

## Die Renaissancekunst Siebenbürgens.

### Neue ungarische Gesichtspunkte und Umwertungsversuche.

Von Coriolan Petranu (Cluj-Klausenburg).

Seit Jahren bemerkt man in Ungarn ein neues Interesse für die Renaissancekunst Siebenbürgens. Die Aufsätze von Jolánthe Balogh und Stefan Csabai kommen diesbezüglich in erster Linie in Betracht.<sup>1)</sup> In der spärlichen Kunstliteratur dieses Gebietes ist jeder neue Beitrag willkommen, vorausgesetzt, daß er sich mit dem Tatsachenmaterial objektiv auseinandersetzt. Obwohl die zwei genannten Aufsätze, was den Umfang betrifft, bescheiden sind (der erste umfaßt 14 Seiten und 44 Abbildungen, der zweite, eine Budapester Doktordissertation, 90 Seiten und 14 Abbildungen), enthalten sie doch eine Anzahl von Gesichtspunkten, die als neu bezeichnet werden dürfen. Es handelt sich um nicht weniger als eine neue Auffassung, einen neuen Umwertungsversuch der Renaissancekunst Siebenbürgens. Wie wir im Laufe dieser Auseinandersetzung sehen werden, liegt der Hauptwert der beiden Aufsätze nicht hier, in diesem Umwertungsversuch, sondern in dem zusammenfassenden Ueberblick der ganzen Epoche, in der Anerkennung der Isoliertheit der siebenbürgischen Kunst dieser Zeit Ungarn gegenüber. Dazu kommt noch das von Frä. Balogh mitgeteilte, unveröffentlichte Denkmalmaterial. Indem wir diese positive Seite der beiden an sich bescheidenen Aufsätze gerne anerkennen, sind wir leider gerade mit der neuen Beurteilung der Renaissancekunst Siebenbürgens, welche die zwei Verfasser vertreten, nicht einverstanden. Uebersichtlichkeithalber wollen wir gleich von Anfang an ihre neuen Gesichtspunkte, die wir als verfehlt ansehen, hervorheben: 1. daß die Renaissancezeit in Siebenbürgen „ein schöpferisches Zeitalter von bleibendem Einfluß“<sup>2)</sup>, mit anderen Worten eine ruhmvolle Kunstperiode gewesen sei, 2. daß diese Kunst „die ungarischste Variante der Renaissancekunst“, „ein spezifisch-siebenbürgischer Stil“, „ein ungarischer Nationalstil“<sup>3)</sup> sei oder daß sie ein „lokales, individuelles Kolorit“ sei, oder daß sie „Ausdruck der Eigenschaften der siebenbürgischen Seele“ oder gar „der ungarischen Seele“<sup>4)</sup> sei, 3. daß die „siebenbürgische blumige (d. h. die mit Blumen verzierte) Renaissance“ „am reinsten ungarisch“ sei<sup>5)</sup>, oder daß diese Blumenornamentik der

<sup>1)</sup> J. Balogh: A reneszánsz építészet és szobrászat Erdélyben. „Magyar Művészet“ X. 5. S. 129—158, Budapest, 1934. — St. Csabai: Az erdélyi reneszánsz művészet. Budapest, 1934.

<sup>2)</sup> J. Balogh: A renaissance építészet Magyarországon I. „Magyar Művészet“ IX. 1. S. 12. Budapest 1933.

<sup>3)</sup> J. Balogh in „Magyar Művészet“ X. S. 129—30, 153.

<sup>4)</sup> St. Csabai: a. a. O. S. 13, 15, 9.

<sup>5)</sup> Balogh, S. 154.

ungarischen Volkskunst „aus der ungarischen Volksseele“ entsprossen sei,<sup>6)</sup> 4. daß die siebenbürgische Renaissancekunst „trotz der geographischen Lage der italienischen Kunst näher stehe“, dagegen sei „der Einfluß der deutschen Renaissance bedeutend schwächer“ und habe sich „nur auf die sächsischen Gegenden erstreckt“.<sup>7)</sup> Die Bedeutung dieser sei ver-  
schwindend Klausenburg gegenüber (das als madjarisch angesehen wird).<sup>8)</sup> Man spricht von einem „siebenbürgischen, unter maßgebender Leitung des Ungarntums entstandenen Stil“,<sup>9)</sup> d. h. man schreibt den Madjaren als Mäzenen, Künstlern, als Stilformenden, als Schöpfern der Formensprache eine größere Rolle als den Sachsen oder Deutschen im allgemeinen zu, man macht diese hie und da zu Nachahmern der Ungarn<sup>10)</sup> und 5. wirft man den Rumänen einerseits vor, daß sie an dieser Entfaltung des Renaissancestiles nicht teilgenommen hätten,<sup>11)</sup> andererseits versucht man Einflüsse der „ungarischen blumigen Renaissance“ in den alten rumänischen Fürstentümern zu entdecken.<sup>12)</sup>

Außer diesen in fünf Sätzen angeführten Gesichtspunkten gibt es noch eine Anzahl von Ansichten der beiden Verfasser, die wir im Laufe unserer Darstellung als anfechtbar ansehen; auf alle unbegründeten Behauptungen und Uebertreibungen können wir freilich nicht eingehen. Wir wollen zuerst die anderen bisherigen Anschauungen der ungarischen Forscher wie auch von zeitgenössischen Reisenden kennenlernen, um dann im einzelnen zu den obigen Behauptungen Stellung zu nehmen.

Julius P a s t e i n e r schreibt 1885: „das ungarische Volk ist auch diesmal (d. h. in der Renaissance) nicht durch seine selbständige Schöpferkraft, sondern durch seine überraschende Aufnahmefähigkeit gleichwertiger Faktor der zivilisierten abendländischen Völker geworden.“<sup>13)</sup>

Derselbe äußert sich 1902: „Das 16. Jh. war auf dem Gebiete der kirchlichen und weltlichen Baukunst völlig unfruchtbar. Die an der Schwelle harrende Renaissance konnte in Ermangelung von Aufgaben, wenn auch nur mittleren Schlages, hier keinen feierlichen Einzug halten, sondern kam nur verspätet und wie zufällig ins Land hereingestolpert, wo sie auch nicht Wurzel schlug. Im 17. Jh. hörte die kirchliche Bautätigkeit gänzlich auf“.

6) C s a b a i, S. 10, 24, 74.

7) B a l o g h, S. 129.

8) B a l o g h, S. 148.

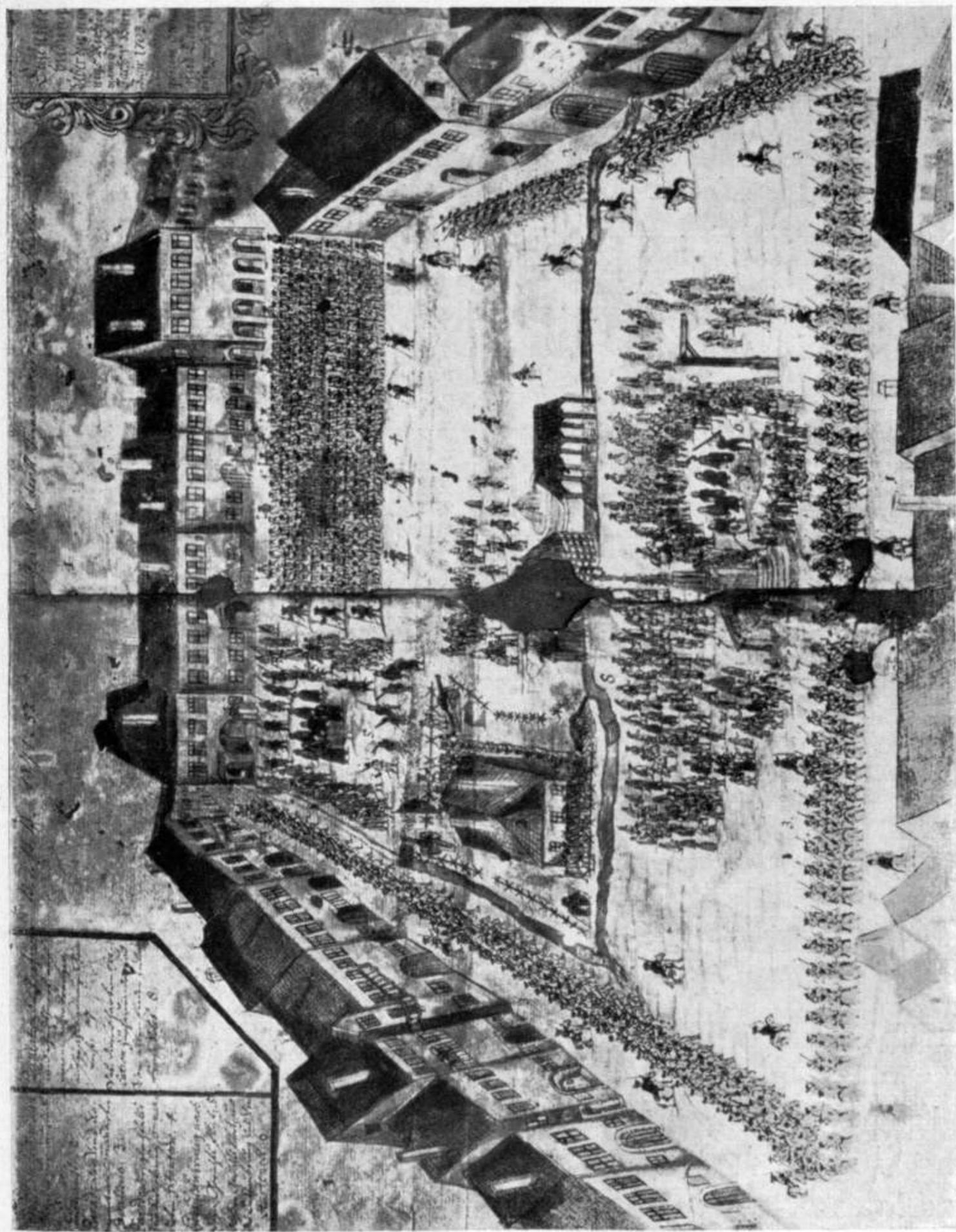
9) C s a b a i, S. 63, 54.

10) C s a b a i, S. 54, 58, 84, 74; B a l o g h, S. 137, 154.

11) D e r f., S. 74.

12) B a l o g h, S. 158, 137.

13) J. P a s t e i n e r: A művészetek története. Budapest, 1885, S. 372 und „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, Bd. VI. S. 94, 96. Wien, 1902



1. Hinrichtung des Sachsegrafen Hartened auf dem „Großen Ring“ in Garmischstadt — Sibin

Zeitgenössische lavierte Federzeichnung 1703

(Baron Brudenthalsches Museum, Garmischstadt)



Ignaz Ucsády<sup>13a)</sup> 1897: „die Reformation war für die Kunst nicht günstig“. Man hat bei uns auch in jener Zeit gebaut, aber die Kunst hat wenig von diesen zu Verteidigungs- und zu militärischen Zwecken dienenden Bauten gehabt. Ein paar städtische Häuser und einige in Stein gemeißelte Grabdenkmäler — auch diese in der Regel eine Leistung der Fremden — legten bis heute über die künstlerischen Neigungen und über den Kunstsinne der Generation dieser Periode der Verheerung Zeugnis ab. Noch am meisten blühte das Kunstgewerbe, in erster Linie die Goldschmiedekunst, weil sie einem allgemeinen Bedürfnis diene.“

Der Sachse Victor Roth schreibt<sup>14)</sup> 1905: „Der Ueberblick über die ganze Epoche der Renaissance in Siebenbürgen zeigt mit voller Deutlichkeit, daß sie zu einem vollen Durchbruch auf allen Gebieten der Kunst nicht gelangte. Auf die Durchbildung der Bauwerke hat sie keinen Einfluß zu nehmen vermocht. Sie hat eine Renaissance-Decorations, aber keine Renaissance-Architektur hervorgebracht.“

Eugen Lechner schreibt<sup>15)</sup> 1917: „Es ist wahr, daß wir auch im letzten lombardischen Dorf duzendweise architektonische Details finden, die in Geschmack und Ausführung die hier behandelten Denkmäler übertreffen...“.

Kornelius Divald hat 1927 die Provinzialisierung und Einführung der volkstümlichen Elemente in die siebenbürgische Renaissancekunst infolge der Unterbrechung der Beziehungen zu Italien und zu anderen wichtigen Kunstländern anerkannt. „In der Provinz wetteifern unsere Meister mit Erfolg; es ist wahr, daß nur mit Steinarbeitern zweiten Ranges aus Norditalien gearbeitet worden ist“. Zum Schluß bemerkt er: „Wir haben uns mit den volkstümlichen Varianten unserer Renaissancearchitektur und mit ihren Denkmälern ausführlicher beschäftigt, als es ihr Kunstwert und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung verdienen würde“. „Die siebenbürgische Gruppe der skulpturalen Altäre besteht aus Werken zweiten Ranges von volkstümlichem Charakter“<sup>16)</sup>.

Andreas Péter bezeichnet<sup>17)</sup> 1930 das Zeitalter, das nach 1526 einsetzte, also: „Volle Stagnation des Kultur- und Kunstlebens, Inproduktivität“, Siebenbürgen „verfällt in völlige künstlerische Bedeutungslosigkeit“, „sonst haben wir von der Baukunst Siebenbürgens dieser Zeit kaum Kenntnis. Die Bautätigkeit konnte nicht sehr aktiv sein...“ Die siebenbürgischen Baudenkmäler betrachtet er als bescheiden, von provinziellem Charakter, die Bildhauerarbeiten stark von der deutschen Renaissance beeinflusst.

Karl Rósz schreibt 1929<sup>18)</sup>: „Der Protestantismus und Demokratismus des Fürstentums waren nicht günstig für die Entwicklung der künstlerischen Kultur. Der puritane Charakter der Kirche, der Mangel an weltlicher Macht, an Reichtum und an Kunsttraditionen, wie auch der einfache, ja armselige Hof des Fürsten, das Fehlen einer Hofaristokratie in westlichem Sinne, und eines Hoflebens bildet keine Künstler, ist keine stilbildende Kraft, sie produziert keine Besteller und

<sup>13 a)</sup> Ucsády: Magyarország három részre osztásának Története, 1526—1608. Budapest, 1897, S. 476.

<sup>14)</sup> V. Roth: Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Straßburg, 1915, S. 122.

<sup>15)</sup> E. Lechner: Renaissance építési emlékek Szamosújvárott. Budapest 1917, S. 28.

<sup>16)</sup> K. Divald: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927, S. 177, 188, 206.

<sup>17)</sup> A. Péter: A magyar művészet története. Budapest, 1930, Bd. II, S. 5, 14.

<sup>18)</sup> K. Rósz: Erdély. Cluj, 1929, S. 62—7.

Mäzene von großem Kaliber“. „Von einer fürstlichen oder aristokratischen großangelegten Bautätigkeit in westlichem Sinne wissen wir kaum etwas“. „Die Provinzbauten des Hochadels sind befestigte Wehrbauten, unbequem, ohne abendländischen Luxus und Glanz, düster genug. Aus den z. T. bis heute bestehenden Häusern des bemittelten iszelerischen oder madjarischen Adels mittelmäßigen Gutes können wir folgern, daß sie sehr bescheidene Bauten waren, von bis zum äußersten vereinfachter Form, von mittelalterlichem Geiste, bisweilen mit Teilen verziert, die an die einfachste Renaissance, mit vereinfachten Grundrissen erinnert. Der niedere Adel von bescheidenerem Gut baut in der großen Masse die Häuser aus Holz, ebenso wie die Jobbaghen“. „Das Zeitalter der Reformation in Siebenbürgen baut keine Kirche von großen Ausmaßen“. Auch auf anderen Gebieten bildender Kunst war der Protestantismus nicht besonders günstig für die künstlerische Entwicklung“.

Nach Tiberius Gerevich „blieb die Kunst des Fürstentums nicht nur hinter dem europäischen, sondern auch hinter dem schwer aufrechterhaltenen Niveau des in seinen Grenzen verstümmelten Mutterlandes zurück.“<sup>19)</sup>

Heinrich Horváth ist der Ansicht,<sup>20)</sup> daß die Renaissance in Siebenbürgen „nie imstande war tatsächlich Wurzel zu fassen“ und daß „der Barock sozusagen ohne Uebergang aus der Gotik sich entwickelte“.

Ladislauš Eber stellt 1934 fest,<sup>21)</sup> daß, die Baudenkmäler in spärlicher Zahl erhalten sind; er behandelt der Gotik gegenüber ganz kurz die Renaissance. „Die früheste und einfachste Form der Uebernahme der italienischen Kunst bietet Ungarn“. Nach ihm haben sich im Lande mehr Sterne zweiten und dritten Ranges niedergelassen.

Nun einige Ansichten über die einzelnen Kunstgattungen und über die Hauptdenkmäler:

Franz Pulszky schreibt<sup>22)</sup> 1897: „Das Grabdenkmal der Königin Isabella in Karlsburg (Alba Julia) ist ein charakteristisches Beispiel, wie tief das technische Können der Bildhauer recte unserer Steinmeße gesunken ist und wie tief das Niveau in der Formauffassung verfiel“. Ueber die Goldschmiedewerke des 16. bis 17. Jh.s sagt er: „Ihr Kunstwert ist kein besonderer, selten äußert sich in ihnen der Schönheitssinn; sogar bei den für besondere festliche Angelegenheiten bestellten Luxusgefäßen, finden wir keine künstlerische Idee, weder in der Form, noch in der Ornamentik, die Schablone und Kopie dominiert“. „In unserer Heimat fand im 17. Jahrhundert die Malerei ebensowenig Terrain, wie im 16. Die Porträt-darstellung ist fast der einzige Gegenstand, für welche sich gelegentlich Möglichkeit bietet, es ist aber betäubend der Eindruck, den wir aus der Betrachtung der Porträts dieser Zeit unseres Vaterlandes gewinnen. Im Jahrhunderte von Rubens, Van Dyck und Velasquez ist der Geschmack unserer Magnaten durch kindische, fast heraldische Gemälde, ohne irgendeine Qualität, die sich aber in hinreichender Zahl in den Schlössern unserer Magnaten bewahrt haben, zufriedengestellt“.

<sup>19)</sup> T. Gerevich: Erdélyi Művészeti. „Magyar Szemle“ 1934, S. 237.

<sup>20)</sup> H. Horváth: Budai Kőfaragók és Kőfaragójelek. Budapest, 1935, S. 50.

<sup>21)</sup> L. Eber: Művészettörténet. Budapest, 1934, S. 199.

<sup>22)</sup> Fr. Pulszky: Magyarország Archaeológiája. Budapest, 1897, S. 270, 275, 261.

Julius Pastener schreibt<sup>23)</sup> über die siebenbürgischen Schlösser: „Leider fehlt dieser Bautätigkeit der richtige künstlerische Sinn; statt eine Anlage nach den lokalen Verhältnissen und den Ueberlieferungen anzustreben, aus der sich etwas Selbständiges entwickeln konnte, griff man hastig nach fremden Mustern, deren Niveau man doch nicht erreichte“

Und über das Schloß von Făgăraş: „Alles ist da plump, schwerfällig, unkünstlerisch, aber es drückt die düstere Stimmung des Fürstentums sprechend aus“, die architektonischen Bestandteile des Schlosses von Cris (Kreisch) nennt er „mangelhaft gestaltet“.

Elemér Barjú urteilt<sup>24)</sup> über die Grabdenkmäler der Hunyaden folgendermaßen: „keines kann als künstlerisch oder prächtig genannt werden“.

Victor Roth<sup>25)</sup> äußert sich über die Goldschmiedekunst folgendermaßen: „Was dieser Zweig des heimischen Gewerbes geschaffen hat, erhebt nicht den Anspruch, bahnbrechend gewirkt zu haben, wohl aber darf man den Werken der sächsischen Goldschmiede nachrühmen, daß sie des Handwerks Ehre zu wahren wußten. Wenn in diesen Werken naturgemäß nicht höchste Kunst zu erblicken ist, so steckt doch eines, was sie durch sechs Jahrhunderte auszeichnete: Charakter“.

Stefan Genthon<sup>26)</sup> über die siebenbürgische Malerschule des 16. Jh.s: „vom Standpunkte der historischen Entwicklung hat sie gar keine Bedeutung“ und „die siebenbürgische Eigenart ist in der Spätphase der Entwicklung nichts anderes als unvermögender Provinzialismus“.

Nachdem wir uns eine Meinung darüber geformt haben, wie ungarische Fachleute über die Renaissancekunst Siebenbürgens oder auch des einstigen Ungarn urteilen, wäre nun eine Zusammenstellung der Ansichten der zeitgenössischen und späteren fremden Reisenden über die Kunst und über den Humanismus dieser Provinz zu wünschen übrig, indem wir die Interessierten oder Schmeichelnden ausschließen; von diesen ist auch Pastener der Meinung<sup>27)</sup>, daß wir „die allgemeinen Lobsprüche, soweit sie aus der Feder der Humanisten herrühren, mit größter Zurückhaltung empfangen müßten“. Da aber eine solche Zusammenstellung von Auszügen noch nicht vorliegt, werden wir eine kleine Anzahl, die uns bekannt ist, vorführen.

Johann Michael Brutus, der Geschichtsschreiber der Báthorys, der 1574—76 in Siebenbürgen war, urteilt in „Ungarorum Mores“ folgendermaßen über die Ungarn: Sie legen keinen Wert auf mit Gold gestickte Kleider, auf gezierte Möbel, auf schöne Bilder, auf Luxusgegenstände aus Marmor und Bronze, „dagegen schätzen sie ihr Pferd

<sup>23)</sup> J. Pastener, in: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, S. 99, 97.

<sup>24)</sup> „Magyarország Múemlékei“ Bd. I. S. 75, 87.

<sup>25)</sup> V. Roth: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Straßburg, 1908, S. 141.

<sup>26)</sup> St. Genthon: A régi magyar Festőművészet. Waizen, 1932, S. 124.

<sup>27)</sup> J. Pastener: A művészetek története. Budapest, 1885, S. 190.

so hoch, daß die Sorgfalt, mit welcher sie es schmücken, keine Grenzen hat“. Brutus meint, daß wegen der türkischen Gefahr bei ihnen die Wissenschaften und die Künste dem Verfall entgegengehen, daß sie aus diesem Grunde nicht schön und ohne Luxus wohnen und keine große Aufmerksamkeit der Urbanität der Gebäude, Kirchen, Bäder und dem Schmucke anderer Bauten schenken.<sup>28)</sup> — Giorgio Vasari schildert in seinen berühmten Künstlerbiographien (Vite, 1550 und 1568) die Madjaren des 16. Jh.s gelegentlich der Lebensbeschreibung des Bisino<sup>29)</sup> als prahlerisch, eingebildet und wild: „konnte die Plackerei mit einigen aufdringlichen Ungarn nicht ertragen, die ihm den ganzen Tag mit Lobsprüchen auf ihr Land in den Ohren lagen, als ob es kein anderes Heil und Glück gäbe, wie ihre Defen, ihr Essen und Trinken, und keine andere Größe und Herrlichkeit, wie ihren König und diesen Hof, alles andere in der Welt aber Dreck wäre; er aber dachte, wie es ja auch Tatsache ist, daß es in Italien doch viel besser, feiner und schöner sei“. „... so hätte er gelernt, was es heißt mit Bestien zu scherzen: denn diese ungarischen Viecher verstanden seine Worte nicht ...“

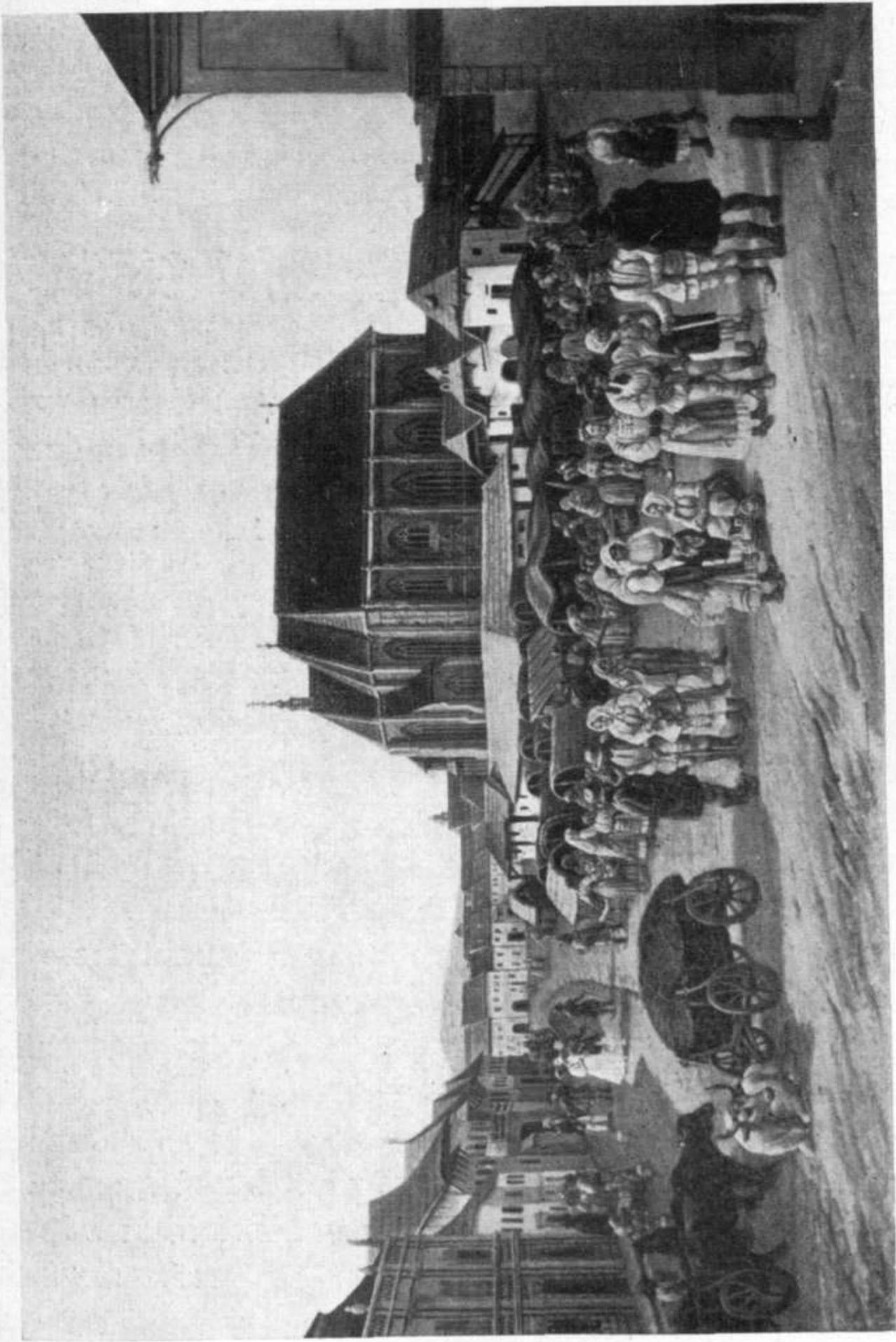
Unvoreteilhaft urteilt über die Zivilisation in Ungarn auch der große Dichter L. Ariosto, der in der Satyre (I—II, Vers 20—90) die Einladung des Fürstprimas Ippolito d'Este nach Ungarn zu kommen 1517 ablehnte. (Die Ungarn dieser Zeit waren nicht als Künstler oder Mäzene bekannt, sondern als Liebhaber von stark gewürzten Speisen, überheizten Zimmern und vielen Getränken). G. Rosaccio nennt in seiner Geographie von 1595 und in „Mondo elementare e celeste“ (Trevigi, 1604, S. 131—2) die Madjaren rauh und kriegerisch, die die Bequemlichkeit des Lebens verachten und nicht in den Städten wohnen; die Großen wollen so geräumige Häuser haben als möglich und nichts anderes;<sup>30)</sup> die anderen wohnen in Hütten und in kleinen, schlecht gemachten Häusern, sie schlafen im Bett nur wenn sie heiraten, sonst auf Teppichen und auf Heu . . . . Wie gut stimmt das mit dem überein, was wir der Selbstbiographie Nikolaus Bethlens aus dem 17. Jh.<sup>31)</sup> entnehmen: „Ich sehe ein, daß ein schöner Bau nicht für Siebenbürgen geschaffen ist“, daß „ich in Siebenbürgen keine gute, dazu geeignete Handwerker finden konnte“, daß „man alles nach siebenbürgischer Sitte durch die Jobbagnen, ohne Geld, aus-

<sup>28)</sup> S. „Művészeti“ 1913, S. 31. u. „Monumenta Hungariae Historica“ II. Kl. Bd. 12—14.

<sup>29)</sup> G. Vasari: Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Uebersetzt von G. Gronau. Straßburg, 1906, VI. Bd. S. 52.

<sup>30)</sup> Akademie-Mitteilung N. Jorgas Bucureşti Okt. 1936 und „Curentul“ vom 26./X. 1936.

<sup>31)</sup> „Magyar Történelmi Emlékek“ I—II. herausgeg. von L. Szalay, Pest, 1858, 1860, I. 169—72.



2. Der Marktplatz in Klauenburg—Cluj

ÖI auf Leinwand 52 : 77 cm

Bezeichnet: „Fr. Jafche 839 fec.“

(Sammlung: Dr. J. Biele, Hermannstadt)



führen ließ“ (sein Gehilfe war der Gefangene Tobias, ein deutscher Maurer). Eine Anzahl von Reisebeschreibungen fremder Reisenden hat St. Szamota<sup>32)</sup> zusammengestellt, die Renaissancekunst Siebenbürgens haben diese gar nicht bemerkt, geschweige denn gelobt. J. Bongars hat 1585 ein anerkennendes Wort für Mühlbach (Sebes-Alba) und die sächsischen Städte, A. Pinxer 1693 für Klausenburg (Cluj), Hildebrandt<sup>33)</sup> 1656—8 für Kronstadt (Braşov) („mit schönen Häusern geziert“), für die Häuser von Klausenburg (Cluj) („weitläufig gebaut“) doch mit Schindeldach; er beschreibt die römischen Inschriften des Fürstenschlosses von Karlsburg (Alba Julia), nicht aber das Künstlerische des Schlosses selbst; für die Schlösser, die Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe des Landes haben alle diese Reisenden, die auch für die Städte so geizig an Lobsprüchen sind, kein Wort. Der Dichter M. Opitz spricht gelegentlich seiner Abreise aus Siebenbürgen von „Der Rawen Menschen Urt“, Hildebrandt nennt den Adel von Oradea (Großwardein) „sehr gemein“, „mehrentheils Crudele Leute“; derselbe bemerkt auch die Primitivität der Einrichtung seiner angewiesenen Wohnung in Karlsburg.<sup>34)</sup>

Nach all dem, was wir aus den ungarischen Handbüchern der Kunstgeschichte, aus den Schriften der ungarischen Kunsthistoriker und der fremden Chronisten und Reisenden erfahren, vor allem aber aus den vorhandenen Denkmälern schließen können, sind wir berechtigt die Schlußfolgerung zu ziehen, daß das Zeitalter der Renaissance in Siebenbürgen, wenn es auch ungefähr 250 Jahre gedauert hat, keine ruhmreiche Epoche, kein schöpferisches Zeitalter vom bleibendem Einfluß war; die siebenbürgische Renaissance kann man nicht einmal produktiv nennen, ihr so ungemein langes Leben bedeutet Rückständigkeit der abendländischen Entwicklung gegenüber, der künstlerische Wert seiner Leistungen ist bescheiden, oft von provinzieller Armut. J. Balogh steht im Gegensatz nicht nur zu den herrschenden Ansichten, sondern auch zu dem, was uns die Denkmäler erzählen. Um uns das Gegenteil davon glaubhaft zu machen, wären ein unvergleichlich reicheres Tatsachenmaterial und schwerwiegende, beweiskräftige Argumente an Stelle von Behauptungen und Hypothesen nötig. Bezüglich der künstlerischen Wertung steht Csabai der Wahrheit näher, indem er zugibt, daß man den künstlerischen Wert der

<sup>32)</sup> St. Szamota: Régi utazások. Budapest 1891, 175, 427.

<sup>33)</sup> C. J. Hildebrandts Dreifache Schwedische Gesandtschaftsreise. Hrsg. Fr. Babinger. Leiden, 1937, S. 74, 35, 50.

<sup>34)</sup> Hildebrandt, S. 30, 31, 42.

siebenbürgischen Kunst bezweifeln kann, daß ein großer Teil der Schlösser Umbau oder Nachahmung der mittelalterlichen Konstruktionen ist, daß diese Renaissance nicht das Niveau der großen Kunst erreicht.<sup>35)</sup> Er hebt den unfreundlichen, düsteren Charakter der Schlösser hervor, findet schwere Dissonanzen bei der Fassade des fürstlichen Hauses in Turda und im Inneren des Martinuzzi-Schlusses in Bintul de Jos, er nennt das Rákóczyhaus von Dej, die Apafischlösser von Dumbrăveni und Blasendorf (Blaj) bescheiden, seiner Meinung nach macht das Schloß von Brâncovenesti (Bécs) mehr durch seine Massen als durch seine Schönheit Effekt. Csabai gibt zu, daß die Bildhauerei bei weitem nicht den künstlerischen Grad der Architektur erreicht hat, daß sie rückständig, provinziell ist und daß die Malerei fast ganz ausbleibt.

Es ist schwer, fast unmöglich, das lokale, individuelle Kolorit der siebenbürgischen Renaissancearchitektur infolge der Seltenheit der Denkmäler und aus dem Grunde herauszuarbeiten, weil fast jedes einen anderen Typus darstellt. Es fehlt eine Linie der Entwicklung von einem Ausgangstypus zu einem vollausgebildeten. In meiner Diskussion mit Gerevich<sup>36)</sup> glaube ich klargelegt zu haben, daß das, was er als charakteristische Eigenschaften der siebenbürgischen Renaissance ansieht, nichts anderes als jene der deutschen Renaissance Schlösser ist: 1. Die Bedeutung der Hofarchitektur dem einfachen, fast düsteren Neuzeren gegenüber; 2. der Verteidigungscharakter; 3. die hohen Dächer, zu welchen man auch andere gemeinsame Züge der deutschen und siebenbürgischen Schlösser jener Zeit rechnen könnte; 4. der mehr dekorative als konstruktive Stil (hauptsächlich Fenster, Türen, Kamine, Balustrade); 5. die Verspätung und das Eintreten barocker Motive in den Details. Unlogisch erscheint der Satz Gerevichs: „Das Schloß von Bintul de Jos muß als erstes Denkmal der siebenbürgischen, madjarisch gewordenen Renaissancearchitektur angesehen werden, obzwar wir nicht wissen, wieviel das Gebäude von seiner ursprünglichen Form bewahrt hat“. Kann etwas national sein, von dem man nicht einmal weiß, wie es ursprünglich ausgesehen hat? Csabai sieht die lokalen Elemente in den niedrigen, untersehten Formen der Arkaden, in den Massenproportionen des Gebäudekörpers, in dem hohen Dache; er spricht auch von einer festungsartigen Dusterkeit des Neuzeren der Schlösser. Die ungarische Sehweise besteht nach ihm in der konstruktiven Reinheit, Klarheit, Uebersichtlichkeit, in der Durchtränkung mit völkischen Elementen; in der Malerei: im synthetischen Sehen und in der Vermeidung von Gefühls-

<sup>35)</sup> St. Csabai: Europäische und Ungarische Renaissance. „Ungarische Jahrbücher“ 1936, S. 274.

<sup>36)</sup> E. Petranu: Discuții asupra sintezei artei ardeleni. „Gând Românesc“ III. 2, Separatabdruck S. 5. Cluj 1935.

übertreibungen; in der Goldschmiedekunst: in der Betonung des tektonischen Gerippes und dem Verzieren mit Pflanzen- und abstrakter Ornamentik. Frh. Balogh sieht vor allem in der blumenverzierten Ornamentik das Siebenbürgische und das Madjarische, außerdem in den niederen Proportionen des Gewölbes, der Säulen, in dem hohen Dache; in den kasettierten, bemalten Holzdecken glaubt sie „eine eigenartig siebenbürgische Gattung der Volkskunst“ zu sehen.<sup>37)</sup>

Aus den oben erwähnten Gründen kann man die angeführten Züge für Siebenbürgen nicht verallgemeinern. Untersucht man sie im einzelnen, so findet man, daß sie nichts Neues bieten: niedrige, untersekte Arkaden, hohe Dächer, niedere Proportionen, mit Blumen ausgemalte Holzdecken, Pflanzenornamentik findet man auch in den germanischen Ländern, sie bedeuten eher eine Rustifizierung, Vereinfachung, Verarmung der deutschen Beispiele. Die Bauten erscheinen klar, tektonisch, weil ihnen die reichere Gestaltung und Verzierung fehlt. Csabais Versuch, diese Kunst als Ausdruck der siebenbürgischen oder gar madjarischen Seele zu betrachten, ist kindisch. Wer könnte zugeben, daß „das siebenbürgische Ungarntum den richtigen Ausdruck seiner Seele in den Renaissanceschlössern gefunden hätte“ oder daß „ungarische und italienische Sehensart wesensverwandt“ seien? Oder daß die zwei bedeutendsten Charakterzüge der siebenbürgischen Seele die Nüchternheit und das Mißtrauen wären? Es ist fraglich, ob die Volkspsyologen und Kulturhistoriker die siebenbürgische Seele ähnlich umschreiben würden. Es ist trotz mancher Versuche ungemein schwer, die Seele der drei Völker Siebenbürgens, von denen das eine das herrschende, das andere das privilegierte und das dritte das unterjochte war, auf denselben Nenner zu bringen. Csabai versucht auch das beispiellos lange Verharren bei dem Renaissancestile durch die madjarische Seele zu entschuldigen. Wenn aber der Renaissancestil deshalb fast drei Jahrhunderte hindurch dauerte, weil er Ausdruck der madjarischen Seele sei, so müßte er unvergleichlich mehr Denkmäler und von viel höheren Qualitäten hinterlassen haben, sonst müssen wir unvorteilhafte Schlüsse auf die künstlerischen Ansprüche der madjarischen Seele ziehen. Die große Verspätung in dem Uebergang zum Barock ist eher durch den provinziellen Konservatismus des Landadels, durch seine Isoliertheit und seinen sporadischen Kontakt mit dem Westen zu motivieren. Die Seele eines Volkes ist sonst nicht dieselbe zu allen Zeiten und wenn die madjarische Seele mit der italienischen so verwandt wäre — diese große Ehre wird den Italienern nicht besonders schmeicheln — so müßte sie sich mit der italienischen zum Barock weiterentwickeln, jedoch nicht über 150 Jahre rückständig bleiben. Das weitere Argument der seeli-

<sup>37)</sup> „Magyar Művészet“ X, 1934, S. 136.

schen Opposition zu Wien ist ganz sekundär, da der neue Stil des Barock keine Wiener Schöpfung war, was damals auch in Siebenbürgen bekannt sein durfte.

Das Schlagwort „siebenbürgisch-ungarische blumige Renaissance“ enthält eine Reihe von Ungenauigkeiten und Uebertreibungen. Es handelt sich um die Blumenornamentik der Türen, Fenster, Kanzeln, Decken usw., die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jh.s ausgebildet hat und deren volle Blüte in das 18. Jh. fällt. Die Blumenornamentik ist in der deutschen Renaissance sehr verbreitet, aber auch im Orient. Nach Szendrei<sup>38)</sup> gelangte sie durch die deutsche Renaissance, aber auch durch die Türken, nach Siebenbürgen, und die Städte Klausenburg (Cluj), Kronstadt (Braşov), Hermannstadt (Sibiu), Karlsburg (Alba Julia) waren ihre Zentren. Also spielen die sächsischen Städte bei ihrer Einführung und Verbreitung eine große Rolle. Wir finden sie bei den Sachsen ebenso verbreitet, wie bei den Ungarn.<sup>39)</sup> Gerevich und andere sahen schon längst ein, daß die Ungarn sie nicht aus Asien in der Zeit der Landnahme mitgebracht haben.<sup>40)</sup> In die Volkskunst drang sie aus der hohen Kunst ein und nicht umgekehrt. Die beiden Pulszky<sup>41)</sup> sehen einen mächtigen turko-persischen Einfluß in der dekorativen Kunst des 16.—17. Jh.s, sogar in jener der Goldschmiedewerke. Ähnlich urteilt auch Kos<sup>42)</sup>. Auch aus Italien konnten wir manche blumenreiche Beispiele vorführen, man betrachte nur die päpstliche Urkunde von 1518, in welcher die Beziehung der Dominikaner zum Pfarrer von Klausenburg (Cluj) geregelt wurde.<sup>43)</sup> Um von einer „ungarischen“ Blumenornamentik oder „blumigen ungarischen Renaissance“ sprechen zu dürfen, müßte man zuerst die unterscheidenden Merkmale den deutschen, türkischen und sächsischen gegenüber beweisen. Das ist aber bisher nicht geschehen. Zwar versucht Balogh sie dadurch zu unterscheiden, daß die sächsischen Blumen naturalistischer, plastischer, mehr barock sind den ungarischen gegenüber, die trotz der Naturnähe mehr stilisiert und flach vorkommen. Wenn das richtig ist, so ist auch die Ornamentik der Ungarn rückständig: die flachen, stilisierten Blumen sind doch in der Gotik üblich, und dann sind die Sachsen auch hier weiter voraus, weil für die Renaissance-

<sup>38)</sup> J. Szendrei in „Művészi Ipar“ 1891, 73—96 und 1892, S. 13—34.

<sup>39)</sup> „Siebenbürgische Vierteljahrschrift“ 1935, S. 309; M. Drend: Krüge und Teller. Hermannstadt, 1933, S. 7; D. Malonyai: A magyar nép művészete. II. S. 220, 203, 174; B. Roth, a. a. O. S. 238, 233.

<sup>40)</sup> „Ungarische Jahrbücher“ 1925, S. 149.

<sup>41)</sup> R. Pulzky: A magyar háziipar díszitményei. Budapest 1879, S. 7.

<sup>42)</sup> R. Kos in „Helikon“ 1938, S. 259.

<sup>43)</sup> Jol. Balogh: Kolozsvár Műemlékei. Budapest, 1935, Tafel 32.



3. „Evanghelia cu învățătură“ din Coreji (1581).



blumen das Plastische, Naturalistische bezeichnend ist, außerdem treten die Elemente des Barock bei den Sachsen früher ein. Jedenfalls ist aber ein so kurzer Hinweis der Verf. n nicht ausreichend, um von einer „ungarischen“ blumigen Renaissance sprechen zu dürfen, wo wir eine in Einzelheiten eingehende, gründliche, ausführliche Untersuchung des unzweifelhaft ungarischen Materials erwarten. Auch darin sind die bisherigen Untersuchungen die Antwort schuldig geblieben: Haben die Siebenbürger die Blumenornamentik der Deutschen und Türken einfach übernommen, oder haben sie beide miteinander vermischt oder umgeformt?

Unüberlegte Behauptungen bezüglich der bemalten Holzdecken („eine eigenartig siebenbürgische Gattung der Volkskunst“)<sup>44)</sup> kann nur jemand machen, der die ähnlichen Denkmäler anderer Länder nicht kennt. Bemalte Holzdecken kommen öfters in den Kirchen von Kärnten vor und zwar schon in gotischer Zeit, nachweisbar seit dem 15. Jh., z. B. in Schlanitzen, Launsdorf, Wasserhofen, Pleßnitz, Lampersberg, Radnig: alles spätgotische Beispiele des 15. und frühen 16. Jh.s. Dann spätere Beispiele: Mich 1593, Gablern, Köding 1692, Mökriach 1693. In der gotischen Zeit sind die Blumen stilisiert, in der Renaissance und im Barock sind sie naturalistischer gehalten. Neben Deckenmalereien sind in diesen durchweg kleinen Kirchen ebenso bemalt die Sängerchorbrüstungen und die Kanzelbrüstungen. Das gibt sehr schöne, einheitliche Bilder. Genau so häufig wie in Kärnten kommen sie auch in Steiermark vor, auch dort wieder in spätgotischer und in barocker Zeit. In der spätgotischen Zeit sind die stilisierten Blumen meist mit anderen Sinnbildern (Tieren, geometrischen Zeichen usw.) gemischt, in der barocken Zeit sind es fast nur Blumen (weitgehend naturnah, besonders um 1600 und um 1700). Die Blumen bedeuten, wie die Bauern sagen, den Himmel, das Paradies. Es ist also das Ganze nicht nur eine optische Sache, sondern sie ist stark mit Bedeutungswerten durchsetzt. Auch in Böhmen, Mähren und Galizien kommen sie häufig vor, besonders gern in slowenischen Kirchen von Kärnten.<sup>45)</sup> Diese Deckenmalereien sind in Siebenbürgen keine echte Volkskunst, da sie keine „Schöpfungen der Volkspheantasie“ sind,<sup>46)</sup> auch nicht von Bauern ausgeführt wurden, sondern von städtischen Handwerkern, zumeist von malenden Tischlern;<sup>47)</sup> die Siebenbürger Sachsen haben auch solche bemalte Holzdecken,<sup>48)</sup> wobei betont werden muß, daß in Unghiul Căleatei (Kalotaszeg), also einer ansehnlich

<sup>44)</sup> J. Balogh in „Magyar Művészet“ X. S. 136.

<sup>45)</sup> Vgl. „Die Kunstdenkmäler Kärntens“, Klagenfurt, 1934, von R. Ginhart und seine briefliche Mitteilung vom 22./III. 1939.

<sup>46)</sup> Csabai, S. 29.

<sup>47)</sup> R. Röss: Kalotaszeg. Cluj, 1932, S. 154.

<sup>48)</sup> „Siebenbürgische Vierteljahrschrift“ 1935, S. 309.

großen Gegend, die sächsische Familie Umling im ganzen Laufe des 18. Jh.s die Kirchen mit solchen bemalten Holzdecken ausgestattet hatte.<sup>49)</sup> Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir den Siebenbürger Sachsen die Einführung und Ausführung der bemalten Holzdecken zuschreiben.

Durch die wiederholten Versuche der madjarischen Kunstgeschichtsschreiber der Nachkriegszeit, nationale, madjarische Eigentümlichkeiten in der Kunst Ungarns und Siebenbürgens zu entdecken, tun sie häufig der deutschen oder sächsischen Kunst Unrecht. Diese Ungerechtigkeit geht aber auch weiter als Inanspruchnahme der einzelnen Kunstwerke, Kunstgattungen,<sup>50)</sup> (wie wir z. B. soeben bei den bemalten Holzdecken gesehen haben): die deutsche oder siebb.-sächsische Kunst wird ihrer Führerrolle im ganzen Kunstleben des Landes enthoben und als Vasall der fremden bzw. madjarischen Kunst hingestellt. So ist auch der Versuch J. Baloghs, die Renaissancekunst Siebenbürgens „trotz ihrer geographischen Lage der italienischen Kunst näherstehend“ und den „Einfluß der deutschen Renaissance bedeutend schwächer“ aufzufassen, zu begreifen. In der Tat ist es umgekehrt. Nach allem was wir wissen, waren die meisten Italiener, die in Siebenbürgen gearbeitet haben, Militäringenieure, sie waren für den Festungsbau tätig und nicht nur in Siebenbürgen (seit 1551), sondern auch in anderen Ländern gewann die „sistema bastionato italiano“ Terrain. (Fünfeckige Basteien an den Ecken, an den Seiten von „orecchione“ bedeckte Rasematten). Die Initiative, italienische Militäringenieure einzuladen, ging von Ferdinand I. von Oesterreich aus, nicht von den Ungarn Siebenbürgens, und es ist bezeichnend, daß man den Neubau der Festungen nicht mit der fürstlichen Residenzstadt Karlsburg begann, sondern mit Hermannstadt und Făgăraş; auch das wenig bedeutende Gherla ist Alba Julia diesbezüglich vorausgegangen.<sup>51)</sup> Diese Militäringenieure waren nur vorübergehend — mit Ausnahme Gengas — ganz kurze Zeit in Siebenbürgen; von wenigen Fällen abgesehen, wissen wir nicht, was sie hier geleistet haben. Wahrscheinlich haben sie sich auf Grundrisse, Pläne, Ratschläge für Festungsumbauten beschränkt, die Ausführung blieb dagegen in der Hand der einheimischen Meister und Maurer. Der Zustand der siebenbürgischen Festungen scheint am Anfang des 16. Jh.s nicht sehr günstig gewesen zu sein, da es nach Bastas Referat „keine einzige im

<sup>49)</sup> D. Malonyai, a. a. O. I. 66; R. Ros, a. a. O. S. 154.

<sup>50)</sup> E. Petranu: Begriff und Erforschung der nationalen Kunst. „Südostdeutsche Forschungen“ II (1937) und Separatabdruck, S. 13—14.

<sup>51)</sup> E. Ghalófy in: „Magyar Szemle“ 1937, S. 286—96 auf Grund des Werkes L. A. Maggiorotti. L'Opera del Genio Italiano all'Estero, 1936 IV. II. Ft. Banfi in „Erdélyi Múzeum“. Cluj 1932, S. 294—307.

Landes gäbe, welche ein Bombardement aushalten würde“. Wir kennen kaum einen Fall, wo ein Italiener auch als Schloßarchitekt tätig war (in Jernut) und es ist unwahrscheinlich, daß diese sich beeilenden italienischen Festungsingenieure sich mit dem Bau der Stadthäuser oder Schlösser, geschweige mit Bauplastik beschäftigt hätten; die Stadtbilder aus der Renaissancezeit, die wir kennen, auch die wenigen bestehenden Gebäude und Schlösser machen keinen italienischen Eindruck, sondern einen deutschen, sie verraten nicht die hohe Konzeption eines italienischen oder deutschen Architekten, sondern sind von provinzieller Einfachheit und Bescheidenheit; aus diesem Grunde sind wir geneigt, sie nicht den eingewanderten Deutschen, sondern den einheimischen sächsischen Meistern zuzuschreiben. Es ist sehr zweifelhaft, ob die italienischen Kunsthistoriker nach Studium der Denkmäler hier an Ort und Stelle die Autorschaft dieser für die italienischen Renaissanceverhältnisse so primitiven Bauart für ihre Landesgenossen des 16.—17. Jh.s in Anspruch nehmen würden. Daß hier und da, allerdings ganz vereinzelt, auch ein italienischer Steinmetz dritten Ranges in Siebenbürgen zu finden ist, kann bewiesen werden (Petrus Italus, Johannes Florentinus, Lucas Italus), berechtigt aber nicht zu behaupten, daß italienische Meister die Renaissance hier eingebürgert hätten. So ist es wahrscheinlich, daß Johannes Clyn, der in Wien studierte, durch einen Oesterreicher die Sakristeitür der Klausenburger Michaeliskirche 1528 ausführen ließ, oder sogar, daß er sie fertig aus Wien mitgebracht hat. Dagegen könnte man vermuten, daß Adrianus Wolphard, der in Bologna studierte, von dort einen Steinmetz oder Steinmetzarbeiten bringen ließ. Man darf aber auch den Umstand nicht außer Acht lassen, daß die siebenbürgischen Gehilfen vor dem Präsentieren des Meisterwerkes auf die Wanderschaft nach Deutschland gehen, manche besuchen auch Polen, Norditalien, sogar Flandern. Die Siebenbürger Sachsen begünstigten jene, die nach Deutschland wanderten.<sup>52)</sup> Man soll auch die Rolle der Muster- oder Vorlagebücher nicht vergessen, um zuzugeben, daß nicht unbedingt Fremde und zwar Italiener den neuen Stil nach Siebenbürgen einführen mußten. In den sächsischen Städten gab es eine stattliche Zahl von Künstlern und Handwerkern.

Die Siebenbürger Sachsen spielten in der Kunstgeschichte Siebenbürgens eine hervorragende Rolle. Der italienische Gelehrte Bischof Peter Ranzanus, ein Zeitgenosse des Matthias Corvinus, des größten Renaissancemäzens, schreibt über die Sachsen folgendes: „Die große und hervorragende Kapazität dieses Volkes macht es besonders fähig zur Schaffung von Werken aller Art... Um kurz und viel zu sagen: sind alle

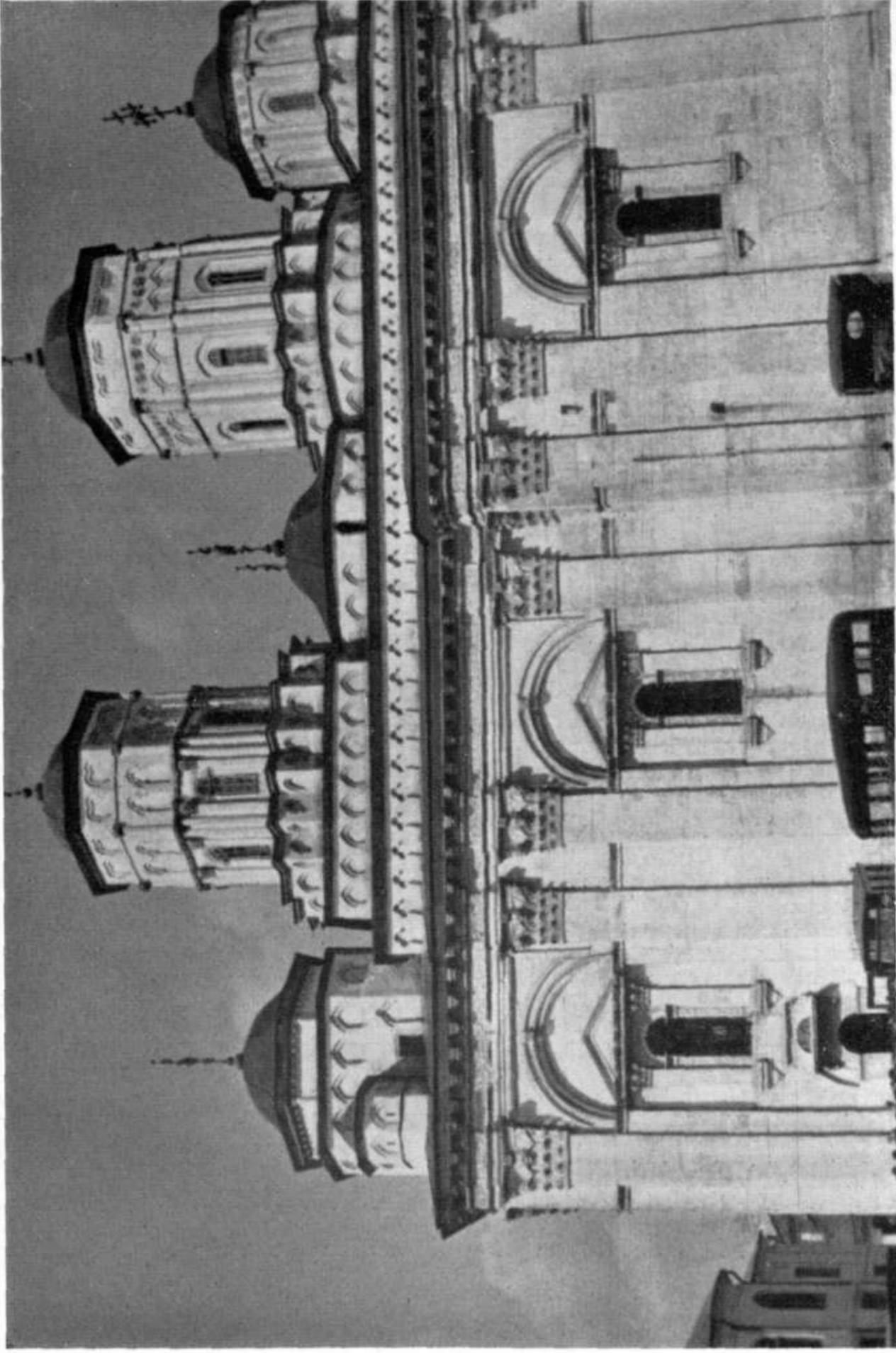
<sup>52)</sup> V. Szádeczky: Iparfejlődés és a Czéhek története Magyarországon. Budapest 1913, S. 214 — D. Melzl in „Századok“ 1892, S. 648.

lobenswerten Dinge auf dem Gebiete der freien Künste und Handwerke in Siebenbürgen“. Martin Opitz, der die Tüchtigkeit der Siebenbürger Sachsen auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft bewunderte, nennt sie in seinem Brief vom 24. Mai 1630 „Germanissimi Germani“. Die fremden Reisenden loben die sächsischen und nicht die madjarischen Städte. Der Historiker L. Szádeczky schreibt:<sup>53)</sup> „das, was in Siebenbürgen im Kunstgewerbe und Kunst im Laufe der Jahrhunderte geschaffen wurde, ist unzweifelhaft und in erster Linie das Werk der Sachsen — dieses stadt-bildenden Elementes“. „Das Land der Sachsen ist zweifellos das reichste an kunsthistorischen Denkmälern“. L. Romier<sup>54)</sup> schreibt: „Mehr als die Ungarn haben die Sachsen zur Europäisierung Siebenbürgens beigetragen“. Es ist also eine Verdrehung der Tatsachen, wenn Csabai schreibt: „gerade im 16. und 17. Jh. verstummte die sächsische Kunst fast gänzlich, die bürgerlich deutsche Kultur beschränkte sich auf bloße Erhaltung, während in der Umgebung der ungarischen Fürsten und in den ungarischen Dörfern die Renaissancekultur aufblühte“, oder „diese Kunst bedeutet auch soziologisch einen Gegensatz zur deutschen Kunst, weil ihre Träger nicht Vertreter der bürgerlichen Klasse, sondern die Dorfbewohner und der grundbesitzende Adel sind“. Es ist eine Verfälschung der Tatsachen zu behaupten, daß die sächsische Kunst im 16.—17. Jh. verstummte, man denke nur an die hohe Blüte ihrer Goldschmiedekunst, an das Kunstgewerbe überhaupt, an die Masse der Altäre des 16. Jh.s, an die Bildhauerei, an das Renaissancestadtbild von Hermannstadt (1705) (Abb. Nr. 1) und Bistriß! Wieviel mehr Ueberreste der Renaissance sind in den sächsischen oder einst sächsischen Städten, als in den Dörfern aufbewahrt, dann sind überhaupt auch die Dorfdenkmäler Leistungen der Städter! Die wirklichen Träger der Kunst sind doch nicht die Besteller, sondern die ausführenden Künstler, die doch Sachsen, z. T. andere Nicht-Magnaren waren. Die Sachsen treten z. T. in den Dienst der Magnaten und des Adels, sie müssen manchmal gewisse Wünsche von ihnen berücksichtigen, aus diesem Grunde — z. T. auch infolge des türkischen Einflusses — glaubt H. R. Rosemann, daß ihre Kunst national nicht mehr so rein ist wie früher.<sup>55)</sup> Diese Bemerkung ist dadurch einzuschränken, daß die ungarischen Adligen als Besteller infolge ihrer kulturellen Isoliertheit und Rückständigkeit bei weitem nicht jene stilbeeinflussende Rolle spielen wie in Italien oder Frankreich. Roth und Rosemann bezeichnen das Schloß von Kreisch (Cris) als ein deutsches Werk infolge der weiten Verwendung von sächsischen Künstlern, Rosemann schreibt auch die Schlösser von Fägäras, Elisabethstadt (Dumbrăveni), Bintul de

<sup>53)</sup> L. Szádeczky in „Erdély“ 1910, S. 89.

<sup>54)</sup> L. Romier: Le carrefour des empires morts. Paris 1931, S. 80.

<sup>55)</sup> „Die Deutsche Kunst in Siebenbürgen“ Berlin, 1934, S. 50, 55, 56.



4. Die Golia-Kirche in Jasi



Jos (Alwin) der deutschen Kunst zu, also gerade die wichtigsten. Gerevich gibt zu, daß die Sachsen als Goldschmiede viel für die siebenbürgischen Fürsten gearbeitet haben.<sup>56)</sup> A. Ballagi bestätigt, daß die sächsischen Glockengießer Johann und Paul Reidel das ganze Burzenland und das Széklerland mit Glocken versahen.<sup>57)</sup> Zu welchem unedlen Spiel Csabai die „Kulturpseudomorphose“ Spenglers anwendet, zeigt der folgende Satz: „Die ungarische Kultur entfaltet sich im Zeichen der Duplizität: ihre innere Richtung ist die der italienischen Verwandtschaft, aber ihrer äußeren Erscheinung nach ist sie deutschartig“; „nach der Niederlage bei Mohács wurde aus dieser Spannung die völkisch-ungarische Renaissance geboren“. Ob sich nur jemand findet, der sich mit dieser Spielerei einverstanden erklärt! Objektivitätshalber müssen wir zugeben, daß die künstlerische Produktion der Sachsen für sich selbst auf dem Gebiete der Baukunst im 17. Jh. im Vergleiche mit den früheren Jahrhunderten etwas nachgelassen hat. Das aber nur infolge der Zeitverhältnisse, die B. Roth folgendermaßen beschreibt: „Die Willkür der Fürsten, die ununterbrochenen Erpressungen, die schamlosesten Rechtsverletzungen von Seiten der Machthaber, das kümmerliche Erlöschen auch des „letzten matten Strahles alt-sächsischer Handelstätigkeit“ verbanden sich zu jenen unheilvollen Gewalten, in deren Banden die Kunst dahinsiechen mußte“.<sup>58)</sup>

Gerevichs. Ansicht,<sup>59)</sup> daß die Flügelaltäre, Grabdenkmäler, Kirchenburgen der Madjaren die sächsischen beeinflusst hätten, bedeutet eine Verwechslung der Rollen, da die Madjaren von Siebenbürgen wenige und kaum beachtenswerte besitzen, die Sachsen dagegen zahlreiche. Nur der kann einem anderen etwas geben, der viel besitzt, nicht der, der wenig hat und auch das von Fremden erhielt. Auch die Tracht der Siebenbürger Sachsen im 17. Jh. darf man nicht als madjarisch bezeichnen, es ist die osteuropäische Tracht, die wir überall in Rußland, Polen, in der Türkei und in den rumänischen Fürstentümern wiederfinden.<sup>60)</sup>

J. Balogh übertreibt die Bedeutung von Klausenburg (Cluj) den anderen sächsischen Städten gegenüber, sie betont die Wichtigkeit der Steinmeße von Klausenburg (die sie als Madjaren ausgibt), um den madjarischen Beitrag zum Ausdruck zu bringen. Sie befaßt

<sup>56)</sup> T. Gerevich in „Magyar Szemle“ 1934, S. 232.

<sup>57)</sup> M. Ballagi: Kecskeméti W. Peter ötvöskönyve. Budapest, 1884, S. 10.

<sup>58)</sup> B. Roth: Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Straßburg, 1905, S. 124. — Vgl. auch G. D. Deutsch: Geschichte der Siebenbürger Sachsen. I. Hermannstadt, 1925, 4. Aufl. S. 308—313 und 548—552.

<sup>59)</sup> a. a. O. 234—5, 230.

<sup>60)</sup> H. Mühl: Kostümkunde. Berlin, 1919, S. 114—21. Bezüglich der Undankbarkeit der Ungarn siehe: „Budapesti Szemle“ 1874, S. 428.

sich eingehend mit jeder kleinen Einzelheit, mit jedem Motiv der Renaissance, auch wenn dieses verschwindend dem gotischen Ganzen gegenüber ist, dafür behandelt sie die ganze Renaissance der Sachsen nur in wenigen Zeilen und oberflächlich, um schließen zu können: „Im Vergleich mit der Bedeutung Klausenburgs erscheinen die anderen Städte zwerghaft“. Die Verf. vergißt die zahlreichen Künstlernamen der sächsischen Städte, vergißt die verheerenden Feuersbrünste von Hermannstadt (1556, 1570) und Kronstadt (1689), von denen Klausenburg verschont blieb. Außerdem hatte diese Stadt in den letzten 70 Jahren Archäologieprofessoren an der Universität gehabt, die als Vertreter der Denkmalkommission bei jedem Neubau oder jeder Modernisierung eines Gebäudes alle gemeißelten Türen, Fenster und andere architektonischen Details offiziell vor Vernichtung geschützt, beschlagnahmt und dem Siebenbürger Nationalmuseum übergeben haben, ein Vorrecht, das das Bruckenthal'sche Museum von Hermannstadt nicht genossen hat. Wenn Klausenburg so maßlos überlegen in Steinmetzarbeiten den anderen Städten gegenüber gewesen wäre, so hätten die rumänischen Fürsten sicher von da Steinmetze verlangt und nicht von Hermannstadt. Die Bedeutung von Hermannstadt, Kronstadt und Bistriß in der Renaissancezeit geht auch aus den Beschreibungen fremder Reisenden hervor, z. B. Bongars, Hildebrandt, um nicht den Nicolaus Olahus (Hungaria et Atila, 1536) zu erwähnen. Die Häuser von Sibiu waren mit Ziegeln gedeckt, was einen Fortschritt den Schindeldächern Klausenburgs gegenüber bedeutete. Zweifellos haben die Städte Karlsburg, Aiud, Turda (Torenburg) in der Entwicklung der Renaissancekunst eine sehr beschränkte Rolle gespielt. A. Pinxner stellt 1693 fest, daß die Einwohner von Turda sich mehr mit dem Ackerbau befassen und jene von Aiud Beschäftigungen haben, die passender für Bauern als für Städter wären. Hildebrandt schreibt über Karlsburg:<sup>61)</sup> „Die Stadt außer den Schloßmauern ist gar geringe und ein kotiger Ort“. „Gegen dem Schloß über Stunden einige gemauerte Häuser, welche aber sehr zerfallen, auf der andern Seiten auch dergleichen“. Dagegen lobt er Kronstadt „mit schönen Häusern geziert“ und Hermannstadt.

Um die Bedeutung und Auswirkung der Klausenburger Steinmetzen hervorzuheben, läßt Balogh eine Anzahl von Werken in der Provinz von ihnen ausführen, ohne Beweise zu bringen. T. Gyárfás,<sup>62)</sup> ein guter Kenner der Kronstädter Archive, schreibt aber folgendes: „Die siebenbürgischen Fürsten arbeiteten sehr viel und gerne mit sächsischen Gewerbetreibenden und Meistern, diese waren die Hoflieferanten der Fürsten, und

<sup>61)</sup> A. a. O. S. 49, 50, 74, 68.

<sup>62)</sup> T. Gyárfás: Battyáneum. I. S. 115. Braşov, 1911.

so konnte Gabriel Bethlen mit Recht der sächsischen Deputation sagen: „Was ich besitze, ist von ihr“ („a miem vagion teöletek vagion“).<sup>63)</sup> So läßt König Johann 1532 aus Kronstadt Waffenschmiede (bombardarius), die ihm in Karlsburg arbeiten, kommen. Georg Rákóczi I. nimmt besonders viel die sächsischen Meister in Anspruch, so läßt er Maurer aus Kronstadt bringen, die für ihn in Großwardein (Oradea), Gyula, Deva arbeiten sollen, er schickt sie sogar bis Satmar (Satu-mare) und läßt auch das Gewölbe der reformierten Kirche durch sie ausführen. 1642 läßt er Steinmetzen, „die ebensogut Stein wie Holz schneiden verstehen“ nach Karlsburg kommen, ferner bestellt er in Kronstadt „Armbrüste mit Köchern und Pfeile mit Futteral“. Der Fürst Barcsai bestellt ebendort 3000 Wurfspeie, Musketen und Kanonen. Massenhaft bestellt man Tuch besonders für das Militär, aber wenn Schneider, Zimmerleute, Tischler, Glaser oder Schlosser nötig waren, wendet man sich gleichfalls dorthin. Daß aber das auch in früheren Zeiten nicht anders war, zeigt unter anderem jene Urkunde des Johannes Hunyadi.“ Solche Bestellungsurkunden befinden sich nach Gyárfás hundertfach im städtischen Archiv von Kronstadt in der Sammlung Fronius, Bd. I—II.

Der größte Fehler von Balogh ist, daß sie die Klausenburger Meister der Renaissance so darstellt, als wären sie ausschließlich oder in überwiegender Mehrzahl Madjaren gewesen. Das will sie durch folgendes beweisen: sie teilt 20 madjarische Namen von Meistern aus allen Zünften mit; nach ihr sollten die Madjaren im 16. Jh. die führende Rolle und Majorität in den Zünften erreicht haben; in der Goldschmiedezunft zwischen 1547—85 sollen von den 50 Zunftmeistern nur 3 einen deutschen Namen gehabt haben; gegen 1550 hat die Someşbrücke eine madjarische Inschrift, um 1570 findet man auf einem Friedhofstein und gegen 1580 auch auf den Türen ebenfalls madjarische Inschriften. Diese Argumentation hält einer ernsten Kritik nicht stand: Nur 20 Meister madjarischen Namens in drei Jahrhunderten aus allen Zünften ist in der Tat zu wenig. Ihre madjarische Nationalität ist nicht einmal sicher in den Fällen, wo neben dem Taufnamen der andere Name ein Handwerk bedeutet (Kómíves = Maurer, Ötves = Goldschmied, Asztalos = Tischler, Képiró = Maler usw.) oder den Herkunftsart bezeichnet. Von den meisten wissen wir nicht einmal, was sie gearbeitet haben und welche ihre Werke sind. Wir kennen in Klausenburg 1643 einen Ötves David und Lörinc, die keine Madjaren waren.<sup>64)</sup> Die Klausenburger Sachsen konnten madjarisch und es fehlte auch an sonstigen Sachsen nicht, die ihren Namen ins Madjarische übersetzten, z. B. Huet = Süveg,

<sup>63)</sup> „Századok“ 26. Bd. S. 657.

<sup>64)</sup> „Századok“ 1886, S. 572, 577.

Weiß = Fehér, Bart = Szakál, Hecht = Csukás, Helth = Heltai. Was bedeuten in 250 Jahren 20 vermeintlich madjarische Künstler- oder Handwerker-namen aus allen Klausenburger Zünften, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß wir am Ende des 15. Jh.s nur in Hermannstadt 12, in der Renaissancezeit 22 Maler kennen. Balogh gibt sonst gar nicht die Quelle ihrer Daten an. Die Goldschmiedezunft war — sagt Gerevich<sup>65)</sup> — die madjarischste Zunft. Und trotzdem bildeten die Klausenburger Gesellen 1532 einen Verein mit Satzungen in deutscher Sprache und die Schriften dieser Zunft wurden erst seit 1569 auch in madjarischer Sprache geführt.<sup>66)</sup> In den sonstigen Zünften war das Leben vorherrschend deutsch bis zur Zeit Maria Theresias, zu diesem Zeitpunkt hat die „Union“, d. i. die Gleichheit der Sachsen und Ungarn, streng bestanden. Die Entlassungsbriefe wurden bei Tischlern und anderen am Ende des 17. Jh.s nur deutsch ausgestellt, selbst in der „am meisten mit Madjaren durchsetzten Goldschmiedezunft“ 1683. Die Stadt verlangt noch 1776, daß man die neuen Zuzügler in den Zünften auf die „Union“ vereidige.<sup>67)</sup> Wir verlangen seit Jahren von den madjarischen Forschern ein Verzeichnis aller bisher bekannten Künstler und Handwerker ungarischer Nationalität, sie bleiben es aber immer schuldig, kaum hie und da teilen sie ein — zwei Namen mit. Die Zahl der madjarischen Künstler und Gewerbetreibenden sowie ihre Fähigkeit mußte im 16.—17. Jh. sehr bescheiden gewesen sein, da die anspruchsvollen madjarischen Bestellungen alle von Nichtmadjaren ausgeführt worden sind. Königin Isabella und Johann Sigismund haben polnische Künstler und Handwerker beschäftigt,<sup>68)</sup> die Báthorys italienische. Sigismund Báthori arbeitete mit Künstlern von allerhand Nationen. G. Rákóczi arbeitete mit sächsischen Steinmetzen und Maurern, sein Hof-Goldschmied war ein Türke,<sup>69)</sup> der andere war der Sachse Stefan Broser.<sup>70)</sup> Auch der Hofbüchsenmeister war ein Deutscher.<sup>71)</sup> Das Grabdenkmal von G. Rákóczi wurde von polnischen Künstlern ausgeführt, jenes von G. Bethlen von A. Castello.<sup>72)</sup> G. Bethlen bestellt aus Kaschau einen Maler zum Ausmalen der Säle seiner Residenz, G. Rákóczi ruft ihn wieder zurück, die Fürstin Anna Bornemissza beauftragte mit derselben Aufgabe den Hermannstädter Sachsen Johann Hermann;<sup>73)</sup> die Grabdenkmäler der Szapolyai in

<sup>65)</sup> A. a. D. S. 232.

<sup>66)</sup> L. Szádeczky: Iparfejlődés, S. 94—98.

<sup>67)</sup> R. Schuller: Aus der Vergangenheit Klausenburgs. Cluj, 1925, S. 90, 92, 93.

<sup>68)</sup> J. Szendrei: Erdély Műkincsei. Budapest, 1901, S. 73.

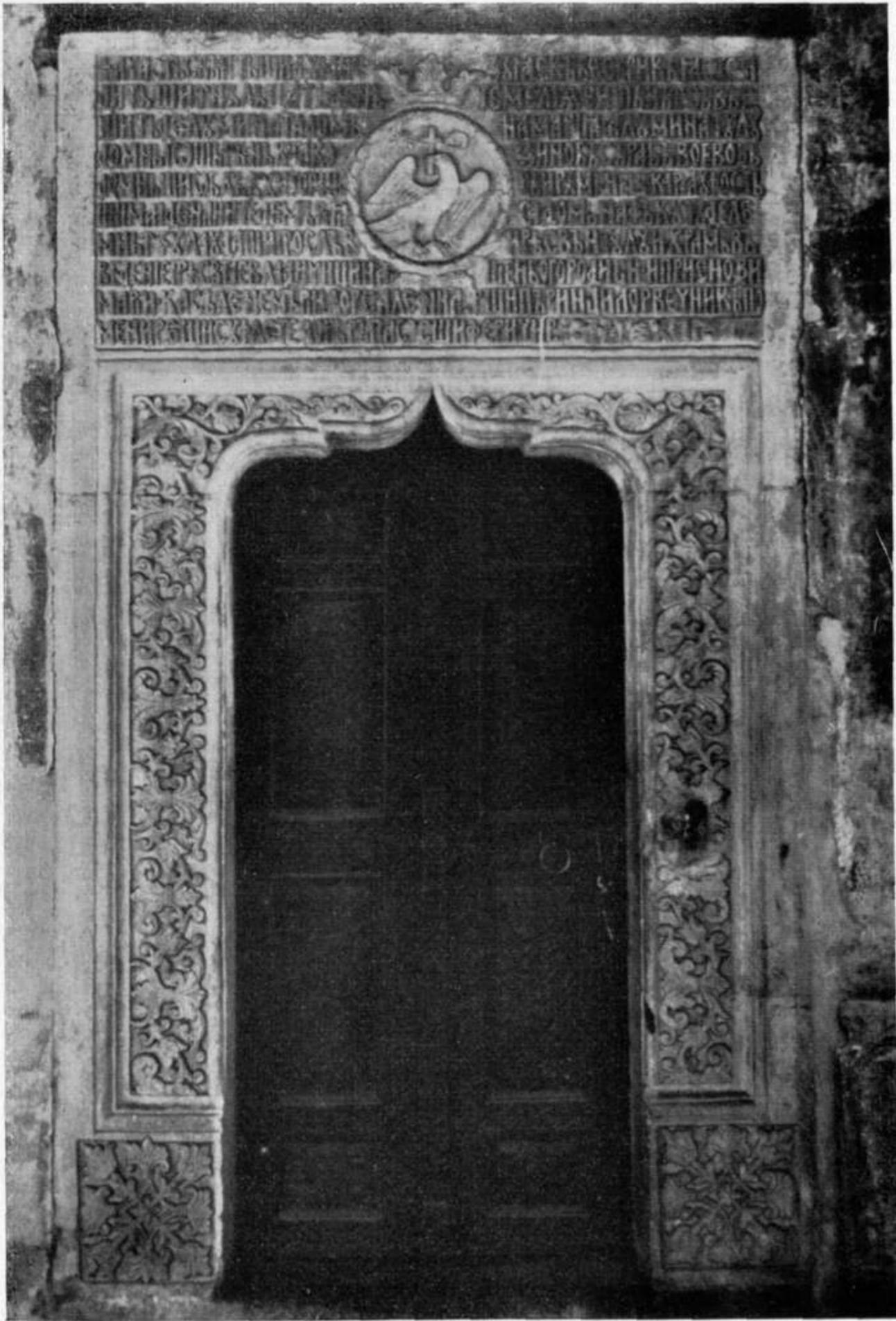
<sup>69)</sup> A. Ballagi: a. a. D. 46.

<sup>70)</sup> J. Szendrei: a. a. D. S. 92.

<sup>71)</sup> Hildebrandt, S. 42.

<sup>72)</sup> Balogh, S. 152.

<sup>73)</sup> J. Szendrei, S. 73.



5. Tür der Doamnei-Kirche von Bukarest



Karlsburg sind deutsche Werke, die Kanzel der Klausenburger reform. Kirche in der Wolfsgasse wurde z. gr. T. 1646 von Elias Nikolai aus Hermannstadt ausgeführt, derselbe arbeitete noch für die Familie Bethlen, auch früher und später (1631, 1649) in Kreisch (Cris). Erwähnen wir noch die Nichtmadjaren Ernst Eluer, Erhardus aus Wien, Georg Schulz. Michael Apafi hat ferner zwei französische Uhrmacher und einen französischen Goldschmied gehabt.<sup>74)</sup>

Mehrere madjarische Verfasser stellen sich Klausenburg im 17. Jh. als eine rein madjarische Stadt vor, und aus dieser Tatsache schließen sie, daß auch die Meister madjarischer Nationalität gewesen sein mußten. In diesem Falle müssen wir fragen, wohin die sächsische Bevölkerung des 16. Jh.s verschwunden ist? Man nimmt, da von einer Auswanderung keine Nachrichten sind, eine fortschreitende Madjarisierung seit dem Ende des 16. Jh.s an. Berechtigt ist man zu fragen, wie schnell diese Madjarisierung fortschritt und ob sie namentlich am Ende des 17. Jh.s vollständig durchgeführt war? Johann Zápolya nennt 1527 Klausenburg eine sächsische Stadt, in den Zuschriften der Fürsten wird Klausenburg als eine sächsische Stadt noch viele Jahrhunderte hindurch genannt. Als die Stadt im Jahre 1650 das Rathaus neu schmücken läßt, da werden im Giebel noch die Wappen aller sächsischen Städte, nicht aber auch der ungarischen angebracht. Die Unterdrückung der Sachsen beginnt de facto 1468, als die Madjaren die Parität in der Verwaltung der Stadt durchkämpfen. Madjarische Inschriften der Stadttore ersetzten in einer Nacht die alten lateinischen, die Inschrift der Hauptkirche, „Templum Saxonum“, verschwand ebenfalls in der Nacht und es fehlten nicht die vergeblichen Proteste der Sachsen. Die Hauptkirche (S. Michaeliskirche) wurde ihnen 1568 infolge des Spruches des Fürsten Johann Sigismund weggenommen, die Sachsen Klausenburgs wurden auch rechtlich von den anderen sächsischen Städten getrennt, da die Appellationen gegen die Beschlüsse des Klausenburger Rates nicht mehr an die sieben Stühle nach Hermannstadt gehen mußten, sondern an die fürstliche Tafel. Die religiösen Beziehungen mit den anderen Sachsen des Landes verloren sie durch ihre Abkehr von dem Glauben der anderen sächsischen Städte, durch die Annahme des reformierten oder unitarischen Bekenntnisses. Es wäre jedoch verfehlt zu glauben, daß dadurch die Sachsen sofort madjarisiert worden wären. Ein Jahrhundert nach der Reformation bis zur Zeit des Fürsten Michael Apafi ist die „Union“ bei der Besetzung der Richter- und Stadtvertretungsstellen eingehalten worden. Bis zum Ausgang des 17. Jh.s haben die reformierten Sachsen ihren eigenen deutschen Gottesdienst gehabt. Noch 1693 wird der

<sup>74)</sup> Ebda., S. 78, 87.

sächsische reformierte Prediger Schyrmer genannt, erst ab 1709 wird der Gottesdienst von dem Oberrat nur madjarisch gestattet. Die einfacheren Sachsen blieben aber dem lutherischen Glauben treu, 1695 gab es nach der Angabe des Zabanius 350 lutherische Seelen in der Stadt.<sup>75)</sup> A. Pinxner berichtet 1693, daß die Bewohner Klausenburgs Ungarn und Sachsen seien, die im guten Einverständnis leben, indem sie jährlich ihren Vorsteher aus der anderen Nation wählen.<sup>76)</sup>

Also verschwanden die Klausenburger Sachsen nicht einmal am Ende des 17. Jh.s, ihre Zahl wurde aber durch Madjarisierung, infolge der Isolierung, der gemischten Ehen vermindert. Das Schwergewicht ihrer Tätigkeit lag jedoch wie früher in den Zünften, in der Kunst, in dem Gewerbe und Handel.<sup>78)</sup> Wenn auch vermindert an Zahl in der Stadtbevölkerung, bewahren sie ihre vorherrschende Rolle in den Zünften. Vom Standpunkte der Kunstgeschichte ist es von größter Wichtigkeit, daß in Klausenburg im 16. Jh., als der neue Renaissancestil eingeführt und eingebürgert wurde, die Zünfte in sächsischer Hand waren. Aber auch weiter sind sie für die Ausbildung und Verbreitung des Stils tätig. Was beweist, daß wir auch im späten 17. Jh. mit einer deutschen Kunst zu tun haben? Die vorhandenen Ueberreste und die alten Stadtansichten. (Abb. Nr. 1—2.) Das im Besitz des Herrn Ministerialrats Dr. J. Bielz-Hermannstadt befindliche Stadtbild Klausenburgs von Fr. Jaschke 1839, dann das Bild von St. Sárdi (2. Hälfte des 19. Jh.s)<sup>79)</sup> zeigen ein Stadtbild von deutschem und nicht italienischem oder madjarischem Gepräge. Höchst selten mutet uns eine Steintür dieser Zeit (im Siebenbürg. Nationalmuseum) italienisch an. Es ist durchaus ungerrecht, die Steinmetzen Klausenburgs des 16.—17. Jh.s als Madjaren anzusehen, da sie in der Hauptsache Sachsen, oder madjarisierte Sachsen waren und nur hie und da vereinzelt Madjaren, die auch im deutschen Geiste gearbeitet haben. Von einer nationalen ungarischen Kunst kann keine Rede sein. Auch die Kunst der madjarisierten Sachsen hat niemand das Recht als madjarische Kunst aufzufassen, da wir des öfteren festgestellt haben, daß die Entnationalisierten ihren früheren Kunstcharakter bewahren.<sup>80)</sup> Man kann in zwingenden Fällen die Nationalität, nicht aber die Rasseeigentümlichkeiten ablegen. „Lábas ház“ kommt von „Laube“. Von den madjarischen Inschriften auf die Na-

<sup>75)</sup> R. Schuller, a. a. O. S. 55, 54, 58—9, 87, 81, 90, 94, 99.

<sup>76)</sup> Szamota, a. a. O. — B. Lazár: Clujul. Bucuresti, 1923, S. 14, 27.

<sup>78)</sup> Die in den Matrikeln der Evang. Kirche von Klausenburg angeführten Sachsen vom Ende des 17. Jh.s und später sind fast alle Gewerbetreibende.

<sup>79)</sup> Abgebildet bei Balogh: Kolozsvár Múemlékei. Abb. 50.

<sup>80)</sup> E. Petranu: Influences de l'art populaire des Roumains. Bucarest 1936, S. 24 und „Die Gleichwertigkeit der europäischen Rassen“ Prag, 1935, S. 49—50, 40.

tionalität der Künstler Schlüsse zu ziehen ist falsch: sie können höchstens bestätigen, daß die Ausführenden madjarisch schreiben konnten, vielleicht nicht einmal soviel, da wir auch bei lateinischen Inschriften nicht voraussetzen, daß der Meister lateinisch konnte, sondern nur, daß er die ihm vorgelegte Inschrift gut kopieren konnte.

Wenn die Einführung, Einbürgerung und Verbreitung des Renaissancestils in Klausenburg, die Ausführung der größten Mehrzahl der Denkmäler nicht den madjarischen Meistern zuzuschreiben ist, so ist noch zu bemerken, daß die wichtigsten Mäzene nur zum kleinen Teile echte Madjaren waren. Die Familie Mikolade Szamosfalva, in deren Grabplatte zuerst die Motive der Renaissance erschienen, ist rumänischen Ursprungs,<sup>81)</sup> der Stadtpfarrer Johannes Elyn (= Klein), der die wichtige Sakristeitür von 1528 stiftete, war ein Sachse, sein Nachfolger und bischöflicher Vikar Adrian Wolphard († 1544) war ebenfalls ein Sachse,<sup>82)</sup> aus Aiud (Straßburg), sein Nachfolger ist Stephan Wolphard, der Haupttrichter von Klausenburg. „Aus dem Hause Wolphard sind die wichtigsten Denkmale zum Vorschein gekommen.“<sup>83)</sup> Andere wichtige Kunstmäzene der Klausenburger Sachsen waren: Filstich, Besitzer des gesamten Bergwerkbaues von Siebenbürgen, Bognér, Berater und Freund der siebenbürgischen Fürsten, die bei ihm abgestiegen sind<sup>84)</sup>; eine Anzahl von Steinmetzarbeiten des Siebenb. Nationalmuseums, welche aus ihren Häusern, die auf dem Hauptplatz standen, herrühren, verkünden ihren Kunstsinne. Es ist unwahrscheinlich, daß diese vornehmen und reichen sächsischen Bürger sich an die vereinzelt, traditionslosen madjarischen Meister gewandt hätten, statt an ihre tüchtigen Volksgenossen (Das Haus Wolphards trat in den Besitz des Stefan Kafas, der in dessen Zodiakal-Zimmer sein Wappen angebracht hat). Wie aus den historischen Daten und den Monumenten ersichtlich, waren die wichtigsten Mäzene der Stadt in der Renaissancezeit die Sachsen und nicht der ungarische Adel, welcher durch den Beschluß von 1603 verhindert war, in Klausenburg um Geld oder durch Ehe Haus oder Grund zu erwerben. 1651 protestieren die Vertreter der Stadt im Landtag gegen die Ansiedlung des Adels in der Stadt.<sup>85)</sup> Von den großen Bauherren Siebenbürgens waren manche nicht ungarischen Ursprungs:<sup>86)</sup> so Szapolnai ein Slawe,

<sup>81)</sup> J. Cav. de Buscariu: Date privitorie la familiile nobile române. Sibiu 1895, I-120-1, II-241-2.

<sup>82)</sup> R. Schuller, S. 67.

<sup>83)</sup> Balogh, S. 144.

<sup>84)</sup> R. Schuller, S. 57.

<sup>85)</sup> B. Lazăr, a. a. O. S. 28.

<sup>86)</sup> Für die nachfolgenden Zeilen sind die bekannten ungarischen Handbücher, wie Iván Nagy, und die einschlägigen Lexika in Betracht zu ziehen.

desgleichen Georgius Frater (Utjesenic, von mütterlicher Seite Martinuzzi). Sigismund Thurzó (1506—12) der Bischof, der die Residenz von Großwardein (Oradea mare) erbaute, stammt aus Oesterreich, sein Vorgänger Georg Szatmári (1501—6) war ebenfalls ein Deutscher, Lászaŋ (Lázó) ist ein Südslawe aus der Familie Garázda, welche am Anfang des 15. Jh.s Güter in Ungarn erwarb, die Familie Haller ist deutscher Abstammung, Statileo ist auch kein Rassenmadjare, die Familie Báthory ist schwäbischen Ursprungs. Sogar die Familie Bethlen soll nach Rézai fremden Ursprungs (Französisch) sein. Die Mäzene rumänischen Ursprungs werden wir weiter unten anführen.

Der Vorwurf, der den Rumänen gemacht wurde, daß sie an der künstlerischen Bewegung der Renaissance nicht teilgenommen hätten, ähnelt dem barbarischen Vorgang: jemandem die Augen austragen und dann über ihn spotten, daß er blind sei. Die Siebenbürger Rumänen waren doch ein von den Madjaren niedergehaltenes armes Volk. Wie sollte es Renaissance Schlösser besitzen, wenn ihm sogar der Eintritt in die Zünfte verweigert war? Wir glauben an Rasseeigentümlichkeit und Vererbung und an den ausgesprochenen Kunstsinne der Rumänen. Wenden wir uns also jenem des siebenbürgischen Hochadels zu, der rumänischen Ursprungs war und von welchem wir heute kaum feststellen können, wie weit er damals seinem Ursprungsvolk entfremdet sein konnte. Man kann die Frage aufwerfen, ob der Hochadel rumänischen Ursprungs sich als Mäzen ausgezeichnet hat. Eine diesbezügliche Untersuchung fehlt bis jetzt, doch können wir die Frage ohne weiteres bejahen. König Matthias Corvinus, Sohn des Johann Hunyadi, „der Enkel des walachischen Knesen“ — wie sich Fraŋnó i ausdrückt<sup>87)</sup> — war doch der größte Kunstmäzen der Renaissance in Ungarn. Der Wojwode Stefan Majláth, der seit 1527 Besitzer des Schlosses Fágáraş ist, das er 1538 wiederherstellte und durch Zubauten erweiterte,<sup>88)</sup> begann — nach Tinódi — die Festung „Wy Bálványos“ (Gherla) zu bauen, aber Martinuzzi ließ alles niederreißen; die Untersuchung Lechners nimmt an dem bestehenden Bau Teile von diesem älteren Bau als noch bestehend an.<sup>89)</sup> Sara von Bulceşti, die Witwe von Ladislaus Székely, baute 1698 auf dem Hauptplatz von Klausenburg ihr Haus,<sup>90)</sup> dessen Wappen erhalten ist. Johann Drágfi hat 1519 die Kirche von Cehul Silvaniei bauen oder umbauen lassen,<sup>91)</sup> die Familie

<sup>87)</sup> W. Fraŋnó i: Mátyás király. Budapest, 1890, S. 18.

<sup>88)</sup> Die Oesterr. ung. Monarchie in Wort und Bild. VI. S. 403.

<sup>89)</sup> E. Lechner, a. a. D. S. 6, 22.

<sup>90)</sup> E. Sándor: Kolozsvár címeres emlékei. Cluj, 1920, S. 60.

<sup>91)</sup> W. Bunyitay: Szilágy megye középkori műemlékei. Budapest, 1887, S. 38 — W. Fraŋnó i a. a. D. S. 642.

Drágfi besaß eine der reichsten Sammlungen von Familienschmuck.<sup>92)</sup> Beim Schloß von Brănişca der Familie Jósika sind Renaissanceeuteile vorhanden.<sup>93)</sup> Wie wäre zu denken, daß die großen Humanisten Nikolaus Olahus, Fürstbischof und Regent, Michael Csáki, der Kanzler,<sup>94)</sup> die Familien Barcsai, Kendefi, Maláczsi, Nopcsa, Zent, Fiáth<sup>95)</sup> als Besteller nicht teilgenommen hätten? Aber auch dem rumänischen Volk und Priestertum war die Renaissancekunst nicht fremd. Die rumänischen Drude weisen hie und da Renaissanceornamentik als Schmuck auf; so „Evanghelia cu învăţatură“ des Coreşi von 1581 (Abb. Nr. 3) hat Füllhorn und Rankenverzierung; „Trepetnicul“ von 1639 und „Paraclisul Precestei“ aus demselben Jahre aus Bălgrad besitzen Verzierungen in demselben Stil, mit Blättern, Ranken und Blumen.<sup>96)</sup> Der Hofmaler Stefan Báthorys, Thomas Turbulna, in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s, scheint dem rumänischen Namen nach rumänischer Herkunft gewesen zu sein.<sup>97)</sup>

Mit Berechtigung kann man nun fragen: wie steht es mit der Renaissancekunst in den mit Siebenbürgen benachbarten rumänischen Fürstentümern: Moldau und Muntenien? In den rumänischen Fürstentümern findet man genug architektonische Einzelheiten: Türen, Fenster, Ikonostasen, Profile, Kapitelle, Konsolen, Balustern, Gebälke, Kartuschen und Ornamentik im Renaissancestil des 16.—18. Jh.s, die wir kennen lernen werden. Daß diese aber den ungarischen Kunsthistorikern unbekannt sind, geht aus ihren Schriften zur Genüge hervor. Sie schreiben die Kunstgeschichte ihres Landes, ohne die Kunst der südöstlichen Nachbarn zu kennen. Csabai schreibt:<sup>98)</sup> „An den Randgebirgen Siebenbürgens zieht sich die künstlerische Grenze entlang, Renaissance Schlösser, aus völkischen Elementen genährte Kunst und humanistischer Geist einerseits, erstarrte Hierarchie, strenge Ikonographie und das mächtige, aber leblose Meer der östlichen Kirche und der byzantinischen Kunst andererseits“. St. Möller<sup>99)</sup> behauptete bereits 1920, daß „Ungarn der letzte Vertreter der abendländischen Zivilisation an den Toren des

<sup>92)</sup> W. Fraňó: A Hunyadiak és Jagellók kora. Budapest 1896, S. 629.

<sup>93)</sup> Balogh, in „Magyar Művészet“ 1934, S. 137. — J. Crăciun: Cronicarul Szamosközy. Cluj 1928, S. 111.

<sup>94)</sup> J. Eupaş: Doi umanisti români. Bukarest 1928.

<sup>95)</sup> J. Eupaş: Principele Ac. Barcsai. Bukarest. An. Acad. Rom. 35, 1912—13, S. 567. — B. Jancsó, in „Századok“ 1899, S. 646—51 und A román nemzetiségi törekvések. II. 263. Budapest, 1899. — J. v. Buscariu, a. a. O.

<sup>96)</sup> St. Metes: Ist. Bisericii Rom. Sibiu 1935, I. 140, 388—9 und Bianu-Hodos. Bibliografia românească veche. I. 86, 87. Bucureşti, 1903.

<sup>97)</sup> E. Minea, in Bul. Com. Mon. Ist. III. 143.

<sup>98)</sup> „Ung. Jahrbücher“ 1936, S. 272.

<sup>99)</sup> Ét. Möller: Les monuments de l'architecture hongroise. Paris-Budapest 1920. S. 3.

Orients ist“, Gerevich<sup>100)</sup> 1933, daß „die ungarische Kunst der letzte Posten der abendländischen Stile gegen Orient war“ und daß „jenseits der östlichen Grenzen des historischen Ungarns die unfruchtbare Steppe der Kunst der Orthodoxie beginne“. A. Hefler<sup>101)</sup> behauptet in seinem Handbuch der ungarischen Kunstgeschichte: „Es ist charakteristisch und wichtig, daß die Renaissance und der Barock als Stil und Lebensform und mit ihnen die kulturelle Gemeinschaft mit dem Westen sich nur bis zur Süd- und Ostgrenze Ungarns erstreckte. Das was über die Grenzen fällt, ist kulturgeographisch nicht mehr Europa“. Nach B. Bierbauer<sup>102)</sup> hätten die Renaissance und die anderen abendländischen Stile „die Grenzen Siebenbürgens nicht überschritten“. „Nordungarn bedeutet die nordöstliche Grenze der großen Kunstströmungen Europas...“ Es ist unmöglich, aus diesen Zitaten der ungarischen Kunsthistoriker nicht die Geringschätzung oder Verachtung der Kunst der Nachbarvölker herauszulesen. Eine Geringschätzung, welche auf Unkenntnis beruht. Erstens ist es für die Kunstgeschichte irrelevant, ob ein Volk sich dem einen oder anderen Stil angeschlossen hat, das Wesentliche ist, was es Nationales, Spezifisches im Rahmen des betreffenden Stils, was für Meisterwerke es geschaffen hat. Wir sahen aus ungarischen Zitaten den geringen künstlerischen Wert und den Mangel des Nationalcharakters der ungarischen Renaissancekunst Siebenbürgens. Csabai mahnt uns, sie nicht mit rein abendländischem Maße zu messen. Wenn wir analysieren würden, was die Madjaren im Rahmen des Renaissancestils und die Rumänen derselben Zeit im Rahmen des byzantinischen Stils geschaffen haben, so würde dies für jene nicht günstig ausfallen. Zweitens kann in Siebenbürgen von einer rein abendländischen Kunst, wo so viele turkopersische Elemente in den Trachten, Waffen, Lederarbeiten, Stickereien, Stoffen, Teppichen, Töpferwaren, vor allem in der Ornamentik<sup>103)</sup> zu finden sind, keine Rede sein. In ihrem Wahn, echte Abendländer zu sein, haben die Madjaren vernachlässigt dies zu bemerken. „Allerhandt Türkische Wahren“, „in vielen Stücken den Türken nachäffeten“, „die Ungarn behelffen sich meistentheils mit frembden Wahren und Kleidern“, schreibt Hildebrandt.<sup>104)</sup> Also ein Posten, der genug von dem verschmähten Orient übernimmt, ohne zu bemerken, wieviel abendländliche Stilelemente zu den südlichen und östlichen Nachbarn eingedrungen sind. Drittens haben die genannten un-

<sup>100)</sup> „Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International d'histoire de l'Art.“ Stockholm 1933, S. 51.

<sup>101)</sup> A. Hefler: A magyar művészet története. Budapest, 1934, S. 121.

<sup>102)</sup> „Nouvelle Revue de Hongrie“ Budapest, 1937, S. 341.

<sup>103)</sup> R. Pulszky, a. a. D. S. 7.

<sup>104)</sup> Hildebrandt, a. a. D. S. 25, 31, 49, 74.

garischen Gelehrten eine veraltete und irrtümlische Ansicht über die byzantinische Kunst. Eine Autorität wie Ch. Diehl spricht sich schon 1910 gegen die „Immobilität“ der byzantinischen Kunst aus. „Sicherlich findet diese veraltete Auffassung heute keine Anhänger mehr“, „fähig zur Originalität und schöpferischer Invention“, erklärt er.<sup>105)</sup> Es ist überraschend, daß solche allgemeine Erkenntnisse und Handbuchweisheiten den neueren ungarischen Kunsthistorikern unbekannt geblieben sind (Man vergleiche dazu, wie objektiv Fr. Pulszky 1874 über byzantinische Kunst geurteilt hat.<sup>105a)</sup> Gerade in der Kunst der rumänischen Fürstentümer kann von einer Erstarrung, Leblosigkeit, Unfruchtbarkeit der byzantinischen Kunst keine Rede sein, sondern im Gegenteil nur von einer steten, klar definierbaren Entwicklung und Blüte, welche genug Elemente der Gotik, Renaissance und des Barocks in sich aufgenommen und dennoch einen der Volksseele und dem Milieu entsprechenden moldauischen und muntenischen Nationalstil entwickelt hat. Wir können Helfer beruhigen, daß die byzantinische Kunst der Balkanländer und des europäischen Rußlands, ein riesiges Gebiet, vom Kap Matapan bis zum Karischen Meer und von Südslawien bis zum Ural, auch kultur-geographisch noch zu Europa gehört. Bierbauer können wir weit nordöstlich von den ungarischen Grenzen abendländische Stilbeispiele vorführen: das Erlösertor des Kreml in Moskau, gotisch (von Pietro Antonio und Galloway, 1491—1626), den Granovitaja-Palast vom Kremlin (von Marco Ruffo und Pietro Antonio, 1473—91), das Nikolaustor (von P. Antonio, 1491), die Kathedrale des Erzengels Michael (von Alessio Novi, 1505—8), das Haus des Bojaren Romanow (16. Jh.) in Moskau: alle im Renaissancestil gehalten. Das dortige Terem-Palais (1636) gehört zum Barock. Als Beispiele für den Barockstil und für Klassizismus müßte man fast die ganze Architektur Petersburgs anführen.<sup>106)</sup>

Wenn die abendländischen Denkmäler Rußlands den ungarischen Kunsthistorikern so wenig bekannt sind, kann man sich vorstellen, was die Mehrzahl von ihnen über die Renaissanceelemente der Kunst in den rumänischen Fürstentümern weiß. Geben wir also eine Anzahl von solchen, um zu beweisen, daß der Renaissancestil auch jenseits der Grenzen Siebenbürgens zu finden ist. Im 16. Jh. in der Moldau: die Eingangstür der Kirchen von Humor (1530), Moldovița (1532) und Probota mit Gebälk, die Fenster und Türen der Egumenhäuser und der Kapelle (Paraklis) von Slatina (aus der Zeit von Lăpușneanu, Mitte des

<sup>105)</sup> Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, S. V.

<sup>105a)</sup> „Budapesti Szemle“ 1874, 5. 226.

<sup>106)</sup> G. Léger: Moscou. Paris, 1910.

16. Jh.s),<sup>107)</sup> das Landeswappen von einem Blätterkranz umrahmt, von zwei Engeln gehalten, 1534—5 in der Demetriuskirche von Suczawa (Suceava).<sup>108)</sup> In der Zeit von Peter Rareș und Lăpușneanu, seltener nachher, finden wir Gebälke, Umrahmungen, Ranken, später einen vereinfachten Brâncoveanu-Stil.<sup>109)</sup> Die Goliakirche von Jassy (Abb. Nr. 4) hat klassische Arkaden, eine Verzierung der Fassaden mit korinthischen Pilastern, Gebälken und Konsolen italienischer Art aus der Zeit des Basile Lupu (1634—53).<sup>110)</sup> Aus Muntenien erwähnen wir im 17. Jh. die Türen der Kirchen von Cotroceni, der Biserica Doamnei (Bukarest) (Abb. Nr. 5—6) und die von Filipeștii de Pădure, bei welchen wir realistische Ranken- und Blumenornamentik in tieferem Relief finden; das Portal der Doamnei-Kirche scheint das erste Beispiel der in Stein gemeißelten italienischen Ranken- und Blumendekoration zu sein. Eine Anzahl von Holzleuchtern mit Akanthusblättern und anderen klassischen Motiven<sup>111)</sup> besitzen wir z. B. in Bordești, Bieroși, Jiteanul, Bărbila, usw.<sup>112)</sup> Die Ikonostasis der fürstlichen Kirche (Domneasca) in Târgoviște hat modellierte Renaissanceornamentik an Stelle der alten gravierten orientalischen Technik.<sup>113)</sup> Dagegen behandelt die Ikonostasis der Kapelle (Paraklis) des Klosters Bistrița (1654) die Renaissance-motive nach orientalischer Art flach graviert.<sup>114)</sup> Die kaiserliche Türe der Klosterhospitalkirche von Bistrița (1654) scheint die erste von der Renaissance genauer inspirierte Arbeit zu sein.<sup>115)</sup> Die Grabsteine des Matei Basarab († 1654) vom Kloster Arnota, wie auch jene seiner Frau und seines Sohnes aus der fürstlichen Kirche von Târgoviște enthalten Schilder, Kartuschen mit Voluten.<sup>116)</sup> In den letzten Jahrzehnten des 17. Jh.s können wir noch als Beispiele die dekorative Plastik von Colțea, Cotroceni Doamnei, Râmnicul-Sărat sowie Sinaia anführen, unter Constantin Brâncoveanu (1688—1714) jene des Klosters Hurezi, jene von Doicești, Mogoșoaia, usw., später jene von Băcărești, vom Paraklis der Metropole von

<sup>107)</sup> G. Balș: Bisericile moldovenesti din veacul al XVI-lea. București, 1928. S. 23, 18, 27, 38.

<sup>108)</sup> Ebda., S. 261.

<sup>109)</sup> Derf.: Bisericile moldovenesti din veacarile XVII. și al XVIII. București, 1933, S. 489, 502.

<sup>110)</sup> N. Ghifa-Budești: Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, III veacul XVII. București 1933, S. 78.

<sup>111)</sup> Ebda., S. 83—4.

<sup>112)</sup> A. Zagoriș, in Bul. Com. Mon. Ist. 1914, S. 16—26. — Sp. Cegăneanu, in Bul. Com. Mon. Ist. 1912, S. 124.

<sup>113)</sup> N. Ghifa-Budești a. a. O. S. 84.

<sup>114)</sup> Derf., IV. Noul stil din veacul al XVIII. București, 1936, S. 119.

<sup>115)</sup> Ebda., S. 121.

<sup>116)</sup> Ebda., S. 119.



6. Tür der Kirche von Cotroceni



Bukarest und Mărcuța. Die Voluten-Kapitelle der Kirchen Sinaia, Fundeni Doamnei und Râmnicul Sărat scheinen von der venezianischen Schule angeregt zu sein. Die Renaissance und der Barock erscheinen in den Kapitellen des Klosters Hurezi (Vorhalle der großen Kirche, Balkon des Dionisie) und in der Loggia des Mogoșoaia-Palastes.<sup>117)</sup> Im Kloster Râmnicul Sărat sehen wir zwei Renaissance-Kartuschen, auf beiden Seiten je ein mit Akanthusblättern verziertes Baluster, oben ein profiliertes und gemeißeltes Gebälk. Die Fensterumrahmungen von Colțea, sowie die Türe des Klosters Hurezi (1692) und der Kirche des Klosters Cotroceni (1679) sind mit beflügelten Putten verziert. Wir finden im 17.—18. Jh.<sup>118)</sup> eine Anzahl von Profilen, Gebälken, Konsolen in Renaissancestil. Die dekorative Bauplastik der Renaissance hatte also nicht nur in Siebenbürgen ein Terrain, sondern auch in Muntenien und in der Moldau, wo sie keinen Widerstand gefunden hat. Die rumänische Kirche der Himmelfahrt (1595—1611) und die der hl. Paraschiva (1607, 1644), imponierende Stadtkirchen Lembergs, sind im Renaissancestil gebaut. Die Bauherren der ersten waren die Fürsten Movila, die der zweiten C. Corniact und der Fürst Basile Lupu.<sup>119)</sup>

Wo sollen wir den Ursprung der in die rumänischen Fürstentümer eindringenden Renaissanceplastik suchen? Die Denkmäler zeigen uns 1. rein italienische Elemente (z. B. das Landeswappen der Demetriuskirche von Suczawa), 2. durch eine orientalische Technik interpretierte italienische Elemente (z. B. im Johanneskloster in Râmnicul Sărat), 3. durch Slawen oder Deutsche ausgeführte italienische Motive (Grabdenkmale des Matei Basarab und seiner Familie), 4. dieselben Motive von rumänischen Meistern ausgeführt (zur Zeit Konstantin Brâncoveanus).

Nun einige Daten über die Nationalität der Künstler.<sup>120)</sup> Neagoe Basarab schreibt am 13. Okt. 1519 den Hermannstädtern, sie mögen ihm Steinmeßen schicken. Es ist anzunehmen, daß diese zur Ausschmückung der Metropolitankirche von Târgoviște gerufen worden sind. Neagoes Schwiegersohn Radu (1521—29) ruft den Meister Beit (Stoß), (erwähnt in Rechnungen Kronstadts 1521—1523), um das Messen (proportionare) und Ausmalen (effigiare) oder die Ausschmückung der Kirche von Curtea de Argeș durchzuführen. Chiajna, die Tochter des Peter Rares, bestellt den Grabstein ihres Vaters bei den Sachsen von Talmesch (bei Hermannstadt). M. Lăpușneanu sendet 1560 den Hermannstädter Johann Nyro und den Moldauer Thomas nach Venedig, um von dort Stein-

<sup>117)</sup> Ebda. S. 28—29, 31, 33.

<sup>118)</sup> Ebda., S. 77, 50, 100, 101.

<sup>119)</sup> P. P. Panaitescu in Bul. Com. Monum. Ist. XXII. 59, S. 1—19. 1929.

<sup>120)</sup> M. Lapedatu, in Bulet. Com. Monum. Ist. 1912. S. 181—3.

mezen und Maler zur Ausschmückung und Erbauung seiner Kirchen zu verlangen, was der Doge auch verspricht. Von den ausländischen Meistern kennen wir Pesena Levino, Myra und Bucasin Caragea: Italiener oder Dalmatiner. Pesena Levino, der italienische Steinmeß des Constantin Brâncoveanu, ist nach 1707 an der Pest gestorben, er wurde im Kloster Brâncoveni, wo sich auf seinem Grabe das schöne Steinkreuz befindet, begraben. Bucasin Caragea, der für denselben Fürsten tätig war, ist wahrscheinlich eine Slawe. Der Stukkator Jordan (1. Hälfte des 18. Jh.s) arbeitete in der Stavropoleoskirche zu Bukarest. Der Bruder des Fürsten Serban Cantacuzino, Constantin, der Stolnic (Truchseß) († 1716), der in Italien studierte, war der einflußreichste Ratgeber des Constantin Brâncoveanu, Michael Cantacuzino, († 1716) der Spätar (Obergeneral) Brâncoveanus, Bruder des Stolnic, studierte ebenfalls in Italien.<sup>121)</sup> Abgesehen von der Behauptung Del Chiaros, ergibt sich der venezianische Einfluß auch durch die Urkunde über das Studium des Sohnes des Borniks Pascal und der 12 Bojarenöhne, die Fürst Constantin 1744 nach Venedig schickt.<sup>122)</sup> Außerdem müssen wir die Beziehungen des Landes mit Italien und mit dem Orient, die Einfuhr von Stoffen, Teppichen, Möbeln usw. erwähnen. Ghika-Budeşti gibt eine Anzahl von Palästen Venedigs an, deren Säulen mit denen aus der Zeit der Cantacuzinos verwandt sind.<sup>123)</sup> Die Beziehungen der Moldau mit Siebenbürgen wurden im 17.—18. Jh. seltener. Dagegen traten Verbindungen mit Polen in den Vordergrund. Alle diese oben angeführten Daten erweisen als Quelle der Renaissanceelemente der rumänischen Fürstentümer Venedig, Dalmatien, den Orient und die Sachsen Siebenbürgens. Man nimmt im allgemeinen eine Assimilierung der Renaissance durch einheimische, rumänische Steinmezen unter Constantin Brâncoveanu an.

Die oben erörterten Tatsachen stehen im größten Widerspruch mit den vermeintlichen madjarischen Einflüssen, die Balogh voraussetzen will. „Die blumige Renaissance hat besonders auf Muntenien gewirkt, wo zahlreiche Denkmäler dieses Stils gefertigt wurden (Marcuța, București, Curtea de Argeș, Bălenii de Munte). Ihre Verzierungen stehen so nahe den Holzschnitzereien des Komitats Treiscaune und Klausenburg, daß wir die Mitarbeit von Székler und madjarischen Steinmezen voraussetzen müssen. Einen von ihnen, Samuel, der in Curtea-de-Argeș arbeitete, kennen wir bereits auf Grund der Forschungen Jorgas. Eine andere Gruppe der muntenischen Denkmäler (Hurezi, Potlogi usw.) und vor allem

<sup>121)</sup> N. Ghika-Budeşti: IV. Noul stil etc. S. 30, 69, 120, 115.

<sup>122)</sup> N. Jorga — G. Balș: L'art roumain. Paris, 1922, S. 285.

<sup>123)</sup> N. a. D. S. 107 und die Tafeln.

die Grabdenkmäler (die des Wojwoden Matei B a s a r a b und seiner Frau) dagegen zeugt von sächsischem Einfluß.<sup>124)</sup>“ Jorga<sup>125)</sup> schreibt aber 1933: „Die rumänische Baukunst entspricht dem orthodoxen Kultus, aber die Türen, Fenster, einige Ornamente und das ganze Baumaterial kommen von den Sachsen Siebenbürgens, welchen gegenüber wir eine große Pflicht haben, die wir anerkennen und vergelten wollen. Und wenn madjarische Gelehrte kommen, die uns vorwerfen, warum wir nicht den ungarischen Einfluß anerkennen wollen, können wir antworten, daß wenigstens in der Kunst sich nichts findet, wo wir diesen Einfluß anerkennen können. Wir haben den russischen Einfluß, den sächsischen Einfluß bestätigt und verstehen nicht, warum wir so unbarmherzig wären, einen Einfluß nur bezüglich des madjarischen Volkes abzuweisen“. Auf unsere Anfrage teilte uns N. Jorga brieflich mit: „Ich habe von keinem Samuel gehört“. Nach Balogh stünde die Wappentafel mit Inschrift der Demetriuskirche von Suczawa mit den Steinmetzarbeiten von Gherla in Verbindung. Tatsächlich haben beide Tafeln dasselbe Motiv der Komposition. B a l s <sup>126)</sup> findet es in der Sixtinischen Kapelle (mit dem Wappen des Papstes Sixtus IV.) von M i n o d a F i e s o l e, es wurde mit kleinen Varianten in Italien und Dalmatien wiederholt; er sieht einen direkten italienischen Einfluß darin. Diese Ansicht ist auch heute gültig. Die Tafeln von Gherla stammen aus 1540 und 1542, jene aus Suczawa aus 1534—5 und ist dabei noch feiner ausgeführt. Im Komitate Treiscaune sieht Balogh das Zentrum der Entwicklung eines neuen Typus von Kurien (Haus der Adelligen). Über diese Frage urteilt aber ganz anders ein siebenbürger Ungar: K. K o s :<sup>127)</sup> „Gegen Ende des 17. Jh.s entwickelte sich in Treiscaune ein spezielles, lokales Herrenhaus von eigenartiger Schönheit, mit Formeneinzelheiten der vereinfachten Renaissance, aber in der Grundrißlösung, im Aufbau und in Formendetails individuell charakteristisch. Die Kunsthistoriker Ungarns glauben die Quellen der Schöpfung oder der Geburt des Typus des Szekler Herrenhauses, ganz unwahrscheinlich, in entfernten abendländischen Einflüssen zu finden. Wer aber die Wohnräume (die Rumänen nennen sie mit türkischem Namen „cula“) der mit Traiscaune benachbarten Muntenien kennt, wird einsehen, daß der Typus des Szekler Adelshauses sich ohne die cula von Muntenien nicht bilden konnte. Außer dem Einfluß der rumänischen cula können wir auf die vorspringenden Loggien des Klosters Hurezi (ab 1691) und der Bojarenhäuser von Coşofeni und Târgu-Jiu hinweisen.<sup>128)</sup> Anschließend an die

<sup>124)</sup> „Magyar Művészet“ 1934, S. 158.

<sup>125)</sup> N. Jorga: Argintăriile româneşti. Bucureşti, 1933, S. 9.

<sup>126)</sup> G. Balş: Bisericile moldovenesti din veacul al XVI. S. 261.

<sup>127)</sup> K. Kos in: „Helikon“ 1938, S. 259.

<sup>128)</sup> Abgebildet in Jorga-Balş: L'art roumain S. 210 und J. Voinescu: Monumente de artă țărănească. Bucureşti, Abb. 23, 41.

Frage der vermeintlichen ungarischen Einflüsse in der Renaissance von Muntenien und Moldau fügen wir noch hinzu, daß Renaissance- und Barockmotive, auch klassizistische, ebenso gut wie in den rumänischen Ikonostasen der Fürstentümer auch in Rußland, Bulgarien, Serbien, Griechenland zu finden sind, wo ungarische Einflüsse vollkommen ausgeschlossen sind.<sup>129)</sup>

So kehrt man die Rolle des Gebers und des Empfängers um. Auch anderen Ländern gegenüber verfallen die ungarischen Kunsthistoriker in denselben Fehler. So Polen gegenüber. „In der östlichen Hälfte Europas vermittelte den Einfluß der italienischen Renaissance in fast allen Kunstgattungen vor allem unser Vaterland“ schreibt R. Divald<sup>130)</sup> 1927. Ähnlich urteilt auch Gerevich: „la Hongrie a servi d'intermédiaire pour la diffusion des styles occidentaux vers le Nord et l'Orient“<sup>130a)</sup>

Um was handelt es sich in der Tat? E. Pechner sagt uns klar:<sup>131)</sup> „Wenn wir eben unserer Eitelkeit schmeicheln wollen, so können wir feststellen, daß dieser Prozeß der Auswanderung italienischer Meister direkt aus Ungarn ihren Impuls gewinnt, aus dem Hofe des Königs Matthias“. Also schrumpft der vermeintliche ungarische Einfluß auf die Wanderung der Italiener über Ungarn nach Polen zusammen. So arbeitete Johannes Fiorentinus, der in Mineu tätig war, auch in Gnesen;<sup>132)</sup> man vermutet, daß Franciscus Italus aus Ungarn nach Krakau wanderte; zwei italienische Marmorarbeiter gingen aus Alt-Ofen eben hin.<sup>133)</sup> An dem Hofe des Matthias Corvinus arbeitete 1467 und in Rußland 1475—85 Aristotele Fioravanti.<sup>134)</sup> Was den gemeinsamen Punkt der polnischen und oberungarischen Baukunst, — die oben abschließende Attikawand mit Merlaturen venezianischen Ursprungs — betrifft, glauben andere, wie E. Myszkowy,<sup>135)</sup> umgekehrt an einen polnischen Einfluß, oder sie sind diesbezüglich reserviert.<sup>136)</sup> Jedenfalls stehen die in Polen befindlichen Denkmäler (das Rathaus von Posen, die Tuchhalle von Krakau) künstlerisch ungemein höher. In Siebenbürgen gibt es auch heute noch zwei vereinzelte Fälle (Lázarea und Bran) dieser Art.

\*

<sup>129)</sup> D. Tafrafi: Sculptura în lemn românească „Arta și Arheologia“. Jasi 1936, S. 1—36, f. 11—12 — A. M. Zagoriz, in „Bul. Com. Monum. ist.“. 1915, S. 55—69.

<sup>130)</sup> R. Divald, a. a. D. S. 177.

<sup>130a)</sup> E. Gerevich in „Actes du XIII. Congrès Int. d'histoire de l'art.“ S. 51.

<sup>131)</sup> E. Pechner: Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről. Bpest 1913, S. 5.

<sup>132)</sup> S. Ehrenberg in: „Arch. Ért.“ 1893, S. 254.

<sup>133)</sup> A. Divékny in: „Arch. Ért.“ 1910, S. 4.

<sup>134)</sup> Thiemer-Becker: Künstlerlexikon. XI. 592. Leipzig 1915.

<sup>135)</sup> E. Myszkowy: A magyar művészet Története. Budapest, 1906, S. 19.

<sup>136)</sup> A. Péter, a. a. D. S. 7.

Der neue ungarische Umwertungsversuch der Renaissancekunst von Siebenbürgen, die neuen Gesichtspunkte, die wir in 5 Punkten zusammengefaßt haben, und die anderen sekundären, haben sich — glauben wir — durch die obigen Erörterungen als falsch erwiesen. Sie machen eher den Eindruck eines politischen Programms, für welches dann eine Rechtfertigung gesucht wird. Wenn die früheren Ansichten zunichte gemacht werden sollen, so muß das mit zwingenden, schlagenden Beweisen durchgeführt werden, was aber nicht der Fall war. Die ungarische Kunstgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit ist ein Versuchsfeld der großen, unbewiesenen, aber national angenehmen Behauptungen geworden. Wir haben im Laufe der Jahre öfters darauf hingewiesen.<sup>137)</sup> Es ist kein Wunder, wenn das Ausland die ungarischen Behauptungen mit Zurückhaltung entgegennimmt und wenn sich Gerevich beklagt, daß die deutsche und französische öffentliche kunstgeschichtliche Meinung für die Ungarn „uneinnehmbare Festungen“ sind.<sup>138)</sup> Gewiß nicht ohne Grund.

Wir haben bis jetzt nur gewisse Gesichtspunkte einer Kritik unterzogen, leider ist manches auch methodisch zu beanstanden. Der Zeitschriftenaufsatz von J. Balogh hat keine Bibliographie, keine Fußnoten, man ist nicht in der Lage zu beurteilen, worauf sich ihre Behauptungen stützen. Ein Aufsatz über Baukunst benötigt eine Mitteilung von Grundrissen, Schnitten, eine genaue Chronologie der Teile, Rekonstruktionsversuche des Ganzen der einzelnen Bauten, was wir aber vermissen. Der Aufsatz behandelt nur tangential die Architektur, er befaßt sich fast ausschließlich mit der dekorativen Bauplastik, auch wenn sie so unbedeutend ist. Anstatt sein Augenmerk auf den „architectus“ oder „magister lapicida“ zu richten befaßt er sich mit allen kunstgeschichtlich unwichtigen Steinbildhauern der Türen und Einzelheiten. Einigemale bezieht sich die Verf.n auf archivalische Daten, ohne diese wie es sich gebührt (Sammlung, Urkunde, Datum, Nummer) zu zitieren, sie machen im Ganzen den Eindruck, daß sie sich auf die mündlichen, unveröffentlichten Mitteilungen anderer beziehen, die unkontrolliert abgeschrieben wurden. (Csabai informiert uns in seiner

<sup>137)</sup> E. Petranu: L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme. Bucureşti, 1934; L'histoire de l'art hongrois à tendance révisionniste devant la science étrangère. „Revue de Transylvanie“ Cluj, 1937. III. 2, S. 235—40; Der s., Besprechung der Arbeit von Jol. Balogh über Martin und Georg von Clussenberch in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1935, S. 154—6; Der s., Discuții asupra sintezei artei ardelené Cluj, 1935; Der s., Neue Untersuchungen und Würdigungen der Holzbaukunst Siebenbürgens. Bucureşti 1936; Der s., Die Holzkirchen der Siebenbürger Rumänen. Sibiu, 1934; Der s., Begriff und Erforschung der nationalen Kunst. München, 1937; Der s., M. B. Bartók et la musique roumaine. Bucureşti, 1937.

<sup>138)</sup> „Magyar Szemle“ 1927, S. 242.

Dissertation: „Die Daten des Artikels von Jolánthe Balogh hat größtenteils Ludwig Kelemen, Universitätsarchivar von Cluj, geliefert“).<sup>139)</sup> Die Informatoren sollten aber selbst zuerst schriftlich beweisen, was sie anderen mündlich mitteilen. Die ganze Arbeit ist in dieser Weise nur ein Entwurf, keine Dokumentierung, und das Inaussichtstellen eines Buches über diesen Gegenstand (das bis jetzt, nach 5 Jahren, noch nicht erschienen ist) entschuldigt die Verfasserin nicht.<sup>140)</sup>

In Csabais Dissertation vermißt man ebenfalls die Mitteilung von Grundrissen, Schnitten, die Chronologie der Bauteile, seine Bibliographie ist ungenügend, die Baueinzelheiten werden fast gar nicht berücksichtigt, die archivalischen Daten umsoweniger. Es fehlen auch Widersprüche, Uebertreibungen nicht; sein Stil ist manchmal journalistisch, bombastisch.

Letzten Endes ist man nach kritischem Studium ähnlicher Aufsätze der Ansicht, daß es nützlicher gewesen wäre, an Stelle von neuen Synthesen und Umwertungsversuchen die Herausgabe eines Corpus der Renaissance-denkmäler Siebenbürgens oder wenigstens eines Teiles mit allen üblichen Beschreibungen, Aufnahmen, Zeichnungen, chronologischen Bestimmungen (des ganzen und im einzelnen), und mit Rekonstruktionsversuchen vorzunehmen. Ebenso nützlich wäre eine diesbezügliche Sammlung, kritische Interpretierung und Veröffentlichung des archivalischen Materials gewesen.

---

<sup>139)</sup> St. Csabai: Az erdélyi reneszánsz művészete. S. 41.

<sup>140)</sup> „Magyar Művészet“ X. S. 129.