

I. tört. o.  
1196.  
15

Mag. Tört.  
0, 1196. 15. 8

ÉRTEKEZÉSEK

A TÖRTÉNETI TUDOMÁNYOK KÖRÉBŐL  
A M. TUD. AKADEMIA II. OSZTÁLYÁNAK RENDELETÉBŐL

SZERKESZTI  
LUKINICH IMRE  
OSZTÁLYTITKÁR.

XXV. KÖTET — 5. SZÁM.

A MAGYARORSZÁGI  
BAROKK SZOBRA SZAT  
EURÓPAI HELYZETE.

IRTA  
HEKLER ANTAL  
R. TAG.

— Felolvasta a M. Tud. Akadémia II. osztályának  
1935. évi február hó 11-én tartott ülésén. —



BUDAPEST  
KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA  
1935.



Magy. Tört.  
6, 1196. 25. lev

# A MAGYARORSZÁGI BAROKK SZOBRÁSZAT EURÓPAI HELYZETE.

ÍRTA  
HEKLER ANTAL  
R. TAG.

— Felolvasás a M. Tud. Akadémia II. osztályának  
1935. évi február hó 11-én tartott ülésén. —



BUDAPEST  
KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
1935.



M. T. A. SZ. KÖNYVTÁRA  
1935. 3029

## A magyarországi barokk szobrászat európai helyzete.

Ezelőtt még csak egy félemleről is annak, aki a barokk-korral vagy annak művészetével foglalkozott, szinte mentegetőznie kellett. A XIX. század pozitívista emberének a lelki antennái nem voltak a barokk szellemiség hullámhosszára beállítva. Azóta nagyot változott a világ. A XX. század embere a kozmikus feszültségekkel tele barokk lelkiséget a magáéval rokonnak érzi. Fokozott megértéssel és érdeklődéssel fordult tehát e korszak emlékei felé. Az új területen, melyet teljesen elborított a százados közöny bozótja, a földérintés munkáját a művészettudomány végezte. A művelődés- és irodalomtörténet csak az előörsöktől beérkezett helyzetjelentések alapján kezdte meg az előnyomulást. A legáttekinthetőbb és legmegbízhatóbb helyzetjelentéseket a német tudomány szolgáltatta. A barokk általános élet- és alaktanának megrajzolása után figyelmét elsősorban a német kultúrterület barokk életjelenségeire fordította. Az emlékanyag évtizedeken át folyó rendszeres feltárása s a párhuzamos levéltári kutatás eredményei alapján ma már tisztán bontakozik ki előttünk a német barokkművészet sajátos lelki és formai alkata s egyetemes, európai jelentősége. A német barokk művészet története immár nem pusztán személytelemmé vált művek időrendi sorozata. A történeti fejlődés mozgató erői kézzelfogható művészegyénségekből sugárzanak szerte, kiknek élén, a két zeneóriással, Bachkal és Händellel egy sorban ott menetelnek a német építészlángelmék egymást felváltó nemzedékei. A nagyszerű szellemi vezérkarból a hatalmas szobrász- és festőtehetségek sem hiányoztak.<sup>1</sup>

A barokk-kutatás megindulását hazánkban a szellemi élet általános európai tényezőin kívül hosszú időn át különleges, történeti helyzetünkben gyökerező lélektani okok is hátráltatták. A nemzeti közvélemény ezt a javarészt meghívott és bevándorolt osztrák mesterek által képviselt művészetet ösztönös idegenkedéssel nézte, ami az elfogulatlan értékítélet kialakulását rendkívül megnehezítette. Ma már azonban az utolsó évtizedek nagy lendületet vett kutató munkája nyomán világosan érezzük és tudjuk, hogy a barokk-kultúra Magyarországon nem ránk erőszakolt import volt, hanem a nemzeti élet hajszálereibe is felszívódott eleven erő, melynek előkészítő munkája nélkül a XIX. század első tizedeiben kilobbant nagy nemzeti megújulás sohasem lehetett volna történeti valósággá. És bámulatra méltó, hogy e kor sokáig idegennek tartott művészete a nemzeti öntudat ébresztésének s a történeti magyar állameszme megerősítésének és terjesztésének munkájában minő szinte próféta lendülettel és missziótudattal vett részt,<sup>2</sup> mikor a templomok mennyezeteit és oltárait magyar szentekkel, a szentistváni magyar állameszme mennyei hőseivel népesítette be. A Szent István országához való tartozás főlemelő tudatát ilyenformán az ország nem magyar ajkú lakosságának lelkébe is a hit erejével sugározta belé. Lorettot, Szakoleát, Nagyszombatot, Pozsonyt elszakították ugyan tőlünk, de Szent István és Szent László alakja ma is ott áll a templomok oltárai előtt s olyan dimenziókból szól az elszakított területek lakosságához, melynek határain minden emberi parancs és tilalom megtörik. Ha a magyar barokk nemzetébresztő munkájáról szólunk, arról sem feledkezhetünk meg, hogy ugyanazokban az években, amikor Bessenyei röpiratában a magyar tudományosság mellett tör lándzsát, Siegrist az egrí Liceum dísztermének mennyezetén a magyar tudományok barokk-ábrázolásával lep meg, Bihari, Csermák és Lavotta pedig, akik a verbunkós-stílus kialakítása révén a hangszeres nemzeti műzene megteremtői lettek, muzsikájuk lírai, hősi pátoszával hatalmas tömegeket ragadtak magukkal.

Barokk-kultúránk szellemi jelentőségének a felismerése

a művészettörténeti kutatásnak is nagyobb lendületet adott. De be kell vallanunk, hogy a munkának még csak az elején vagyunk. Elszigetelt előretörések és példaadó kezdeményezések után még hátra van a legnagyobb feladat: az emlékek s a levéltárak rendszeres feltárása és feldolgozása. Elfogultság és ismerethiány volt az oka annak, hogy művészettörténeti kézikönyveink a barokkot eddig mostoha-gyermekként kezelték. Különösen áll ez a szobrászatra, melynek tárgyalásánál Raffael Donner pozsonyi működésén kívül egyébről alig esett szó. Pedig hazai barokk-szobrászatunk mindenképen érdemes a figyelemre. Nemcsak számbeli gazdagságával, hanem színvonalának az átlagot nem egyszer messze meghaladó magasságával is meglepi a szemlélőt. A nagy nevek varázsáról persze, amivel a német és osztrák barokk szobrászat méltón büszkélkedhetik, Raffael Donnert<sup>2</sup> s a nemrég felbukkant jászói Krausst<sup>4</sup> kivéve egyelőre le kell mondanunk. A névtelen alkotások között azonban akad néhány olyan mestermű, melyet elfogultság és aggodalom nélkül bátran állíthatunk egy sorba a német és osztrák barokk szobrászat legnagyobb csodáival. Merész megállapítás, mely első pillantásra még az avatottak számára is hihetetlenül hangzik. A bizonyítással azonban nem maradunk adósak.

Barokk szobrászatunk története megírásának megfelelő előmunkálatok hiányában egyelőre még nem érkezett el az ideje, de fejlődése sajátos irányvonalainak a megrajzolását s európai helyzetének a lemérését talán már megkísérelhetjük. Előljáróban csak arra szeretnék egészen röviden emlékeztetni, hogy barokk-szobrászatunk legnagyobb részében egyházi jellegű. Legnagyobb sikereit a merész architektonikus fantáziával fölépített oltárok kereteiben aratta. Az önálló egységet alkotó középkori és renaissance-oltárral szemben, mely szobrász- és festőműhelyekben született, a barokk-oltár a XVII. század végétől kezdve hatalmas színpadi architektúrává dagadt, melynek mozgalmas oszlopkulisszái közepette a szobrászi elem önértéke erősen megcsökkent.<sup>5</sup> Az oltárszobrok sok esetben annyira fel-szívódnak a döntő összbenyomásban, hogy a bennük rejlő

nagy művészi értékek felismerését csak a fényképező-gép lencséjének fölfedező munkája teszi lehetővé. Az oltártervezés szerepét ebben a korszakban természetesen az építészek vették át. Közülök néhányat név szerint is ismerünk (A. E. Martinelli, Caetano Bussi, F. A. Hillebrandt, J. Fellner, J. Grossmann, M. Hefele stb.). Barokk-oltáraink legtöbbször azonban, — köztük épen a legnagyobbyszerűeket — még mindig a névtelenség homálya takarja. A szabadtéri egyházi feladatkört az országszerte elterjedt Kálvária-csoportok, Szentháromság- és Máriaoszlopok képviselik. Ezek a megbízások természetesen elsősorban a hazai szobrász- és kőfaragó-műhelyeket juttatták munkához. Külföldi mesterek meghívása a ritkaságok sorába tartozott. Viszont egy-egy bátor és szerencsés külföldi megoldásnak a magyarországi mesterek körében is élénk visszhangja támadt. Igazolással elég, ha a Lodovico Burnaccini tervei szerint készült bécsi Szentháromságoszlop<sup>6</sup> (XVII. század vége) s a Matthias Rauchmiller által teremtett Nepomuki Szt. János szobortípus (gipszmodellje 1684-ből Prágában<sup>7</sup>) hazánk egész területére kiható, példaadó jelentőségére utalunk. A monumentális síremlékszobrászatnak Esterházy Pál hercegnek és feleségének a kismartoni ferencrendi kolostor sírholtbejára előtt felállított, Paul Strudel mődorára emlékeztető térdelő szobra<sup>8</sup> a legnagyobbyszerű emléke (XVIII. század eleje). Ugyancsak térdelő helyzetben ábrázolja az elhunytakat az a négy, gondosan faragott faszobor (XVII. század), mely a pozsonyi Szent Ferenc templom egyik síremlékéről került az Iparművészeti Múzeumba<sup>9</sup> (azonosításuk egyelőre még nem sikerült). A piramisalakú síremléket, melyben az elhunyt medaillonarc-képét lebegő génusz tartja, hazánkban gróf Zichy Miklósnak Bebo Károly által tervezett síremléke képviselte a kiscelli trinitarius-templomban (1759).<sup>10</sup>

Főúri kertjeink, melyek sorát Lippay György (1642—1666) hercegprímás pozsonyi kertje nyitja meg és a körmendi herceg Batthyány Strattmann kastély »angliai ízléssel készült igen szép kertje« (Vályi András) zárja le,<sup>11</sup> a plasztikai dekorációt sem nélkülözhatték, ami a világi

szobrászat erőteljes föllendülésére vezetett. Az egykori gazdagságnak azonban ma már alig akad hírmondója. A nagytétényi és hatvani park szobrai közül csak néhány menekült meg a pusztulástól, a tizenkét múzsaszoborból pedig, melyet Esterházy Pál Antal 1757-ben a kismartoni park számára Jakob Schletterernél, a bécsi művészeti Akadémia vezető tanáránál megrendelt, kilenc a darufalvai kastély kertjébe jutott.<sup>12</sup> Egy tipológiai és művészileg egyaránt rendkívül érdekes, antik mintaképekkel kacérkodó, szerteszóródott mitológiai sorozat hét darabja a geryeszegi Teleki-kastély parkját, kettő a budai Zichy-palota kertjét, négy pedig a budai Majláth-házak udvarát díszíti. Csak írott forrásokból tudunk azokról a hatalmas mitológiai szoborcsoportokról, melyeket Esterházy Fényes Miklós név szerint egyelőre még nem ismert udvari szobrászával az eszterházi park vízmedencéi számára készített.

Az a még ma is széltében elterjedt felfogás, mintha a barokk művészeti stílus minden hazai előkészület nélkül a török hódoltság utáni időkben teljesen kiforrott alakban jutott volna el hozzánk, kimutathatóan téves. A barokk-művészet megértő történelmi előzményei a török által meg nem szállt Felvidék és Nyugatmagyarország emlékeiben nagy számmal szerepelnek. Az 1550-től 1620-ig terjedő fejlődés menetét és erőteljesítőit a síremlékek<sup>13</sup> és oltárok gazdag sorozata szemlélteti. A döntő lökést az olasz manierizmus formai kultúrájának erőteljes fölszívódása szolgáltatta. A közvetítésben a szomszédos osztrák és német területen tudvalevőleg németalföldi mesterek vitték a legnagyobb szerepet. Elég, ha Hubert Gerhardnak és iskolájának nemzedékekre kiterjedő bajorországi működésére és Adrian de Vries II. Rudolf udvarán kifejtett tevékenységére utalunk.<sup>14</sup> Azok az erős sorsszálak, melyek hazai művészetünk fejlődését ezekkel a területekkel összekötik, érthetővé teszik, hogy a termékenyítő hullámok hozzánk is eljutottak. Erősen érzik a németalföldi közvetítés zamata a kismartoni ferencrendi templom oltárain,<sup>15</sup> melyeken a szigorún tektonikus keretekbe foglalt reliefek fes-

tőin hullámzó képszerűsége Pietro Bernini törekvéseinek hatását tükrözteti (1629). A németalföldi eredet különösen a Föltámadás domborművén világos, melynek főalakja Adriaan de Vries stadthageni Krisztusát követi. (V. ö. a salzburgi ferencrendi templom rokon stílusú, ugyancsak németalföldi mesterre valló oltárdomborművét: Österr. Kunsttopographie IX., 97.) Ugyancsak németalföldi mester kezeművének kell tartanunk a bártfai Szent Egyed templom vallon lovagot ábrázoló, névtelen síremlékét.<sup>16</sup> Az elhunyt mint a császári hadak tisztje kerülhetett Magyarországra. Megerősíti ezeket a megfigyeléseket a Szamosközy által felmagasztalt gyulafehérvári Báthory Kristóf síremlékre (a kisebb ú. n. Báthory-templomban) vonatkozó adat, mely szerint azt 1584-ben von dem Block Kristóf mehelni születésű szobrász készítette.<sup>17</sup> Német kapcsolatokról tanuskodik gróf Pálffy Miklós országbíró és hadvezérnek a győri csata domborművével díszített, pompás síremléke (a pozsonyi Szent Márton székesegyház szentélyében), melyet özvegye, Fugger Mária a XVII. század első éveiben Caspar Menneler augsburgi szobrásznál rendelt meg.<sup>18</sup> (A síremlék fából faragott mintája szerepelt az ezredéves kiállításon: Czobor-Szalay II. 362.)

A barokk stílust előkészítő keresésnek és általános bizonytalanságnak ezekben a sorsdöntő évtizedekben, mikor a manierizmus stílushullámai egyre fáradtabban értek partot, váratlanul a gótikus hagyományok is új erőre kaptak. Nyomukban a manierizmus lejárt formakincse megtelt ígéretes feszültséggel. Ez az új gótikus áramlat a szobrászat és iparművészet emlékein egyaránt világosan felismerhető. A kínálkozó német példák gazdag sorából elég, ha Ludwig Münstermann vareli apostolszobraira (1614)<sup>19</sup> és a nürnbergi Hans Petzold 1612-ből való gyönyörű Diana-serlegére<sup>20</sup> (az Esterházy hercegi család tulajdona) emlékeztetünk. Az oltárok egymásra tornyosuló emeleteinek vertikális feszültségében és zibongó nyugtalanságában is benne lüktet a feltörő gótikus hagyományok ereje. Németországban Hans Degler augsburgi égető oltárársai (1614)<sup>21</sup> és Jörg Zürn überlingeni oltára (1613–1619)<sup>22</sup>

nyitják meg a sort, mely az 1660 körül keletkezett schwabmüncheni oltárral<sup>23</sup> zárul. Hazánkban a márianosztrai (1710), a búcsúszentlászlói (XVIII. sz. eleje) és szakolcai templomok oltárai a kissé elkésett hírnökei ugyanezeknek a törekvéseknek. Jörg Zürn überlingeni Mária-oltarán a délnémet szobrászat fejlődése szempontjából sorsdöntő jelentőségű újításnak vagyunk a szemtanúi. A keskeny oltárszintér valóságos színpaddá fágul, az oltárszekrény hátfalának áttörésével pedig a mester merészen új, váratlan fényforrást nyitott. A fény és árnyéknak így előálló játéka által a plasztikai valóság egy része a benyomásban elsikkad. Ezzel megtörtént a festői látszatnak az az igénybejelentése, mely teljes diadalát csaknem egy századdal később Egid Quirin Asam weltenburgi oltarán (1721 körül) ünnepelte, hol az oltárfülkében álló, velünk szembe fordult Szent György lovasszobra a háttér fénykörébe ágyazva jelenésként merül föl előttünk.<sup>24</sup> Ennél a szélsőségesen festői megoldásnál a szobrászat úgyszólván teljesen átsiklott a képszerűség dimenziójába. A magyar fantázia józan valóságérzékére jellemző, hogy Asam törekvései hazai szobrászatunkban nem tudtak gyökeret verni. A weltenburgi oltár egyetlen rokonát a nyitrai székesegyház főoltárában (XVIII. század első fele) ismerjük fel, melynek középső fülkéjében a fényglóriával övezett Mária alakja szoborszerűségét veszítve, szinte testetlen jelenésként emelkedik a magasba.

A XVIII. századi magyar szobrászat sorsát nem Asam, hanem osztrák nemzedéktársa, a tisztult klasszicizmus lángelméjű képviselője, Georg Raphael Donner (1693—1741; Asam 1692—1750) határozta meg, aki életének legtermékenyebb tíz esztendejét tudvalevőleg Pozsonyban, Esterházy Imre hercegprímás szolgálatában töltötte s a tanítványok egész sorát hagyta maga után. Művészi iránya, mely hadüzenet volt a mindjobban elharapózó festői szertelenségekkel s a rokoko játékos könnyelműségével szemben, teljesen megfelelt a több százados teremtő gyakorlatban edzett magyar ízlés és szemlélet követelményeinek.

Már Donner tanítómestere, a velencei származású

Giovanni Giuliani is kapcsolatba került Magyarországgal, aki a Lorenzo Bernini mellett iskolázott Andreas Faistenbergerhez csatlakozva jutott el északra. Nagyarányú tevékenységéről a heiligenkreuzi kolostorban őrzött kis agyagmodellek százai tanuskodnak, melyek kivitelét természetesen sok esetben volt kénytelen tanítványaira bízni. Ennek a megszervezett Giuliani-műhelynek a körébe kell utalni hazai emlékeink között az 1731-ben felállított győri Frigyláda-emléket<sup>25</sup> s a pozsonyi prímási palota házikápolnájának eddig figyelemre nem méltatott, megragadó Kálváriacsoportját.

Giuliani és a többi olasz mester, akik északra kerülve az olasz formai kultúra minden öröklött kincsét magukkal hozták, az új környezetben a helyi hagyományok ösztönadó hatása elől sem zárkózhattak el. A legérdekesebb példát a bécsi Szentháromságemlék, a híres Grabensäule szolgáltatja, melynek gomolygó magasbátörésében a tervező Burnaccini a már kihamvadtnak hitt északi gotikus érzést vitte még egyszer döntő diadalra. A következő évtizedek Szentháromságoszlopai hazánk területén is ezt a mintaképet követik és jellemző, hogy a legfestőibb megoldást, a körmöcbányai Szentháromságemléket (1765—1772)<sup>26</sup> megint olasz mesternek, Dionysius Stanettinek köszönjük. De nem hiányzanak az ellenpéldák sem, amikor délről hozott művészi gondolatoknak és motívumoknak északi mesterek lesznek a továbbérlelői és fejlesztői. A bécsi barokk építészet nagy mestere, Johann Bernhard Fischer von Erlach a Hoher Markton álló Josephsäule tervezésénél (1705; a felállítás az ifjabb Fischer vezetésével csak 1732-ben történt)<sup>27</sup> nyilván Bernini San Pietro-beli főoltárát használta fel. A Josephsäule viszont Matthias Götz (1736—1738-ban »római rendszer szerint« (nach römischer Ordnung) fölépített kremsi Szentháromságemlékéhez<sup>28</sup> szolgáltatott ösztönt. A fischeri elgondolás azonban itt eredeti merészségéből veszített: az oszlopok fölött magasbalendülő növényi voluták között lebegő kupolát súlyos vízszintes párkány váltotta fel. A meghiggadás, a tiszta architektonikus gondolat további térfoglalását a selmecbányai Szentháromság-

emlék szemlélteti. A Bernini-féle elgondolás azonban a Josephsäule közvetítésével nemcsak szabadtéri, hanem oltárépítészetünket is megtermékenyítette. A pesti Invalidustemplom főoltárának 1724-ből való tervén<sup>29</sup> a Josephsäule architektúrájának játékosan könnyed fellazulását látjuk. Az összefüggés nem meglepő, hiszen az oltár tervezője, Anton Erhard Martinelli a Josephsäule felállítása évében, 1731-ben a Hoher Markton foglalatосkodott. Még sokkalta merészebb az egri ferencendi templom főoltárának a megoldása. Kulisszaszerűleg széttolt négy oszlop fölött ágaskodva magasba törő voluták tartják a lebegő kupolát. Az architektonikus megoldás szín- és anyagképrazzattal leplezett belső valószínűtlensége jellemző tünete annak a barokk-művészetnek, mely a látszatot avatta legnagyobb hatalommá (az oltárt 1779-ben állították fel). A merészen ívelődő voluták fölött lebegő, csüngő rojtperemmel ellátott kupola az osztrák-délnémet barokk oltárépítészetnek is kedvelt motívuma. A kínálkozó példák gazdag sorozatából csak a két legérdekesebbet emeljük ki. Az egyik a laza, játékos könnyedségében erősen rokokoizú lengfurti (bei Marktheidenfeld, Bajorország, — 1779-ben építette föl Peter Wagner),<sup>30</sup> a másik a melki apátsági templom Antoino Beduzzi tervei (1711) szerint készült (1727—1734) főoltára.<sup>31</sup> A melki kapcsolat jelentőségét fokozza az a megfigyelés, hogy a templom kereszt-hajója déli oltárának Peter Widrin műhelyéből kikerült szobrai (egy szent apát és Szt. Scholastika)<sup>32</sup> az egri oltár oszlopközeiben felállított Joachim és Szent Anna szoborral meglepő rokonságot mutatnak. A ruhaszövet szinte fárasztóan zsúfolt vonalgazdagsága Thomas Schwanthaler és Meinrad Guggenbichler stílustörekvéseinek klasszicisztikus meghiggadását mutatja. A pesti invalidus-templom főntebb említett, lebontott főoltárának szobrai (1735) Johann Thenny tiroli származású szobrász készítette,<sup>33</sup> kinek képességeit a pesti szervitatemplom főoltárának aranyozott faszobrai (Szent József és Keresztelő Szent János 1740/41) sokkal kedvezőbb színben tüntetik fel, mint azok az Albrecht Konrad Adolf programja és tervei alapján

faragott allegorikus alakok (1735/6), melyek az invalidusház középóromattikáját díszítik. Művészi önállóságának azonban a szervitatemplom oltárszobrainál sem adta bizonyosságát. Első pillantásra meglepően érdekes Szent József-jéhez Giuliani heiligenkreuzi Szent József kútjának<sup>34</sup> (az apátság udvarán) főalakja szolgáltatja a jóformán szolgálailag másolt mintaképet. Hasonló motívumátvételre szobrászatunk köréből több példát is idézhetnénk. A legérdekesebbet az önmagát statuarius Jasoviensisnek nevező Johann Anton Krauss szolgáltatja, kinek alkotásain, bárha stíluskapcsolatai a délnémet szobrászathoz fűzik, nem egy fieryűtt átüt az olasz iskolázottság. Ennek a megfigyelésnek egészen különös súlyt ad az a felismerés, hogy az egri cisztercita templom főoltárának Áronja Niccolo Cordieri Capella Paolina-beli Áronjának<sup>35</sup> úgyszólván egyszerű másolata.

Már ezek az utalások és összefüggések is világosan mutatják, minő szoros szálak fűzik hazai szobrászatunkat a szomszédos területek stílusfejlődéséhez. A fejlődés irányának s a törekvéseknek tagadhatatlan rokonsága mellett is van azonban egy fontos eltérés, mely hazai szobrászatunkat a szomszédos területek szobrászatától elválasztja s ez a szélsőséges festőiséggel s a világias rokokoszellemmel szemben tanúsított ösztönös tartózkodás. A formáknak azt a lobogó eláradását és valószínűtlen szétnállását, amit Matthias Braun prágai Szent Ferencén (Klemenskirche),<sup>36</sup> vagy Johann Georg Bschorer berlini Immaculataján (Deutsches Museum)<sup>37</sup> látunk, a racionális, józan magyar szemlélet nem tudta elfogadni. A szobrászatunk nyújtotta festői megoldások szélső határát a győri Szechenyi-tér egyik házának homlokzati fülkéjében álló, bensőséggel teljes Immaculata és a szegedi ferencendi kolostor pompás kis Madonnaszobra<sup>37\*</sup> képviselik. (I. tábla.) Egyben annak is bizonyosságai, hogy a Madonnaeszménynek az a világias, kacér átfogalmazása, melyet Joseph Anton Feuchtmayer és Ignaz Günther szelleme bocsatott hódító útjára, hazánkban nem talált talajt. Madonnaeszményünk a sekélyesség kísértésének mindvégig ellenállott s isteni mél-

tóságtudatát még a rokoko fénykorában is megőrizte. Egyházi szobrászatunk csak a kisplasztika terén tett a rokoko-szellemnek bizonyos engedményeket, miként ezt a belvárosi plébánia-templom sekrestyéjében őrzött apostolsorozat bizonyítja. A részben tánc lépésre emlékeztető, kimért kecsességgel mozgó alakok egykor állítólag a szószék díszítésére szolgáltak (1724?). Amit a Madonnaeszményről mondtunk, áll az egész magyar egyházi szobrászatra is, mely még az erős színszerűsége törő XVIII. század második felében is erkölcsi emelkedettséget és komolyságot sugároz szerte. Az oltárainkon álló szentek szobrainak mozdulattartalma és szenvedélye a lélek mélyéből fakad s nem üres póz és színésziesség, ami pedig Ignaz Günther keresett kecsességgel lépkedő Rott am Inn-i szentjeiről<sup>38</sup> bajosan volna mondható. E különbségek érzékeltetésére idézzük szemünk elé hazai oltárplasztikánk egyik legnagyobb, eddig még jóformán föl sem fedezett remekét, a pesti Angolkisasszonyok 1747—1755-ben épült templomának 1760 körül készült pompás főoltárát (II. tábla), melyen egész kivételes szobrászathetség bontakozik ki előttünk. A kétemeletes, hatalmas oltár felső régióiban boldogan kerengő s újjongó áhítatban égő hófehér angyalok hirdetik és ünneplik a mennyei dicsőséget. Lent az oszlopokkal keretezett s tört párkánnyal lezárt oltárszintér mindegyik oldalán két-két Szent álló alakja foglal helyet. A lelkek rajongó hevületét és odaadását már a testtartás meglebbenő redőszárnyakkal kísért, fojtott kontrasztja is érezteti, teljes erővel azonban csak az arcokon tör elő, melyek mindegyike egy-egy megkapó jellemportré. (III—VI. tábla.) A fiatal Szentek vonásain valami bánatos bágyadság és kesernyés ideges rajongás tükröződik. A szakállas öregek viszont a prófétai hevület és fanatizmus nagyszerű képviselői. Az egyik mitrával fején fájdalmas sóvárgással tekint a magasba, miközben ajka forró vallomásra nyílik. A másik, sasorrú, halmikész elszántságban égő szikár próféta a hit szenvedélyes komolyságával szegi tekintetét az égre. A lelkek fölindulását a viharvert, föltépett szakáll nyugtalan hullámozása kíséri. Az Ignaz Günther althohenauai Szent Páljával<sup>39</sup> való egybe-

vetés mutatja a legjobban, hogy az alkotó erő minő kivételes magasságaiban járunk.

Ezekbe a magasságokba hazai szobrászaink közül csak még egy ért fel, akit főműve a belvárosi plébánia-templom egyik mellékoltárán felállított drámai erejű Kálvária-csoportja alapján a belvárosi Kálvária-oltár mesterének szeretnénk nevezni. Az oltárt Jobszt Johanna 1762-ben, tehát alig néhány évvel a józsefvárosi (ma epreskerti) Kálváriát koronázó hatalmas szoborcsoport elkészülte után állíttatta fel. (Az 1749 tavaszán befejezett Kálvária tetején 1756-ban még csak a három kereszt állott. A többi alak felállítása csak a következő évek folyamán történhetett.<sup>40</sup>) A nagyszerű plasztikai koncepció, melynek számára az oltárkeretet szinte szűknek érezzük, már az első pillantásra lenyűgöző hatású, de teljes szépsége csak az új, ez alkalommal első ízben közzétett fényképfölvételekben bontakozik ki. (VII—X. tábla.) A taglejtések kifejező erejének fokozására a mester a fájdalmasan feltörő és panaszosan aláomló, festőin mozgalmas szövettömegek mimikai értékét bámulatos biztonsággal használta fel. A gyötrelmesen oldalra lendült karokkal kezét tördelő Szent János láttára azt kell hinnünk, hogy a mester lelkében a fogantatás percében fölmerült a naumburgi Szent János és az isenheimi Szent Sebestyén emléke. Az aléltan félrecsukló fej nemes, férfias vonásain fenségessé magasztosult fájdalom borong. A dagadó köpenyszárnyakkal övezett Mária alakja pedig telve van az emberfölötti szenvedések, Claus Slutterre emlékeztető, pathetikus feszültségével. Minő bágyadt és erőtlén ugyanez a mozdulattartalom azon a Fájdalmas Istenanyaszobron, melyet Franz Köhl a schönbrunni udvari kápolna számára készített.<sup>41</sup> Általában a belvárosi Kálvária-csoportnak a legnagyobbakkal való összevetés sem lehet ártalmára. Az osztrák-német szobrászat is alkotott nagyszerű Kálvária-csoportokat (első sorban a Georg Petelnek vagy Hans Reichelnek tulajdonított regensburgi kereszt tövén térdelő Magdolnára [1625]<sup>42</sup> és Tomasek remekére, a stamsi apátsági templomban felállított Kálvária-csoportra<sup>43</sup> [1729] gondolok), de a kifejezés



bensőségében s a taglejtések drámai erejében a budapesti csoporttal egyik sem versenyezhet. Hatása alól már a kortársak sem tudtak szabadulni. Az esztergomi és az 1775-ben felállított gödöllői szabadtéri Kálvária-csoportok (XI. tábla) ezt a mintaképet követik. (A gödöllői Kálvárián az álló Magdolna alakja későbbi kiegészítés, mellyel a megsérült eredetét pótolták.) Ez összefüggések felismerése nyomán s ha meggondoljuk, hogy a gödöllői Kálvária építészeti részéhez az ösztönt az egykori józsefvárosi, ma epreskerti Kálvária szolgáltatta, úgy szinte magától kínálkozik a föltevés, hogy a három fennmaradt Kálvária-csoportnak volt egy közös őse: az a hatalmas Kálvária-csoport, mely egykor a józsefvárosi Kálváriát koronázta s melynek leírását az 1822-i *Canonica Visitatio* őrizte meg számunkra: »... in medio eminent Crux Christi lapidea, cum duabus aliis non nihil humilioribus, a dextris et a sinistris, duorum latrorum, cum duabus colossalibus statuís intermedio positis B. Mariae et S. Joannis, et tertiae Mariae Magdalenae sub cruce Christi flectentis, aequae lapideis...« Ennek a nagyarányú csoportnak a középső részéről föltevésünk szerint Jobszt Johanna rendeletére maga a mester készítette a belvárosi templomba felajánlott Kálváriaoltár számára egy kisebbített változatot. A gödöllői és esztergomi példányok viszont vidéki kőfaragók művei, akik valószínűleg nem is a templom belsejében felállított belvárosi, hanem a szabadban elhelyezett józsefvárosi Kálvária nyomán dolgoztak.

Ha ennek a kivételes képességekről tanuskodó alkotásnak hazai emlékanyagunkban nem is akad párja, nagy számban fennmaradt vidéki Kálváriáink között mindazonáltal nem egy érdekes és művészileg jelentős megnyilatkozást találunk. Ennek a részben legalább biztosan datálható emlékcsoportnak a rendszeres feldolgozása azért is fontos és sürgős feladat volna, mert az eredmények révén nemcsak a XVIII. század folyamán egyre jobban izmosodó helyi szobrász- és kőfaragó-iskolák szerepének és sajátos törekvéseinek tisztázását, hanem új mesternevek felbukkanását is várhatjuk. Az eddigi kutatásoknak csak a kismartoni kórháztemplomban felállított Kálvária-csoport<sup>44</sup>

mesterkérdését sikerült tisztázni. Ez a klasszicisztikus törekvésekkel átjárt csoport ugyanis valószínűleg azonos az a Kálváriával, melyet az udvari számadáskönyvek tanúsága szerint 1765-ben az ágostonrendi apácák számára Raffael Donner Bécsben sokat foglalkoztatott kedvelt tanítványánál, Balthasar Molnál rendeltek meg. Megerősíti ezt a föltevést az a stílusrokonság, mely a kismartoni Kálvária alakjait az innsbrucki udvari templom ugyancsak 1765-ben keletkezett szobraival (Szent Ferenc és Szent Clara) összefüzi. A mutatkozó, lényegtelen eltéréseket az anyag különbözősége magyarázza (Innsbruck: ólom, Kismarton: fa). A győri székesegyház kórusának pompás angyalszobrai<sup>45</sup> is ebbe a körbe tartoznak. Mesterüket a legnagyobb valószínűséggel a Donner-tanítványok között kell keresnünk. Nem volna meglepetés, ha a levéltári kutatás itt is egy napon Balthasar Moll nevét vetné felszínre.

A meghívott jelesebb külföldi mesterek neve és működése természetesen könnyebben szívódott föl az irott hagyomány vérkeringésébe, mint a pusztán helyi jelentőségű szobrászoké és kőfaragóké, akik legtöbbször még a rendtörténeti naplókban és elszámolásokban sem szerepelnek név szerint. A ritka kivételek sorába tartoznak az olyan esetek, mikor a levéltári kutatás egy-egy helyi mesternek nemcsak a nevét, hanem egész működését tisztázni tudta. Áll ez különösen Weber József Lénárt budai szobrászra, kinek 1757-től 1772-ig terjedő budai tevékenységét levéltári adatokkal kísért hiteles művekkel világíthatjuk meg.<sup>46</sup> Legnagyobb arányú megbízásainak egyike a vízivárosi Flórián-kápolnába szolgáltatta, hol 1764—1766-ig az oltárok kifaragásával foglalkozott. Az oltárszobrok közül négyet pár évvel ezelőtt a Székesfővárosi Múzeum mentett meg az elkallódástól, a főoltárt koronázó Szentháromságcsoport két főalakja pedig nemrégiben budapesti magángyűjteményben bukkant föl.<sup>47</sup> (XII. tábla.) A változatos kéztartással kísért taglejtések beszédes elevensége, a festőin elomló drapériák kezelésének könnyed biztonsága, a Krisztus felső testének meglepő anatómiai gazdagsága értékes bizonyosságai Weber művészi képességeinek.

A helyi mesterek és iskolák jelentőségének tisztázása XVIII. századi szobrászatunk keretében a magyar művészettörténeti kutatás egyik legnehezebb és legkényesebb feladata. Nehéz, mert csak széleskörű és gondos levéltári előkészítés vezethet megbízható eredményekre. Ilyen irányítás nélkül könnyen fenyegeti a kutatót az eluszás veszélye. Kényes feladat, mert a sajátos nemzeti jelleg, a helyi színek megállapítása a legnagyobb óvatosságot igényli. Egy pillanatra sem szabad felednünk, hogy a magyarországi barokk-művészet is elválaszthatatlanul beletartozik az ezernyi szállal egymásbafonódott kelet-közép-európai barokk-kultúra nagy sorsközösségébe, melyen belül alig vannak élesebb stílushatárok. Mindenképen állást kell foglalnunk azonban az ellen a hazai körökben is elterjedt és szívesen hangoztatott felfogás ellen, mintha a magyarországi barokk-művészet a német-osztrák barokknak csak szegényes függvénye, vidéki változata volna. A bemutatott példák igazolták, hogy szobrászat terén is találkoznak emlékanyagunkban egészen elsőrangú alkotások, melyek méltón jogot formálhatnak az európai elismertetésre. Meg kell szünni végre annak a szégyenteljes és igazságtalan helyzetnek, hogy a nagy európai művészettörténetekben minden ország művészetéről esik szó, csak épen a magyarról nem. A mi feladatunk, hogy gazdagságunk frázismentes feltárásával áttörjük az európai közöny frontját s a magyarországi művészet számára is helyet követeljük az európai művészettörténetekben.

## JEGYZETEK.

<sup>1</sup> Csak néhány vezető jelentőségű munka felsorolására szorítkozom: Dehio: Geschichte der deutschen Kunst Bd. III.; W. Pinder: Deutscher Barock; Deutsche Barockplastik; Tietze-Conrat: Österreichische Barockplastik; Sedlmayr: Österreichische Barockarchitektur; A. Feulner: Münchener Barockskulptur stb.

<sup>2</sup> V. ö. Hóman-Szekfü: Magyar történet VI., 137. s. köv. 1.

<sup>3</sup> A. Pigler: Georg Raphael Donner. Wien, 1929.

<sup>4</sup> Henszlmann-Lapok (a Budapesti kir. m. Pázmány Péter-Egyetem Művészettörténeti Gyűjteményének Közleményei) 9—10. sz. 1930.

<sup>5</sup> A XVII—XVIII. századi oltárépítészet fejlődését pompás hazai példákon szemléltethetjük. A sort a Pietro Spazzo által tervezett nagyszombati egyetemi templom főoltára nyitja meg (1640), melynek minden gazdagsága ellenére is szigorún tektonikus szerkezeti alapvetése (Divald: Magyarország művészeti emlékei 248. kép; Péter: A magyar művészet története II. 11. ábra) világosan elárulja az észak-olasz oltár-és síremléktípusokkal való összefüggést. Bárha a templom építőjét, P. Spazzot, mint oltártervezőt és szobrászt is ismerjük, főoltárunkat mégsem tarthatjuk az ő művének. A schardingi plébánia-templom tőle való főoltára (1677), mely eredetileg a regensburgi karmelita-templom számára készült, a nagyszombattól eltérőleg ugyanis nemes, klasszikus egyszerűségével és tartózkodásával lep meg. (Österreichische Kunsttopographie XXI. S. 177, Abb. 189; az oltárról származó szobrok jelenleg az apátsági malom előtt állanak; i. h. S. 200, Abb. 244.) A kétemeletes oltárszerkezet később bekövekezett mozgalmas, festői fellazulására és színekben is nekítizedett káprázatos gazdagságára a váci ferencrendi templom főoltára (1720—1730) nyújtja a legszélsőségebb megoldást. A további fejlődés során az oltárarchitektúra minden elaprózódást kerülve megnövekedett méreteivel és lehült színeinek komor pompájával mindjobban összeforr a környező építészeti kerettel. Vele él, vele lélezkedik és vele mozog (Jászó, Loretton), hogy aztán végül vele együtt fegyelmezett rendre higgadjon (Szombathely).

<sup>6</sup> Hans Tietze: Wien 142 ff., 182 ff.

<sup>7</sup> Tietze-Conrat: Österr. Barockplastik Abb. 6, S. 135.

<sup>8</sup> Dagobert Frey: Burgenland S. XI. Abb. 14; Österr. Kunsttopographie XXIV. S. 46, Abb. 42—43.

<sup>9</sup> Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményei XLIV. tábla, 84. sz.

<sup>10</sup> Schoen Arnold: A budai Szent Anna templom 149. s. köv. l.

<sup>11</sup> Hóman-Szekfü V. 132; VI. 162 s. köv. l.; Magyar Művészet 1931, 581 s. köv. l.; Rados: Magyar kastélyok 215. l.

<sup>12</sup> D. Frey: Burgenland S. XX. Abb. 73. Az egyik szobron a mester jelzése: »J. C. Schletterer fecit 1758«.

<sup>13</sup> Talán nem lesz fölösleges, ha a Hekler: Magyar művészet története 125. lapján idézett síremlékeket további példákkal egészítjük ki, megjegyezve azonban, hogy a sorozat még így sem teljes. 1. Batthyány Ferenc gróf († 1566) síremléke Németújvárott; 2. Balassa Menyhért síremléke († 1567) Széleskúton (Pozsony m.); 3. Guthi Országh Kristóf († 1567) síremléke a csejthei kat. templomban; 4. Serédy Gáspár, Felsőmagyarország kormányzójának síremléke a pozsonyszentgyörgyi plébánia-templomban (XVI. sz. második fele); 5. Ujlaky Ferenc püspök síremléke a pozsonyi Szent Márton templomban (XVI. század közepe); 6. Bornemissza Pál erdélyi püspök, kancellár síremléke a nyitrai székesegyház altemplomában (1579); 7. Tapolcsányi János († 1598) síremléke a kistapolcsányi templomban; 8. Verancsics Antal esztergomi érsek († 1573) síremléke a nagyszombati Szent Miklós templomban; 9. Forgách Ferenc esztergomi érsek († 1615) síremléke ugyanitt; 10. Homonnai Drugeth Bálint síremléke a pozsonyi Ferenciek templomában († 1609); 11. Illésházy István síremléke a bazini plébánia-templomban († 1609); 12. Mérey Mihály alnádor és családtagjainak síremléke a csütörtöki (Felsőcsallóköz) gotikus templom sírboltjában 1572-ből; 13. Pethe Márton püspök síremléke a pozsonyi Szent Márton templomban (XVII. század eleje); 14. Demowffy István síremléke a héthársi Szent Márton templomban († 1649).

<sup>14</sup> Brinckmann: Barockskulptur 158, 164 ff.; Dehio: Geschichte der deutschen Kunst III. S. 201, 203.

<sup>15</sup> D. Frey: Burgenland S. IX. Abb. 5—6.; Österr. Kunsttopographie Bd. XXIV. S. 40—43, Abb. 36—40.

<sup>16</sup> Archaeologiai Értesítő 1918/9, IV. tábla.

<sup>17</sup> Századok 1922, 539.

<sup>18</sup> A síremléken a mester jelzése: C. Menneler fecit. V. ö.: Ovidius Faust: Bratislava XXV. l. 26. tábla; a síremlékről való dombormű a győri csata képével: Magyarország vármegyéi és városai, Pozsony vármegye, 701. l. —

Tanulságos az összevetés azzal az ugyancsak lovascsatát ábrázoló domborművel, melyet Alexander Colin mechelni szobrász 1564—1560 Miksa császár innsbrucki síremléke (Hofkirche) számára készített. H. Hammer: Der Bildhauer Alexander Colin von Mecheln S. 7, T. 2.

<sup>19</sup> Brinckmann: Barockskulptur S. 206, Abb. 215—218; Pinder: Barockplastik T. 37; Dehio: Gesch. d. deutschen Kunst III., 198.

<sup>20</sup> Jahrbuch d. preussischen Kunstsammlungen 1919, S. 82, Abb. 6. »Da der Ausweg ins Barocknoch nicht klar zu erkennen war, wandten sich die Blicke rückwärts ins Mittelalter, dessen Werke dem Barockgefühl wahlverwandt erscheinen konnten. Im Grunde also ein stilgeschichtlicher Vorgang, der mit dem Versuch der Romantik, sich vom Klassizismus zu lösen, manche Ähnlichkeit aufweist.« (S. 82 Falke.)

<sup>21</sup> Brinckmann: Barockskulptur S. 185 f. Abb. 190.

<sup>22</sup> Brinckmann: a. a. O. 186, abb. 191; Pinder: Deutsche Barockplastik T. 32—33; Dehio III. S. 205, Abb. 460—462.

<sup>23</sup> Brinckmann S. 348/9, Abb. 358—359.

<sup>24</sup> Pinder: a. a. O. T. 95; Dehio 338.

<sup>25</sup> A Giuliani kapcsolatra első ízben Pigler Andor mutatott rá: A győri Szent Ignác templom és mennyezetképei 4 s. köv. l. — Újabbán Stengl Marianne: Győr műemlékei c. füzetében az emlék hátsó oldalán a felhőgomolyokon fölfedezett (nyilván XIX. századi) S T E R F betűket Schletterer művészjelzésének minősítette s ez alapon a Frigyládaemléket rövid úton ennek a bécsi mesternek tulajdonította, ami azonban teljességgel tarthatatlan föltevés, minthogy 1. a STERF betűcsoportnak Schletterer fecit-té való feloldása módszertani képtelenség; 2. Schletterer használatos jelzéseit hiteles műveiről jól ismerjük; a) a darufalvi egyik múzsaszobron J. C. Schletterer f. 1758; b) a Wiener Barockmuseumban levő kis alabastromcsoportján (Das Barockmuseum im unteren Belvedere 2. Aufl. S. 80, Nr. 278, Abb. S. 140) pedig J. Schletterer Prof. fe. 1757, de sohasem a fenti rövidítés; c) ezekhez a már egymagukban is döntő súlyú érvekhez járul, hogy Schletterer művei stílusban a győri Frigyládaemléktől nagyon távol esnek.

<sup>26</sup> Hlatky József: A körmöcbányai Szentháromságemlék. Körmöcbánya, 1898.; Kapossy János: Barokk-művészetünk olasz kapcsolatainak kérdéséhez. Az Orsz. M. Régészeti Társulat évkönyvei II. 255 l. — A Stanetti-család egy másik tagja, Giovanni Stanetti, aki 1725-ig Bécsben dolgozott, főművén, a badeni pestisoszlopon ugyancsak a Grabensaule-t követte. (Tietze: Wien, 192; Leixner: Wien, 285.)

- <sup>27</sup> Hans Tietze: Wien, 186 ff.  
<sup>28</sup> Fritz Dvorschak: Krems, Stein- und Mautern (Alte Kunst in Österreich) T. 64.  
<sup>29</sup> Schoen Arnold: A budapesti központi városháza 47. l. 17 ábra.  
<sup>30</sup> R. Hoffmann: Bayrische Altarbaukunst 221, 236.  
<sup>31</sup> Österr. Kunsttopographie III. Fig. 245, S. 248.  
<sup>32</sup> U. ott S. 250, Fig. 247.  
<sup>33</sup> Schoen Arnold: i. h. 33. kép és 86, és 131—134. l.  
<sup>34</sup> Tietze Conrat: Österreichische Barockplastik Abb. 32.  
<sup>35</sup> Brinckmann S. 221, Abb. 232.  
<sup>36</sup> Pinder S. 89.  
<sup>37</sup> Pinder S. 91.  
<sup>37<sup>a</sup></sup> Az anya ölében Rusesen ényülő gyermek motivuma Kassai Jakab alapvetésére nyúlik vissza.  
<sup>38</sup> Feulner: Rott am Inn T. 6—7.; A Madonnaeszmény kacér elvilágosításának példái I. Pinder 110.; A. Feulner: Münchener Barockskulptur T. 56. A győri Immaculata érzelmességségéhez különösen Dominikus Molling 1750 körül keletkezett fa-Madonnája áll közel a wengeni új plébániatemplomban; Weingariner: Die Kunstdenkmäler Südtirols I. Abb. 142, S. 524.  
<sup>39</sup> A. Mitterwieser: Althohenau am Inn T. 75.  
<sup>40</sup> Réh Elemér: Adatok a régi pesti Kálvária történetéhez. Archaeológiai Értesítő XLIII. 202 s. köv. l.; Hekler, Budapest als Kunststadt S. 79/80, Abb. 52.; A magyar művészet története. 190 l., 119 kép.  
<sup>41</sup> Tietze Conrat: Österr. Barockplastik Abb. 53.  
<sup>42</sup> Pinder T. 42—43; Dehio III. S. 204, Abb. 455—456.  
<sup>43</sup> Josef Garber: Das Zisterzienserstift Stams S. 21, Abb. 2.; Sedlmayr: Österr. Barockarchitektur Abb. 81.  
<sup>44</sup> Österr. Kunsttopographie XXIV. S. XXVIII, XXXII. 49, Abb. 46.  
<sup>45</sup> Hekler: A magyar művészet története 112—113. kép.  
<sup>46</sup> Schoen Arnold: A budai Szent Anna templom 190—193 l., 66—69. kép.  
<sup>47</sup> A lehordott egykori főoltár teljes képét I. Lechner-Kertész: Budapest műemlékei 150. l. 266. kép.

## Die europäische Lage der ungarischen Barockplastik.

Die ungarländische Barockkunst ist entwicklungs- und stilgeschichtlich unlegbar in die östlich-mitteuropäische Barockkultur eingebunden. Ebenso deutlich erkennbar ist aber auch ihre im Laufe des XVIII. Jahrhunderts immer mehr zunehmende, durch Volk und Tradition bedingte lokale Eigenart. Diese haftet jedoch nicht an der Oberfläche, lässt sich an formalen Merkmalen schwer fassen, ihre Wurzeln reichen vielmehr bis in die tiefere Schichten der allgemeinen geistigen Haltung herunter. Die urwüchsige Nüchternheit und die rationalistische Grundtendenz der ungarischen Geistesart, die alles aufdringlich Theatralische und Irrationale instinktiv vermeidet, macht sich, wie in früheren Jahrhunderten, auch jetzt überall bemerkbar.

Die ungarische Barockkunst kann aber nicht nur durch ihre eben geschilderte volksatmosphärische Eigenart, sondern auch durch ihre Qualitätswerte Anspruch darauf erheben von der europäischen Kunstgeschichte beachtet und anerkannt zu werden. Dies gilt für die Architektur ebenso wie für die noch weniger erforschte, im Rahmen prachtvoller Altäre sich glänzend entfaltende Plastik.

Als Belege zu dieser für viele wohl unerwartet kühne These wollen wir diesmal nur zwei Höchstleistungen der ungarischen Barockplastik in Bild und Wort vorführen:

1. Die vier Heiligenfiguren vom Hauptaltar (Tafel II.) der 1747—1755 erbauten Kirche der Englischen Fräulein in Budapest (vgl. Hekler: Budapest als Kunststadt, Küsnacht am Rigi, Lindner Verlag 1933, S. 59 ff.). Die leicht kontrapostische Gesamthaltung gipfelt in grossartigen, abwechselnd düster schwärmerischen und prophetisch durchglühten Charakterköpfen (Tafel III—VI.), deren ergreifende Schönheit erst an den hier vorgelegten Neuaufnahmen gebührend gewürdigt werden kann. An ihrer elementaren Ausdruckskraft gemessen erscheinen selbst die Althohenauer Heiligenköpfe Günthers zahm und schwächlich.

2. Die Kreuzigungsgruppe an dem durch Johanna Jobszt im Jahre 1762 gestifteten Kreuzaltar der innerstädtischen Pfarrkirche zu Budapest (Budapest als Kunststadt S. 79—80.). Die mimische Kraft der von strömenden Stoffmassen begleite-

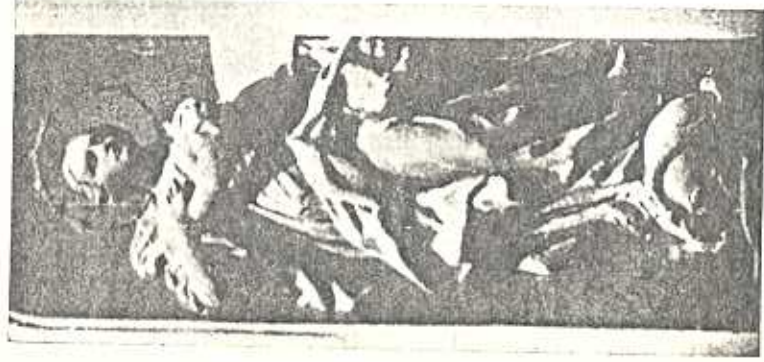
ten und mit Schmerzenstragik erfüllten Gebärdensprache wirkt überwältigend (Tafel VII—X.). Wie gross und innerlich die einzelnen Gestalten trotz ihrer kontrapostischen Windungen empfunden sind, lehrt am besten ein Vergleich der klagenden Maria mit der motivisch verwandten, aber durch manirierte Faltenwirbeln zerwühlten und zerrissenen, innerlich haltlos gewordenen Schmerzensmutter in Hengersberg (Rohrbergkapelle, Niederbayern um 1760. vgl. A. Feulner: Münchener Barockskulptur 87.). Das Werk ist aus ähnlichen lodernden Gefühlstiefen geboren, wie der Johannes von Naumburg, die Madonna von Dijon oder der Sebastian des Isenheimer Altars. Schade, dass wir den Meister dieser grossartigen, schon von den Zeitgenossen als vorbildlich anerkannten und mehrfach nachgebildeten Kreuzigungsgruppe (vgl. die Kalvarien von Esztergom [Gran] [Tafel XI.] und Gödöllő) nicht benennen können. Jedenfalls gebührt ihm sowie dem anderen einstweilen ebenfalls namenlosen Bildhauer, der die prächtigen Heiligenköpfe am Hauptaltar der Kirche der Englischen Fräulein geschaffen hat, ein Ehrenplatz in der mitteleuropäischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts.

Die ungewöhnliche Höhe dieser Leistungen wird besonders durch den Vergleich mit einer guten Durchschnittsarbeit der einheimischen dekorativen Altarplastik augenfällig. Als Beispiel wählen wir die kürzlich wieder aufgetauchte Dreifaltigkeitsgruppe (Tafel XII.) vom Hauptaltar der Wasserstädtischen Florianikirche (Budapest als Kunststadt S. 65). Der Altar ist von dem gewandten und viel beschäftigten Budaer (Ofner) Bildhauer Joseph Leonard Weber vertragsmässig im Jahre 1766 ausgeführt worden. Zwei Heiligenfiguren vom selben Altar wurden vor einigen Jahren für das Städtische Museum in Budapest erworben. Die Vorliebe für bauschige und verschlungene Faltenlagen sowie die etwas schwunglose Sorgfalt und Korrektheit der Ausführung sind charakteristische Stilmerkmale des allmählich rationalisierten und vom einheimischen Geschmack wohl eben deshalb vorbehaltlos anerkannten Spätbarocks.

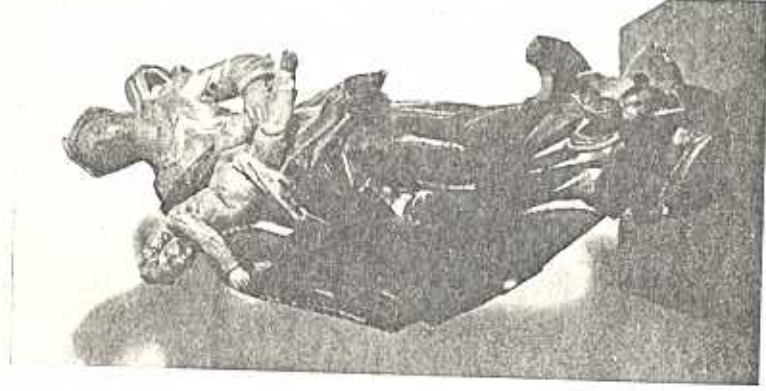
## Verzeichnis der Tafeln :

- I. a) Immaculatastatuette in der Fassadennische eines Hauses am Széchenyi-Platz in Győr (Raab).
- b)–c) Madonnenstatuette im Franziskaner-kloster zu Szeged. — Um 1760.
- II. Hauptaltar der Kirche der Englischen Fräulein in Budapest.
- III—VI. Köpfe der Altarfiguren.
- VII—X. Maria, Johannes und Magdalena vom Kreuzaltar der innerstädtischen Pfarrkirche in Budapest.
- XI. Maria, Magdalena und Johannes aus der Kalvariengruppe in Esztergom (Gran).
- XII. Gottvater und Christus (Holz) von der Dreifaltigkeitsgruppe des einstigen Hauptaltars der Wasserstädtischen Florianikirche. — Budapest, Privatbesitz.

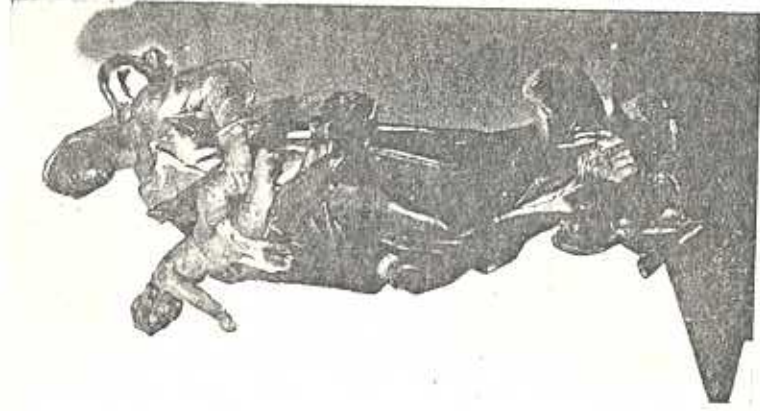




Immakulata  
a győri Széchenyi-tér egyik há-  
-zánál. (Képek a győri múzeumból.)



Madonna  
a szegedi ferencrendi zárdában.



I.





A budapesti Angolkisasszonyok templomának főoltára.





Szent feje  
a budapesti Angolkisasszonyok templomának főoltáráról.







Szent feje  
a budapesti Angolkisasszonyok templomának főoltáráról.





Szent feje  
a budapesti Angolkisasszonyok templomának főoltáráról.





Szent feje  
a budapesti Angolkisasszonyok templomának főoltáráról.





Fájdalmas Istenanya  
a budapesti belvárosi plébániatemplom Keresztoltáráról.





Szt. János  
a budapesti belvárosi plébániatemplom keresztoltáráról.





Szent János /részlet/  
a budapesti betvárosi plébániatemplom Keresztelőjáról.





Magdolna  
a budapesti belvárosi plébániatemplom Keresztoltáráról.





Mária



Magdolna  
az esztergomi Kálváriacsoporthól.



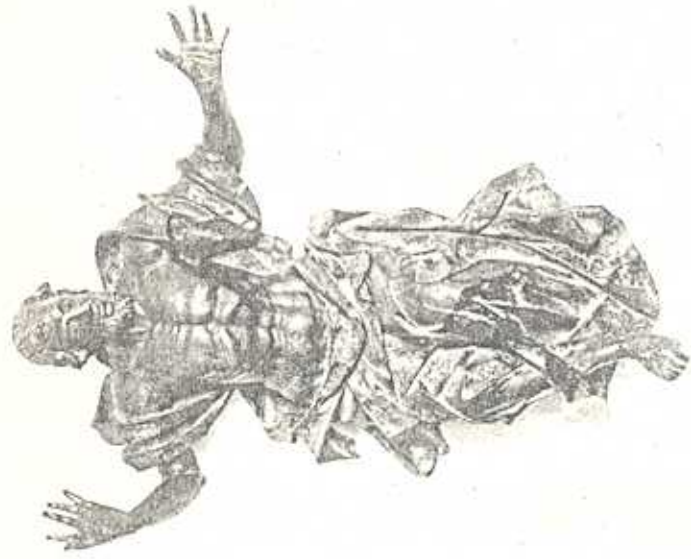
Szent János







Atyaisten



Fiuisten

a vizivárosi Flórian-cápolna egykori főoltáráról.  
Budapest. Magángyűjtemény.