

Die Frau als Gönnerin

Kulturvermittlung, Repräsentation
und Fördernetzwerke in der
frühneuzeitlichen Habsburger
Monarchie

Herausgegeben von
Lilla Krász und Brigitta Pesti

PRAESENS VERLAG

Gedruckt mit Förderung durch die Aktion Österreich-Ungarn



© 2023 der gedruckten Ausgabe:
Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>

Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

DOI: 10.23783/9783706911894

© Coverbild: *Der Frau Maria le Prince de Beaumont lehrreiches Magazin für junge Leute, besonders junges Frauenzimmer ...* eingerichtet von Johann Joachim Schwaben. Leipzig, 1760, innere Titelseite, Kupferstich.
Országos Széchényi Könyvtár Budapest (Széchényi Nationalbibliothek, Budapest), 305.838/1.

Sprachlektorat: Andrea Seidler
Fachlektorat (peer review): István Monok, Farkas Gábor Kiss
Nachträgliche Fußnotenkontrolle: Janka Kovács

ISBN: 978-3-7069-1189-4

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und der Verfasser unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Orsolya BUBRYÁK

Männersache? Sammelkultur, Kunstpatronage und Identitätsbildung von Frauen im frühneuzeitlichen Ungarn

Einführung

In meinem Beitrag untersuche ich, welche Rolle Frauen in der Kunstpatronage und im Sammelwesen des frühneuzeitlichen Ungarns eingenommen haben. Auf ersten Anhieb (und im Vergleich zu Männern) scheinen sie weniger aktiv am Kunstleben teilgenommen zu haben. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass unvergleichlich mehr Männer als Frauen als Kunstsammler und Auftraggeber bekannt sind, was natürlich nicht nur für Ungarn, sondern auch für ganz Europa gilt. Dennoch kann nicht gesagt werden, die Sammelkultur sei maskuliner Natur. Die Frage ist vielmehr, welche gesellschaftliche Gruppe überhaupt Zugang zur Kunst hatte.

Um eine wertvolle Sammlung aufbauen zu können, ist der eigene Kunstanspruch, der „Geschmack“ oder die Bildung, weitaus nicht ausreichend. Man benötigt dazu noch zwei weitere Faktoren: wesentliche finanzielle Mittel und Zugang zur Kunstproduktion. Es kann eindeutig festgestellt werden: Wenn all diese Faktoren auch auf eine Frau zutrafen, trat sie in der Kunstförderung gleichrangig mit Männern auf.

Die Frauen, die in den damaligen Kunstzentren lebten und dadurch einen Zugang zur Kunstproduktion hatten, wie Margarethe von Österreich in Mecheln, Isabella d'Este in Mantua oder Eleonora di Toledo in Florenz entfalteten eine Kunstpatronage, die in jeder Hinsicht gleichrangig mit der der Männer ist.¹ Das gilt auch für ihre Sam-

¹ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, siehe: Dagmar Eichberger: *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*. Turnhout 2002; Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): „*La prima donna del mondo*“. *Isabella d'Este: Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*. Wien 1994; Leandro Ventura (Hg.): *Isabella d'Este: i luoghi del collezionismo*. Modena 1995; Clifford M. Brown: *A Ferrarese*

meltätigkeit: Weder die Sammlungstypen noch deren Qualität weisen Unterschiede auf.² Weder ihr Habitus noch die Intensität ihrer Sammelstätigkeit weichen von der der Männer ab. Die Arroganz von Christina, Königin von Schweden, deren Truppen die kaiserlichen Sammlungen in Prag plünderten,³ unterscheidet sich nicht vom Kunstraub Napoleons⁴ (außer, dass es der Königin gelang, die Rückerstattung der Kriegsbeute zu vermeiden). Die Sammelleidenschaft der Zarin Katharina der Großen⁵ lässt sich mit den aufwändigen Kunstkäufen Karls I., Königs von England vergleichen.⁶ Obwohl Frauen als Sammlerinnen manchmal unterschätzt werden, da sie hauptsächlich Kunsthandwerk (Porzellan, Fächer, Schmuck usw.) sammelten, findet man männliche Sammler, die ihre Leidenschaft teilen: August der Starke, Kurfürst von Sachsen sammelte ebenfalls angewandte Kunst.⁷

Sammelkultur ist also nicht grundsätzlich geschlechtsspezifisch: Sie wird durch die Machtposition der Einzelakteure, anders gesagt,

Lady and Mantuan Marchesa. The Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474–1539). In: Cynthia Lawrence (Hg.): *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs.* University Park, Pennsylvania 1997, S. 53–71; Carolyn Smyth: *An Instance of Feminine Patronage in the Medici Court of Sixteenth-Century Florence. The Chapel of Eleonora da Toledo in the Palazzo Vecchio.* In: Lawrence: *Women and Art*, S. 72–98; Konrad Eisenbichler (Hg.): *The Cultural World of Eleonora di Toledo: Duchess of Florence and Siena.* Aldershot 2004.

2 Mit weiteren Beispielen: Lawrence: *Women and Art*; Susan Bracken – Andrea Gáldy – Adriana Turpin (Hg.): *Women Patrons and Collectors.* Newcastle upon Tyne 2012; Arlene Leis – Kacie L. Wills (Hg.): *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe.* New York – London 2021.

3 Magnus von Platen (Hg.): *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies.* Stockholm 1966; Enzo Borsellino (Hg.), *Cristina di Svezia collezionista. Collezionisti e mecenati nel '600: Cristina di Svezia, Cosimo III de' Medici e Camillo Pamphili.* In: *Ricerche di storia dell'arte* 54 (1994), S. 4–16; Stefania Di Gioia: *Cristina di Svezia: le collezioni reali.* Milano 2003.

4 Bénédicte Savoy: *Kunstraub: Napoleons Konfiszurierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon.* Wien – Köln – Weimar 2011.

5 Susan Jaques: *The Empress of Art: Catherine the Great and the Transformation of Russia.* London – New York 2016.

6 Jonathan Brown: *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-century Europe.* New Haven – London 1995; Per Rumberg – Desmond Shawe-Taylor (Hg.): *Charles I, King and Collector.* London 2018.

7 Dirk Syndram: *Die Schatzkammer Augusts des Starken: von der Pretiosensammlung zum Grünen Gewölbe.* Leipzig 1999; Ulli Arnold: *Die Juwelen Augusts des Starken.* München – Berlin 2001; Ulrich Pietsch – Cordula Bischoff (Hg.): *Japanisches Palais zu Dresden: Die königliche Porzellansammlung Augusts des Starken.* München 2014.

durch die finanziellen und kulturellen Möglichkeiten der Sammler bestimmt.

Kunstsammeln in Ungarn

Bei der Untersuchung der Rolle, die Frauen in der Kunstentwicklung des frühneuzeitlichen Ungarns gespielt haben dürften, sollten zwei Faktoren berücksichtigt werden. Zum einen entfaltete sich die Sammelkultur in Ungarn – im Vergleich zu den Ländern Westeuropas – aus historischen Gründen mit abweichenden Akzenten. Zum anderen ist das uns zur Verfügung stehende Quellenmaterial äußerst einseitig. Der Vorgang, der sich in Westeuropa im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts abgespielt hatte, während dessen die Anhäufung von rein materiellen Wertgegenständen allmählich durch das systematische Sammeln von Artefakten mit ästhetischem Wert, von wissenschaftlichem Interesse oder zur Förderung des Bildungswesens abgelöst wurde,⁸ vollzog sich in Ungarn mit etwas Verspätung. Die Thesaurierung als Sammelstrategie dominierte das 17. Jahrhundert hindurch. Den Hauptwert stellten Tafelsilber, Prunkgefäße und Bildteppiche dar, die vorwiegend Repräsentationszwecken dienten.⁹ Obwohl die adeligen Kunstkammern (wie die der Familie Esterházy und Nádasdy) bereits mit eindeutigem Sammlungscharakter angelegt wurden (*Abb. 1*), und dem universellen Anspruch der Gattung entsprechend auch Naturalien, wissenschaftliche Instrumente und Kunstprodukte beherbergten, waren sie durch die Kunstgegenstände mit hohem Materialwert nach

⁸ Oliver R. Impey – Arthur MacGregor (Hg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*. Oxford 1985; Horst Bredekamp: *Antikenschnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993; Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994; Arthur MacGregor: *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. New Haven – London 2007; Virginie Spénlé: *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich: der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts*. Beucha 2008.

⁹ Géza Entz: *A magyar műgyűjtés történetének vázolata 1850-ig*. Budapest 1937.



Abb. 1: Die Kunstkammer der Fürsten Esterházy, Burg Forchtenstein
Foto: Esterhazy © Andreas Hafenscher

wie vor dominiert.¹⁰ Galerien mit wirklich wertvollen Gemälden, die auch im europäischen Vergleich herausragen, finden wir im 17. Jahrhundert noch nicht. Am bekanntesten ist vielleicht die Galerie des Schlosses Esterházy in Eisenstadt, deren Gemälde zu einem relativ großen Teil überliefert sind. Es lässt sich feststellen, dass es sich bei den Gemälden hauptsächlich um Kopien oder zumindest nicht um hochwertige Werke handelte.¹¹ Da die Absicht, eine Galerie einzurichten, augenscheinlich bestand, dürften die anderen beiden Faktoren gefehlt haben: Vielleicht verfügte der ungarische Adel nicht über genügend materielle Ressourcen, um mit europäischen Kunstsammlern zu konkurrieren oder die Entfernung der damaligen Kunstzentren hinderte sie daran, auf ästhetisch hochrangige Werke zugreifen zu können. Ein weiteres Hindernis für die Forschung ist, dass das Quellenmaterial, das den Kunstbesitz des Adels dokumentiert, höchst einseitig ist. Während Goldschmiedewerke und Tafelsilber – um Erbstreitigkeiten vorzubeugen – regelmäßig und präzise erfasst und gemessen wurden, zog man bei Gemälden und Einrichtungsgegenständen keine Experten hinzu, um ihren Wert einzuschätzen. Die Gemälde gehörten nach damaliger Auffassung zum Anwesen, sie blieben bei Besitzerwechsel meist an den Wänden hängen. So gelangten zum Beispiel die Porträts der Familie Thurzó in den Besitz der Familie Csáky, als die Zipser Burg (ung. Szepesvár, slow. Spišský hrad/heute SK) durch die Erbin des Thurzó-Besitzes, Éva Forgách, ins Eigentum von István Csáky.¹²

Die Gemälde wurden oft nur summarisch aufgezeichnet, z. B. „12 Landschaften in schwarzem Rahmen“, was keinen Rückschluss auf

10 András Szilágyi: *Die Esterházy-Schatzkammer: Kunstwerke aus fünf Jahrhunderten. Katalog der gemeinsamen Ausstellung des Kunstgewerbemuseum, Budapest und der Esterházy Privatstiftung, Eisenstadt im Budapest Kunstgewerbemuseum 2006–2007*. Budapest 2006; Enikő Buzási: *Vonzások és választások a gyűjtő Esterházy Pál mecenatúrájában*. In: Pál Ács (Hg.): *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*. Budapest 2015, S. 117–149; Erika Kiss: *Nádasdy Ferenc tárházai és kincsei*. In: *Századok* 144 (2010) 4, S. 934–968; Noémi Viskolcz: *Nádasdy III. Ferenc gyűjteményei*. In: *Századok* 144 (2010) 4, S. 873–893.

11 Stefan Körner – Margit Kopp: *Die Bilderverlten des Fürsten Paul I. Esterházy. Gemälde und Bildprogramme*. In: Orsolya Bubryák (Hg.): *„Ez világ, mint egy kert [...]“ Tanulmányok Galavis Géza tiszteletére*. Budapest 2010, S. 215–248.

12 Die Porträts wurden erwähnt im Inventar der Zipser Burg (Spišský hrad) vom 27. November 1676(?). MNL OL, P 71, Fasz. 89. Nr. 26.

den Wert der Bilder gestattet. Aus den spärlichen Quellen lässt sich jedoch ableiten, dass die Zahl der Gemälde in den Wohnräumen des Adels im Laufe des Jahrhunderts stetig zunahm. Neben den Porträtserien, die die dynastische Tradition pflegten, und neben religiösen Bildern, die der privaten Andacht dienten, nahm auch der Anteil von Landschaftsbildern, mythologischen Darstellungen sowie Genrebilder zu.

Frauen in der ungarischen Sammelkultur

Es stellt sich die Frage, inwieweit sich Frauen an diesem Prozess beteiligten. Was die Anhäufung von Wertgegenständen angeht, scheinen Frauen auch im Vergleich zu Männern eine herausragende Rolle gespielt zu haben. Zum großen Teil waren sie es, die die adeligen Silberkammern mit materiellen Werten wie Schmuckstücken, Prunkgefäßen, Bildteppichen, Gewändern usw. bereicherten, und dies nicht nur durch ihre Mitgift, sondern auch durch Zukäufe. Ihr ästhetisches Empfinden bestimmte den Erwerb dieser Objekte. Sie spielten somit eine geschmacksbildende Rolle und sorgten für die Mobilität der Objekte. Als Mitgift bewegten Adelsfrauen Kostbarkeiten von erstaunlichem Wert (die Töchter des Palatins Georg Thurzó wurden außerordentlich reich ausgestattet, aber auch Ursula, Paul Esterházy's Ehegattin bewegte riesige Vermögenswerte).¹³ Beispiele dafür finden wir auch außerhalb des Kreises der führenden Elite: Margit Hagymássy, die Witwe von Nikolaus Varkocs¹⁴ brachte in ihre zweite Ehe mit Stephan Bocskay einen fürstlichen Schatz, das Vermögen ihres ersten

¹³ Mitgiftverzeichnisse der Thurzó-Töchter wurden veröffentlicht in: Béla Radvánszky: *Magyar családélet és házfartás a XVI. és XVII. században*. Bd. II/I. Budapest 1879; Ursula Esterházy's Erbe auf der Burg Landsee (Lánzsér) vom 22. März 1653. MNL OL, P 108, Rep. 12. Fasz. Q. Nr. 638–639. Vgl. Erika Kiss: „Ami megvan, az megvan – No de mi lett a hozományból?“ Esterházy Pál és Orsolya kincsei. In: Noémi Viskolcz – Edina Zvara (Hg.): *Esterházy Pál és Esterházy Orsolya levelezése*. Budapest 2019, S. 50–78.

¹⁴ Im genealogischen Handbuch von Iván Nagy fälschlich als Katharina angegeben, siehe Iván Nagy: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, Bd. V. Pest 1859, S. 16. Im Testament von Stephan Bocskai mehrmals als Margarethe Hagymássy erwähnt, siehe: Gyula Nagy: *Bocskay István végrendelete, Kelt Havasalföldön Lukar falu mellett táborban. 1595. okt. 5.* In: Radvánszky: *Magyar családélet*, Bd. III, S. 168–184.

Gatten mit.¹⁵ Bei der Erforschung der Gestaltung adeliger Silberkammern darf also die vermittelnde Rolle von Frauen nicht vernachlässigt werden.

Wahrscheinlich wurde auch der Ankauf von Gemälden, die als Dekorationselemente in den Schlössern verwendet wurden, grundsätzlich von Frauen getätigt. Es ist schwierig, darüber Verbindliches zu sagen, da wir sehr wenig über die Gemälde in den Adelschlössern des 17. Jahrhunderts wissen. Daraus kann man einerseits darauf schließen, dass es sich bei den Gemälden nicht um besonders wertvolle Kunstwerke handelte, andererseits aber kann es durchaus möglich sein, dass die Inventaraufzeichnung nicht den wahren Wert der Gemälde widerspiegelt. An manchen Fällen hinterließen ausgesprochen wertvolle Kunstwerke keine schriftlichen Spuren. Das riesige Gemälde *Der Gladiatorenkampf* von Paris Bordone etwa (Abb. 2), das wahrscheinlich durch Maria Fugger aus Augsburg in die Familie Pálffy gelangte und sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet, lässt sich in den Pálffyschen Inventaren nicht nachweisen.¹⁶ Auch das weltberühmte Werk Pieter Bruegels, *Die Predigt des Heiligen Johannes des Täufers* (Abb. 3), das Jahrhunderte lang im Besitz der Familie Batthyány gewesen sein dürfte, blieb in den Batthyányschen Inventaren lange Zeit unerwähnt.¹⁷ Es ist allerdings schwierig, die Rolle der Frau bei der Gestaltung der malerischen Ausstattung zu erfassen. Die eben erwähnte Maria Fugger dürfte mehrere Kunstwerke aus Augsburg mit-

15 Nachlassinventar von Nikolaus Varkocs, unterzeichnet von Stephan Bocskai, 8. März 1584. Károly Szabó: *Ezüstművek és drágaságok összegzései a XVI. századból*. In: *Századok* 6 (1877) S. 546–563, hier 556–563.

16 Das Gemälde gelangte durch Pál Pálffy Testament als Geschenk aus seinem Wiener Haus in den Besitz des Kaiser Ferdinands III. Klára Garas: *Opere di Paris Bordone di Augusta*. In: Giorgio Fossaluzza – Eugenio Manzato (Hg.): *Paris Bordone e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi*. Treviso 1987, S. 71–78; Klára Garas: *Die Fugger und die venezianische Kunst*. In: Bernd Roeck (Hg.): *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. Sigmaringen 1993, S. 123–129, hier S. 125. Pálffys Testament ist publiziert in Auszügen: Pál Jedlicska: *Eredeti részletek a gróf Pálffy-család okmánytárához 1401–1653, s gróf Pálffyak életrajzi vázslatai*. Budapest 1910, S. 478–481, das Gemälde wird auf S. 479 erwähnt. Das Original befindet sich in ÖStA HHStA, FA Pálffy, Arma I. Lad. 9. fasc. 3. Nr. 21.

17 Imre Katona: *Bruegel és a Batthyányak*. Budapest 1979, S. 5–6.



Abb. 2: Paris Bordone: Der Gladiatorenkampf
Kunsthistorisches Museum Wien (KHM), Inv. Nr. GG 1592
Foto: KHM-Museumsverband



Abb. 3: Pieter Bruegel: Die Predigt des Heiligen Johannes des Täufers
Museum der Schönen Künste Budapest, Alte Bildersammlung, Inv. Nr. 51.2829
Foto: Museum der Schönen Künste Budapest

gebracht haben, und sie wirkte sicherlich auch bei der Ausgestaltung der Pálffy'schen Residenzen mit.¹⁸

Um ein weniger bekanntes Beispiel zu erwähnen: die Burg Ungwar (ung. Ungvár, ukr. Uzhhorod/heute UA), die im ausgehenden 17. Jahrhundert im Besitz des Grafen Nikolaus Bercsényi war, dürfte eine anspruchsvolle malerische Einrichtung gehabt haben. Der kaiserliche Hof beschlagnahmte die Burg 1701 und ließ aus diesem Anlass ihre Mobilien erfassen.¹⁹ Ohne konkrete Bilder und ihren wahren Wert zu kennen, kann man sagen, dass das Inventar eine bemerkenswert große Anzahl von Gemälden mit anspruchsvollem Sujet (*Der Fall des Phaeton, Die Entführung des Ganymedes, Der Triumph der Venus, Orpheus und die Muses, Pyramus und Thisbe*) aufweist. Außerdem wurde in der Bibliothek ein Musterbuch mit Kupferstichillustrationen aufgezeichnet, das laut dem Inventar den Malern als Vorlage diente. (Die Tatsache, dass die beschlagnahmten Gemälde nach Wien transportiert wurden, weist ebenfalls darauf hin, dass sie nicht wertlos waren.) Es ist vielleicht nicht ohne Belang, dass Bercsényis Frau, Christina Csáky, eine gebildete Adelsfrau war, die als Kunstliebhaberin bekannt war und die selbst Aquarelle malte. Und in der Tat, im Inventar von Ungwar finden sich ca. 600 Aquarelle auf Pergament gemalt.²⁰

Ich bin mir nicht sicher, ob wir aus den knappen schriftlichen Quellen ein reales Bild über die „Akteure“ bekommen können. Kauf- und Arbeitsverträge wurden beispielsweise in der Regel vom Ehegatten unterzeichnet, aber die praktischen Aufgaben wurden nicht unbedingt von ihm begleitet. Vom Maler Franz Lieb, der die Fresken im Schloss L'Huillier in Edelény ausführte (*Abb. 4*), wissen wir, dass er zwar vom Stephan Esterházy engagiert wurde, die Arbeit in der Praxis

¹⁸ Fraglich ist, ob dieser Kunsterwerb mit Maria Fugger in Zusammenhang gebracht werden kann, aber im Jahr 1642 ließ ihr Sohn, Paul Pálffy mehrere Kunstwerke von Augsburg nach Wien abführen. Der Passbrief vom 4. Juni 1642 ist erwähnt in: Erik Duverger: *Le commerce d'art entre la Flandre et l'Europe Centrale au XVIIe siècle. Notes et Remarques*. In: György Rózsa (Hg.): *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Bd. II. Budapest 1972, S. 157–181, hier S. 175.

¹⁹ Das Inventarium wurde veröffentlicht in: Kálmán Thaly: *Székesi Gróf Bercsényi Miklós főhadvezér és fejedelmi helytartó leveleskönyvei s más emlékezetre méltó iratai, 1705–1711*. Budapest 1882, S. 305–365.

²⁰ Entz: *A magyar műgyűjtés*, 29–30.



Abb. 4: Franz Lieb: *Der Handkuss*. Freskobild im Schloss L'Huillier, Edelény
Foto: Forster-Zentrum Budapest (Batár Zsolt)

aber von seiner Gattin, Ludmilla Forgách geleitet wurde: Sie bestimmte die Vorlagen und Themen der Wandmalereien.²¹ Das Ergebnis war eine Dekoration im Geist des französischen Rokokos, die wahrscheinlich den Kunstgeschmack der Frau widerspiegelt. Es stellt sich die Frage, wie allgemein diese Praxis zu betrachten ist oder ob Ludmillas führende Rolle dadurch ermöglicht wurde, dass das Schloss ihr Erbe, also in ihrem eigenen Besitz war. Da sie durch ein königliches Sonderrecht (*praelectio in filium*) juristisch zum Mann erklärt wurde, konnte sie allerdings tatsächlich mit Männern gleichrangig handeln.

Kunst und Identitätsbildung

Die Kunstaufträge im frühneuzeitlichen Ungarn erfolgten zum größten Teil – und darin gibt es keinen großen Unterschied zwischen Männern und Frauen – im Rahmen der Frömmigkeit und der dynastischen Repräsentation. Das Engagement der AuftraggeberInnen wurde durch ihren sozialen Status bestimmt, die kirchlichen Aufträge korrelierten zum Teil mit ihren Patronatspflichten. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass es in der Aktivität von Frauen innerhalb derselben sozialen Gruppe auffallende Unterschiede gibt, die sich nur teilweise durch ihren unterschiedlichen Habitus oder – wie im Fall Christina Csákys – durch persönliche künstlerische Ambitionen erklären lassen.

Darüber hinaus scheint es ein wichtiger Faktor zu sein, dass sie als Auftraggeberinnen oder als Sammlerinnen mit ihrer künstlerischen Tätigkeit die eigene Identität prägten und festigten. Eine besonders markante Kunstsammler- und Mäzenatentätigkeit übten Frauen aus, die aus irgendwelchen Gründen ihre Stellung innerhalb der Familie oder in ihrem unmittelbaren Umfeld bedroht sahen: Witwen, die nach dem Verlust ihrer Ehegatten keine neue Ehe anstrebten, sondern ihre Güter selbst verwalteten; Frauen, wie die bereits erwähnte Ludmilla Forgách, die juristisch vom Jugend an den Männern gleichgestellt waren; Ehefrauen, die unter ihrem Rang heirateten und sich deshalb

²¹ Anna Jávör: *Rokokó idill avagy egy orosz házasság képei? Az edelényi kastély festményeinek programja*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 62 (2013), S. 259–271; Anna Jávör: *Lieb Ferenc: egy rokokó festő Felső-Magyarországon*. Budapest 2019.

nicht in die neue Familie integrieren wollten oder Frauen, die durch die Ehe in ein religiös fremdes Umfeld gekommen waren.

Ein Beispiel für letzteres ist die katholische Sophia Báthory, die in ihrer neuen Familie zur Konversion gezwungen wurde, aber nach dem Tode des Mannes, Georg II. Rákóczi, wieder zum Katholizismus übertrat.²² Die Jesuitenkirche in Kaschau (ung. Kassa, slow. Košice/ heute SK) wurde mit ihrer finanziellen Unterstützung errichtet. An deren Fassade weist eine Inschrift und ihr Wappen auf ihre Stifterrolle hin (*Abb. 5*).²³ Der riesige katholische Kirchenbau, der in einer mehrheitlich protestantischen Stadt erbaut wurde, stärkte die Identität einer Frau, die sich in einem fremden religiösen Umfeld behaupten musste.

Die Mäzenatengeste einer weiteren hochadeligen Witwe, Anna Erdődy spiegelt ebenfalls das Bestreben nach Identitätsbildung wider. Anna Erdődy als die Ehegattin des Landesrichters Melchior Alaghy mag der Nachwelt unbekannt geblieben sein, doch sie entwickelte unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes ein auffallend reiches künstlerisches Leben. Melchior Alaghy war der Besitzer des Schlosses Regéc, einer riesigen Herrschaft in Nordöstlichen Ungarn. Da er mit Anna Erdődy keine Kinder hatte, begann nach seinem Tod der Kampf um die Herrschaft, und zwar zwischen den zwei mächtigsten Magnaten in Ungarn, dem Palatin Nikolaus Esterházy und dem Fürsten Georg I. Rákóczy.²⁴ Unter Bezugnahme auf ihre Witwenrechte gelang es Anna Erdődy, den Herrscher zu veranlassen, Regéc in ihren Händen zu lassen. Bereits zuvor, fast unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes, begann sie mit demonstrativen Baumaßnahmen auf den Gütern und be-

22 Über Sophia Báthory: Mária Lőcsey: *Báthori Zsófia 1628–1680. Életrajzi vázlat*. Budapest 1914; Krisztina Bartha: *Az utolsó Báthory. Somlyai Báthory Zsófia életrajza (1628–1680)*. In: *Behedere Meridionale* 12 (2000) 1–2, S. 4–21; Krisztina Bartha: *Az utolsó Báthory. 2. rész: A katolikus özvegy*. In: *Behedere Meridionale* 12 (2000) 3–4, S. 17–29. Über ihre Konversion: Gábor Várkonyi: *A katolikus menyasszony, Báthory Zsófia és II. Rákóczi György szerelméről*. In: Edit Tamás (Hg.): *Erdély és Patak fejedelemasszonya, Lorántffy Zsuzsanna. Tanulmányok születésének 400. évfordulójára*, Bd. I. Sárospatak 2000, S. 79–91; Zsuzsanna Balogh: *Báthory Zsófia alakja I. Rákóczi György udvari reprezentációjában*. In: *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica* 19 (2015) 1, S. 323–344.

23 Béla Wick: *Kassa története és műemlékei*. Kassa 1941, S. 388; Adorján Szabó: *Báthory Zsófia temploma Kassán*. In: Emil Buczkó (Hg.): *A Jászó-Premontrai Kanonokrend kassai II. Rákóczi Ferenc Gimnáziumának évkönyve az 1941–42. iskolai évről*. Kassa 1942, S. 8–38.

24 András Szabó: *Alaghy Ferenc és Menyhért, Pácin birtokosai, 1590–1631*. In: *Széphealom. Tanulmányok Újszászy Kálmán emlékére* 7 (1995) S. 11–16, hier S. 14–15.



Abb. 5: Der Wappen von Sophia Báthory auf der Fassade der Prämonstratenser- früher Jesuitenkirche in Kaschau (slow. Košice / heute SK)

Foto: Orsolya Bubryák



Abb. 6: Elias I. Drentwett: Silberpokale mit Wappen der Gräfin Anna Erdődy
Ungarisches Nationalmuseum Budapest

Foto: Ungarisches Nationalmuseum Budapest © András Dabasi

auftragte einen der besten Goldschmiede in Augsburg mit der Ausführung einer spektakulären Pokalserie (*Abb. 6*).²⁵ Die Mehrheit dieser Silberpokale sind erhalten und befinden sich heute im Ungarischen Nationalmuseum, ein weiteres Stück ist aus einem Auktionskatalog bekannt. Ihre Identifizierung ist dadurch gesichert, dass Anna Erdődy ihr Wappen und die Jahreszahl 1633 auf der Innenseite der Deckel der Pokale anbringen ließ. Lange meinte man, dass mit diesem Tafel Silber der Triumph über ihren Rivalen gefeiert wurde, doch die schriftlichen Quellen belegen, dass sie sie bereits ein Jahr vor dem Abschluss des Rechtsstreits bestellte.²⁶ Die repräsentativen Prunkgefäße waren eher Mittel zur Identitätsbildung.

Elisabeth Rákóczi (*Abb. 7*), die Pflgetochter der früher erwähnten Sophia Báthory sah sich in ihrer Identität nicht religiös gefährdet, sondern sie wollte ihre Stellung innerhalb der Familie verstärken. Sophia Báthory verheiratete das junge Waisenmädchen zunächst mit Ádám Erdődy, der wenige Wochen nach der Hochzeit in einem Gefecht gegen die Türken fiel. Sie heiratete später den Cousin ihres Mannes, Georg Erdődy, aber diese Ehe war unglücklich, sie lebten die meiste Zeit ihres Lebens getrennt voneinander.²⁷ Infolgedessen wandte sich Elisabeth Rákóczi an ihre Herkunftsfamilie, teils durch das Sammeln von Objekten ihrer Verwandten, teils durch die Erstellung einer Porträtfolge. Das Sammeln von Familienrelikten und Porträts war ansonsten – nicht unlogisch – ein bestimmendes Element der Sammelstrategien von Frauen in ganz Europa, da Frauen, die sich zum Zeitpunkt ihrer Heirat von der Herkunftsfamilie trennen mussten, anhand dieser Objekte ihre frühere Lebenswelt wieder erschafften. Das erfolgte auch im Falle von Elisabeth, doch nach einiger Zeit nahm ihre Sammeltätigkeit eine besondere Wendung: Sie begann, Objekte zu „fälschen“.

Das Tafel Silber, das sie von ihren Eltern geerbt hatte, bewahrte sie sorgfältig in separaten Truhen auf, und nach einer Weile ließ sie Initia-

25 Orsolya Bubyák: *Erdődy Anna serlegrorozata – a források tükrében*. In: Bubyák: „Ez világ, mint egy kert [...]“, S. 187–204.

26 Bubyák: *Erdődy Anna*, S. 191.

27 Borbála Benda – Gábor Várkonyi (Hg.): *Rákóczi Erzsébet levelei férjéhez 1672–1707*. Budapest 2001; Orsolya Bubyák: *The Treasures of Countess Erzsébet Rákóczi (1654–1707)*. In: Gáldy – Bracken – Turpin: *Women Patrons*, S. 83–99.



Abb. 7: Das Porträt der Gräfin Elisabeth Rákóczi
Nachbildung aus dem 19. Jahrhundert nach dem verlorenen Original-Privatsammlung
Foto: Orsolya Bubryák



Abb. 8: Die Monogramme (Comes Ladislaus Rákóczi de Felső Vadász / Comitissa Elisabetha Bánffy de Nagymihály) auf einem Pokal aus dem Besitz von Elisabeth Rákóczi
Ungarisches Nationalmuseum Budapest
Foto: Ungarisches Nationalmuseum Budapest © András Dabasi

len ihrer Eltern auf die Prunkgefäße gravieren (*Abb. 8*). Dies wäre an sich nicht verwunderlich, da viele Sammler ihre Objekte mit einem Monogramm gekennzeichnet hatten, aber bemerkenswert ist, dass Elisabeth sie nicht mit dem eigenen Monogramm versehen hatte. Dass die Inschriften nachträglich in die Silberstücke eingraviert wurden, ist dadurch belegbar, dass jedes Stück die gleiche Inschrift aufweist, obwohl einige sicherlich nicht aus Elisabeths Erbe stammten. Meiner Vermutung nach wollte sie mit dieser Geste – ihrem Mann gegenüber – eigentlich ihren zukünftigen Erben nennen. Nach der damaligen ungarischen Rechtsauffassung musste nämlich das bewegliche Vermögen einer kinderlos verstorbenen Ehefrau (wie Elisabeth es war), alles, was sie von den Eltern geerbt hatte, an ihre Herkunftsfamilie zurückerstatten werden.²⁸ Ihr nächster Verwandter war Fürst Franz II. Rákóczi, doch Elisabeth scheint befürchtet zu haben, – und zu Recht, da es so geschah –, dass ihr Mann die Kostbarkeiten nicht ausliefern würde. Sie wollte also mit den Namensinitialen ihrer Eltern nicht darauf aufmerksam machen, dass sie die Besitzerin der Objekte ist, sondern darauf hinweisen, woher sie stammen, und wem sie folglich in Zukunft gehören sollten.²⁹

Eine ähnliche Geste weist die Porträtgalerie in Kleintopolschan (ung. Kistapolcsány, slow. Topolčianky/heute SK) auf (*Abb. 9*). Die Porträtfolge stellt die Vorfahren, entfernte Verwandte und die Förderer, die Elisabeth in ihren persönlichen Konflikten unterstützten, dar.³⁰ Schloss Kleintopolschan gelangte durch Anna Pethe von Hetes, Elisabeths Großmutter in den Besitz der Familie Rákóczi und nach Elisabeths Tod sollte es gesetzlich auf den nächsten Verwandten dieser Linie, Franz Pethe von Hetes heimfallen. Elisabeth versuchte dies – wohl wieder ihrem Ehegatten gegenüber – zu betonen, indem sie die Porträts von Franz Pethe und seiner Frau, Elisabeth von Saurau aus-

²⁸ Mária Homoki Nagy: *A törvényes öröklés jogi szabályozása Magyarországon 1861-ig*. In: *Acta Universitatis Szegediensis, Acta juridica et politica* 58 (2000) S. 211–231, hier S. 221.

²⁹ Orsolya Bubryák: *Ingók és érzelmek. Az értéktárgyak átörökítése kora újkori magyar főnemesi végrendeletekben*. In: Gabriella Erdélyi (Hg.): *Érzelmek és mostohák. Mozaikcsaládok a régi Magyarországon, 1500–1850*. Budapest 2019, S. 27–56, hier S. 39.

³⁰ Szabolcs Serfőző: *Egy képmás metamorfózisa: Zrínyi Ilona arcképének eredete és recepciótörténete*. In: *Folia Historica, A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Évkönyve* 36 (2021) S. 119–149, hier S. 124–125, 137.



Abb. 9: Das Porträt der Gräfin Elisabeth von Saurau aus Schloss Kistapolcsány (slow. Topoľčianky / heute SK)

Ungarisches Nationalmuseum Budapest, Historische Porträtsammlung, Inv. Nr. 55.

Foto: Ungarisches Nationalmuseum Budapest, Historische Porträtsammlung

führen ließ. Die Bildnisse hatten also die gleiche Funktion wie die Inschriften auf den Prunkgefäßen, nämlich den künftigen Erben zu bezeichnen. Beides trugen dazu bei, Elisabeths Identität, die eigenen Positionen ihrem Mann gegenüber zu verstärken.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Frauen sowohl in Hinblick auf die Anfänge des Kunstsammelns in Ungarn als auch im Bereich der Kunstförderung eine wichtige Rolle spielten, oder zumindest eine wichtigere Rolle als es auf den ersten Blick scheinen mag. Es ist allerdings nicht immer einfach, Frauen als Akteure in der Kunstentwicklung festzumachen, da die meisten Kunstprodukte mit Männern verbunden werden, auch wenn Frauen aktiv an deren Entstehung beteiligt waren. Dennoch kennen wir Frauen, die sich mit herausragender Intensität der Kunst zugewandt haben. Obwohl ihre möglichen Tätigkeitsbereiche grundsätzlich durch den sozialen Status bestimmt waren, zeigen sich auffallende Unterschiede in der Aktivität von Frauen innerhalb der gleichen gesellschaftlichen Schicht, wofür ihr persönlicher Kunstanspruch zwar eine logische, aber nicht ausreichende Erklärung liefert. Als ein vielleicht noch wichtiger Faktor kommt ihr Bedürfnis nach Identitätsbildung hinzu. Frauen, die sich in konfessionell fremder Umgebung zu behaupten hatten, Ehegattinnen, die unter ihrem Rang heirateten und Witwen, die ihre Positionen innerhalb der Familie oder im engen sozialen Umfeld bedroht fühlten, entfalteten eine rege Sammel- und Mäzenatentätigkeit, die mit der der Männer in jeder Hinsicht vergleichbar ist.