

## Begriff und Erforschung der nationalen Kunst.

Von Coriolan Petranu (Klausenburg-Cluj).\*)

Die nationalen Eigentümlichkeiten der Kunst interessierten von Anfang an die genetische Kunstgeschichte. Winkelmann behandelt in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ unter den Ursachen der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern auch den „nationalen Charakter.“ Waagen, Rügler, aber besonders Schnaase sind diesbezüglich von Bedeutung. Bei diesem letzteren steht der „Geist der Nation“, d. h. die geistige Eigentümlichkeit sogar an erster Stelle. Ihm gegenüber bleibt auch Winkelmann zurück. Das Problem interessierte immer wieder die Kunsthistoriker der nachfolgenden Generationen, ohne daß der Begriff der nationalen Kunst sich geklärt oder die Methode der Erforschung sich ausgebildet hätte. Die nationale Idee beherrscht die heutige Welt wie kaum zuvor, sie war der Leitgedanke des Weltfriedens,<sup>1)</sup> es ist also kein Wunder, wenn die Kunstgeschichte nach einer Jahrzehnte dauernden, durch die Naturwissenschaftler beeinflussten formalisierenden Periode sich wieder der Erforschung der nationalen Kunst zugewendet hat. Wir sind uns heute dessen bewußt, daß „das Nationale zu verflüchtigen eine Versündigung an der Menschheit wäre und an der Natur, die es geschaffen hat.“<sup>2)</sup>

Eine besondere Förderung erhielt die Forschung der nationalen Kunst durch die Arbeiten des 13. Kunstgeschichtlichen Kongresses von Stockholm.<sup>3)</sup> Die nationalen Merkmale der Kunst verschiedener Nationen wurden herausgearbeitet, wobei auch Methodisches zum Ausdruck kam. Bogesang unterwarf diese Arbeiten einer Kritik, die von prinzipieller Bedeutung ist; er fordert vor allem eine einheitliche, klare Formulierung der „Nationalkunst“. Versuchen wir auf diesem Wege weiterzubauen! Nationale Kunst ist die Kunst einer Nation und zwar eine solche, die bestimmte unterscheidende Merkmale der Kunst anderer Nationen gegenüber besitzt. Nun ist es aber nötig, den Nationsbegriff klarzulegen, d. h. aus der unübersehbaren Fülle sich einer für uns brauchbaren Definitionsgruppe anzuschließen. Wir brauchen prinzipiell eine Definition, die keiner Nation Unrecht bezüglich ihrer Nationalkunst tut. Wir sind uns darüber einig, daß die Grenzen der nationalen Kunst nicht zugleich den Staatsgrenzen von einst und jetzt entsprechen müssen. Daher dürfen wir nicht den politischen Staat und die politische Nation, sondern das Völkische, das Ethnische als naturgegebene Einheit als Ausgangspunkt und „Schwerpunkt“ betrachten, oder im Sinne Meinesdes<sup>4)</sup> die „Kulturnation“, welcher ein gemeinsam erlebter Kulturbesitz eigen ist, dessen wichtigste Elemente gemeinsame Sprache, gemeinsame Literatur und gemeinsame Religion ist. Die in der jüngsten innerdeutschen Gegenwart stark her-

vorgetretene Auffassung, die uns auch bei den Slawen begegnet, geht dahin, daß zur Bestimmung der Volkszugehörigkeit auch das Bekenntnis zusammen mit der Sprache nicht genügt, wenn die Abstammung nicht dazukommt. Erwähnen wir nun die Verfasser der verwandten nach uns besten Definitionen: Bluntzli<sup>5)</sup> Br. Bauch,<sup>6)</sup> B. Cathrein,<sup>7)</sup> J. Seipel,<sup>8)</sup> J. Fels,<sup>9)</sup> P. Mancini,<sup>10)</sup> P. Fiore,<sup>11)</sup> P. Roquette-Buisson<sup>12)</sup>, Pradier-Fodéré,<sup>13)</sup> A. Weiß,<sup>14)</sup> Encyclopédie Française 1935.<sup>15)</sup>

Br. Bauch sieht in der Nation eine Naturgegebenheit und Kulturgegebenheit. Letztere ruht ebenso auf den natürlichen Bedingungen des Ursprungs- und Blutzusammenhanges, wie die körperliche Struktur. Leibliche und seelische Ursprungsgemeinschaft finden ihren Ausdruck in der Gemeinschaft der Sprache. Nach B. Cathrein versteht man „das gesamte geistig-leibliche Gepräge, welches einer größeren, durch dieselbe Sprache verbundenen Menschenmenge infolge längerer geschichtlicher Entwicklung eigentümlich ist und sie von anderen Menschengruppen unterscheidet“. J. Seipel sieht in der Nation eine „vom Schicksal bis zur Kultur und Spracheinheit zusammengeschweißte Menschenmasse“. J. Fels „die innige Vereinigung und gegenseitige Durchdringung von Kulturgemeinschaft und Staatsgemeinschaft in einem Volke“. Bluntzli, Kautsky, Lazarus, Wassermann, Boeckh sehen die Sprache als das eigentliche Kennzeichen der Nation an. Die alte französische Auffassung kennzeichnet „Dictionnaire de l'Académie française“ von 1740 (Montesquieu und Voltaires Ansichten). Von den neueren fordert P. Fiore Rasse, Sprache, Charakter, Traditionen, Gewohnheiten, P. de Roquette-Buisson Gemeinsamkeit der Rasse, der Sprache, der Religion und wirtschaftlichen Interessen, Pradier-Fodéré dieselbe Religion, Sprache, Herkunft, Moralität. Die Encyclopédie Française von 1935, T. 10. meint: „La race écartée, les éléments objectifs qui comptent vraiment pour la formation d'une nation sont la langue, la religion, les mœurs et les traditions communes.“ Ähnlich auch A. Weiß. Der Italiener P. Mancini fordert territoriale, Ursprungs-, Gewohnheits-, Spracheinheit, Lebensgemeinschaft und Gemeinschaft des sozialen Bewußtseins.

Die Begriffsbestimmung der Nation war uns deshalb nötig um die große Ungerechtigkeit zu vermeiden, alle Kunstprodukte eines Völkerstaates mit Hilfe des Begriffs der „politischen“ Nation für ein einziges Volk in Anspruch zu nehmen. Solches ist z. B. in der ungarischen Kunstgeschichte leider noch immer nicht vorhanden.<sup>16)</sup>

Wenn wir als nationale Kunst die Kunst einer Nation bezeichnen und den Nationsbegriff geklärt haben, bemerken wir, daß nicht jede Nation ihre nationale Kunst haben muß; eine solche kann nur in dem Falle beansprucht werden, wenn sie eigene, von der Kunst anderer Nationen sich unterscheidende Merkmale besitzt. So verneint z. B. L. Réau<sup>17)</sup> eine nationale Kunst der Polen und Ungarn vor dem 19. Jh., P. Paris eine nationale portugiesische Kunst im 19. Jh. Die nationalen Merkmale sollen

aber in der Kunst nicht regional durch Boden und Klima bedingte, sondern tatsächlich aus dem Nationalwesen abgeleitet sein. „Aus den nationalen Möglichkeiten solch letzte Konsequenzen ziehen zu können, ist niemals Sache des Willens, sondern ist Gnade, wie alles Schöpfertum“ sagt H. Wölfflin. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben die nationalen Eigentümlichkeiten der Kunst, d. h. die besondere Art des Sehens, Denkens und Empfindens begrifflich zu formulieren oder zu beschreiben. Man vergleiche z. B. die Feststellungen von *Laine*<sup>18)</sup>, *Bredt*<sup>19)</sup> und *Punvælde*<sup>20)</sup> über das Flämische, die der Wahrheit so nahe und untereinander doch so verschieden sind; es bleibt dahingestellt, ob die charakteristischen Merkmale derselben nationalen Kunst bei den verschiedenen Forschern die annähernd gleichen sind. *H. Tieze's* Ansicht<sup>21)</sup>, daß die Feststellung der Grundtendenzen eines nationalen Kunsttemperaments sich auf Allgemeinheiten beschränke, die praktisch nicht sehr viel bedeuten, weil sie durch eine große Anzahl von Grenztypen, Zwischenstufen, individueller Ausnahmen fast völlig paralytiert werden — scheint zu pessimistisch zu sein. Eine Frage ist es weiter: ob das Nationale sich in den Werken aller Epochen wiederfindet, oder nur in Blütezeiten, oder in einer Epoche stärker als in der anderen? *C. Neumann*<sup>22)</sup> glaubt, daß das, was deutsche Kunst ist und vermag, man am eindringlichsten aus ihrer mittelalterlichen Gestalt erfahre. „Der Quell mag nicht immer gleichmäßig fließen“, doch liegt der Folge der verschiedenen Stile ein Gemeinsames zugrunde — meint *Wölfflin*.

Eine weitere Frage ist es, ob die künstlerischen Eigentümlichkeiten einer Nation in ihren Blüteperioden die gleichen bleiben, oder ob sie eine Entwicklung mitmachen. Sind diese z. B. in der deutschen Renaissance die gleichen, wie in der deutschen Romantik? Haben dann alle Kunstwerke einer Nation eine gemeinsame „völkische Handschrift“, wie sich *Bogelsang* treffend ausdrückt,<sup>23)</sup> oder nur eine Anzahl, in welcher sie vollkommen zum Ausdruck gelangt?

Die nationale Kunst erfordert nicht unbedingte Originalität ihrer Komponenten, ihrer Einzelheiten, sondern der Gesamterscheinung, der Verschmelzung der Teile; national kann auch ein Mischstil sein. Wenn *A. L. Mayer*<sup>24)</sup> in der Mudéjarkunst die echte spanische Nationalkunst des Mittelalters sieht, die eben dieser Mischung und der Assimilierung der gemischten Bestandteile ihren Hauptreiz verdankt, so können wir auf der entgegengesetzten Seite Europas bei dem Schwestervolk der Rumänen eine ähnliche Gabe feststellen, die auch zu einer nationalen Kunst führte.<sup>25)</sup> Ob ein Kunstwerk deutsch oder französisch oder italienisch sei, wird nicht durch die Herkunft seiner Einzelheiten bewiesen, sondern nur durch die Art ihrer Verwendung, ihre Beseelung.<sup>26)</sup>

Die Gefahr des subjektiven Hineintragens wird durch Vergleiche mit der Kunst anderer Nationen, mit den anderen Kunstgattungen, sowie durch Mithilfe anderer Forscher auf dem Gebiete der Poesie, Geschichte und anderer Manifestationen des Lebens eingedämmt. Spricht man über bestimmte künstlerische Eigentümlichkeiten einer Nation, so kann das nicht anders geschehen, als auf Grund einer mehr oder weniger vollkommenen Kenntnis möglichst ihrer ganzen Entwicklung<sup>27)</sup>. Nationale Kunst fordert auch nationales Bewußtsein als Voraussetzung. Tieze kennt eine amerikanische bildende Kunst, keine aber, die dem noch unklar flutenden Volksgebilde dort die klare Form prägen könnte.<sup>28)</sup>

Wir sprachen bisher über nationale, unterscheidende Merkmale, die den Wesenseigentümlichkeiten der Nation entsprechen müssen. Die relative Häufigkeit eines Motivs nationalisiert ebensowenig eine Kunst, wie die Rustifizierung, d. h. die verarmte Ausführung eines fremden Stils. Aber auch nur das bloße Vorhandensein bestimmter nationaler Merkmale berechtigt uns noch nicht, echte nationale Kunst anzunehmen, wofür wir ein eklatantes Beispiel in manchen Kirchen, Palästen und Mauern des Kremls von Moskau<sup>29)</sup> besitzen, die mit Berücksichtigung der Tradition zum großen Teil von Fremden ausgeführt worden sind. Ein anderes Beispiel haben wir in dem so spanisch anmutenden Palast de l'Infantado in Guadalajara, welcher von einem Flamen: Juan Guas erbaut wurde. Die nationale Kunst erfordert außer den ausgesprochenen nationalen Merkmalen auch nationale Künstler. Der bloße Besitz, oder die Einwirkung des Bestellers allein, auch die Berücksichtigung der Tradition allein, nationalisiert nicht die Kunst eines fremden Künstlers in dem Maße, daß sie Musterbeispiel der nationalen Kunst wird. Die „Denkmäler einer Nation“ sind nicht identisch mit den „nationalen Denkmälern“. Alle Nationen, auch die größten, besitzen Kunstdenkmäler, die von fremden, d. h. Künstlern anderer Nationalität ausgeführt wurden, diese müssen aber, wenn die Quintessenz der nationalen Kunst festgestellt werden soll, eliminiert werden. Auch dann wenn sie bestimmte nationale Merkmale wiederholen, kommen sie nur in zweiter Linie in Betracht: das nachgemachte darf nicht mit dem aus der Natur gewachsenen verwechselt werden, denn sie haben ihre Wurzeln in den tiefsten Gründen des nationalen Lebensgefühls, der nationalen Weltbegriffung (Wölfflin). E. Grosse<sup>30)</sup> fordert, um die Eigenart der japanischen Kunst zu gewinnen, die Werke der fremden Künstler: der Chinesen und Koreaner, die sich dort niedergelassen haben, zu eliminieren. Armstrong<sup>31)</sup> schließt die Grabmäler Heinrich VII. und VIII. von Torrigiano und Rovezzano aus von der nationalen Entwicklung. Heidrich<sup>32)</sup> leugnet den flämischen Charakter des Architekturbildes von Antwerpen aus dem Grunde, daß die

führenden Künstler nicht Flamen waren: Bredeman de Bries ist in Friesland geboren als Sohn eines Deutschen und die zwei Steenwijfs sind ausgewanderte Holländer. Bei der Behandlung der spanischen Kunst des 18. Jh.s findet es P. Paris<sup>33)</sup> nicht nötig, den Madrider Königspalast näher zu behandeln, „weil er kein Werk eines Spaniers war.“ Die Momente von Susa und Persepolis nennt Grosse<sup>34)</sup> nur zur Hälfte persisch, da sie als Künstler ägyptische, durch die Achämeniden gerufene gehabt haben. Clerc<sup>35)</sup> und Studniczka<sup>36)</sup> heben auf Grund der Namensuntersuchung die starke Vertretung des semitischen Elementes unter den Töpfern und Metallarbeitern der Metöken von Attika hervor. — Der ideale Fall bleibt, wenn starke nationale Eigentümlichkeiten durch nationale Künstler in den Kunstwerken erzeugt werden und wenn auch der künstlerisch maßgebende, einflußreiche Besteller derselben Nation angehört. Aber die Zahl solcher Kunstwerke ist, besonders in der entfernteren Vergangenheit, nicht eben groß, oft ist die Kunstgeschichte nicht im Besitze der Kenntnis der Künstlernamen, geschweige denn der Nationalität der Künstler, manchmal nicht einmal der Besteller. In solchen Fällen muß man sich mit dem Gegenüberstellen der Proportion der bekannten nationalen und fremden Künstler begnügen, vor allem der führenden, oder man ist auf Analogien und Hypothesen angewiesen. J. Neuwirth<sup>37)</sup> versucht z. B. den deutschen Charakter der Prager Kunst des 14. Jh.'s durch das Zahlenverhältnis von 5:1 von deutschen und tschechischen Steinmetzen, dann durch die deutschen Satzungen der Goldschmiede- und Malerzuche, endlich durch die deutsche Benennung der Stücke, in den böhmischen Rechnungen zu beweisen. In Rumänien kennen wir in fünf Jahrhunderten nicht einmal 100 fremde Künstler,<sup>38)</sup> während nur in der Malerei 640 sicher rumänische bekannt sind. Auf Grund dieser Proportion, der von allen Seiten anerkannten nationalen Eigentümlichkeiten<sup>39)</sup> und dazu noch der nationalen Besteller können wir mit Recht von einer nationalrumänischen Kunst sprechen. Die nationale Kunst ist nicht immer an einen nationalen Staat gebunden, es hat im 19. Jh. eine nationalpolnische Kunst gegeben ohne einen polnischen Staat, vorher war es umgekehrt. In einem polyethnischen Staat kann die eine Nation, von der anderen sich künstlerisch stark unterscheiden trotz des jahrhundertelangen Zusammenlebens, z. B. die Siebenbürger Sachsen mit ihrer abendländischen Kunst und die Siebenbürger Rumänen mit ihrer byzantinisierenden Kunst. Die letzteren orientierten sich trotz der Staatsgrenze nach der rumänischen Kunst der Moldau und der Wallachei. Ebenso wie die Kunstgeographie, kennt die nationale Kunst keine politische Grenzen.

Wenden wir uns der Feststellung der nationalen Zugehörigkeit der einzelnen ausgewanderten Künstler zu, so betreten wir ein vielumstrittenes Gebiet und es fragt sich da, ob wir allgemeine Richtlinien zur Lösung aufstellen können, oder ob es ratsamer ist, von Fall zu Fall zu urteilen. Soll die Kunstgeschichte nur mit eigenen Mitteln und Methoden arbeiten oder soll sie Soziologie, Vererbungslehre und Rassenkunde berücksichtigen? Am schwierigsten ist es über solche Kunstwerke zu entscheiden, deren Künstler, Ursprungsland und Besteller unbekannt sind, nicht minder schwer ist aber die Bestimmung nationaler Zugehörigkeit solcher Künstler, über deren Werke und Lebenslauf wir genau unterrichtet sind. Spaniens Kunstgeschichte beansprucht für sich den Kreter Griechen Teotokopuli, Frankreich die Holländer Claus Sluter, Jongkind und van Gogh, den Brüsseler Philippe de Champaigne, den Schweden Roslin und den Engländer Sisley, die flämische Schule den Mainzer Hans Memling, Italien den Franzosen Jean Bologne, den Spanier Ribera, Rußland die Italiener Quarenghi, Rastrelli, Rossi. Diese Künstler schufen in ihrer neuen Heimat Werke, die mehr oder weniger abweichend von denen sind, die sie in ihrem Ursprungslande geschaffen hätten. Nach diesen gehöre ein Künstler der Kunstgeschichte der Nation an, für welche und in deren Land er am meisten tätig war und nicht seiner eigenen Nation.<sup>40)</sup> Die Kunstgeschichte urteilt aber nicht immer mit gleichem Maßstab. Den Maler Munkácsi, der mit 21 Jahren sein Vaterland Ungarn verließ und nach sechs Jahren Studium und Aufenthalt an den Kunstakademien von Wien und München, dann in Düsseldorf, ununterbrochen 25 Jahre in Paris gelebt und gewirkt hat, finden wir allgemein der ungarischen Kunstgeschichte zugeteilt; seine Zugehörigkeit wird noch durch die deutsche Abstammung seiner Familie (eigentlich Lieb) kompliziert.<sup>41)</sup> G. Knuttel<sup>42)</sup> suchte beim vorigen Kongreß die Kunst van Gogh's wieder für die holländische Nation in Anspruch zu nehmen und zwar durch Untersuchung und Beantwortung dieser Fragen: 1. Was hat er schon in seinen holländischen Jahren erreicht? 2. Warum zieht er nach Frankreich? 3. Was gibt ihm Frankreich? 4. Wie verhält er sich geistig zu den Kunstsphären beider Länder? Solche und ähnliche gründlich durchgeführte Untersuchungen von Fall zu Fall als Hauptproblem der Analyse und nicht als sekundäres Problem einer allgemeinen Künstlermonographie und ohne nationale Voreingenommenheit, könnten ungemein viel helfen, die nationale Zugehörigkeit der einzelnen ausgewanderten Künstler klarzulegen. Knuttels Untersuchung beweist, daß die Kunstgeschichte mit eigenen Mitteln noch sehr viel erreichen kann.

Die größte Vorsicht ist eben bei den sogenannten akklimatisierten, absorbierten, assimilierten, nationalisierten Künstlern nötig. Und diese ist um

so mehr berechtigt, als eine beträchtliche Anzahl von Soziologen und Historikern als Merkmal der Nation die gemeinsame Abstammung bezeichnen und als die Vererbungslehre nicht mehr daran glaubt, daß Erziehung und Umwelteinflüsse imstande wären, die eingeborenen Eigenschaften an sich zu ändern. Die maßlose Überschätzung der Erziehung und die dementsprechende Verkennung der Erbanlagen gehört nun einmal mit zu dem Evangelium des 19. Jahrhunderts und zu seinen grundlegenden Irrtümern. Die Veränderungen, die die Umwelt hervorbringt (Modifikationen genannt), sind, im Gegensatz zu den Lehren Lamarck's nicht erblich.<sup>43)</sup> Montesquieus Auffassung, daß der größte Anteil der Differenzierung der einzelnen Völker auf das Klima fällt, ist durch Gobineau, Souffret, Matiegka und andere bestritten.<sup>44)</sup> Schon Laine nahm für die Völker beharrende Rasseigenschaften an, leider lassen sich Werturteile über diese in allgemeingültiger Prägung überhaupt nicht gewinnen.<sup>45)</sup> Meinede und Seipel kennen zwar Assimilationen, es ist aber zu fragen, durch wieviel Generationen Blutmischung erforderlich ist, um jemanden als absorbiert ansehen zu können, andererseits wissen wir aber, daß die Rassen durch Mischung nicht verloren gehen, sondern nur neue Kombinationen erzeugen<sup>46)</sup> und daß der Nationalisierte nicht den Geschmack, das Temperament, die Instinkte und affektive Vorlieben seines Ethnikums verliert.<sup>47)</sup> Aus diesen Gründen kann die Kunst des nationalisierten Künstlers nicht als Schulbeispiel echt nationaler Kunst angesehen werden.

Die Erforschung nationaler Eigenschaften in der Architektur stellt uns vor besondere Fragen. Zuerst ist hier häufig die Verwechslung von nationalem und regionalem<sup>48)</sup> Kunstcharakter. Aus der Tatsache, daß gewisse Dachformen und Materialien in den Bauten eines Landes angewendet werden, kann man eher auf das Klima und auf die Bodenbeschaffenheit als auf nationale Eigentümlichkeiten schließen. Auch aus der durch die Liturgie genau vorgeschriebenen Form und Einteilung eines Kirchengebäudes läßt sich nicht auf nationale Merkmale schließen, weil diese nicht auf einer besonderen Art des künstlerischen Sehens und Auffassens beruhen, die letzteren liegen in der subjektiven Freiheit und nicht in der objektiven Gebundenheit. Ein anderes Problem bietet die Tatsache, daß in der Baukunst an demselben Werke eine Anzahl von Künstlern teilnehmen, die auch von verschiedener Nationalität sein können. Nationale Züge lassen sich hier ebenso in dem Ganzen, wie in den Einzelheiten feststellen, doch entscheidet hier die Nationalität und Arbeit des Schöpfers und Entwerfers des Ganzen, also in Mittelalter der „magister lapicida“ der Werkmeister (in Osterreich der Kirchenmeister) später der „architectus“ dem alle anderen untergeordnet sind. Der ideale Fall ist freilich, wenn nationale Künstler

nationale Eigentümlichkeiten in ihren Bauten erzeugen, wobei auch der künstlerisch mitsprechende Besteller derselben Nation angehört. Ein Bauwerk als Ganzes kann aber auch dann als national angesehen werden, wenn die untergeordneten, ausführenden Künstler fremden Ursprungs sind. Der nationale Charakter des Heidelberger Schlosses wurde nie bezweifelt, ob zwar hier Colin de Malines mitgewirkt hat. Ebenso beim Schloß von Fontainebleau. Der Besteller allein nationalisiert kein Kunstwerk, manchmal ist aber die Kunstgeschichte geneigt, auch ohne Kenntnis des Baukünstlers auf Grund der zweifellosen Eigentümlichkeiten und des nationalen Bestellers ein Werk als national anzunehmen.

In dem gegenwärtigen Stand der Forschung kann keine ausgebildete Methode der Erforschung nationaler Kunst geboten werden, nur Gedanken und Anregungen zu einer solchen. Unsere Absicht war, das Problem möglichst vielseitig nach gewissen leitenden Prinzipien zu schildern um uns zu vergegenwärtigen, wieviel nüchterne Arbeit noch nötig ist, damit wir dem Ziele näherkommen.

\*) Die vorliegende Arbeit wurde vom Verfasser auf dem 14. Internationalen Kunstgeschichtlichen Kongreß in Bern am 5. September 1936 vorgelesen. Der Anhang ist neu.

1) J. Fels, Begriff und Wesen der Nation. Münster i. W. 1927, S. 132, 1, 2.

2) Ebenda, S. 139. — Selbst H. Wölfflin, der in seinen Werken der Formanalyse eine so überragende Rolle zuweist, schreibt: „Für den Historiker sind es Fragen ersten Ranges und sie dürfen nicht als unkünstlerisch diskreditiert werden.“ Das nationale Formgefühl „spielt in der Kunstgeschichte heutzutage eine beträchtliche Rolle“. Neue Zürcher Zeitung, 1. Sept. 1936.

3) XIII<sup>e</sup> Congrès International d'histoire de l'art. Résumés. Stockholm, 1933. — Actes du Congrès. Ebenda, 1933.

4) Fr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. 8. Aufl. München-Berlin, 1922, S. 1.

5) J. C. Bluntschli, Allgemeine Staatslehre. 6. Aufl. Stuttgart, 1886.

6) Br. Bauch, Vom Begriff der Nation. Kantstudien, Bd. 21, Berlin, 1917.

7) W. Cathrein, Staatslexikon der Görresgesellschaft: Nation. 4. Auflage. Freiburg, 1921.

8) J. Seipel, Nation und Staat. Wien—Leipzig, 1916.

9) J. Fels, a. a. O.

10) P. Mancini, Prelezioni, Napoli, 1851.

11) B. Fiore, Nouveau Droit International Publique. Paris, 1855, t. I.

12) B. de Roquette-Buisson: Du Principe des Nationalités. Paris, 1895.

13) Pradier-Fodéré, Précis de Droit politique et d'économie sociale.

14) A. Weiß, Manuel de Droit International privé. Paris, 1925.

15) Encyclopédie Française, 1935, Tome X.

16) S. die Universitätsrede von B. Bósta, Klausenburg, 1911. — A. Hefler: A magyar művészet története (Geschichte der ungarischen Kunst). Budapest, 1934, S. 15.

- 17) L. Réau in: Michel, Histoire de l'art. Tome VIII. I. 270 und II, 1002.
- 18) H. Taine, Philosophie de l'art. 17<sup>e</sup> Édition. Paris, 1921, Tome I, 225.
- 19) E. W. Bredt, Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst. München, 1915.
- 20) L. v. Puhvelde, Actes du Congrès. Stockholm, 1933, S. 80—90.
- 21) H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, Leipzig, 1913, S. 439.
- 22) E. Neumann in: J. Jahn, Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig, 1924, 41—42.
- 23) W. Vogelfang in: Actes du Congrès. Stockholm, S. 95.
- 24) A. L. Mayer: Der spanische Nationalstil des Mittelalters. Leipzig, 1922, Seite 3.
- 25) E. Petranu in: „Kyrios“. Königsberg Pr. 1936. S. 4, S. 374.
- 26) L. Bruhns: Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Freiburg i. B. 1924, S. 8.
- 27) E. Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel, 1917. S. 97.
- 28) H. Tietze in: Résumés. Stockholm, 1933. 190. — H. Wölfflin a. a. D.
- 29) L. Réau in: A. Michel, Histoire de l'art. Tome VII. I. S. 318—19. Paris, 1925.
- 30) E. Grojse, Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen, 1900. S. 159.
- 31) W. Armstrong: G<sup>d</sup>e Bretagne & Irland. Ars Una. 2<sup>e</sup> édition. Paris o. J., S. 70.
- 32) E. Heidrich, a. a. D. S. 99.
- 33) P. Paris in: A. Michel: Histoire de l'art. Tome VII. II, 734.
- 34) E. Grojse, a. a. D. 150.
- 35) Clerc, Les Métèques Athéniens. Paris, 1893, 382, 393.
- 36) Fr. Studniczka, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1887, 144.
- 37) J. Neuwirth, Prag, 2. Aufl. Leipzig 1912. 28.
- 38) St. Metes: Zugravii bisericilor române. Cluj, 1929. — M. Lapadatu in Bulet. Com. Monum. Ist. V. 20, București, 1912, 177—83. — G. Balș: Bisericile lui Stefan cel Mare. București, 1926, S. 314. Derj., Bisericile și mănăstirile moldovenesti din veacul al XVI-lea. București, 1928, S. 379—80.
- 39) G. Millet in: Michel, Histoire de l'art. Tome III/II, 339—41. Paris, 1908. Ch. Diehl, „Revue des deux mondes“, 15. Juni 1924, 832—46. Derj., Manuel d'art byzantin. Paris, 1926, 753, 765. H. Focillon, „Revue des deux mondes“, 1925, 164—8. „L'illustration“, Juli, 1925. „Revue de l'art“ XLII, 15—29, 287—298. L. Bréhier, „Journal des Savants“, 1923. P. Henry, „Byzantion“, 1921. I, 291—303. Von rumänischer Seite die genannten Arbeiten von G. Balș und N. Ghika-Budești: Evoluția arhitecturii în Muntenia. București, 1927—33.
- 40) L. Réau: L'art Russe. Paris, 1921, S. 12.
- 41) Malonh ai, Kunácsi Mihály. Budapest, 1907. R. Rós schreibt in der ungarischen Kunstzeitschrift „Magyar Iparművészet“ XIII, 152, 1910: „Er wollte Ungar sein, konnte aber nicht. Er wurde ein internationaler Künstler in Paris. Seine Seele war fremd von diesem Boden. Nur sein Name, seine Herkunft, besser gesagt seine Heimat war ungarisch, nicht seine Malerei.“
- 42) G. Knüttel in: Actes du Congrès, Stockholm, S. 223—27.
- 43) Baur-Fischer-Lenz, Menschliche Erblchleitslehre. München, I. 1927, II, 1931. P. Schulze-Raumburg, Kunst und Rasse, München, 1935, 13, 15, 16, 154.

44) Matiegka in: Die Gleichwertigkeit der europäischen Rassen. Prag, 1935. 13—27, 49—66, 87—108.

45) P. Schultze-Naumburg, a. a. O. 36, 156.

46) H. Hoffmann, Charakter und Umwelt. Tübingen, 1928. — Dersf. Ueber Temperamentvererbung. München, 1923.

47) J. Jăcăoaru, Soziale Auslese, Cluj, 1933.

48) H. Swiencickij in: Actes du Congrès, Stockholm, 92.

### Anhang.

#### Bemerkungen zur nationalen Kunst der Ungarn.

Nachdem wir bisher das Problem der nationalen Kunst grundsätzlich behandelt haben, wählen wir nun zum Gegenstand der Behandlung eben die Kunst einer Nation, deren Beurteilung oft die größten Widersprüche und Verwirrungen hervorgerufen hat: die ungarische Kunst. Die kunsttheoretischen Aufsätze über „nationale Kunst“ der ungarischen Schriftsteller Ferenczi<sup>1)</sup>, Alexander<sup>2)</sup>, Nyka<sup>3)</sup>, Kos<sup>4)</sup>, Somogyi<sup>5)</sup> und der Kunstzeitschrift „Művészet“<sup>6)</sup> sind vollkommen in unserem Sinne, weil sie das Ethnische, manchmal sogar die Rasse zum Ausgangspunkt wählen. Auch die größten ungarischen Kunsthistoriker der Vorkriegszeit: Henszlmann<sup>7)</sup>, Pastiner<sup>8)</sup>, Marczali<sup>9)</sup>, Fraňkó<sup>10)</sup>, Pulszky<sup>11)</sup>, Mészkovszky<sup>12)</sup>, Eber<sup>13)</sup>, Szana<sup>14)</sup> vertreten dieselbe Auffassung: sie verneinen ausdrücklich die Existenz einer nationalen ungarischen Kunst im allgemeinen oder in den einzelnen Perioden, weil sie nicht Ausdruck der nationalen Seele, sondern zumeist das Produkt der völkisch fremden Künstler ist. L. Réau ist auch derselben Ansicht.<sup>15)</sup> Die allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellungen tragen in der Zeit zumeist nicht den Titel: „Geschichte der ungarischen Kunst“, sondern fast immer „Geschichte der Kunst in Ungarn“ oder „Ungarns kunsthistorische Denkmäler“ oder „Die Archäologie Ungarns“, „Die bildende Kunst Ungarns“, so bei Pastiner, Czobor-Szalah, Henszlmann, Forster, Mészkovszky, Divald, Pulszky. Es ist uns hier nicht möglich, ihre klare Stellungnahme anzuführen; wir beschränken uns auf einige von ihnen. Pastiner schreibt: „Von wirklich nationaler Kunst bezüglich der Architektur und des Kunstgewerbes kann keine Rede sein.“ Fr. Pulszky: „Die reine ungarische Rasse hatte nie Sinn für bildende Kunst; der ungarische Edelmann war immer ein Herr; er verstand zu befehlen, heldenhaft zu streiten, zu politisieren und das Feld bebauen zu lassen, überließ dagegen den Handel und die Wissenschaft, die Kunst und das Gewerbe dem Bürgertum, d. h. den eingewanderten und in das Ungartum eingeschmolzenen Elementen.“ In ähnlichem Sinne urteilt auch Fr. Frmei.<sup>16)</sup> L. Eber: „Es ist eine längst anerkannte Tatsache, daß man von einer Geschichte der ungarischen Kunst nicht sprechen kann, denn in den bei uns bestehenden Schöpfungen der bildenden Kunst sind es keine solchen speziellen charakteristischen einheitlichen Züge, welche wir wirklich als unsere bezeichnen könnten. Inmitten der von mehreren Seiten, von näher und weiter kommenden internationalen Einflüssen war das Ungartum nicht fähig, aus den fremden Elementen Neues zu schaffen, das seine nationalen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringe.“ B. Alexander „Von einer spezifisch ungarischen bildenden Kunst vor dem 19. Jh. kann überhaupt nicht gesprochen werden.“ „Wir haben weder eine spezifisch ungarische Baukunst, noch auch eine bodenständige Malerei und Skulptur, wenn auch Verheißungen auf solche, besonders in der Malerei, nicht fehlen.“

In derselben Zeit aber gab es auch eine Minderheit ungarischer Schriftsteller, die an die Möglichkeit einer „ungarischen“ Kunst glaubten, ihr Ausgangspunkt war eben nicht das Ethnische, sondern das Geographisch-Politische, manchmal sogar noch mehr: „der ungarische Besitz und die ungarische historische oder private Beziehung“<sup>17)</sup> (das war der Gesichtspunkt der Ausstellung ungarischer historischer Goldschmiedekunst 1884). Die bekannte Monographie Szendrői's<sup>18)</sup>: „Magyar Műkinccsek“ (= Ungarische Kunstschätze) behandelt zusammen die Kunstdenkmäler der Sachsen und Ungarn, ohne die nationale Zugehörigkeit der einzelnen Denkmäler streng zu scheiden, vielleicht mit der stillen Begründung, daß Siebenbürgen damals (1901) zu Ungarn gehörte. B. Bósta<sup>19)</sup> hat sich in seiner Universitätsrede von 1911 klar ausgedrückt: „Da die ungarische Nation die Gesamtheit der das ungarische Land bewohnenden Völker ist, bildet die Kunst, deren Denkmäler auf diesem Boden aufbewahrt sind, die Kunst dieser Nation.“ Wir sehen also: der Begriff der politischen Nation wird bewußt auf die Kunst der nichtungarischen Völker, welche mehr als die Hälfte der Bevölkerung Ungarns ausmachten, angewendet.

Der Friedensvertrag von Trianon zerstückelte Ungarn zugunsten der Nationalstaaten. Die natürliche Folge davon wäre gewesen, daß die ungarische Kunstgeschichtsschreibung aufgehört hätte, die Kunst der verschiedenen Völker, die nicht einmal politisch mehr zu ihnen gehören, in ihren Bereich aufzunehmen, mit Ausnahme freilich der ungarischen Minderheiten der Nachfolgerstaaten. Wir können aber gerade das Gegenteil davon wahrnehmen: jene oben geschilderte Auffassung der früheren Minderheit ist jetzt vorherrschend geworden. Alles ist ungarische Kunst, was im Ungarlande von gestern geschaffen wurde, gleichgültig, welcher Nationalität die schaffenden Künstler angehört haben, und gleichgültig, ob das Gebiet, auf welchem die Kunstdenkmäler entstanden, heute zu Ungarn gehört oder nicht. T. Gerevich ist der maßgebendste ungarische Kunsthistoriker, als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Budapest, als Präses der Landesdenkmalkommission und des Ungarischen Instituts von Rom. Seine Auffassung der ungarisch-nationalen Kunst kommt am besten in seinem, auf dem XIII. Kunsthistorischen Kongreß von Stockholm gehaltenen Vortrag<sup>20)</sup> wie auch in seinen Schriften zum Ausdruck. Er hält es „vom Standpunkte der ungarischen Kunst für irrelevant, ob ein Künstler, welcher in der ungarischen historischen und kulturellen Gemeinschaft gelebt und geschaffen hat, tatsächlich ungarischer Abstammung war“ oder nicht<sup>21)</sup> und gelangt zur Formel: fremder Pflug — ungarische Aehre.<sup>22)</sup> Der andere Professor für Kunstgeschichte an der Universität Budapest A. Heller schreibt 1934 in der Einleitung seiner „Geschichte der ungarischen Kunst“<sup>23)</sup> „Wenn wir von ungarischer Kunst sprechen, so tun wir das nicht im Sinne der Rasse oder Sprache, sondern in nationalem Sinne, indem wir darunter die Gesamtheit aller auf dem Gebiete unseres Vaterlandes lebenden Völker, welche die historische und geographische Schicksalsgemeinschaft in eine höhere Einheit zusammengeschweißt hat, verstehen.“ Sein „nationaler“ Begriff beseitigt also die Rasse und Sprache; unter „Vaterland“ versteht er aber nicht das jetzige Ungarn, sondern jenes der Vorkriegszeit. Es ist nur zu verwundern, daß er nicht das (noch größere) Ungarn Ludwig des Großen meint. Es überrascht uns nicht, wenn unter solchen geistigen Führern die jüngere Generation Werke erscheinen läßt, die solche Titel führen: „Die alte ungarische Malkunst“, „Geschichte der ungarischen Kunst“, „Die ungarische Holzskulptur des Mittelalters“, in welchen die Kunstdenkmäler der Zipser, der Siebenbürger Sachsen und sonstiger Deutschen, massenhaft angeführt werden. In diesen Veröffentlichungen finden wir hier und da ihre vermeinte Rechtfertigung dieses Verfahrens, so bei Ramspiš<sup>24)</sup>: „Wir wollen nicht mit strenger

Genauigkeit die Nationalität dieser mittelalterlichen Meister nachprüfen. . .“ „wenn auch der Großteil unserer Meister deutscher Nationalität war. . .“ und nun die Begründung: „Sogar die deutschen Meister verdanken ihre Formensprache jenem Kulturmilieu.“ Wir lesen bei G e n t h o n <sup>25)</sup>: „Unter den Malern gab es auch solche deutscher Zunge, es ist auch möglich, daß diese die Mehrzahl ausmachten. Für uns ist das nicht wichtig.“ Seine Begründung: Der größte Teil der Denkmäler entstand auf ungarischem Boden durch die Hand des lokalen Meisters! Wir könnten diese Serie fortsetzen, es ist aber nicht nötig.

Kurzum: In der Nachkriegszeit ist die allgemeine ungarische Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung jene von G e r e v i c h und H e k l e r, die sich auf die Definition der politischen ungarischen Nation stützt. Es sind dies keine vereinzelt Fälle, sondern allgemein verbreitete Ansichten. Was ist die Folge davon? Der ausländische Forscher entdeckt mit Staunen dieselben Kunstdenkmäler einmal in den Handbüchern der ungarischen, ein andersmal der deutschen Kunstgeschichte, wie auch in der Tschechoslowakischen Kunstgeschichte. Denken wir nur an die Georgsstatue der Brüder Martin und Georg von Clussenberch! Wir finden sie ebenso gut in den deutschen, wie in den ungarischen und tschechischen Handbüchern abgebildet.<sup>26)</sup> Die Kronstädter „schwarze Kirche“ und die Kirchenburgen der Siebenbürger Sachsen finden wir ebensogut in den deutschen, wie in den ungarischen Handbüchern abgebildet und erläutert. Es ist aber klar, daß dieselben Denkmäler nicht zu gleicher Zeit der nationalen Kunst von zwei oder mehreren Nationen angehören können, sondern nur einer einzigen. Die Ursache dieser Tatsache kann nur auf der Ungerechtigkeit der einen Seite oder auf der Verschiedenheit des leitenden Prinzips beruhen. Es ist nun unsere Aufgabe, diesen leitenden Grundsatz ungarischer Kunsthistoriker einer Kritik zu unterwerfen.

Es fällt auf den ersten Augenblick auf, daß die ungarische offizielle Definition der Nation in einem merkwürdigen Gegensatz zu der großen Mehrzahl der allgemein anerkannten Definitionen der Welt steht, da sie Herkunft, Sprache, Religion, mißachtet. Wie J. F e l s dargelegt hat, hat sich der Nationsbegriff überall ständig weiterentwickelt; nur Ungarn hält auch heute noch fest an den Begriff der „politischen Nation“, der „Staatsnation“, des „Machtstaates“, des „Völkerstaates“ von gestern nach dem D e á k s c h e n Grundgesetz (Landesgesetzsammlung von 1868, XLVI, 270) usw. heute mit der Begründung J. S z e k f ü s s,<sup>27)</sup> daß „Ungarn sonst das Zeugnis von einem Niedergang ablegen würde, seine Vergangenheit und Zukunft verraten würde“, obwohl das Ungarn von heute kein Nationalitätenstaat ist wie früher, sondern — trotz seiner ansehnlichen Minderheiten — ein Nationalstaat. Die neue Sachlage, die geschichtlich bedingt ist, kann aber nicht durch Festhalten an einer veralteten Definition der ungarischen Nation, die nicht mehr der Wirklichkeit entspricht, verschleiert werden. Die ungarische Definition ist ein Anachronismus in der heutigen, von der nationalen Idee beherrschten Welt.

Das Vorkriegsungarn war tatsächlich kein Nationalstaat, sondern ein Völkerstaat, von dessen Landbevölkerung zur Zeit Joseph II. nur 29% madjarisch waren.<sup>28)</sup> Noch knapp vor dem Weltkriege hatte sich, trotz der seit dem ausgehenden 18. Jh. stets zunehmenden Madjarisierung, nur etwa die Hälfte als madjarisch bekannt.<sup>29)</sup> Der Staat hat also — um mit S p a n n zu sprechen — aus seinen Bewohnern keine eigentliche Nation gebildet, da dieser Staat von seinen Nationalitäten von innen heraus bekämpft wurde. Vollkommen ist eine Nation nur da, wo Staat und Nation zusammenfallen — sagt B i e r k a n d t; in seinem Sinne konnte Ungarn auch aus dem Mangel an kultureller Einheit keine vollkommene Nation sein: die Rumänen

mit ihren separatistischen, dako-rumänischen Bestrebungen und byzantinischer Kirchenkultur, die Siebenbürger Sachsen mit ihrer deutschen Kultur, Gesinnung, Sprache, evangelischer Religion und Absonderung den Ungarn gegenüber, usw. — alles beweist, daß Ungarn Bruchteile verschiedener Nationen umfaßte, aber keine wirkliche Nation gebildet hat, ebenso wie das *Mausbach* von Oesterreich behauptete. Auch im Sinne *Seipels* hat Ungarn keine „Nation“ gebildet: es war keine „bis zur Kultur und Spracheinheit zusammengeschweißte Menschenmasse“, denn der größte Teil der Bevölkerung konnte nicht ungarisch, von gemeinsamer Kultur gar nicht zu reden. Die Nationalitäten verloren als Masse gar nicht ihre Sprache, Sitten, ihr Volksbewußtsein; im Gegenteil: die große Mehrzahl isolierte sich von den Ungarn, lebte ihr Eigenleben, wie das besonders auf die Siebenbürger Sachsen und Rumänen zutrifft. Die „kulturelle Gemeinschaft“, die „höhere Einheit“, „das ungarische Kulturmilieu“ sind leere Worte. Die ungarischen Historiker geben gerne zu, daß die meisten Stadtgründungen in Ungarn und Siebenbürgen, dann die Einführung des städtischen Lebens, des Gewerbes, der Künste hauptsächlich auf die deutschen Einwanderer zurückzuführen sind, die das Eindringen der Ungarn, (ob sie adelig oder nur Lehrlinge waren), in ihre Städte verhindert haben. Es ist bezeichnend, daß ein Landtagsartikel von 1608 den ungarischen Adligen den Ankauf von Häusern in den Städten ermöglichen mußte.<sup>30)</sup> „Die Behauptung, daß die Sachsen in den siebenbürgischen Städten durch acht Jahrhunderte mit den Ungarn vermischt gelebt hätten und daher ihre Kunstbetätigung mit der der Ungarn in engster Wechselbeziehung gestanden hätte, erledigt sich für den Kenner der Geschichte der sächsischen Städte als unzutreffend von selbst“ schreibt *J. Bielz*.<sup>31)</sup> Eine der größten Ungerechtigkeiten und zugleich Undankbarkeiten ist es, diese hervorragenden Kulturträger als vom ungarischen Kulturmilieu beeinflusst hinzustellen, da gerade die Ungarn ihnen so außerordentlich viel verdanken. *L. Szádeczky* schreibt: „Das, was in Siebenbürgen im Laufe der Jahrhunderte im Kunstgewerbe und in der Kunst geschaffen wurde, ist unleugbar in erster Linie die Arbeit der Sachsen, dieses bürgerlichen stadtbildenden Elementes.“<sup>32)</sup>

Wir sahen, wie unhaltbar der ungarische Begriff der Nation ist, auf welchen sich die heutigen ungarischen Kunsthistoriker stützen. Die Folgen dieses Standpunktes sind: Verwirrungen, Ungerechtigkeiten durch zwei- oder dreimaliges Vorkommen desselben Denkmals in der Kunstgeschichte verschiedener Nationen, zu gleicher Zeit aber Unzufriedenheiten, Reklamationen, Proteste seitens der Nachfolgestaaten und anderer, die die Kunsthistoriker Ungarns damit beschuldigen, daß sie ihr Land und Volk mit fremden Federn schmücken. Man denke nur an den Streit der deutschen und ungarischen Zeitungen und Zeitschriften über die Nationalität von *Martha Eggerth*<sup>33)</sup> und *Franz Liszt*<sup>34)</sup>. Wohin würde es führen, wenn die Nachfolgestaaten alle ungarischen Kunstdenkmäler und Künstler von Siebenbürgen, Banat, Slowakei in ihre nationale Kunstgeschichte aufnehmen würden? Jeder ernste Gelehrte wird doch zugeben müssen, daß durch einen künstlichen, veralteten Nationsbegriff das Kunstwerk seine ursprüngliche Nationalität nicht verliert und daß die bloß historische oder private Beziehung, der Besitz von einst oder jetzt ein Kunstdenkmal noch gar nicht nationalisiert. Der sächsische, so sehr verdienstvolle Kunsthistoriker *Viktor Roth* erhob 1931 und 1935 sein autorisiertes Wort<sup>35)</sup>, der Verfasser öfters, vor allem durch zwei Proteste auf dem XIII. Internationalen Kongreß der Kunsthistoriker in Stockholm.<sup>36)</sup> Es folgte darauf nach dem Kongreß eine ungarische Erwiderung mit persönlichen Angriffen von *L. Gerevich*<sup>37)</sup>, dem wieder durch eine Broschüre geantwortet wurde.<sup>38)</sup> Auch andere nahmen teil an der Dis-

fussion in verschiedenen Zeitschriften, zwei von der jüngsten ungarischen Generation: A. Kamps und besonders J. Bíró (Braun) gingen soweit, daß sie von unwürdigen, die wissenschaftliche Ethik tief verletzenden Mitteln in der Diskussion Gebrauch machten (sinnverändernde Verstümmelung von Zitaten, Zuschreibung und Bekämpfung von nie getanen absurden Behauptungen usw.), die freilich vom Verfasser bloßgelegt wurden.<sup>39)</sup> Sehen wir von dieser bedauerlichen Entartung der Diskussion von ungarischer Seite ab (die löblicherweise von keinem maßgebenden ungarischen Gelehrten öffentlich aufgegriffen wurde), so ist doch zu bemerken, daß die genannte Auffassung der „ungarischen“ Kunst nicht nur anderen Nationen unrecht tut, sondern auch die Auswahl der Denkmäler für die Feststellung des Nationalcharakters der ungarischen Kunst unmöglich macht, weil sie eben die Berücksichtigung des Völkischen mißachtet, oder ausschließt. Wenn die ungarische Kunstgeschichtsschreibung weiterhin das Schloß von Hunedoara (Bajdahunhad) für ein nationales Kunstwerk hält (der Entwurf ist Werk eines Franzosen, die Ausführung ist deutschen Händen zu verdanken, der Besteller war völkisch ein Rumäne), so kann sie nie zu einem befriedigenden Resultat gelangen. Die nationale ungarische Kunstgeschichte darf sich nur oder in erster Linie nur auf sicher völkisch-ungarische Kunstprodukte beschränken. Es ist wahr: die Zahl solcher Werke ist nicht eben groß (während in anderen Ländern die fremden, d. h. nichtnationale Künstler nur ausnahmsweise arbeiten, ist es in Ungarn umgekehrt gewesen). Durch Heranziehung der ungarischen Volkskunst könnte man aber das Untersuchungsmaterial vermehren; diese berücksichtigen aber die ungarischen Kunsthistoriker zu wenig, einige sind der alten Ansicht, daß die Volkskunst sie nicht angehe, sondern die Ethnographen. Erst nach Untersuchung dieses selektionierten Materials könnte man feststellen, ob die ungarischen Autoritäten der Vorkriegszeit und der Franzose L. Réau, die die Existenz einer nationalen ungarischen Kunst leugneten, recht haben oder nicht. Freilich darf das Nationale nicht mit dem Regionalen verwechselt werden, auch nicht mit Neußerlichkeiten wie: Nationaltracht und Umgebung (wie Szana richtig bemerkt hat).

Der Historiker, der den Ursachen einer neuen Wandlung nachgehen muß, fragt sich mit Recht: Welches sind die Gründe dieser allgemeinen und strengen Durchführung einer falschen Auffassung der ungarischen Kunst, die vorher mehr eine Ausnahme war und welche jetzt eben den besten Kunsthistorikern von einst widerspricht? Leider müssen wir zu unserem Bedauern feststellen, daß hier nicht so sehr neues Tatsachenmaterial, als Bestrebungen maßgebend sind, die (um mit Nießche zu sprechen), die Vergangenheit der zeitgemäßen Trivialität anzupassen versuchen: die ungarischen Ansprüche auf die durch den Trianoner Vertrag abgetretenen Gebiete sollen auch durch die Ueberlegenheit der Ungarn in der Kunst und Kultur dieser Gebiete begründet werden. Diese Ueberlegenheit ist freilich nur durch die Erfindung einer Formel, die die Annexion der deutschen, slowakischen, rumänischen Kunst erlaubt, möglich gemacht — wenn auch auf Kosten der Wahrheit.<sup>40)</sup>

<sup>1)</sup> J. Ferenczi, Nemzeti jellemvonás a szépművészetekben: Erdélyi Múzeum. 1900. XVII. S. 125.

<sup>2)</sup> B. Alexander: Die bildenden Künste: „Ungarn“ Budapest, 1918.

<sup>3)</sup> R. Nyfa, Kis könyv a művészetről. Bp. o. J. S. 241.

<sup>4)</sup> R. Kos, Nemzeti Művészet: „Magyar Iparművészet“ 1910. XIII, 150.

<sup>5)</sup> N. Somogyi, A fajok harca és a művészet „Művészet“ 1914, XIII, 392—99.

<sup>6)</sup> 1903, II, 71.

<sup>7)</sup> E. Henszlmann, Magyarország ókeresztény, román és átmeneti stíli műemlékeinek rövid ismertetése. Budapest, 1876, 5.

- 8) J. Pastiner, Nemzeti elem a régi hazai művészetben: Művészi Ipar. 1885/6.
- 9) H. Marczali, Magyarország az Arpádok korában. Budapest, 1896, 636, 638.
- 10) W. Frafnói, A Hunyadiak és Jagellók kora. Bp. 1896, S. 634.
- 11) J. Pulszky: Magyarország Archaeológiája. Bp. 1897, II. S. 138—9, 147.
- 12) G. Myskowsky, A magyar képzőművészet története. Bp. 1906, 37.
- 13) L. Eber, Erdélyi szobrászati emlékek „Művészet“ 1909, 171.
- 14) I. Szana, Száz év a magyar művészet történetéből. Budapest, 1901, 372.
- 15) L. Réau in: A. Michel. Histoire de l'art T. VIII/3, 1002.
- 16) Fr. Jrmei „Archaeológiai Értesítő. II. J.“ 1886, VI, 160—1.
- 17) Fr. Jrmei. Ebda.
- 18) J. Szendrei, Magyar Műkincsek. Budapest, 1901.
- 19) B. Bóffa: A magyar nemzet és a művészetek. Jahrbuch der Universität Klausenburg 1911—12.
- 20) XIII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art. Actes. Stockholm, 1933, 49.
- 21) T. Gerevich, Von der älteren ungarischen Kunst „Ungarische Jahrbücher“ 1925, V, 175,
- 22) Derf., A magyar művészet jelentősége: „Magyar Szemle“ 1927 I/3, 252.
- 23) A. Hefler, A magyar művészet története. Bp., 1934, 14.
- 24) A. Rampis, A középkori magyar faszobrászat. Bp. 1932. S. 71, 72, 20.
- 25) St. Genthon, Régi Magyar Festőművészet. Vác, 1932, S. 17.
- 26) Siehe die ung. Handbücher von Divald, Péter, Hefler, Szönyi usw., wie das Werk „Die deutsche Kunst in Siebenbürgen“, herausgegeben von B. Roth, Berlin, 1934, und „L'art Tchecoslovaque“ Prag, 1926.
- 27) Ungarische Jahrbücher. XIV, (1934), 351.
- 28) D. A. Jsbert, Ebenda S. 177.
- 29) J. Bud, Ungarns Bevölkerung: „Wirtschaftliches und Kulturelles aus Ungarn“. Vorträge des VII. Internationalen Wirtschaftskurses. Budapest, 1913. Vgl. auch R. Schünemann: Die Entstehung des Städtewesens in Südosteuropa, Dppeln, 1929. I.
- 30) L. Szádeczky, Iparfejlődés és a céhek története Magyarországon. Budapest, 1913, S. 22—23. Vgl. auch R. Schünemann: a. a. D.
- 31) J. Bielz, „Siebenbürgische Vierteljahrschrift“. 59, S. 148—15, 1936.
- 32) L. Szádeczky in „Erdély“ 1903.
- 33) „Erdélyi Hirlap“ vom 12. IV. 1933.
- 34) „Zeitschrift für Musik“ 1935. — „Burgenländische Heimatblätter“ Festschrift-Gedenkheft. 5. Jahrg. Nr. 2, S. 21—67. — H. Engel: Festschrift. Potsdam, 1936.
- 35) B. Roth, in „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt“ vom 5. V. 1931 und in „Siebenbürg. Vierteljahrschrift“ 58, S. 183, 1935.
- 36) XIII. Congrès international d'histoire de l'art. Actes du Congrès. Stockholm, 1933, S. 52, 133 u. 293. — G. Petranu, Die siebenbürgische Kunstgeschichte und die Forschungen Strzngowski's. „Strzngowski Festschrift“. Klagenfurt, 1932. Derf., Les églises de bois du département d'Arad. Sibiu, 1927. — Derf. in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ Berlin. 1935. Bd. 4 H. 3, S. 154—6.
- 37) T. Gerevich, Erdélyi Művészet. „Magyar Szemle“ XXII. 2. S. 225—41. Bp. 1934.
- 38) G. Petranu, Discuții asupra sintezei artei ardelenene. Răspuns dlui T. Gerevich. Cluj, 1935.
- 39) G. Petranu in: „Gând Românesc“. Cluj, 1934, II. 5 und 1936, IV. 2., auch in der ungarischen Zeitung „Ellenzék“ vom 22. III. 1936.
- 40) G. Petranu, L'histoire de l'art hongrois au service du révisionnisme. Bucarest, 1934. — Diese Auseinandersetzung hat ihren Widerhall in der Wissenschaft gehabt, wir verweisen nur auf P. Henry's Besprechung in der „Revue Historique“ Paris, 1935, S. 502—3. Ausführlichere Angaben in „Revue de Transylvanie“, Tome III, Nr. 2, S. 235—241. Cluj, 1937.