekeselek lehetnek, mint műtörténeti kuriózumok, megmutatják, hogy egyik nagy művész a másikat másolva, hogy alakítja át a mintát saját egyéni formájára, vagy fényt vethetnek a művész esetleges irányváltozásának mélyebb gyökereire, de

maga a másolat, mint műalkotás, művészi fejlődésének állomásaként nem tárgyalható. Sem egyetlen művész oeuvrejében, sem egy nép művészetében nem számítanak alkalmi másolások.

Érdekes, hogy Melkben levő, fiataalkori oltárának egyik képén például Jörg Breu is átvette Schongauer népszerű metszetét, melyen az Egyiptomba való menekülés van ábrázolva. De az egész oltáron és általában Breu oeuvrejében is ez az egyetlen eset kölcsönzésre és nem is számít a művész jelentékeny munkái közé.

A motívumkölcsönzés és a másolás között egy világ fekszik.

Próbáljuk mármost ennek a felismerésünknek a világát rávetíteni egy konkrét példára. Ilyennek kínálkozik a bártfai Jézus születése oltár, melynek tizenkét képe közül kilenc Schongauer metszetek után van másolva (1. és 2. kép). Némi kis önámítással szokásos ebben és hasonló esetekben azt mondani, hogy a művész felhasználta ugyan ezt vagy azt a metszetet, de önállósága teljes megőrzése

mellett.¹ Mintha olyan változtatások történtek volna, hogy műve szinte már nem is számít kópiának. Tárgyilagos vizsgálat mellett azonban be kell vallanunk, hogy Schongauer metszetei végesvéig csaknem szolgai hűséggel vannak másolva a bártfai oltáron, csak mivel a deszkák valami-



4. kép. Altdorfer.



5. kép. Héthárs. Főoltár.

vel szélesebb formátumúak, mint a metszetek, Schongauer kompozíciói jobbról-balról, két-három alakkal meg vannak toldva, vagy széltebe vannak húzva. Ezenkívül a pálmafa lombosfává alakult át és más hasonló apróságok. Máshol, például Berethalomban éppen fordítva egy-két alak el van hagyva s a fák java hiányzik, mivel a tájkép kevésbé érdekli a művészt. Önámítás azt képzelni, hogy ilyen jelentéktelen változtatások miatt a festmény most már nem is másolat, hanem szabad művészi alkotás. Nem túlságos lebecsülése-e saját művészetünknek, ha ennyire ragaszkodunk idegen morzsákhoz? Be kell végre látni, hogy a bártfai oltárnak tizenkét képe közül csak három tárgyalható döntőfontosságú műemlékeink között, bármily kifogástalan mű mesterségbeli szempontból a többi kilenc.

Mily messze áll a művész gyötrődő és alkotó lelkétől az olyan

¹ Genthon I., A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 79—80. l.



6. kép. Dürer.

közepszerű tehetségé, ki két-három mester metszeteiből keresgéli össze kompozícióinak alakjait, gondosan illesztgetve azokat egymásmellé, mint például a héthársi oltár mestere, ki Wolf Traut és Dürer, Dürer és Altdorfer (3—5. kép), Dürer és Springinklee műveit (6—8. kép) gyúrja össze újabb egésszé. Festőmesterember az ilyen, kinek működése magasabb értelemben inkább tartozik a kultúrhistória, mint a művészettörténet keretei közé. A nyert adatok érdekekkel bírnak a német művészettörténet szempontjából, mert rávilágítanak a német metszetek nagy elterjedtségére, érdekes művelődéstörténeti adatokkal szolgálnak nekünk, amennyiben pontos felvilágosítást adnak a festőműhelyeinkben dívó gyakorlatról, a rendelkezésre álló

segédeszközökről, stb., de mindennek a magyarországi művészet magasabb törekvéseihez, problémáihoz csak annyi köze van, hogy az importált metszetek mégis nagyon fontos eszközei voltak az európai áramlatok és hatások ideérkezésének.

Az M S mester is kölcsönvett Dürertől, de csak egy-egy fejet s egyetlen egész alakot (9—10. kép). De azt az alakot úgy feldolgozta a sajátjai közé, annyira megadta neki saját stílusának jegyeit, hogy alig ismerhető fel benne a düneri elem. Ugyanígy vette át a besztercebányai Szent Borbála oltár mestere Dürer architektúráját. Ez sem másolás, csak egy kitűnő művész hódolata a zseni előtt. Motívumkölcsönzés, semmi más. Csupán motívumkölcsönzés a jezernycei oltáron Altdorfer architektúrájának átvétele is.¹ De ez már lényegesen jelentéktlenebb alkotás, mint a másik kettő.

¹ Hoffmann E., A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. 61. l.



7. kép. Springinklee.



8. kép. Héthárs. Főoltár.

Fontos az eredetiség tisztázása már azért is, mert a metszet esetleges pontos dátumával oltáraink keletkezésének időpontját általa nem egyszer közelebbről meghatározhatjuk. Az évszámkiigazítás legfontosabb példáját a besztercebányai oltárral kapcsolatban idézhetem, melynek állítólagos, 1502-es évszámát a Dürer «Mária életéből» vett építészeti motívumok alkalmazása — mint ezt már volt alkalmam bővebben kifejteni¹ — hét évvel tolták előre. Evvel az oltár a fejlődés természetes egymásutánjába illeszkedett bele. Azelőtt, a hibásan 1502-nek olvasott² évszám miatt abban az évben képviselte nálunk a dunai iskolát, melyben az még jóformán meg sem született s érthetetlen fenoménként meredt rá a kutatóra; 1509-es évszámával most szépen beleilleszkedik a sorba. Nem első és nem utolsó oltárunk ebben a stílusban, de egyik legjelentékenyebb festészeti emlékünck.

Előretolódott legalább öt évvel a már említett, eddig 1513 körül

¹ U. a. 59—61. l.

² Helyes olvasása Csánky D., A besztercebányai Szent Borbála-oltár dátuma. Magyar művészet. 1936. 315—316.

elhelyezett¹ héthársi oltár ideje is, mivel Wolf Trautnak egy 1516-ból keltezett fametszetéről és egy 1518-i nürnbergi kiadvány Springinklee-



9. kép. M. S. mester.

fametszetéről találtam benne másolást.² Ez az évszámkiigazítás is éppen a dunai stílus terjedésének kérdése miatt fontos, hiszen Altdorfer-lapok vannak az oltáron másolva.

Ugyanígy helyreigazításra szorul egy korábbi oltárunk évszáma is, a jánosréti főoltaré. Az oltár állítólag 1473-ra van keltezve,³ s az idevágó irodalom két legjelentékenyebb festményeül az Olajfák-he-

¹ Divald K., A héthársi Szt Márton-templom. 16. l. — Genthon I., Id. m. 116. l.

² Hortulus Animae. Nürnberg, 1518. Friedrich Peypus kiadványa, Springinklee fametszeteivel. Újra nyomtatva 1519, 1520. Ha például a későbbi kiadást használták fel, «a héthársiak hiedelme», (Divald), hogy az oltár 1526-ból való, talán igazolódik is.

³ Gerevich T., A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Újság. 1916. júl. 14. — Genthon I., Id. m. 56. l.

gyét és a Kálváriát említi. Utóbbi azonban ismét csak másolat Schongauernek egy nagyon szép kis metszetéről (11–13. kép). Tekintve, hogy Schongauer-másolatok Németországban csak 1476 óta mutathatók ki, ez az évszám mindenképpen kérdésesnek látszott. Ha valóban olvasható volna az oltáron, nagyon érdekes adalékul szolgálna Schongauer ezen, korát tekintve, egyik legvitatottabb lapjának keltezéséhez. Némelyek legkorábbi művei közé sorolják, mások a későiek közé. Ez a korai alkalmazása magyar oltáron, nemcsak ennek a lapnak korát döntené el, hanem arra vallana, hogy a művész grafikai munkássága már 1473-ban, tehát festői működésével egyidőben, megindult. Legkorábbi festménye, a Madonna a lugasban (Colmar), ezt az évszámot viseli. Mindez így lenne, ha az évszám valóban olvasható volna az oltáron, de hát — az oltár nincs keltezve. Szabadon tolható tehát pár évvel előre és nem ad semmiféle támpontot a metszet keltezésére sem.

Nem mellékes feladat az oltárok pontos évszámának megállapítása és nem kicsinyeskedés, ha vele foglalkozunk.

Öt, hét vagy még több év nem csekélység éppen ezekben az időkben, mikor pár év alatt nagy átalakuláson megy át a művészet. És nekünk, akik a kutatások kezdetének kezdetén vagyunk, mindent el kell követnünk, hogy semmitmondó találgatások helyett biztos támpontokhoz jussunk.

Nem is pár évet, hanem mindjárt fél-százados eltolódást jelent az az átvétel, mely legújabban került napvilágra;¹ e szerint a kassai múzeum Angyali üdvözlete — mely két másik képet is von maga után — a heidelbergi Biblia Pauperum egyik lapjáról van másolva. Ez a körülmény 1400-ról,² a XV. század közepére tolja el a képek keletkezési idejét.

Ha végignézzük a mellékelt jegyzék anyagán, azt látjuk, hogy az eddig felderített másolatok kizárólag német metszetek után készültek. A XV. században nem egészen zártan körülhatárolt az a terület, mellyel az ország met-



10. kép. Dürer.

¹ Csánky M., Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. Nemzeti Újság. 1936. nov. 8.

² Genthon I., Id. m. 28. l.

szetek behozatala szempontjából összeköttetésben állt. Főleg felső-rajnai, középrajnai és németalföldi művészek művei vannak elterjedve, melyeket részben a kereskedők, részben az aacheni búcsújárók hozhattak magukkal. Ezek közül művészetünkre különösen két művész gyakorolt jelentékeny hatást: a felsőrajnai E S mester és Martin Schongauer. Az E S mester utáni másolatokat kódexeken kívül a bakabányai Mária-oltár és a jánosréti oltár őrzi; a Schongauer átvételek száma nagy, összesen tizenhárom oltár harmincegy képén találkozunk vele (14—15. kép).

A XVI. század elején a helyzet annyiban változott, hogy itt három határozott körre tudjuk szorítani azt a területet, melyről a metszeteket importálták. Az első főterület Nürnberg. Erős kereskedelmi és politikai összeköttetések kötözték a szálakat Nürnberggel oly szorosra, hogy a kulturális kapocs is szűk lett. Ebben az időben Dürer-metszetek elárasztják az országot: huszonhárom műemlék nyolcvanhét festménye mutatja metszeteinek gyengébb vagy erősebb hatását. Kívüle a legkeresettebb és legtöbbet másolt művész Hans Leonhard Schäußelein,¹ ő öt oltár, huszonhárom képén, Sebald Beham, csak a rádosi oltár három képén, Hans Springinklee és Wolf Traut a héthársi oltár egy-egy képén és Veit Stoss a lőcsei oltár egyik domborművén szólalnak meg.

A második kör a dunai iskola. Ebből egyelőre csak Altdorfer-metszetek jönnek tekintetbe. Átvételeik három oltár hat képén állapíthatók meg.

A harmadik tényező Lucas Cranach művészete, hét fametszetének másolatát a lőcsei oltáron találta meg Henszlmann. Az esztergomi képtár garamszentbenedeki tábláit tévesen hozták Cranachhal kapcsolatba.²

Biztosra vehetjük, hogyha már sikerült volna a további, szintén nyilvánvaló másolások eredeti forrásait kikutatni, vagy ha történetesen még egyszer ennyi oltár maradt volna fenn, az egésznek képe nagyjából ugyanez volna. Mert mutatis mutandis itt is helyes az, amit Horváth János³ az irodalomra mond: «A veszteségek . . . ne tévesszenek meg, ami fentmaradt, az elég közel áll, legalább műfaji arányaiban, az egy-

¹ *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi*. Nürnberg, Ulrich Pinder. 1507. Újra nyomtatva Fr. Peypus, Nürnberg, 1519. Valószínűleg főleg utóbbi kiadást használták.

² Gerevich T., *Az Újság*, 1916. és *Esztergomi műkincsek*. Prímás Album, 1928. 214. l.

³ Horváth J., *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*. Budapest, 1931. 21. l.



11. kép. E. S. mester.



12. kép. Schongauer.



13. kép. Jánosréti főoltár.

kori valósághoz». Egyetlen példát sem tudunk felhozni arra, hogy olasz metszetet másoltak volna Magyarországon. Még akkor sem, ha a miniatúrákat belevonjuk vizsgálódásainkba. Legyen az Pozsony, Horvátország¹ vagy Buda, — itt Kálmáncsehy Breviáriumára gondolok — akkor is csak az E S mesternek, a Játékkártyák mesterének, a Berliini passzió mesterének, a P W mesternek, a zwollei I A mesternek, az



14. kép. Szepeshely. Főoltár.

¹ Thúz Osvát és György topuszkói apát és rozsonyi püspök kéziratai. A Szi-szek mellett, a zágrábi egyházmegyében fekvő Topuszkó nem azonos Tapolcával, ami Keszthely közelében fekszik, mint *Divald K.* (Magyarország művészeti emlékei, Budapest, 1927. 127. és 130. l.) könyvében sajtóhiba folytán olvasható. *Gerevich T.* (L'arte antica ungherese, Roma, 1929. 14. l.) a sajtóhibát átveszi. Az apát egyik könyve 1495-re van keltezve, a miniatör másik két munkája minden valószínűség szerint 1498-ból és 1499-ből való, nem lehetnek tehát Zsigmond király miniatörának, Martinus Opifexnek munkái, mint Gerevich (u. o.) felteszi, nem is mutatják azokkal a legtávolabbi összefüggést sem. Az addig ismeretlen György apáttal és miniatörával részletesen foglalkoztam Magyar Könyvszemle 1925. 35—47. l.

Amsterdami kabinet mesterének, Israel van Meckenemnek és végül Martin Schongauernek a műveire akadunk.¹ Azért említettem Kálmán-csehy könyvét külön hangsúllyal, mert az az olaszos művészetet annyira kedvelő főpap rendelkezése s az annyira olaszos ízlésű budai műhelyben készült. S íme, mégis csak az E S mester metszetére lelünk benne! A műhelyek csak német metszetekkel voltak felszerelve.

Ennek a ténynek több magyarázatát is lehet adni. Először a német metszetek sokkal alkalmasabb anyagot szolgáltatottak, mint az olaszok; gyakran mindjárt kész sorozatokat s az egész oltár képanyaga egy fogásra készen volt. Aztán meg több is a mese a német metszetekben, mint az olaszokban s ezért alkalmasabbak a népszerű felhasználásra, mint az olaszok. Mantegna metszeteinek hatalmas pátosza és monumentalitása szétvetette volna egy magyarországi templom oltárának falait. Hiszen még Németországban is, hol Mantegnát többször másolták, inkább monumentális feladatok megoldásánál, üvegfestmények készítésénél fordultak hozzá.

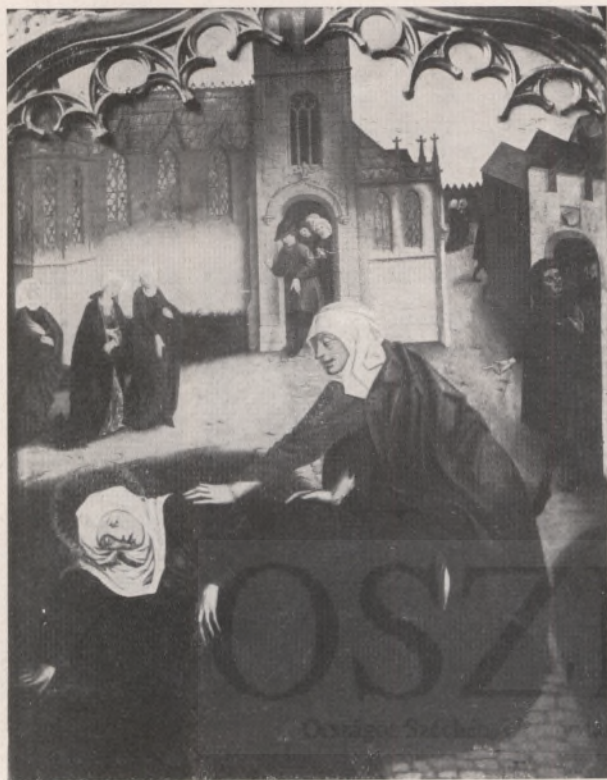
A másik magyarázat az, hogy a kereskedelmi összeköttetések a polgárság részéről mégis csak élénkebbek voltak Németországgal, mint Olaszországgal, főleg sokkal nagyobb területre terjedtek ki, mert az olaszországi összeköttetések lényegében inkább Budára összpontosultak s néhány főpapi udvarra.

Végül: emlékeink jobbra a nagyrészt németajkú lakosság területeiről maradtak fenn, hol ez az összeköttetés, — politikai és kereskedelmi kapcsolatokon túl, — családi vagy személyi nexusok formájában sokkal magától értődőbb volt, mint az olaszokkal való. Még azokra a magyarokra nézve is, kik ezeken a területeken a németekkel együtt éltek és a hatásuk alatt dolgoztak.



15. kép. Schongauer.

¹ Hoffmann E., Régi magyar bibliofelek. Budapest, 1929. — Nem helyes az a visszatérő állítás, hogy a Szépművészeti Múzeumban levő Kisszebeni főoltár képei I. van Meckenem után vannak másolva. Legutóbb Genthon., Id. m. 99. l.



16. kép. Kassa. Főoltár.

Szokásos újabban ezekből a metszet-másolásokból bizonyos következtetéseket vonni a német és a magyar psychére, úgy tüntetve fel a dolgot, mintha ezeknek a másolásoknak az eredeti műtől különböző voltában a magyar lelkület nyilatkozna meg. A XVI. századeleji garamszentbenedeki oltárszárnyak mesteréről például azt olvassuk, hogy a német mintán (Dürer) akként változtatott, hogy «a régi magyar festészet általános jellegének megfelelően, a lényegest emeli ki, az ábrá-

zolást összébb vonja, egyszerűbbé, érthetőbbé teszi, a magyar szellemnek terhes aprólékosságokat elhagyja, a bántó szegleteket lekerekíti s a kellemes benyomást, a festői, élénk színezéssel is fokozza»,¹ stb. Mindebből az a benyomásunk, hogy a garamszentbenedeki mester átírásában Dürer kompozíciói szebbek lettek s ezért csodálkozva olvassuk másutt, hogy «hihetetlenül durva, kontár sorozat»-ról van szó, melynek egyetlen érdekessége, hogy a hátlapok Cranach után készültek.² (Utóbbi, mint említettem, nem felel meg a valóságnak.)

Gondolom, igazságtalanság az egész magyar művészettel szemben, rossz példával ily egyenlőtlen harcba bocsátani. Vajjon képzelhető-e,

¹ Gerevich T., Az Újság 1916. és Esztergomi műkincsek. Prímás Album. 1928. 214. l.

² Genthon I., Id. m. 114. l.

hogy egy a magyar művészet szempontjából szóba sem jövő mesterember másolásaival verni tudja Dürer nagyszerű és gazdag zsenijét? mely zseni mellesleg megjegyvezve, magyar eredetű. A németiség reprezentáns mesterével, Dürerrel szemben, igazán ezt a senkit tekintsük a magyar művészet és a magyar lelkület képviselőjének?

Kópiákból egy festő nemzetiségére gyakran igen, de lelkületére sőt népi lelkületére, biztonszággal következtetni alig lehet. Mindenekelőtt tekintetbe kell vennünk, hogy a másoló nemcsak a művészi alkotó erő, de még

a művészi készség szempontjából is mélyen alatta áll annak a művésznak, akit másol. Ha ez nem volna így, nem szorult volna arra, hogy másoljon. De ezen kívül, elfogulatlanul mérlegelve a kérdést, nem képzelhető, hogy egy kis vidéki festőműhely tulajdonosa vagy tagja, lényeges javításokat tudjon eszközölni oly ritka lángelme munkáján, mint Dürer vagy oly bájos művész munkáin, mint Altdorfer vagy Schongauer. Mindnyájan tudjuk, hogy ezeket a másolásokat a hirtelenül fellépő nagy kereslet és az evvel kapcsolatos, fokozott termelés hozta létre. Ha tehát feltűnő egyszerűsítés mutatkozik a máso-



17. kép. Bártfa. Szent Erzsébet oltár.

lásnál, az igenis ügyetlenség, hanyagság és gyors munka eredménye. Bármily gyors munkát kellett azonban végezni, bármennyire nem lehetett elmélyedni a részletekbe, a sietve lemásolt kompozíciók lényegét, nagy általánosságban természetesen meg kellett tartani.

De a másolás elemi törvényeinek a megértetésére leghelyesebb olyan két oltárt idéznünk, melyek mindegyike Magyarországon készült, az eredeti is, a másolás is. A kassai főoltár és a bártfai Szent Erzsébet-oltár Erzsébet-ciklusait értem (16—17. kép). Nem képzelhető jobb példa, mely minden további szót feleslegessé tenne, mint ez s megmutatná, mennyire csak az egyén képességeire lehet ilyenfajta munkák-ból következtetni és nem a néplélekre. Mert micsoda nép lelke nyilatkozik meg a bártfai oltár durva másolásain, szemben a kassai oltár csodálatosan finom és egészen rendkívüli szépségű képeivel? Vajjon melyikben nyilatkozik meg a magyar lelkület? az egyik képtelen és ügyetlen dadogásában és bárgyú egyszerűségében vagy a másik sokrétű gazdagságában és pompájában? Nem egészen közelfekvő városok terméke-e a kassai remekmű és a bártfai gyerekes másolás? A példa annál jobb, mert ezeknél a bártfai képeknél sincs szó részletekbe menő hű másolásról.

Szokásos ezenkívül a fennmaradt emlékek kapcsán azt hangsúlyozni, hogy «festészetünk szerencsére nem vált az esztétikailag sekélyesebb német művészet gyarmatává. Hatását magába olvasztotta s alárendelte a már ekkor határozottan kialakult magyar művészi ízlésnek. Sőt, e németeskedő korszakában is oly műveket hozott létre, melyek fölötté állanak a német festészet átlagának s méltán vetekszenek a legjobb német mesterek alkotásaival».¹ Továbbá, hogy «a magyar lelkületet a mérséklet, józanság, a modoros formai túlzások kerülése» jellemzi és az exaltáltságra való nem hajlás,² szemben «a német XV. századi festők drámai brutalitásával. Régi festőink a gyakran ábrázolt passzió-jelene-tek-ből nem csinálnak kínzókamra-felvételeket, mint német társaik: Multscher, az idősebb Holbein vagy a későbbiek közül Grünewald».³ Az MS mester Grünewalddal szemben «a drámai meggyőzést belső pátozusra s nem kulisszahasogató színpadi túlzásokra alapítja».⁴

Végül, mint különösen feltűnő magyar jellemvonást, a tájszeretetet

¹ Gerevich T., *Prímás Album*. 207. l.

² Gerevich T., *A régi magyar művészet európai helyzete*. Minerva. 1923. 104. 109. l.

³ Gerevich T., *Prímás Album*. 208. l.

⁴ Gerevich T., *Az Újság*.

szokás emlegetni, mint «fontos érvet festészetünk eredetisége, nemzetiessége mellett».¹

Azt hiszem, a józanságot illetőleg Riedl Frigyes² finom, de a valóságot nem fedő megállapítása volt itt irányadó: «A magyar középkorban kevesebb a láng, kevesebb a rajongás, kevesebb a türelmetlenség, mint nyugaton. A magyar népben minden időben valami tartózkodó józanság nyilatkozik». Józanság! Dehát józannak ismerjük mi a magyart? Balassa, Petőfi, Vörösmarty, Széchenyi, Ady, Babits józanok-e? vagy józan-e Munkácsy? Paál László és Szinyei? Vagy a középkorban más volt a magyar lelkület? Dehát mit is jelent ez a szó: józan? oly sokfélért értenek rajta. Józannak minősítsük például Arany Jánosnak fojtott lírával feszülésig telített művészetét, pusztán azért, mert a realizmus hangján beszél? Bizonyára csak szó ez, mely nem fed semmit a magyarság nagyon sokféle és nagyon eltérő tulajdonságokat magában foglaló lelkületéből.

Valóban úgy van, hogy a magyar lelkület vidékenként más és más, a magyarság lelki képe végtelenül gazdag és túlságos leegyszerűsítését jelentené ennek a gazdagságnak és sokféleségnek, ha a «józan» szócskával akarnók egységbe foglalni. Ha a józannak bizonyos életbölcseégi árnyalatot adok, akkor vannak vidékek, amelyekre nézve ez megáll, másokra viszont egyáltalában nem. Ugyanígy nem általánosítható akkor, ha a fantázia hiányát gondolom bele a szóba. Igaz is, meg nem is. A magyar nemest szenvedélyes, forrófejű, lobbanó fajtának, a magyar parasztot bicskázónak és hevesnek éppúgy mondhatom, mint nyugodtnak, józannak és lassú vérűnek. S mennyivel inkább áll ez a különféleség a kevert lakosságú vidékekre, mint Felsőmagyarország vagy Erdély.

S nem hajlamos a magyar az exaltáltságra? Talán az irodalomban sikerül alapot szereznünk erre a tételre! De lám, Babits Mihály,³ a latin himnuszok újraköltője és legjobb ismerője a középkori magyar lélekről így nyilatkozik: «A közelmúlt magyar irodalmi gondolkodásának népszerű balvéleménye volt, hogy a magyar karaktertől idegen a misztikus rajongás, idegenek a skolasztikus szubtilitások...» «A magyar szentek himnuszai nem legkevésbé misztikusok, nem legjózanabbak az aszkétikus rajongásban».

¹ Gerevich T., A magyar művészet jelentősége. Magyar Szemle. 1927. 251. 1. és Az Újság.

² Riedl F., A magyar irodalom főirányai. Budapest. 1910. 33. 1.

³ Babits M., Amor Sanctus, Szent szeretet könyve. Budapest, 1933, 7—8. 1.

A XIV. század elejéről való, latin eredetű, csodálatosan szép Mária-siralom, legrégibb magyarnyelvű versünk, nem józan, nem egyszerű és nem is mérsékletes; és nem józan a Pázmány Péternek tulajdonított remek himnusz Máriához, mint ahogy maga Pázmány Péter sem az.

A német művészettel szemben nem merném a magyarság feltűnő tájszeretétét sem hangsúlyozni, hiszen éppen a tájfestés volt az, amiben a németek úgy a XV. század első felében, Konrad Witz, Lucas Moser stb. alkotásaiban, mint a XVI. század elején újat és nagyszerűet nyújtottak. Altdorfer, Huber, Dürer oly pontos tájfelvételeket készítettek, hogy 400 év múlva rá lehetett ismerni az ábrázolt városkákra. A magyarországi művészetben pedig akkor tapasztaljuk a nem is nagyon egyénítő tájképek feltűnő bőségét, mikor az már a nyugatról jövő áramlat természetes következménye. Magyarországon egyetlen példát tudunk arra, hogy a festő határozott helyet akart volna visszaadni, az 1510-es garamszentbenedeki *Vir dolorum*ot. De ebben az esetben éppen az a megdöbbentő, hogy a kísérlet milyen rosszul sikerült.¹ Az 1516-ból való kassai Mária látogatása oltár tájképei² nem egyénítő tájképek, nem is akarnak azok lenni. Kassa mellett sohasem voltak olyan kastélyok, a Hernád sem olyan széles folyó, mint a Duna. Ezekkel a kísérletekkel szemben Altdorfer 1511-ben megrajzolta a Szépművészeti Múzeum világhírű látképét Sarmingsteinről és még sok egyebet s körülbelül ezekben az években megteremtette az emberi alakoktól mentes, tiszta tájkép típusát. Évszámok sokat jelentenek a művészet történetében, tudjuk, hogy Henrik csukárdi plébános állítólagos «naturalisztikus virágai» mily zavart okoztak: a következő generáció számára irányt szabó mesternek számított,³ míg ki nem derült, hogy azok száz évvel későbbi, tehát a XV. század végétől való hozzátoldások.⁴

¹ V. ö. Gerevich T., Kolozsvári Tamás. Budapest. 1923. 4—5. l. és 1—2. kép. Legalábbis a szerzőtől közölt s feltehetőleg legmeggyőzőbb nézetben.

² Gerevich T., Az Újság, 1916. és Genthon, Id. m. 72. l. Nem tudom az oltár melyik képét értik a szerzők a nyolc közül, általánosságban mondván, hogy «az egyik kép háttérében felismerni a Hernádnak Kassa alatti, füzesekkel szegélyezett, lapályos völgyét», mert csaknem minden képen előfordul egy folyó, melyek alig különböznek egymástól. Az oltár 1516-ból való, Gerevich minden magyarázat nélkül 1526-ra teszi. Ebben az esetben természetesen még kisebb jelentősége volna ezeknek a tájképeknek.

³ Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. 1923. 107. l. és T. Gerevich, L'arte antica ungherese. Roma. 1929. 11. l. A miniátor mindkét helyen tévesen Istvánnak van nevezve.

⁴ Hoffmann E., Henrik csukárdi plébános miniator. Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. IV. 1927. 74—90. l.

De forduljunk vissza a másolás konkrét példáihoz. Mint ábráinkból látni való, a Jánosréti mesterről sem áll az, hogy «a jeleneteket kevés alakból állítja össze, nem zsúfol, mint sok korabeli német művész».¹ Ellenkezőleg, Schongauernek csakugyan nemesen egyszerű kompozícióját nemcsak hogy kombinálja az E S mester két alakjával (Magdolna, Krisztus), hanem még maga is tesz hozzá néhány alakot s megtoldja egy tájképpel. A «művészi oeconomia tudatos számításáról»,² — valljuk be — itt szó sem lehet. Akár a Krisztus búcsúját anyjától ábrázoló bártfai epitáfiumot nézzük, mely két Dürer-metszetet kombinál és megtoldja főlésgeszen egy alakkal, akár a székelyszombori oltár predelláját, mely ugyanezen két metszetet kombinálja, akár a többi már idézett példát, mindig azt látjuk, hogy ahol egyszerűsítés forog fenn, az mindenütt a tudás vagy az igyekezet hiányából fakad, mint például az összes Schäu-felein-kópiáknál, vagy a leibiczi oltár Altdorfer-másolatain. Nem állíthatjuk azt sem, hogy a rádosi oltár világosabbá tenné változtatásaival Beham kompozícióit, ellenkezőleg, csak összekuszálja azokat. Nem egyszerűsítés az sem, ha a csíkménasági oltár mestere véres sebekkel borítja Krisztus testét a Dürerről másolt Ostorozáson.

Amikor egy kissé kielégítőbb a festőipari készség és gondosabb a munka, már oly hű másolatok születnek, mint a bártfai Jézus születése-oltár, melynek mestere a helyett, hogy kevesbíteni, megszorítja az alakokat vagy az újonnan vett, csinos esztergomi oltártöredékek Jézus elfogatásával és Péter megbízatásával. Az Elfogatas Dürer kis fametszet passziója után készült; mestere nem azért hagy el néhány alakot, mert összébb akarja vonni a kompozíciót, hanem azért, mert keskenyebb táblára kellett terveznie. A főalakok mögött nemhogy ritkítaná, hanem megszorítja az alakokat és valóban zsúfolja. Igaz, hogy utóbbiak nem biztosan magyarországi munkák, a proveniencia számai nem vezetnek tovább Csehországnál³ s a művészt más magyarországi munkákból nem ismerjük.

¹ Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. 113. l.

² U. a. 109. l.

³ Eredetileg nyolc tábla volt. Nemes Marcell vásárolta őket az 1920-as évek elején, Freiherr von Grundherrtől Münchenben, ki viszont birtokos lévén a cseh-német határon, Csehországban vette őket. Képzeltető, hogy Felsőmagyarországból kerültek ide, de erre semmi bizonyíték sincs. A nyolc tábla közül kettő a prágai múzeumba került, kettőt Münchenben vett meg valaki, az utolsó kettő Sumári József budapesti magángyűjteményében van. (Utóbbiak: Lázár feltámasztása és a Szentlélek eljövetele. A második, Dürer kis fm. passziójának B. 50. felhasználásával.)

Mindössze egy eset van arra, hogy a másoló munkájában bizonyos stílusátalakító tendenciát figyelhetünk meg. Ez az az 1522-ből keltezett Krisztus ostorozása, mely Dürer rézmetszetpassziója megfelelő kompozíciójának nagyon szabad átírása. Ez, amint már mások is megállapították,¹ olaszos értelemben való átdolgozása a lapnak, Krisztus fejében teljesen olasz típussal. De meg kell jegyeznem, hogy a kompozíció még itt sincs összébbvonva és a lényegesre redukálva ; ellenkezőleg, három alakkal ki van bővítve. Azonkívül az erős átfestések miatt voltaképpen nem nagyon ítéltető meg. Már a csíkménasági oltáron például, noha az arctípusok felvették az akkor Erdélyben divatosá vált kerek formákat, nagyjából nem változott a dűneri jelleg.

Az ilyen egészében, egyszerűsítve vagy bővítve lemásolt kompozíciók és az eredetiek között, — hogy egy kissé túlzott példával éljek — rendszerint olyan különbség van, mint a halott szervezet és az élő között. A vonások kisímulnak, a ráncok eltűnnek, a szenvedés nyomai elmúlnak. A halál mindezt letörli az arcokról és rájuk rakja a nyugalom egyszerű maszkját. Nagyjából ugyanaz fekszik előttünk és mégis egészen más. Egy csekélység hiányzik csupán, — az élet. Egy kompozíció, melyet a művész maga nem élt át, a legritkább esetben árulhat el valamit az ő lelki alkatáról. Halottat élővel nem szokás összehasonlítani és rokon vagy ellentétes vonásokat keresni vele, erre csak az élők alkalmasak. S ha a magyarországi művészet jellemző vonásait akarjuk megállapítani, azt ne a kópiákban keressük, hanem az eredeti műveken. Azok között is ne a jelentékteleneken, hanem a legjobbban, — a hegyeknek nem az aljáról, hanem a csúcsáról szokás a vidéket áttekinteni — és akkor majd megvilágosodik előttünk, hogy amelyik művészünk átlépte a provincializmus határait és európai színvonalra emelkedett, annak nem is olyan egyszerű a formanyelve.

Az esztergomi képtárban Kolozsvári Tamásnak² tulajdonított oltár formanyelvét nem érzem egyszerűbbnek, mint a hasonló korú osztrák műveké. De Kolozsvári Tamást itt nem szívesen vonnám bele a tárgyalásba, mert aggályaim vannak személyét illetőleg. Egészen bizonyos ugyanis, hogy a predella és az oltár, melyet vele összefüggésbe hoznak, nem összetartozó. A predella felirata így hangzik : «Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto

¹ Varju E., Vezető a M. N. Múzeum tört. osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest. 1929. 39. l. és Genthon I., Id. m. 120. l.

² Gerevich T., Kolozsvári Tamás. Id. m.

filius Petri dicti petws Lector et Canonicus Ecclesiae Jaurinensis, Cantorque Capellae Regiae maiestatis per Magistrum Thomam Pictorem de Coloswar. — Ad honorem sanctae et individuae trinitatis et virginis matris gloriosae et sancti Egidii, et omnium sanctorum ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius, et animabus parentum et consanguineorum, et omnium benefactorum suorum in conspectu Domini nostri Ihesu Christi amen. A. D. 1427.» A szöveg világos szavai szerint pontosan úgy kell értelmeznünk a szavakat, mint Ipolyi tette¹ és az oltáron azokat az ábrázolásokat kell keresnünk, melyeket a predella szabatosan megjelöl: a *Szent és Oszthatatlan Szentháromságot*, a *Boldogságos Szűz Máriát* és *Szent Egyedet* és *Minden Szenteket*, kiknek «dicsőségére» készült az oltár, hogy «közbenjárni kegyeskedjenek» a szövegben felsoroltak lelki üdvéért. Mivel mindezek közül csak Szent Egyed fordul elő a képeken, kétségtelen, hogy a predella nem a vele összefüggésbe hozott képekhez tartozik, mert teljességgel képzelhetetlen volna, miért fordulna Miklós kanonok szavakban elmondott kérésével Szent Egyeden kívül a Szentháromsághoz, Máriához és a Mindenszentekhez² és mért hangoztatná, hogy az ő dicsőségükre emelte az oltárt, mikor a képek tanúsága szerint, Szent Egyeden kívül valójában Krisztus, Szent Benedek és Szent Miklós segítségére áhítozott. Világos, hogy a Garamszentbenedeken talált predella más oltárhoz tartozott s hogy Kolozsvári Tamásnak munkáit nem ismerjük. S nagyon kérdéses, hogy a két határozott egyéniségre elkülönülő oltárképek, egyáltalában összetartoznak-e? Kíváncsinos volna a képek méreteinek újabb pontos összevetése.

Ami a képek származását illeti, nem tudom, hogyan magyarázható az a körülmény, hogy az esztergomi képtár régi katalógusa nem említi az oltárszárnyak garamszentbenedeki származását, noha például a *Vir dolorumnál* ugyanazt megemlíti; úgyszintén Garamszentbenedek két monografusának egyike sem tesz említést a képekről, noha egyébként lelkiismeretesen felsorolják az onnan eredő műtárgyakat.³

¹ Ipolyi A., A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest. 1878. 78. l.

² A Mindenszenteket mint tudjuk, sok szenttel kell ábrázolni. S ha fel is tesszük, hogy az elveszett tábla egyiket vagy másikat adta a hiányzó ábrázolások közül, hol marad a többi említett kép és viszont mirevalók a nem említettek?

³ Maszlaghy F. Az esztergomi Hercegrímási Képtárban levő művek jegyzéke. Esztergom, 1878 és újabb kiadás 1891. 27, 28, 29, 34, 35 és 44. szám. A képeket Gentile da Fabriano modorában készülteknek mondja és a régi velencei iskolából származtatja. — Knauz N. A Garan-melletti Szent Benedeki apátság. Budapest, 1890. I. — Dr. Haiczl K. A garamszentbenedeki apátság története. Budapest. 1913.

A predellán említett megrendelő személyét az idevágó irodalom egy része¹ Bolognai III. Miklós garamszentbenedeki apáttal azonosítja, ki 1410—1438-ban volt apát. Ez a magát Nicolaus de Bononiának nevező apát azonban más személy, mint Nicolaus de S. Benedicto győri kanonok, kiről tudjuk, hogy apát sohasem volt. De ettől eltekintve, ha a megrendelés évében történetesen mégis apát lett volna, bizonyára nem nevezte volna magát kanonoknak. Bolognai ember apját semmi esetre sem hívják Petwsnek (ejtsd Petüs), ami legkevésbé sem hangzik olaszosan, sőt kizárólag Magyarországon használatos forma.²

De visszatérve az egyszerűség kérdéséhez: a kassai Erzsébet-ciklus kiváló mesterének beszédje nem egyszerűbb, de nem is józanabb, mint a vele egykorú bécsi ú. n. Jüngerer Schottenmeisteré, kihez kétségtelenül közel áll. A besztercebányai Szent Borbála-oltáron, a Borbála lefejezését ábrázoló kép felső sarkában megjelenő vízió Borbála mennybeérkezéséről, hangulatában egyáltalán nem józan, sőt nagyon is misztikus, annyira, hogy Hans Baldung Grien, vagy Grünewald víziós ábrázolásait juttatja eszünkbe. A csíkszentléleki oltár Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló bájos képe, eksztatikus előadásával Hans Fries hasonló tárgyú képére emlékeztet, persze a művészi tökéletesség alacsonyabb fokán. A szászfalvi Szent Ilona- és Szent Egyed-oltár bizarr és modoros redőzeteiben sincs semmi egyszerűség, — ha ugyan ez a különös és stílusával emlékeink között egyedülálló oltár valóban magyarországi művész munkája. Végül, sem egyszerűséget, sem felöltőbb józanságot és mérsékletet nem találhatunk az M S mester izgatóan érdekes képeiben, ha a vele rokonstílusú német mesterekkel vetjük össze stb. A felsorolást nyújtani lehetne tetszés szerint.

Viszont: a kassai főoltár passzió-ciklusának művésze nem kevésbé durva, a kassai Úrvacsora-oltár mannaszedő zsidói nem kevésbé csúnyák, mint Multscher s egy-két más német művész alakjai, noha Multscher a realiztikus irány egyik úttörője volt s így túlzásai indokoltak, ami ezekre a kassai művészekre nem mondható.³ Továbbá Altdorfer Szent Flórián-sorozatában épp oly édes szelíd a szent és épp

¹ Gerevich T., Az Újság 1916. és Primás Album 1928. 206. l. Viszont máskor (Kolozsvári Tamás, 1923.) csak győri kanonoknak mondja.

² Melich János professzor úr szíves közlése.

³ Ezeket a művészeket Gerevich T. A lengyel és a magyar művészet kapcsolatai (Huszár K.: Magyarország és Lengyelország. Budapest—Warszawa. 1936) című cikkében, 121. l. «nyersebb és drámaibb, az arckifejezésekben erősen torzító művészetük» miatt, «Kassán dolgozott lengyel festőknek» tartja.

oly kevéssé brutálisak a többi alakok, mint akár régebben Stephan Lochner s a többi kedves kölni művész művein, a sterzingi oltáron vagy Schongauer munkáin, hogy fel ne soroljam a német művészet felét. Grünewald legkevésbé sem brutális, hanem a felfokozott ideg- és lelkiélet viszi formai rendkívüliségekre, mint akár Grecot vagy a modern expresszionistákat. Nem kulisszahasogató, hanem egyike a művészettörténet legérdekesebb és legmélyebb művészeinek.

Az összehasonlításoknál az a legfontosabb követelmény, hogy hasonló korú és törekvésű mesterek munkái kerüljenek egymás mellé.

S végül legyünk őszinték! Tegyük már félre a nemzeti elfogultság káros szempontjait. Milyen alapon fogjuk össze egységbe a Magyarország különböző vidékein lakó művészek lelkületét? Az alföldi, dunántúli, felvidéki és erdélyi lakosságét? Mint köztudomású és már említettem is, a munkák jórészt németajkú vidékekről kerültek elő. A németajkú művészek lelki alkata nem különbözhetik oly mértékben a németországi művészekétől, mint azt ráerőltetni igyekeznek. Más országról van itten szó, lényegesen más népi keveredéssel, más helyi jelleggel, de nem egy alapjában véve teljesen más rasszról. Nem olyan ez, mint a latin és germán rassz különbsége, melynek szükségszerűen mást kell magából kivetítenie. S a német metszetek is ezért illeszkednek bele olyan magátólértődően és sokszor nehezen kihámozhatóan a magyarországi kompozíciókba. Sőt éppen ez a lélekalkatbeli rokonság teszi aztán, hogy mikor egy oltáron, mint például az alsóbajomin, a lőcsein, vagy a már említett bártfai, jánosréti, berethalomi oltárokon Schongauer kompozíciókat és annyi máson Dürer-féléket kellett újabb alakokkal kiegészíteni, ezeknél a hozzátoldott alakoknál csaknem szétválaszthatatlanul sikerült a művészeknek a metszetektől előírt stílust megtartaniok. Sőt egészen új jelenetek hozzáadásánál, minden zökkenő nélkül tudták magukat az oltár stílusába beleélni, olyannyira, hogy némelykor kísértésbe esünk azt képzelni, hogy elveszett Schongauer-lapok emlékét őrzik oltáraink. Olasz művész erre képtelen volna. (Gondoljunk vissza Andrea del Sartóra!)

Ha olyan nyilvánvalóak volnának a magyarországi művészetnek azok a jellemvonásai, amiket az előbb vitattunk s ezek azt a német művészettől oly világosan elválasztanák, nem volna lehetséges, hogy a metszetmásolások tömegéről eddig nem látták meg, hogy nem eredeti magyar munkák, vagy például a legutóbbi időkig magyarnak tartották a csütörtökhelyi oltárt, melyről egy Erlangenben őrzött rajz segítségével

sikerült bebizonyítanom, hogy nürnbergi munka.¹ És nem tárgyalatott volna a magyarországi munkák között a képek egész sora,² melyekről újabban megállapítást nyert, hogy jellegzetesen németalföldi festmények,³ vagy az osztrák művészet fontos emlékei. Például az esztergomi gyönyörű Kalászos Madonna vagy az Apostolvértanúságok sorozata.⁴ Ez a sorozat most tárgyalat szempontunkból annál fontosabb, mert éppen vértanúságokról lévén szó, e témánál szembe kellett volna szöknie és a latolgatásba döntően beleszólnia a magyarság nyugodtabb és mérsékeltebb, vagy a németiség túlzóbb és durvább előadásmódjának, — ha a kettő valóban olyan erősen különbözne egymástól. Bizonyos, hogy van valami határozott egyéni jellege a magyarországi munkáknak, az erdélyieknek külön és a felsőmagyarországiaknak külön, hiszen mindezekről az újabban kirekesztett munkákról még a bizonyítékok szolgáltatása előtt néhányan határozottan éreztük, hogy nem magyarok, — de nagy különbség van az ösztönös érzés és a szabatos szavakba való foglalás között. Ezek a kérdések nagyon bonyolultak és még sok tisztogatásra és munkára van szükség, amíg világosan fogunk látni és pontosan körül tudjuk határolni a magyarországi munkák ismertető jegyeit.

¹ Hoffmann E., A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai .61—63. l. és Die Beziehungen des Donnersmarkter Altares zur Nürnberger Malerei. Mitteilungen aus der Vergangenheit der Zips. 1934. 1—4. l.

² Gerevich T., A régi magyar művészet európai helyzete. 120. l. és Az Ipolyi-gyűjtemény. Az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat Évkönyve. 1930. 89. l.

³ Pigler A., Bírálát: Péter A. «A magyar művészet története» c. könyvről. Archaeologiai Értesítő 1930. 261—262. l.

⁴ Pigler A., Evagationes Spiritus. Archaeologiai Értesítő 1932—33. 121—136. l. és Pótlások az «Evagationes Spiritus» c. cikkéhez. Arch. Ért. 1934. 169. l. — K. Öttinger, Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jahrbuch d. Ksth. Samml. in Wien. 1934. 41. l.

Az átvételek jegyzéke.

Csillaggal jelöltem meg azokat a képeket és reliefeket, melyek átvételeit magam állapítottam meg, melyeknél az irodalomban csak általános utalást találtam s a részletes kidolgozás tőlem származik, vagy ahol az irodalomhoz újabb hozzátenni valóm volt. Az oltárok megjelölése után zárjelben álló név mutat rá az irodalomban már ismert átvételek megállapítóira. A német olvasó könnyebb tájékozása érdekében a városneveket németül is adtam.

Bakabánya (Pukantz) Hont vm. Kath. templom, Mária-oltár :

- * Szent Borbála lefejezése *E S mester* rm. (L. 163).
- * Szent Egyed „ „ „ „ (L. 141).
- * Szent Mihály „ „ „ „ (L. III. 330 és 66. l.) elveszett s csak másolatból ismeretes rm.
- * Ker. Szent János „ „ — „ „ (L. 148).

Bártfa (Bartfeld) Sáros vm. Szt. Egyed-templom, Jézus születése-oltár (Myskovszky) :

- Menekülés Egyiptomba *Schongauer* rm. (L. 7).
- Kr. az Olajfák-hegyén „ „ (L. 19).
- Kr. elfogatása „ „ (L. 20).
- Kr. Hannás előtt „ „ (L. 21).
- Kr. ostromozása „ „ (L. 22).
- Tövissel koronázás „ „ (L. 23).
- Pilatus kézmosása „ „ (L. 24).
- Keresztvitel „ „ (L. 26).
- Kr. a keresztfán „ „ (L. 27).

Bártfa. Múzeum, Haid Lénárd epitáfiuma (Divald) :

- Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete fm. (B. 92) és * kis passzió fm. (B. 21).

Besztercebánya (Neusohl) Zólyom vm. Plébánia-templom, Főoltár :

- * Tízvezrek vértanúsága *Dürer* fm. (B. 117) szabadon.
- * Szt. Borbála vitája „ Mária élete fm. (B. 83) felhasználásával.
- Szt. Borbála lefejezése „ fm. (B. 120) felhasználásával (Genthon).

Budapest. Szépművészeti Múzeum Csikménasági oltár (Roth) :

- Kr. siratása *Dürer* nagy fm. passzió (B. 13), szabadon.
- Angyali üdvözet „ kis „ „ (B. 19) és *Schongauer* (L. 2).
- Vizitáció „ Mária élete (B. 84), tükröképesen, szabadon.
- Jézus születése „ kis fm. passzió (B. 20).
- A három királyok „ Mária élete (B. 87), szabadon.
- Kr. az Olajfák-hegyén „ kis fm. és rm. passzió (B. 4. és 26), szabadon.
- Kr. elfogatása „ „ „ „ (B. 27).
- Kr. Kaifás előtt „ „ „ „ (B. 29).
- Az ostromozás „ rm. „ (B. 8).
- A tövissel koronázás „ kis fm. „ (B. 34).
- Keresztvitel „ „ „ és nagy fm. „ (B. 34. és 10).
- Kr. a keresztfán „ rm. „ (B. 13) szabadon.
- Feltámadás „ kis fm. „ (B. 45).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Oltárkép Kassáról (Varjú):

Ostorozás *Dürer* rm. passzió (B. 8) szabadon.

Budapest. Szépművészeti Múzeum. Jánosréti főoltár:

* Kalvária *Schongauer* (L. 10) és *E S mester* (L. 30).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Kisszebeni oltár (Henszlmann):

* Vizitáció *Dürer* Mária élete (B. 84).

* Jézus születése „ „ „ (B. 85).

* Jézus körülmetélése „ „ „ (B. 86).

* Menekülés Egyiptomba „ „ „ (B. 89).

* A 12 éves Jézus a templomban „ „ „ (B. 91).

* Jézus búcsúja Máriától „ „ „ (B. 92).

* Mária halála „ „ „ (B. 93).

* Mária mennybemenetele „ „ „ (B. 94).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Leibiczi oltár:

* Ostorozás *Altdorfer* fm. (B. 23) felhasználásával.

* Tövissel koronázás „ „ „ (B. 24) szabadon.

* Keresztvitel „ „ „ (B. 27) szabadon.

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Szepesbélai oltár (Divald):

Remete Szt. Antalt ördögök kínozzák *Schongauer* rm. (L. 54).

Budapest. Szépművészeti Múzeum, Felsőmagyarországi oltár:

* Kr. az Olajfák-hegyén *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

* Ostorozás „ „ „ (B. 34).

* Tövissel koronázás „ „ „ (B. 34).

Budapest. Egykor Mikó Miklósnénál, Oltárszárnyak:

* Elfogatás *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

* Kr. Kaifás előtt „ „ „ (B. 34).

* Ecce homo „ „ „ (B. 34).

* Keresztvitel „ „ „ (B. 34).

Esztergom. (Gran) Keresztény Múzeum. Kis oltár:

* Három királyok *Schongauer* (L. 6) nagyon szabadon.

Esztergom. Keresztény Múzeum, Garamszentbenedeki szárnyképek (Gerevich):

Angyali üdvözlés *Dürer* kis fm. passzió (B. 19).

Mária látogatása „ Mária élete fm. (B. 84).

Esztergom. Keresztény Múzeum. Oltárszárnyak:

* Kr. az Olajfák-hegyén *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).

* Ostorozás „ „ „ (B. 34).

* Keresztvitel „ „ „ (B. 34).

* Kr. a keresztfán „ „ „ (B. 34).

Esztergom. Keresztény Múzeum, Oltárszárny (Magyarolta felette kérdéses).

Kr. elfogatása *Dürer* kis fm. passzió (B. 27) felhasználva.

Esztergom. Keresztény Múzeum, az M S mester oltára Hontszentantálról:

* Kr. az Olajfákhegyén *Dürer* nagy fm. passzió (B. 27) felhasználva.

Frics. Sáros vm. Templom, Oltárszárny:

* Szt. Katalin *Schongauer* rm. (L. 70) tükörképesen.

Garamszentbenedek (S. Benedik) Bars vm. v. ö. Esztergom, Keresztény Múzeum:

* Héthárs (Siebenlinden). Sáros vm. Szent Márton-templom, Főoltár (Divald)

* Angyali üdvözlés *Dürer* Mária élete (B. 83) szabadon.

* Vizitáció „ „ „ (B. 84) részben szabadon.

* Jézus születése „ „ „ (B. 85) és kis fm. passzió (B. 20).

- * Jézus búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92) és *W. Traut* fm.
- * Kr. az Olajfák-hegyén « rm. (B. 4) és *Springinklee* fm. (B. 7).
- * Elfogatás « « (B. 5) és kis fm. (B. 27).
- * Kr. Kaifás előtt « kis fm. passzió (B. 29) és *Altdorfer*, fm. (B. 21).
- és Tövissel koronázás « « « « (B. 30).
- Ecce homo « nagy « (B. 9) részben szabadon.
- * Keresztvitel « rm. « (B. 12) felhasználásával.
- * Kr. a keresztfán « nagy fm. passzió (B. 11) felhasználásával.
- * Levétel a keresztről « kis « « (B. 40) és *Altdorfer* fm. (B. 31).
- * Mária halála « Szent Gergely miséje fm. (B. 123) felhasználva.

Hisnyó. Gömör és Kis-Hont vm. Kath. templom, Főoltár :

- * Kr. a keresztfán *Dürer* fm. (B. 59) felhasználásával.

Jánosrét, Bars vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Jezernyce. Turócz vm. Templom, Főoltár :

- * Joachim és az angyal *Altdorfer* fm. (B. 4) felhasználva.
- * Találkozás az Aranykapunál « « (B. 5) felhasználva.

Káposztafalva (Kapsdorf). Szepes vm. Szent Lőrinc-oltár, hátlapok :

- * Kr. ostromozása *Schäufelein Speculum* fm. (B. 34).
- * Kr. tövissel koronázása « « « (B. 34).
- * Ecce homo « « « (B. 34).
- * Kr. Pilátus előtt « « « (B. 34).

Kassa (Kaschau) Abauj Torna vm. v. ö. Szépművészeti Múzeum.

Kassa, Múzeum, Oltárszárny (Csánky M.)

Angyali üdvözlés *Heidelbergi Biblia Pauperum*.

Kisszeben (Zeben), Sáros vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Leibicz, Szepes vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Lőcse (Leutschau), Szepes vm. Szent Jakab-templom, Főoltár (Henszlmann)

Kr. az Olajfák-hegyén *Cranach* fm. (B. 6).

Kr. ostromozása « « (B. 11).

Kr. tövissel koronázása « « (B. 12).

Ecce homo « « (B. 13).

Kr. Pilátus előtt « « (B. 14).

A keresztvitel « « (B. 15).

Kr. a keresztfán « « (B. 16).

Feltámadás « « (B. 19).

Ev. szent. János Pathmosban *Schongauer* rm. (L. 60). (Daun)

Szt. Jakab vértanúsága *Veit Stoss* rm. (Passavant 8) (Daun)

- * Ev. Szent János vértanúsága *Dürer* fm. (B. 61). és fm: (B. 117).

Lőcse. Szent Jakab-templom, Vir dolorum-oltár :

- * Szt. Sebestyén *Schongauer* rm. (L. 65). szabadon

- * Szt. Kristóf « « (L. 56).

- * Jézus születése « « (L. 5) nagyon szabadon.

- * A három királyok « « (L. 6) nagyon szabadon.

Szentantal. Hont vm. v. ö. Esztergom, Keresztény Múzeum.

Szepesbela (Bela). Szepes vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Szepeshely (Zipser Kapitell). Szepes vm. Székesegyház, Főoltár :

- * Szent Katalin *Schongauer* (L. 70) tükörképesen.

- * A keresztvitel « (L. 26) felhasználásával.

ERDÉLY

Alsóbajom (Bonnesdorf). Kis-Küküllő vm. v. ö. Nagyszeben, Bruckenthal-Múzeum.

Berethalom (Birihalm). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

- * Mária *Schongauer* rm. (L. 35) tükörképesen, szabadon.
- * Szt. Ágnes „ „ (L. 63, Szent Borbála) szabadon.
- * Szt. Rókus „ „ (L. 44, id. Jakab apostol) szabadon.
- * Angyali üdvözet „ „ (L. 1) felhasználva.
- * Menekülés Egyiptomba „ „ (L. 7).

Bogács (Bogeschorf). Borsod vm. Ev. templom oltára:

- * Angyali üdvözet *Dürer* kis fm. passzió (B. 19).

Brassó (Kronstadt). Brassó vm. Barcasági Múzeum, Földvári oltár (Roth):

- * Kr. ostorozása *Schongauer* (L. 22) felhasználva.
- Kr. a keresztfán „ „ (L. 11 és L. 27).

Csikménáság. Csík vm. v. ö. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Földvár (Marienburg). Brassó vm. v. ö. Brassó, Barcasági Múzeum.

Höltövény (Helsdorf). Brassó vm. Ev. templom oltára:

- * Ecce homo *Dürer* nagy fm. passzió (B. 9) szabadon.
- * A kereszttvitel „ kis „ „ (B. 37) szabadon.

Kolozsvár (Klausenburg). Erdélyi Nemzeti Múzeum, Székelyszombori oltár (Roth):

- * Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92) és kis fm. passzió (B. 21).
- Angyali üdvözet „ „ „ „ (B. 19).
- Vizitáció „ Mária élete (B. 84).
- A három királyok „ fm. (B. 3).
- Kr. Kaifás előtt „ kis fm. passzió (B. 32).
- Kr. ostorozása „ „ „ „ (B. 33).
- Kr. tövissel koronázása „ „ „ „ (B. 34) tükörképesen.
- Kr. a keresztfán „ rm. (B. 13).
- Feltámadás „ „ (B. 17).

Nagyekemező (Grossprobstdorf). Kis-Küküllő vm. v. ö. Nagyszeben, Bruckenthal-Múzeum.

Nagysink (Gross-schenk). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára:

- * A hitetlen Tamás *Dürer* kis fm. passzió (B. 49) szabadon.

Nagyszeben (Herrmanstadt). Szeben vm. Bruckenthal-Múz., Alsóbajomi oltár (Lehrs):

- Szt. Borbála *Schongauer* rm. (L. 68) tükörképesen.
- * Szt. Dorottya „ „ (L. 70).

Nagyszeben. Bruckenthal-Múzeum, Nagyekemezei oltárszárnyak (Roth):

- Kr. mártirokkal *Schongauer* rm. (L. 10) felhasználva.
- Szent Sebestyén „ „ (L. 65).

Nagyszeben. Bruckenthal-Múzeum, Oltárszárnyak:

- * Kr. elfogatása *Schäufelein* Speculum fm. (B. 34).
- * Kr. Kaifás előtt „ „ „ (B. 34).
- * Ecce homo „ „ „ (B. 34).
- * Keresztvitel „ „ „ (B. 34).
- * Kr. a Pokol tornácában „ „ „ (B. 34).
- * Feltámadás „ „ „ (B. 34).
- * Kr. megjelenik Magdolnának „ „ „ (B. 34).
- * A hitetlen Tamás „ „ „ (B. 34).

Nagyszeben. Bruckenthal-Múzeum, Oltárszárnyak (Nem ismerem, Roth):

Az utolsó vacsora *Dürer.*

Kr. az Olajfák-hegyén «

Kr. elfogatása «

Kr. Kaifás előtt «

Kr. ostromozása «

Tövissel koronázás «

Kr. Pilátus előtt «

Ecce homo «

Rádos (Radeln). Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

*Kr. az Olajfák-hegyén *S. Beham* fm. (Pauli 819) és *Dürer* fm. (B. 4 és B. 6).

*Ecce homo « « (Pauli 822).

*A kereszttétel « « (Pauli 823) tükörképesen.

Ker. Szent János fejevétele *Dürer* fm. (B. 125).

Segesvár (Schässburg), Somogyomi oltár (Roth):

Kr. búcsúja Máriától *Dürer* Mária élete (B. 92).

Somogyom (Schmiegen). Kis-Küküllő vm. v. ö. Segesvár, Múzeum.

Sorostély (Schoresten). Alsó-Fehér vm. Ev. templom oltára (Roth):

*Aнгyali üdvözlés *Dürer* kis fm. passzió (B. 19) szabadon.

*Vizitáció « Mária élete (B. 84) szabadon.

*A három királyok « fm. (B. 3) szabadon.

Kr. elfogatása « kis fm. passzió (B. 27).

Kr. Kaifás előtt « « « « (B. 29).

*Kr. ostromozása « « « « (B. 33).

Kr. tövissel koronázása « « « « (B. 34).

A kereszttétel « « « « (B. 37).

Kr. sírjátétele « « « « (B. 44).

Sövénység (Schweich), Nagy-Küküllő vm. Ev. templom oltára (Roth):

Szent Gergely miséje *Dürer* fm. (B. 123) egyszerűsítve.

Kr. elfogatása « rm. passzió (B. 5).

Kr. Kaifás előtt « kis fm. passzió (B. 29).

*Kr. ostromozása « « « « (B. 33).

*Ecce homo « rm. « (B. 10).

A kereszttétel « kis fm. passzió (B. 27).

Kr. a keresztfán « « « « (B. 40).

Szászsebes (Mühlbach). Zebeu vm. Plébániatemplom oltára.

*Jézus születése *Dürer* kis fm. passzió (B. 20).

Székelyszombor (Sommerburg). Udvarhely vm. v. ö. Kolozsvár, Erdélyi Nemz. Múz.

Tatárlak (Taterloch). Kis-Küküllő vm. Ev. templom oltára:

*Szent Demeter vértanúsága *Dürer* rm. (B. 55 Szent Sebestyén).

KODEXEK

Bécs (Wien). Liechtenstein-gyűjtemény.

*Kálmáncsehy Domonkos székesfehérvári prépost Missaléja és Breviariuma.

E S mester (L. 30 és 201. stb.).

Pozsony (Pressburg):

*Han János pozsonyi kanonok Graduáléja.

E S mester (L. 77 és 193).

Zágráb (Agram). Székesegyház. Kincstár. (Lehrs kéziratoss jegyzetei nyomán Hoffmann):

György topuszkói apát és rozsonyi püspök Missaléja.

Amsterdami kabinet mestere (G. Meckenem 394).

Berlini passzió mestere (L. 96, 101, 103, 104, 109, 112, 117).

E S mester (L. 31, 81, 263, 265, 271, 283, 286, 288, 290, 297, 298, 300, 301, 305 — G. Meckenem 395, 435).

I. A von Zwolle (L. 17).

Játékkártyák mestere (L. 50, 80).

Meckenem, Israel von (G. 383, 452, 453, 471).

Meckenem, a Berlini passzió mestere után (G. 456).

Meckenem, E S mester után (G. 430, 499b, 503b, 513).

Meckenem, P W mester után (G. 8, 300, 404, 465, 471).

Meckenem, Schongauer után (G. 467).

P W mester (G. Meckenem 453).

Schongauer (L. 41).

Zágráb. Egyetemi könyvtár. (Lehrs kéziratoss jegyzetei nyomán Hoffmann):

György topuszkói apát és rozsonyi püspök Missaléja.

E S mester (L. 81, 263, 265, 271 — G. Meckenem 435).

Berlini passzió mestere (L. 19).

Játékkártyák mestere (L. 50).

Meckenem (G. 452, 453).

Schongauer (L. 41).

Zágráb. Egyetemi könyvtár:

Thuz Osvát zágrábi püspök Antiphonáriuma.

* E S mester (L. 283—305-ből motívumok).

Dr. Hoffmann Edith.

BEITRÄGE ZUR ALTEN UNGARISCHEN TAFELMALEREI.

Das häufige Kopieren deutscher Stiche auf ungarischen Altären, haben schon ältere Kunsthistoriker, so vor allem Imre Henszlmann¹ bemerkt. Der fein analysierende Geist und das sichere Auge Henszlmanns vertieften sich objektiv in die Untersuchung unserer Kunstdenkmäler, die er mit europäischer Orientierung mit fremdem Kunstgut verglich. So taten auch andere,² indem sie ihre Wahrnehmungen ohne Beschönigung erschlossen. Was gibt es denn aber auch an einer wissenschaftlichen Wahrheit zu beschönigen und zu verschweigen? Die Wahrheit ist nicht schön und nicht hässlich — es muss einfach gerechnet werden mit ihr. Denn worum handelt es sich selbst im schlimmsten Fall? Darum, dass man eine Menge unbedeutende Stücke aus dem ernstlich in Frage kommenden ungarländischen Material ausscheiden muss und dadurch ein klareres Bild von dem übriggebliebenen gewinnt. Das Auseinanderscheiden der Originalwerke und der Kopien muss dringend durchgeführt werden, da beide ganz verschieden zu beurteilen sind. Wir müssen endlich ins Reine kommen damit, was wir unser Eigen nennen dürfen. Es ist unhaltbar, in Ermangelung von Kenntnissen, eine Menge, aus dem Standpunkt der ganzen europäischen Kunstgeschichte hochwichtigen Kompositionen, in dem nai-

ven Glauben, sie rührten von einem Ungarn her, herablassend zu beloben. Und sich im vorhinein gegen einen solchen Fall verteidigend zu erklären, die Frage der Originalität wäre durchaus gleichgültig.

Das Ergebnis der durchgeführten Ausmusterung aber wird nicht auf unsere Armut hinweisen, sondern wird das Niveau unserer Malerei bedeutend heben, es von dem fremden Ballast befreiend. Ein wertvoll Weniges bedeutet von allem mehr, als das Zuviel; eine Auswahl mehr, als ein Gemisch, in welchem das Mittelmässige und Schlechte das Vorzügliche, ja sogar das bloss Gute der Zahl nach übertrifft. Unsere hervorragenden Kunstdenkmäler sind selbstverständlich — Originale.

Um die herrschende Wirrnis zu zerstreuen, habe ich sämtliche kleinere und grössere Übernahmen und Kopien, welche ich³ oder andere⁴ im Laufe der Zeit festgestellt haben, in einem Verzeichnis zusammengestellt. Nicht als ob ich der Meinung wäre, hiemit die wichtigsten Fragen der alten Kunst in Ungarn gelöst zu haben, sondern weil ihre Kenntnis die Grundlage zu jeder ernsteren

¹ Henszlmann I. *Löcsének régiségei*. Budapest. 1878.

² Myskovszky V. *Bártfa középkori műemlékei*. Budapest. 1879. — Divald K. *A bártfai Szent Egyed templom*. *Archaeologiai Értesítő*. 1917. — Divald K. *Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai*. Budapest. 1908. — Divald K. *A héthársi Szent Márton templom*. Budapest. 1913.

³ E. Hoffmann. *Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns; und Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert*. *Der Kunstkennner*. 1931. S. 66—71. und 162—169.; und *A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai*. *A Gróf Klebelsberg Kuno Magyar Történet Kutató Intézet Évkönyve*. 1933. S. 59—64.

⁴ B. Daun. *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*. Leipzig. 1903. — V. Roth. *Siebenbürgische Altäre*. Strassburg. 1916. und *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*. 1934. — M. Lehrs. *Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiche im XV. Jahrhundert*. V. Wien. 1925.

wissenschaftlichen Forschung bildet und in vielen Fällen auch vor wertloser Schöngesteire schützt. Diesem Verzeichnis möchte ich einige Worte über elementare prinzipielle Fragen beifügen, deren Klärung mir für unvermeidlich erschien.

Wir wissen alle sehr wohl, dass es in früheren Zeiten allgemeiner Brauch war, aus Arbeiten fremder Künstler zu schöpfen. Im Mittelalter war die Frage des Eigenrechtes noch nicht geklärt, sie war noch garnicht aufgetaucht. Das Kunstgut war freies Raubgebiet, es hing nur von der Selbstachtung eines Künstlers ab, ob er Neues sagen, oder sich mit Kopieren begnügen will. Dürer-Kopien waren es, die die Frage der Unschicklichkeit und Geistlosigkeit solcher Streifzüge durch fremdes Gut, zum erstenmal aufwarfen.

Auch Rembrandt beugte sich häufig zu fremden Quellen nieder, doch er übernahm bloss das rohe Motiv, saugte es restlos in sich auf und hob es empor zur Rembrandtischen Welt. Bei ihm bedeutet das Entleihen die köstlichste Neuschöpfung. Als der nordische Geist Dürers Andrea del Sarto und Carpaccio gefangen nahm, entlehnten sie ihm einige Figuren, einige Motive, doch verarbeiteten sie dieselben weniger, als Rembrandt; sie leuchteten aus ihren Bildern unverkennlich hervor. Andrea del Sarto zog sich eben wegen diesen Entlehnungen die Missbilligung seiner heiklen Zeitgenossen zu, sie warfen ihm das Sinken seiner Erfindungsgabe vor.

Es handelt sich also darum, wieviel Selbständiges der Künstler dem Entlehenen zuzufügen hat. Ich meine natürlich nicht die Zahl der den Kompositionen angeklebten Figuren, sondern das Eigenwertige, was er zu sagen hat.

Vor allem müssen wir also mit der Rolle der Invention und der der Ausführung ins Reine kommen, unter Invention das Thema, die Komposition, die einzelnen Figuren verstehend, d. h.

die Vorstellung das ganzen Werkes. Es können kaum Meinungsverschiedenheiten darüber gelten, ob die entscheidende Rolle der so umschriebenen Invention zufällt. Alles, was der schöpferischen Kraft des Künstlers entspringt, kommt in der Invention zum Ausdruck. In der Invention drückt sich der Geist des ganzen Werkes aus, hier entscheidet es sich, ob jemand eine so ekstatische und mystische Seele hat, wie Grünewald, so lyrisch und lieb ist, wie Altdorfer oder so dramatisch, wie Dürer. Darin und nur darin erschliesst sich das Seelenwesen eines Künstlers; Farbe, Licht, etc. ist damit verbunden und folgt daraus. Was darüber hinausgeht, die Ausführung, wirft eher auf sein handwerkliches Wissen Licht.

Das Kopieren eines Gemäldes oder eines Stiches zählte nie als schöpferische Arbeit und es gewinnt nur dann an ernster Wichtigkeit, wenn das Original verloren ging. Sei eine Kopie, dessen Original bekannt ist, aus handwerklichem Standpunkt noch so hochwertig, wird sie nie ein historisches Gewicht haben und es ist undenkbar, dass irgendwelches Volk es den bedeutenden Denkmälern seiner Kunst anreihe. Kopien zählen selbst dann nicht, wenn sie ein ausgezeichneter Künstler gemacht hat. Sie können interessant sein als kunsthistorische Curiosa, indem sie darauf hinweisen, wie ein Künstler, den anderen kopierend, seine Eigenart in der Arbeit zum Ausdruck bringt, sie können ein Licht auf die tieferen Gründe seines Stilwechsels werfen, doch die Kopie selbst, kann nicht als Stufe des schöpferischen Entwicklungsganges eines Künstlers behandelt werden. Weder in dem Lebenswerke eines Künstlers, noch in der Kunst eines Volkes können Gelegenheitskopien entscheidend in Betracht gezogen werden.

Eigentümlicherweise hat zum Beispiel auch Jörg Breu in seinem Jugendwerk, dem Melker Altar, den populären Stich

Schongauers, die Flucht nach Ägypten kopiert. Aber am ganzen Altar und überhaupt im ganzen Oeuvre Breus ist das der einzige Fall für Entlehnung; auch zählt es nicht zu seinen bedeutenden Werken.

Zwischen Motiventlehnung und Kopie liegt eine Welt.

Versuchen wir nun das Licht unserer Erkenntnis auf ein konkretes Beispiel zu werfen, und fassen wir den Christi Geburt-Altar in Bartfeld ins Auge, von dessen zwölf Bildern neune nach Schongauerischen Stichen kopiert sind. (Abb. 1—2.) Mit ein wenig Selbsttrug, pflegt man in diesem und in ähnlichen Fällen zu sagen, der Künstler hätte den Stich mit voller Wahrung seiner Selbständigkeit benützt.¹ Als wenn Veränderungen vorgenommen worden wären, die den Kopiencharakter des Werkes beseitigten. Bei objektiver Betrachtung müssen wir aber gestehen, dass die Stiche Schongauers auf dem Bartfelder Altar sozusagen sklavisch übernommen sind; nur mussten den Stichen Schongauers rechts und links zwei-drei Figuren beigegeben werden, oder sie mussten in die Breite gezogen werden, da die Tafeln breiteren Formats waren, als die Stiche. Ausserdem wurde der Palmenbaum zu einer Baumkrone umgewandelt, und derlei Kleinigkeiten noch mehr. Anderswo, z. B. in Birthälm, wurden gerade umgekehrt, ein-zwei Figuren weggelassen, die Mehrzahl der Bäume fehlt, da die Landschaft den Künstler weniger interessierte. Es wäre eine Selbsttäuschung wegen solchen unbedeutenden Veränderungen sich einreden zu wollen, die Malereien wären keine Kopien, sondern freie künstlerische Leistungen des Künstlers. Ist es nicht eine übertriebene Geringschätzung unserer eigenen Kunst, uns dermassen an fremde Brocken zu klammern? Wir müssen endlich einsehen, dass von den zwölf

Bildern des Bartfelder Altares nur drei zwischen unseren wichtigen Kunstdenkmälern behandelt werden können, so einwandfrei die übrigen vom handwerklichen Standpunkt auch sein mögen.

Wie weit entfernt steht die ringende und schöpferische Seele des wirklichen Künstlers von der eines mittelmässigen Talentes, der aus Stichen zweier oder dreier Meister die Figuren seiner Kompositionen zusammensucht, um sie dann sorgfältig zusammenzufügen, wie z. B. der Meister des Altares von Siebenlinden, der Werke von Wolf Traut und Dürer, Dürer und Altdorfer (Abb. 3—5.), Dürer und Springinkle (Abb. 6—8.) zu einem neuen Ganzen zusammenknetet. Ein Handwerker, dessen Wirksamkeit in höherem Sinne eher in das Bereich der Kulturgeschichte gehört, als in das der Kunstgeschichte. Die gewonnenen Tatsachen haben ein Interesse vom Standpunkt der deutschen Kunstgeschichte, weil daraus die grosse Verbreitung der deutschen Stiche erhellt; bieten auch interessante Beiträge zu unserer Kulturgeschichte, da sie uns pünktliche Aufklärungen geben über die übliche Arbeitsweise in unseren Malerwerkstätten, und den zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln etc., doch hat all dies mit den höheren Bestrebungen, den Problemen der Kunst in Ungarn nur so viel zu tun, dass die importierten Stiche sehr wichtige Vermittler der europäischen Strömungen waren.

Auch der Meister MS übernimmt von Dürer einen oder den anderen Kopf und eine einzige ganze Figur (Abb. 9—10.); doch diese Figur wird dermassen durch die Merkmale seines eigenen Stiles durchtränkt, dass das Dürerische Element darin kaum mehr zu finden ist. Ebenso übernimmt der Meister des Neusohler Sankt Barbara Altares die Dürerische Architektur. Doch ist dies kein Kopieren, nur die Huldigung eines ausgezeichneten Künstlers vor dem Genie. Motiventlehnung, sonst nichts. Auch

¹ Genthon I., A régi magyar festőművészet. Vác. 1932. S. 79. 80.

auf dem Altar von Jezernyce¹ ist die Altdorferische Architektur bloss als Motiv übernommen; obwohl das schon eine bedeutend geringere Arbeit ist, als die beiden anderen.

Die Klärung der Ursprünglichkeit ist schon deswegen wichtig, weil wir durch das eventuelle pünktliche Datum des Stiches häufig die Entstehungszeit unserer Altäre näher bestimmen können. Das wichtigste Beispiel für das Korrigieren der Jahreszahl bietet der Altar von Neusohl, dessen angebliches Datum von 1502 durch die Anwendung der architektonischen Motive aus dem Dürerschen Marienleben, — wie ich es anderwärts ausführlich bewiesen habe² — um sieben Jahre vorwärts geschoben wurde. Hiedurch fügte sich der Altar in die natürliche Folge der Entwicklung ein. Früher vertrat er wegen der falsch gelesenen Jahreszahl³ in Ungarn den Donaustil in einer Zeit, wo er sozusagen noch garnicht ausgebildet war, und starnte wie ein unverständliches Phänomen auf den Forscher; jetzt stellt ihn sein Datum 1509 an seinen ihm gebührenden Platz. Er ist nicht der erste und nicht der letzte unserer Altäre diesen Stils, aber jedenfalls eines unserer wichtigsten Kunstdenkmale.

Auch der früher um 1513 angesetzte Altar von Siebenlinden⁴ rückte um mindestens fünf Jahre vorwärts, da sich zwischen seinen Malereien die Nachahmungen eines Wolf Trautschen Holzschnittes von 1516, und eines Springinkleeschen Holzschnittes aus einem Nürnberger Druckwerk⁵ von 1518 fan-

den. Diese Jahreszahl-Korrektur ist auch eben wegen der Verbreitung des Donau-stiles wichtig, da auf dem Altar auch Altdorfersche Holzschnitte kopiert sind.

Ebenso müssen wir auch die Jahreszahl des Haupt-Altars von Jánosrét korrigieren. Der Altar ist angeblich 1473 datiert,⁶ und die bezügliche Literatur nennt als seine bedeutendsten Bilder den Ölberg und den Kalvarienberg. Letzteres ist aber wieder nur eine Kopie nach einem sehr schönen kleinen Stich Schongauers. (Abb. 11—13.) Da Schongauersche Kopien in Deutschland bloss seit 1476 nachzuweisen waren, schien diese Jahreszahl schon von Beginn sehr fraglich. Wäre sie auf dem Altar tatsächlich zu lesen, hätten wir dadurch einen sehr wichtigen Beitrag zu der Datierung dieses betreffs der Entstehungszeit am meisten umstrittenen Schongauerschen Blattes. Manche zählen es zu seinen frühesten Blättern, andere zu seinen späten. Seine frühe Anwendung auf einem ungarischen Altar, würde nicht nur die Entstehungszeit dieses Blattes entscheiden, sondern würde darauf hinweisen, dass die graphische Wirksamkeit des Künstlers schon 1473 — oder noch früher — also mit der malerischen gleichzeitig begann. Sein frühestes Gemälde, die Maria im Rosenhag (Kolmar), trägt die Jahreszahl 1473. Alldies würde stimmen, wenn der Altar tatsächlich datiert wäre, aber — er ist es eben nicht. Und so haben wir freie Hand, ihn einige Jahre vorwärts zu schieben.

Die je pünktlichere Datierung der Altäre ist keine nebensächliche Aufgabe und es ist keine Kleinkrämerei, wenn

¹ Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. S. 61.

² Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. 1933. S. 59—61.

³ Richtig gelesen von Csánky D. A besztercebányai Szent Borbála-oltár dátuma. Magyar Művészet. 1936. S. 315—316.

⁴ Divald K. A héthársi Szent Márton templom. S. 16. und Genthon I., Op. cit. S. 116.

⁵ Hortulus animae. Nürnberg 1518, bei Friedrich Peypus, mit Springinkleeschen Holzschnitten.

Neue Ausgaben 1519, 1520. Wenn z. B. die spätere Ausgabe benützt wurde, so könnte die «Annahme der Bewohner von Siebenlinden, der Altar stamme aus dem Jahre 1526» (Divald), eventuell gerechtfertigt sein.

⁶ Gerevich T. A régi magyar festészet a primási képtárban. Az Ujság 1916. 14. Juli und Genthon I. Op. cit. S. 56.

wir uns damit befassen. Fünf, sieben oder noch mehr Jahre sind keine Kleinigkeit eben in diesen Zeiten, wo die Kunst binnen einigen Jahren eine so grosse Wandlung durchmachte. Und wir, die wir am Anfang der Forschungen sind, müssen alles aufbieten um zu sicheren Anhaltspunkten zu gelangen.

Nicht bloss um ein paar Jahre, sondern gleich um ein halbes Jahrhundert wurde dank eines jüngsten Fundes¹ der Englische Gruss des Museums in Kaschau heraufgerückt, da das Bild, wie es sich herausstellte nach dem entsprechenden Blatt der Heidelberger Biblia Pauperum kopiert ist. Dieser Umstand ändert die angenommene Jahreszahl 1400² auf einen Zeitpunkt um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Aus dem beigelegten Verzeichnis ist zu ersehen, dass die Kopien ausschliesslich nach deutschen graphischen Werken gefertigt wurden. Im 15. Jahrhundert ist die Gegend, die die Stiche lieferte, nicht genau zu bezeichnen. Es sind hauptsächlich oberrheinische, mittelhheinische, westsüddeutsche und niederländische Werke verbreitet, welche teils durch die Kaufmannschaft, teils durch die Aachenfahrer heimgebracht sein könnten. Von diesen Künstlern übten zwei einen bedeutenden Einfluss aus: der Meister ES und Martin Schongauer. Kopien nach dem Meister E S finden wir ausser in Codices, auf dem Altar in Bakabánya und dem Altar in Jánosrét; die Entlehnungen nach Schongauer sind zahlreich, wir finden ihn auf einunddreissig Bildern von dreizehn Altären. (Abb. 14—15.)

Am Anfang des 16-ten Jahrhunderts änderte sich die Lage insofern, dass wir nun drei bestimmte Kreise ziehen können, aus denen die Stiche importiert wurden. Die erste Hauptgegend ist

Nürnberg. Starke wirtschaftliche und politische Verbindungen knüpften die Beziehungen mit Nürnberg so eng, dass auch die kulturellen Folgen nicht ausbleiben konnten. In diesen Zeiten überschütteten Dürerische Blätter das Land: siebenundachtzig Bilder von dreiundzwanzig Denkmälern zeigen seinen stärkeren oder schwächeren Einfluss. Ausser ihm ist der gesuchteste und am meisten kopierte Künstler H. L. Schaufelein,³ ihn findet man auf dreiundzwanzig Bildern von fünf Altären. Sebald Beham kommt nur auf drei Bildern des Radler Altars vor, H. Springinklee und W. Traut nur auf dem Altar von Siebenlinden. Veit Stoss nur auf dem Altar von Leutschau.

Der zweite Kreis ist der der Donauschule. Vorderhand kommt nur Altdorfer in Betracht, Entlehnungen sind auf sechs Bildern von drei Altären zu vermerken.

Als dritter wäre L. Cranach zu nennen, nach dem sieben Holzschnitte auf dem Altar von Leutschau kopiert sind. Die aus Garamszentbenedek stammenden Tafeln in Esztergom sind irrtümlich⁴ mit Cranach in Verbindung gebracht worden.

Daraus ist zu ersehen, dass in früheren Zeiten merkwürdigerweise Westdeutschland, später Ostdeutschland das nötige Material lieferte. Und wären noch einmal so viel Altäre übriggeblieben, die Lage wäre dieselbe. Man kann kein einziges Beispiel dafür anführen, dass italienische Stiche in Ungarn kopiert worden wären, selbst dann nicht, wenn die Miniaturen herbeigezogen werden. Sei es Pressburg, Kroatien⁵

³ Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi, Nürnberg, bei Ulrich Pinder, 1507. Neue Ausgabe bei Fr. Peypus, 1519. Wahrscheinlich wurde auch hier die spätere Ausgabe benützt.

⁴ Gerevich T. Az Újság 1916. und Esztergomi múkincsek. Primás Album. 1928. S. 214.

⁵ Die Handschriften des Agramer Bischofs Oswald Thúz und die des Georgius, Abtes von Topuszkó und Bischofs von Risano. Das in der Agra,

¹ Csányi M. Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. Nemzeti Újság 1936. 8. Nov.

² Genthon I. Op. cit. S. 28.

oder Buda, — ich denke an das Brevier des Probstes Kálmáncsehy — man stösst immer wieder nur auf Blätter von dem Meister E S, dem Meister der Spielkarten, dem Meister der Berliner Passion, dem Meister P W, dem Meister I A von Zwolle, dem Meister des Hausbuches, von I. van Meckenem und endlich M. Schongauer.¹ Kálmáncsehy's Brevier ist hier mit besonderem Nachdruck zu erwähnen, weil der Besteller die italienische Kunst aufrichtig liebte und weil die Handschrift in der Werkstatt von Buda entstand, in der der italienische Geschmack herrschte. Und doch finden sich darin nur Kopien nach dem Meister E S! Die Werkstätten waren eben nur mit deutschen Stichen versehen.

Für diese Tatsache können mehrere Erklärungen gegeben werden. Erstens boten die deutschen Stiche ein viel entsprechenderes Material zum Kopieren, als die italienischen; meistens gleich volle Serien und so waren alle Kompositionen des Altares auf einen Griff zur Hand. Ausserdem ist in deutschen Stichen viel mehr Erzählung, als in italienischen, und somit sind sie zur populären Verwendung viel geeigneter. Das mächtige Pathos der Mantegnaschen

Stiche würde die Wände einer ungarischen Kirche gesprengt haben. Selbst in Deutschland, wo man Mantegna öfters kopierte, hat man ihn eher bei monumentalen Aufgaben und Glasmalereien verwendet.

Die zweite Erklärung wäre, dass die wirtschaftlichen Verbindungen mit Deutschland viel lebhafter waren, als mit Italien, sie erstreckten sich jedenfalls auf ein viel grösseres Gebiet, da sich die italienischen Beziehungen wesentlich auf Buda konzentrierten und auf einige Höfe der hohen Geistlichkeit.

Endlich: unsere Denkmäler stammen zum grossen Teil aus den Gegenden deutscher Mundart, für welche die Verbindungen mit dem deutschen Reich — weit über politische und wirtschaftliche Beziehungen hinaus — einen persönlichen und verwandschaftlichen, viel natürlicheren Charakter hatten. Selbst für die Ungarn, die mit den Deutschen zusammen auf diesen Gebieten lebten und künstlerisch unter ihrem Einfluss standen. Dem Volke stand das Produkt der deutschen Kunst viel näher, als das Italienische.

Neuester Zeit werden häufig Versuche gemacht, um aus diesen Kopien nach Stichen gewisse Folgerungen auf die ungarische Volksseele, im Gegensatz zu der deutschen Psyche zu ziehen, als ob in dem Unterschied zwischen dem Original und der Kopie allgemeingültige Charakterzüge der ungarischen Seele zum Ausdruck kämen. Über den Meister der Altarflügel von Garamszentbenedek lesen wir z. B. er habe an dem deutschen Vorbild (Dürer) Veränderungen vorgenommen, «die dem allgemeinen Charakter der alten ungarischen Malerei entsprechend, das Wesentliche hervorheben, die Darstellung mehr konzentrieren, einfacher, verständlicher gestalten, die für den ungarischen Geist lästigen Kleinlichkeiten beseitigen, die störenden Ecken abrunden, und den angenehmen Eindruck auch durch die ma-

mer Diözese liegende Topuszkó ist nicht identisch mit Tapolca, welches in Transdanubien, unweit Keszthely liegt, wie C. Divald irrtümlich schreibt (Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927. S. 127, 130.) T. Gerevich (L'arte antica ungherese, Roma, 1929, S. 14) übernimmt den Fehler. Das eine Buch des Abtes ist 1495 datiert, die beiden anderen Arbeiten des Miniators können mit höchster Wahrscheinlichkeit 1498 und 1499 angesetzt werden, der Miniator kann also unmöglich mit Martinus Opifex, dem Miniator Kaiser und König Siegismonds identisch sein, wie Gerevich (ebenda) annimmt; die Arbeiten zeigen auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit einander. Mit dem Miniator des Abtes Georgius habe ich mich ausführlich befasst in Magyar Könyvszemle 1925. S. 35—47.

¹ Hoffmann E. Régi magyar bibliofelek. Budapest. 1929. — Die Annahme, dass sich auf dem Hauptaltar von Kiszeeben (Budapest, Museum der Bild. Künste) Kopien nach I. van Meckenem befänden, ist irrig). Zuletzt bei Genthon Op. cit. S. 99.

lerische, lebhafte Farbigkeit steigern»¹ etc. Aus alledem gewinnt man den Eindruck, als wären Dürers Kompositionen in der Übertragung des Meisters von Garamszentbenedek schöner geworden. Mit umso grösserer Verwunderung erfahren wir also anderwärts, diese Bilder wären «unglaublich rohe Arbeiten eines Stümpers» und das einzig Interessante an ihnen wäre, dass die Rückseiten nach Cranachschen Holzschnitten kopiert seien.² (Letztere Annahme ist, wie schon erwähnt, ein Irrtum.)

Ich finde, es wäre eine Ungerechtigkeit der ganzen ungarischen Kunst gegenüber, sie mit einem schlechten Beispiel in einen so ungleichen Kampf zu schicken. Ist es denkbar, dass ein aus dem Standpunkt der ungarischen Kunst garnicht in Betracht kommender Handwerker mit seinen Kopien das reiche Genie Dürers schlagen könne? welches Genie nebenbei gesagt ungarischer Herkunft ist. Sollen wir in diesem Niemand wirklich den Repräsentanten der ungarischen Kunst und der ungarischen Seele erkennen, dem glänzenden Repräsentanten des Deutschtums, Albrecht Dürer gegenüber?

Aus Kopien kann man häufig auf die Nationalität eines Malers, nicht aber auf seine Gemütsart, ja sogar auf seinen Volkscharakter mit Bestimmtheit schliessen. Vor allem ist in Betracht zu ziehen, dass der Kopist nicht nur betreffs der künstlerischen Schöpfungskraft, sondern auch aus dem Standpunkt der künstlerischen Fertigkeit tief unter dem Meister steht, den er kopiert. Im entgegengesetzten Fall wäre er nicht auf das Kopieren angewiesen. Ausserdem kann objektiv betrachtet von einem kleinen Provinzmalers garnicht vorausgesetzt werden, er könne wesentliche Verbesserungen vornehmen an dem Werke eines so seltenen Genies, wie

Dürer oder eines so liebenswürdigen Malers, wie Schongauer oder Altdorfer. Wie allbekannt, wurden diese Kopien durch eine plötzlich auftretende Nachfrage und die damit verbundene grössere Produktion hervorgerufen. Zeigt sich also ein auffallendes Vereinfachen im Kopieren, so rührt das ganz gewiss nur von Ungeschicklichkeit, Nachlässigkeit und schneller Arbeit her. So schnell aber auch gearbeitet werden musste, so sehr man sich in die Details nicht vertiefen konnte, musste das Wesentliche der kopierten Komposition, im Grossen und Ganzen natürlich beibehalten werden.

Um die elementaren Fragen des Kopierens verständlich zu machen, möchte ich zwei Altäre anführen, die beide in Ungarn verfertigt wurden, auch das Original und auch die Kopie. Ich meine die Geschichten aus dem Leben der Hlg. Elisabeth auf den Altären von Kaschau und Bartfeld. (Abb. 16—17.) Es gibt kein geeigneteres, jede weiteren Erörterungen erübrigendes Beispiel, als dieses; keines, welches klarer beweisen könnte, wie sehr man nur auf die Fähigkeiten des Einzelnen aus solcherlei Arbeiten folgern könne, nicht aber auf den Volkscharakter. Wessen Volkes Seele spricht denn aus den rohen Nachahmungen des Bartfelder Altares, den Malereien von wunderbarer und ganz ausserordentlicher Schönheit des Kaschauer Altares gegenüber? Liegen die beiden Städte nicht ganz nahe nebeneinander? Das Beispiel ist umso besser, da es sich auch bei den Bartfelder Bildern nicht um detaillierte Kopien handelt.

Oft hören wir auch, die ungarische Malerei sei «glücklicherweise nicht zu einer Kolonie der ästhetisch minderwertigeren deutschen Kunst geworden. Ihren Einfluss hat sie in sich aufgenommen und dem damals schon voll entwickelten ungarischen Geschmack untergeordnet. Ja sie hat sogar in dieser

¹ Gerevich T. Az Ujság 1916 und Gerevich: Esztorgomi múkincsek. Primás Album. 1928. S. 214.

² Genthon I. Op. cit. S. 114.

deutschtuenden Epoche Werke zustande gebracht, welche über dem Durchschnittsniveau der deutschen Malerei stehn und sich mit den Leistungen der besten deutschen Meister messen können.¹ Weiters, «für die ungarische Gesinnung ist Mässigkeit, Nüchternheit und das Meiden der manirierten Form-übertreibungen bezeichnend» und der Mangel an Hang nach Exaltation,² «im Gegensatz zur dramatischen Brutalität mancher deutscher Maler des XV. Jahrhunderts. Die alten ungarischen Maler machen aus den häufig dargestellten Passionsszenen keine Aufnahmen aus Folterkammern, wie ih-e deutschen Genossen, Multscher, Holbein d. ä., oder von den Späteren: Grünewald.»³ «Bei dem Meister M S beruht die dramatische Überzeugungskraft auf innerem Pathos und nicht auf theatralischen Übertreibungen und Kulissenreisserei», wie bei Grünewald.⁴ Endlich wird als ein besonders ungarischer Charakterzug die Liebe zur Landschaft erwähnt, als «wichtiges Argument für die Originalität, und den nationalen Charakter unserer Kunst».⁵

Ich glaube betreffs der Nüchternheit waren die feinen, aber nicht zutreffenden Worte Professor Friedrich Riedls⁶ entscheidend: «Im ungarischen Mittelalter findet man weniger Feuer, weniger Extase, weniger Unduldsamkeit, als im Westen. Im ungarischen Volke äusserte sich zu allen Zeiten eine gewisse zurückhaltende Nüchternheit.» Nüchternheit! Kennen wir den Ungarn wirklich als nüchtern? Sind die grossen ungarischen Dichter und Politiker wie Balassa, Petöfi, Vörösmarty, Széchenyi, Ady, Babits

nüchtern? oder die Maler Munkácsy, Ladislaus Paál und Szinyei? Oder war die ungarische Seele vielleicht im Mittelalter anders geartet als in den nachfolgenden Jahrhunderten?

In Wirklichkeit ist die ungarische Seele je nach der Gegend anders geartet. Das seelische Bild des Ungartums ist ausserordentlich reich, und es würde eine ungeheure Verarmung dieses Reichtums und dieser Vielfältigkeit bedeuten, würde man sie mit dem Wort «nüchtern» in eine Einheit fassen wollen. Will man dem Wort «nüchtern» eine Nuance von Lebensweisheit geben, so stimmt das für manche Gegenden, für andere garnicht. Nicht zu verallgemeinern ist auch der Nebensinn von Phantasielosigkeit. Manchmal ist es richtig, das anderemal garnicht. Den ungarischen Adel kann man leidenschaftlich, heissblütig, plötzlich, den ungarischen Bauer heftig nennen, dem das Messer leicht zur Hand ist; ebenso gut kann man sie aber besonnen, nüchtern und ruhigen Blutes finden. Um wievieles steigert sich aber diese Mannigfaltigkeit in Gegenden von gemischter Bewohnerschaft, in Oberungarn und in Siebenbürgen!

Und wäre das Exaltierte der ungarischen Seele wirklich so fremd? Michael Babits,⁷ der Neuschöpfer der lateinischen Hymnen und ihr bester Kenner, äusserte sich über die mittelalterliche ungarische Seele ganz entgegengesetzt: «Es war ein populärer Irrtum der jüngst vergangenen ungarischen literarischen Denkungsweise, die mystische Extase und die skolastischen Subtilitäten wären dem ungarischen Charakter fremd gewesen...». «Die Hymnen der ungarischen Heiligen sind nicht die am wenigsten Mystischen, nicht die Nüchternsten in der asketischen Extase».

Das älteste Gedicht in ungarischer Sprache, das wunderbare Marienlied la-

¹ Gerevich T. Primás Album. S. 207.

² Gerevich T. A régi magyar művészet európai helyzete. Minerva 1923. S. 104, 109.

³ Gerevich T. Primás Album S. 208.

⁴ Gerevich T. Az Ujság.

⁵ Gerevich T. Az Ujság 1916 und A magyar művészet jelentősége, Magyar Szemle 1927. S. 251.

⁶ Riedl F. A magyar irodalom főirányai, Budapest, 1910. S. 33.

⁷ Babits M. Amor sanctus. Szent szeretet könyve, Budapest, 1933. S. 7—8.

teinischen Ursprungs aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts ist weder nüchtern, noch einfach, noch gemässigt; auch der herrliche Marienhymnus Peter Pázmány's ist nicht nüchtern, wie Pázmány selber es nicht ist.

Gegenüber der deutschen Kunst würde ich auch nicht wagen, einen besonderen Sinn der Ungarn für Landschaftsschilderung nachdrücklich hervorzuheben, hat doch das Deutschtum eben auf dem Gebiet der Landschaft, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, in den Werken Lucas Mosers und Konrad Witz', und im Anfang des XVI. Jahrhunderts Neues und Grossartiges geschaffen. Altdorfer, Dürer, Huber machten so pünktliche Naturaufnahmen, dass man die dargestellten Gegenden nach vierhundert Jahren feststellen konnte. Hingegen häufen sich in der ungarischen Kunst die nicht sehr individuellen Landschaften, erst zu einer Zeit, als es schon die natürliche Folge des westlichen Einflusses war. In Ungarn kennen wir ein einziges Beispiel dafür, dass der Künstler eine bestimmte Landschaft darstellen wollte, d. h. auf dem *Vir dolorum* Bilde von 1510 in Esztergom. In diesem Falle ist aber eben das verblüffend, wie schlecht der Versuch gelang.¹ Auch die Landschaften des Kaschauer Visitations-Altars² sind keine individuellen Landschaften, wollen es garnicht sein. Neben Kaschau standen nie solche Schlösser, die kleine Hernád, war nie so breit, wie die Donau etc. Und das im Jahre 1516! Altdorfer

hatte damals schon die berühmte Landschaft von Sarmingstein 1511 geschaffen, eine Menge anderer Dinge und hatte die europäische Kunst mit der reinen Landschaft beschenkt. Jahreszahlen machen viel aus in der Geschichte der Kunst! Man muss nur bedenken, welch eine Verwirrung die angeblichen naturalistischen Blumen des Plebanus Heinricus von Csukárd verursachten,³ bis es sich herausstellte, dass sie genau hundert Jahre später, also am Ende des XV. Jahrhunderts, seinen Miniaturen beigelegt wurden.⁴

Wenden wir uns nun aber zu den konkreten Beispielen des Kopierens zurück. Wie es aus den Abbildungen ersichtlich ist, kann auch über den Meister von Jánosrét nicht gesagt werden, «er stelle seine Szenen aus wenig Figuren zusammen, häufe sie nicht an, wie viele deutsche Künstler seiner Zeit».⁵ Im Gegenteil, er kombiniert die tatsächlich edel einfache Komposition Schongauers nicht nur mit zwei Figuren des Meisters E. S. (Magdalene, Christus), sondern tut selber noch einige Figuren hinzu und hängt dem Ganzen noch eine Landschaft an. Offen gestanden, kann von einer «bewussten Berechnung der künstlerischen Ökonomie»⁶ hier gar keine Rede sein. Sehen wir uns den Abschied Christi auf dem Bartfelder Epitafium an, welches zwei Dürerische Stiche kombiniert und überflüssig mit einer Figur vermehrt, oder die Predelle des Altars von Székelyzsombor (Sommerburg), der dieselben zwei Stiche kombiniert, oder aber, die übrigen schon angeführten

¹ Vgl. Gerevich T. Kolozsvári Tamás, Budapest, 1923, S. 4—5. Abb. 1—2.

² Ich kann nicht beurteilen, auf welches der acht Bilder des Altars sich die Beschreibung der Literatur (Gerevich T. *Az Újság und Genthon* Op. cit. S. 72.) bezieht, da im allgemeinen nur über «ein Bild» gesprochen wird, wo sich die Hernád zwischen Weiden hinziehen soll. Fast auf jedem Bild ist aber ein Fluss. Der Altar ist 1516 entstanden, Gerevich schreibt irrtümlich 1526, in welchem Jahre diese Landschaften natürlich noch weniger bedeuten würden.

³ Gerevich T., *A régi magyar művészet európai helyzete*. S. 107. und *L'arte antica ungherese*. Roma. 1929. S. 11. In beiden Aufsätzen wird der Miniator irrig Stephan genannt.

⁴ E. Hoffmann. *Der Miniator Heinricus, Plebanus von Csukárd*. Jahrbücher des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV. 1927, S. 74—90. und 222—223.

⁵ Gerevich T., *A régi magyar művészet európai helyzete*. S. 113.

⁶ Gerevich T., *Ebenda*. S. 109.

Beispiele, wir müssen immer wieder feststellen, die Vereinfachung sei in jedem Falle dem Mangel an Wissen oder Anstrengung entsprungen, wie z. B. bei sämtlichen Schäumeleinschen Kopien oder den Altdorferschen Entlehnungen des Leibitzers Altares. Es kann auch nicht behauptet werden, der Altar von Radeln hätte die Kompositionen Behams verständlicher gemacht, im Gegenteil, er verwirrt sie nur. Und es kann nicht als Vereinfachung angesehen werden, wenn der Meister des Altares von Csikménašág den Körper Christi auf der nach Dürer kopierten Geisselung mit blutigen Wundmahlen bedeckt.

War das handwerkliche Wissen ein wenig befriedigend, die Arbeit sorgfältiger, entstanden schon so getreue Kopien, wie die am Christi Geburt Altar in Bartfeld, deren Meister die Figuren anstatt sie zu verringern, nur vermehrt, oder die neuerworbenen, hübschen Tafeln in Esztergom, die Gefangennahme und die Übergabe der Schlüsselgewalt an Petrus. Die Gefangennahme folgt der kleinen Holzschnittpassion Dürers; ihr Meister lässt Figuren nicht weg, um die Komposition zu konzentrieren, sondern weil er schmälere Tafeln zu bemalen hatte. Im Hintergrund vermehrt er die Figuren, ja er drängt sie zusammen. Allerdings stammen diese zwei Bilder wahrscheinlich nicht aus Ungarn; die Fäden der Provenienz führen nicht weiter als bis Böhmen,¹ und von dem Künstler kennen wir keine weiteren Arbeiten aus Ungarn.

¹ Ursprünglich waren es acht Tafeln. Marcell von Nemes erwarb sie am Anfang der 1920-er Jahre in München, von einem Herrn der sie seinerseits in Böhmen kaufte. Es wäre allerdings denkbar, dass die Tafeln aus Oberungarn verschleppt und nach Böhmen gebracht worden seien, aber hiefür fehlen alle Beweise. Zwei Tafeln sind ins Prager Museum gelangt, zwei sind in München verkauft worden und zwei befinden sich in der Budapesters Privatsammlung des Herrn Josef Sumáry: die Auferweckung des Lazarus und das Pfingstfest. Letzteres mit Benutzung des Blattes B. 50. aus der kleinen Holzschnitt Passion Dürers.

In einem einzigen Fall bekundet sich in der Arbeit des Kopisten eine gewisse stilumformende Tendenz: in der grossen Geisselung Christi von 1522, aus Kaschau, einer freien Übertragung des Dürerschen Kupferstiches. Wie es schon von anderer Seite festgestellt wurde,² handelt es sich um eine Umarbeitung der Dürerschen Idee in italienischem Stile; der Kopf Christi hat einen italienischen Typus. Es muss aber bemerkt werden, dass die Komposition selbst hier nicht zusammengezogen und auf das Wesentliche reduziert, sondern im Gegenteil mit drei Figuren vermehrt ist. Ausserdem ist das Bild wegen den starken Übermalungen kaum zu beurteilen. Auf dem Csikménašáger Altar ist der Dürerische Charakter im Grossen und Ganzen gewahrt, obwohl die Gesichtstypen die in Siebenbürgen damals modisch gewordenen runden Formen angenommen haben.

Zwischen solchen im Ganzen, vereinfacht oder erweitert kopierten Kompositionen und den Originalen ist in der Regel fast derselbe Unterschied, wie zwischen einem toten und einem lebenden Organismus. Die Züge glätten sich, die Runzeln verschwinden, die Spuren des Leidens vergehen. Der Tod drückt den Gesichtern die einfache Maske der Ruhe auf. Fast liegt derselbe vor uns den wir gekannt, und doch etwas ganz Verschiedenes. Eine Kleinigkeit fehlt bloss, — das Leben. Eine Komposition, die der Künstler selber nicht durchlebt hat, kann im seltensten Fall etwas über sein Seelenleben verraten. Lebende vergleicht man nicht mit Toten und sucht keine verwandten Züge zwischen ihnen, dazu sind nur die Lebenden geeignet. Wollen wir die charakteristischen Züge der Kunst in Ungarn feststellen, müssen wir die Originalwerke durchforschen und nicht die Kopien. Von den Erste-

² Varju E. Vezető a M. N. Múzeum tört. osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest. 1929. S. 39. und Genthon I. Op. cit. S. 120.

ren auch nur die Besten und nicht die Unbedeutenden, — die Gegenden überblickt man von den Gipfeln der Berge und nicht aus ihren Tälern — und dann werden wir uns darüber klar werden, dass die Formsprache unserer Künstler, die die Grenzen des Provinzialismus überschritten und sich zu einem europäischen Niveau erhoben haben, garnicht so einfach sei.

Die Formsprache des dem Thomas von Kolozsvár zugeschriebenen¹ Altares in der Bildergalerie von Esztergom ist nicht einfacher, als die der zeitgenössischen österreichischen Werke. Doch möchte ich Thomas von Kolozsvár nicht in unsere Betrachtungen einbeziehen, da in mir Bedenken über seine Person aufgetaucht sind. Es ist nämlich unzuverlässig, dass die Predelle, mit welcher man die Tafeln in Verbindung gebracht hat, nicht zu den Tafeln gehört. Die Aufschrift der Predelle lautet: »Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto filius Petri dicti petw's Lector et Canonicus Ecclesiae Jaurinensis, Cantorque Capellae Regiae maiestatis per Magistrum Thomam pictorem de Coloswar. — Ad honorem Sanctae et Individuae Trinitatis et Virginis Matris glorio-sae et S. Egidii, et omnium Sanctorum ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius, et animabus parentum et consanguineorum, et omnium Benefactorum suorum in conspectu Domini nostri Ihesu Christi amen. A. D. 1427.« Laut klarer Wortfolge des Textes, müssen wir der Ipolyischen Deutung folgen,² und auf den Tafeln nach denselben Darstellungen suchen, auf die die Predelle hinweist: also der Heiligen und Untrennlichen Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria, dem Heiligen Egidius und den Allerheiligen, zu dessen Lob der Altar errichtet wurde, in der Hoffnung, sie würden für das

Seelenheil aller Genannten vermitteln. Da von den erwähnten Heiligen nur der Heilige Egidius auf den Tafeln vorkommt, kann für bestimmt angenommen werden, die Predelle gehöre nicht zu den Tafeln; es wäre vollkommen unerklärlich, warum sich der Canonicus Nicolaus in Worten ausser dem Heiligen Egidius an die Heilige Dreifaltigkeit, Maria und allen Heiligen³ wenden würde, mit der Betonung, er habe den Altar zu ihren Ehren errichten lassen, hätte er nach Zeugnis der Bilder, in Wirklichkeit die Hilfe Christi, die des Hlg. Benedictus und des Hlg. Nicolaus ersehnt. Dass die in Garamszentbenedek gefundene Predelle zu einem andern Altar gehörte, wir also keine Arbeit von Thomas von Kolozsvár kennen, ist klar; fraglich ist nur, ob die von zwei sehr verschiedenen Persönlichkeiten herrührenden Tafeln tatsächlich zu ein und demselben Altar gehörten? Ein genaues Nachprüfen der Masse wäre vielleicht ratsam.

Was die Provenienz der Bilder betrifft, kann man sich den Umstand nicht recht erklären, warum der alte Katalog der Primatialgalerie den Ursprung der Bilder aus Garamszentbenedek nicht kennt, obwohl derselbe z. Bp. bei dem Vir dolorum-Bilde erwähnt wird; ebenso weiss keiner der beiden Monographen von Garamszentbenedek davon, dass die Bilder aus der Abtei hervorgekommen wären, obwohl sie sonst gewissenhaft jeden Kunstgegenstand aufzählen, der ursprünglich hier aufbewahrt wurde.⁴

³ Setzen wir auch voraus, die verlorene Tafel hätte eine oder die andere fehlende Darstellung enthalten, wo blieben aber die Anderen? und was soll man mit den Nichterwähnten und doch Existierenden anfangen?

⁴ Maszlaghy F. Az esztergomi Hercegprimási Képtárban levő művek jegyzéke. Esztergom, 1878, neue Ausgabe 1891. Nr. 27, 28, 29, 34, 35 und 44. »In der Art des Gentile da Fabriano. Stammt aus der alten Venezianischen Schule«. — Knauz N. A Garan-melletti Szent Benedeki apátság. Budapest, 1890. I. — Dr. Haiczl K. A Garamszentbenedeki apátság története. Budapest, 1913.

¹ Gerevich T. Kolozsvári Tamás. Op. cit.

² Ipolyi A. A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest, 1878. 78. l.

Die Person des auf der Predelle erwähnten Bestellers wird durch einen Teil der Literatur¹ mit dem aus Bologna gebürtigen Abt von Garamszentbenedek Nicolaus III. (regierte 1410—1438) identifiziert. Dieser Abt Nicolaus de Bononia ist aber eine vollständig andere Persönlichkeit, als der Canonicus Nicolaus de S. Benedicto, der nie Abt war. Abgesehen aber von dieser historischen Tatsache, hätte er sich gewiss nicht Canonicus genannt, wäre er im Jahre der Stiftung Abt gewesen. Auch heisst der Vater eines Bolognesen nicht Petws — italienisch klingt das garnicht. Diese Namensform wird Petüs ausgesprochen und ist rein magyarisch.²

Kehren wir nun aber zur Frage der Einfachheit zurück! Die Sprache des bedeutenden Meisters der Elisabeth-Legende in Kaschau ist nicht einfacher, aber auch nicht nüchterner, wie die des mit ihm ungefähr gleichaltrigen Wiener Jüngeren Schottenmeisters, dem er zweifellos nahesteht. Die Vision von der Himmelfahrt der Heiligen Barbara in der oberen Ecke der Tafel mit der Hinrichtung der Heiligen, auf dem Barbara-Altar von Neusohl, ist garnicht nüchtern, ja sogar auffallend mystisch, dermassen, dass uns Baldungs oder Grünewalds Visionen in den Sinn kommen. Das reizende Bild der Stigmatisation des Heiligen Franz auf dem Altar von Csikszentlélek, erinnert in seinem ekstatischen Vortrag an das des Hans Fries, freilich auf einer niedrigeren Stufe der künstlerischen Vollendung. Auch in den bizarren und manirierten Falten des Helena und Egidius Altars von Szászfalu findet man keine Einfachheit, — vorausgesetzt, dass dieser sonderbare, in seiner Eigenart alleinstehende Altar tatsächlich

die Arbeit eines Künstlers aus Ungarn sei. Endlich kann keine Einfachheit und auch keine auffallende Nüchternheit und Gemässigkeit in den Esztergomer Tafeln des Meisters M S gefunden werden, vergleicht man sie mit gleichaltrigen deutschen Arbeiten etc. Man könnte nach Gefallen das Aufzählen fortsetzen.

Hingegen: der Meister des Passionscyklus des Kaschauer Hochaltars ist nicht weniger roh, die Mannalesenden Juden des Abendmahlsaltares von Kaschau nicht weniger hässlich, als die Figuren Multschers und noch einiger deutscher Künstler, obwohl Multscher einer der Bahnbrecher des realistischen Stiles ist, seine Übertreibungen also gerechtfertigt sind, was von diesen Kaschauer Künstlern nicht behauptet werden kann.³ Auf den Florian-Bildern Altdorfers ist der Heilige so süß und sanft, die übrigen Figuren so wenig brutal, wie bei den früheren Meistern, z. B. Stephan Lochner, und den übrigen lebenswürdigen Kölner Meistern, dem Sterzinger Altar oder bei Schongauer, um nicht die Hälfte der deutschen Kunst aufzuzählen. Grünewald ist nicht im Geringsten brutal und kulissenreisserisch, sondern sein gesteigertes Nerven und Seelenleben führen ihn zu einer aussergewöhnlichen Formgebung, wie später Greco und die modernen Expressionisten. Er ist einer der aller interessantesten und tiefsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte.

Die wichtigste Forderung bei Vergleichen ist, dass man Künstler gleichen Alters und gleicher Bestrebungen nebeneinander stelle.

Und zum Schluss seien wir aufrichtig! Geben wir doch endlich den schädlichen Standpunkt nationaler Vor-

¹ Gerevich T. Az Ujság, 1916. und Primás Album 1928. S. 206. Inzwischen wird er im Aufsatz Kolozsvári Tamás, 1923. (Gerevich) einfach und richtig Canonicus von Győr (Raab) genannt.

² Laut freundlicher Mitteilung des Professors Johann Melich.

³ Diese Künstler hält T. Gerevich wegen «ihrer roheren und dramatischeren, in den Gesichtern stark verzerrten Kunst» für in Kaschau arbeitende Polen. (A lengyel és a magyar művészet kapcsolatai (Huszár K. Magyarország és Lengyelország. Budapest—Warszawa 1936 S. 121.)

eingenommenheit auf! Mit welchem Grund fassen wir die Gesinnung der in den verschiedensten Gegenden Ungarns lebenden Künstler zu einer Einheit zusammen? Das der Bewohnerschaft von der Tiefebene, Transdanubiens, Oberungarns und Siebenbürgens? Wie allgemein bekannt und auch schon erwähnt, kamen die Arbeiten grossenteils aus den Gegenden deutscher Mundart hervor. Das Seelenleben der deutsch sprechenden Künstler kann sich jedoch nicht dermassen von dem der deutschen Künstler unterscheiden, als man es ihnen aufdrängen will. Es handelt sich um ein anderes Land, um eine bedeutend andere Volksmischung, andere Verhältnisse, einem anderen lokalen Charakter, aber nicht um eine vollgültige andere Race. Der Unterschied ist nicht so krass, wie bei der germanischen und lateinischen Race, welche notwendigerweise etwas vollständig Verschiedenes hervorbringen muss. Deshalb fügen sich die deutschen Stiche auch so selbstverständlich und oft so schwer herauslesbar in die ungarländischen Kompositionen ein. Und eben diese Ähnlichkeit der Seeleneinrichtung verursachte es, dass es den Künstlern der Altäre von Bonnesdorf, Leutschau, Bartfeld, Jánosrét, BIRTHÄLM etc. ohne jede Schwierigkeit gelang, den Stil der Stiche bei den hinzugefügten Figuren beizubehalten, und zwar in solchem Masse, dass es fast unmöglich ist die fremden und die eigenen Figuren von einander zu unterscheiden. (Wir sahen, wie die Figuren Dürers aus den Sartoschen Bildern herausfallen!). Und waren die Künstler vor die Aufgabe gestellt, ganz neue Szenen der entlehnten Serie anzupassen, so ging selbst das mit Leichtigkeit von Statuen, ja wir stehen sogar manchmal in Versuchung, in den Bildern Kopien verlorener Schongauer-scher Stiche zu wittern. Bei einem Italiener wäre das wohl ausgeschlossen.

Wären die oben bestrittenen Charakterzüge der ungarischen Kunst so offen-

sichtlich, und würden sie die ungarische Kunst von der Deutschen so klar absondern, wäre es nicht möglich gewesen, dass man von zahlreichen Kopien nach deutschen Stichen fest glaubte sie wären Originalwerke ungarischer Künstler; hätte man vom Altar von Donnersmarkt nicht denken können, er wäre die Arbeit eines Ungarn, bis es mit Hilfe einer Zeichnung in Erlangen gelang, seine Nürnbergerische Herkunft unzweifelhaft zu beweisen.¹ Es wäre nicht unter den ungarischen Arbeiten eine Serie von Bildern² behandelt worden, von denen es sich seither herausstellte, sie seien charakteristische niederländische Arbeiten³ oder wichtige Denkmale der österreichischen Kunst. Z. B. die entzückende Maria im Ährenkleide in der Galerie zu Esztergom, vieles andere in derselben Galerie und die Apostelmartyrien des Wiener Neustädter Meisters.⁴ Diese letztgenannte Serie ist vom Standpunkt unserer Betrachtungen umso wichtiger, da es sich eben um Marter-szenen handelt. Bei diesem Thema hätte also das ruhigere und gemässigtere Temperament der Ungarn, und das Übertriebene und Rohe der Deutschen ins Auge springen und in die Erwägungen entscheidend hineinreden müssen, — wären die beiden tatsächlich so grundverschieden voneinander. Gewiss haben

¹ Hoffmann E. A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai. S. 61—63. und Die Beziehungen des Donnersmarkter Altares zur Nürnberger Malerei. Mitteilungen aus der Vergangenheit der Zips. 1934. S. 1—4.

² Gerevich T. A régi magyar művészet európai helyzete. S. 120. und Gerevich: Az Ipolyi gyűjtemény. Az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat Évkönyve, 1930. S. 89.

³ Pigler A. Kritik über das Buch A. Péters über die «Geschichte der ungarischen Kunst.» Archaeologiai Értesítő 1930. S. 261—262.

⁴ Pigler A. Evagationes Spiritus. Archaeologiai Értesítő 1932—33. S. 121—136. und Nachträge zu demselben Aufsatz. Arch. Ért. 1934. S. 169. — K. Oettinger. Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt, der Meister von St. Lambrecht. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. in Wien. 1934. S. 41.

die Arbeiten aus Ungarn einen entschiedenen individuellen Charakter, die Siebenbürger für sich und die Oberungarischen für sich, haben doch von uns einige schon vor der jüngst durchgeführten Aussonderung der erwähnten Stücke, das entschiedene Gefühl gehabt, es könnten keine ungarischen Arbeiten sein. Vom instinktiven Gefühl bis zur präzisen,

in Worte gefassten Definition ist aber ein grosser Schritt. Diese Fragen sind ausserordentlich verwickelt und es sind noch viele Reinigungsarbeiten und viel Forschungen nötig, bis wir klar sehen und die hauptsächlichsten Charakterzüge der Kunst in Ungarn genau umschreiben können.

Dr. Edith Hoffmann.



OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár