ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS XVII * FASCICULI 1—2

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1971

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI
VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI
ENTZ GÉZA, GARAS KLÁRA, GRANASZTÓI PÁL,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ
RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-181 sz.) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereich der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse, zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502. Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: $ 20.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »Kultúra« (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

G. ENTZ, K. GARAS, P. GRANASZTÓI, D. RADOCSAY, A. ZÁDOR

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XVII

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1971

ACTA HISTORIAE ARTIUM

TOMUS XVII.

INDEX

Ch. de Tolnay: Leó Popper und die Kunstgeschichte 3
Gy. Lukács: Leó Popper. Ein Nachruf 5
L. Popper: Peter Brueghel der Ältere 6
L. Popper: Die Bildhauerei. Rodin und Maillol 10
Ewa Śniezyńska-Stolot: Die Ikonographie der Königin Elisabeth 17
D. Radocsay: Über einige illuminierte Urkunden 31
Gyöngyi Török: Eine unbekannte Veit Stoß-Zeichnung (Anmerkungen zum Problem der Bildhauerzeichnung und zur Bedeutung des Bußzettels) 63
Edit Pogány-Balás: On the Problem of an Antique Archetype of Mantegna's and Dürer's 77
Á. Timár: «Le chef-d'oeuvre inconnu» (Krisenzeichen der klassischen Malerei in einer Novelle von Balzac) 91
Nóra Aradi: Iconologic Research of Socialist Fine Arts 103
Melinda Tóth: Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebrő 141
E. Marosi: Einige stilistische Probleme der Inksrustationen von Gran (Esztergom) 171
Éva Kovács: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes 231
Gy. Rózsa: Isaak Majors ungarische Schlachtenbilder 269
Andrea Czére: Contribution to John Raphael Smith's Career as a Graphic Artist and as a Publisher 281
S. Láncz: György Konecsni 307

RECENSIONES

Hans Koepf: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen *(E. Marosi)* 127
Charles D. Cuttler: Northern Painting *(Zsuzsa Urbach)* 130
Katalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. IV. Band *(Klára Garas)* 137
Wolfgang Hilger: Ikonographie Kaiser Ferdinands I. *(Gy. Rózsa)* 138
Ludwig Budde: Antike Mosaiken in Kilikien. Band I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia *(Z. Kádár)* 323
Jan Zachwatowicz – Aleksandra Świechowska – Zygmunt Świechowski – Lech Krzyżanowski – Aleksander Holas: Katedra Gnieźnieńska *(G. Entz)* 324
Anezka Merhautová-Livorová: Einfache mitteleuropäische Rundkirchen *(G. Entz)* 325
V. N. Lazarev: Rousskaïa Srednievekovaïa Jivopis (Peinture russe du Moyen Age) — *(Gy. Ruzsa)* 326

LEÓ POPPER UND DIE KUNSTGESCHICHTE

ANMERKUNGEN ZU EINEM VERGESSENEN UNGARISCHEN KUNSTKRITIKER

von

Ch. DE TOLNAY

Auf die Bedeutung Leó Poppers als Essayist und Ästhetiker hat sein gleichaltriger Freund Georg Lukács verschiedentlich hingewiesen. Lukács dedizierte ihm das einleitende Kapitel seines Buches ‚Die Seele und die Formen', Berlin 1910; er zitierte Popper in der ‚Festschrift Bernát Alexander', Budapest 1910; er schrieb einen Nachruf im ‚Pester Lloyd' vom 18. Dezember 1911, den wir mit seiner freundlichen Erlaubnis hier wieder veröffentlichen; und endlich hat er auf die universale Bedeutung der ästhetischen Ideen Poppers in seiner großen ‚Ästhetik', Berlin 1963, I. Bd, S. 673 ff. nachdrücklich hingewiesen.

Leó Popper, geboren in Budapest 1886, war der Sohn des berühmten Cellisten und Professors an der Musikakademie in Budapest, Dávid Popper. Aufgewachsen in einer künstlerischen Umgebung, musisch begabt, war er Zeichner, Maler und Komponist; von Zeit zu Zeit schrieb er in einer gewählten Sprache Essays von frühreifer Genialität. Sein kurzes Leben (er starb mit 25 Jahren) ließ ihm nicht die Zeit, den Reichtum seiner Talente voll zu entfalten. Es bleibt trotzdem denkwürdig, daß der zarte, lungenkranke Jüngling auf seinem Krankenlager, an das er die letzten zehn Jahre seines Lebens gefesselt war, fähig war, die Früchte seines Geistes zu sammeln, bevor ihn der Tod zu sich nahm.

Leó Popper war kein Kunsthistoriker, sondern ein hervorragender Kunstkritiker und Ästhetiker. Die geschichtlichen Tatsachen und die direkten Einflüsse eines Künstlers auf den anderen haben Popper nicht interessiert; die empirischen Begriffe von Raum und Zeit der modernen Geschichtswissenschaft ließen ihn kalt. Er suchte das Wesen: die innere Affinität zwischen den Meistern, die höhere raumzeitliche Ordnung, die diejenigen aneinander nähert, die im physischen Raum und der physischen Zeit oft voneinander getrennt sind. So sah und erklärte er die Wahlverwandtschaft zwischen Brueghel und Cézanne.

In seinen Essays über die Kunst, die in ihrer schönen Prosa an Rilke erinnern, erkennen wir die Umrisse einer neuen normativen Ästhetik.

Das seinsollende Prinzip jeder künstlerischen Gattung ist gemäß Popper bestimmt durch ihr Material und ihre Technik, — nicht im positivistischen, sondern im metaphysischen Sinne. Es ist eine Ästhetik der Form, konzipiert vom Standpunkt des damals neuen »Klassizismus« von Cézanne und Maillol, im Gegensatz zur Ästhetik des Impressionismus von Monet und Rodin.

Poppers Theorie der *Architektur* erscheint im folgenden Satz, dem einzigen, der über dieses Thema von ihm erhalten ist: ‚Die Pflicht der Architektur ist Lasten zu tragen.' Seine Theorie der *Bildhauerei* ist kurz gefaßt folgende: ‚Das Bildwerk bleibt immer unter direkter Herrschaft der Schwere' (scil. des Blockes). ‚Die Bildhauerei hat alles zu vermeiden, was abbricht.' ‚Auch die Bewegungen der Figuren sind von der Schwere bestimmt.' ‚Der Torso, wo das Abstehende abbricht, ist eine Allegorie der Schwere. Der Naturalismus vergißt die Schwere.'

Poppers Theorie der *Malerei* lautet: ‚Jede Malerei gab seit jeher statt der Mannigfaltigkeit der Stoffe . . . ein besonderes Material von einheitlichem, spezifischem Gewicht . . . dem unfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einen, was Gott getrennt hatte, . . . der als ein ‚Allteig' alle Stoffe ausdrücken dürfte . . . Das eigentliche Material der Malerei, die Farbe, schafft eine Einheit, die alle letzten Unterschiede ertränkt.' Das Wesen der Malerei ist folglich gemäß Popper die Einstoffigkeit der Farben, die die Vielstoffigkeit der Wirklichkeit wiedergeben soll.

Der Kunsthistoriker wird diese Ästhetik anerkennen, wenngleich er ihre Einseitigkeit auch vielleicht anzweifeln wird. Er wird auf die Möglichkeit einer Polarität hinweisen, ähnlich den ‚Begriffspaaren' Heinrich Wölfflins.

Die Architektur kann gut sein, auch wenn die Last nicht sichtbar ist, wie z. B. in der gotischen

Kathedrale, die nicht die Last ausdrücken will, sondern die ätherische Leichtigheit des himmlischen Reiches.

Die Bildhauerei kann gut sein, auch wenn sie nicht den Gesetzen des Steinblockes folgt, sondern anderer Materialien, z. B. der Bronze oder der Terrakotta; und dann ist ihr Wesen nicht mehr die Schwere und Geschlossenheit sondern die Leichtigkeit aufgelöster Bewegung. Schon im 16. Jahrhundert wurden diese beiden Arten von Bildhauerei unterschieden: ‚per via di levare' und ‚per via di porre'.

Die Malerei ist nicht unbedingt eine a posteriori Synthese der verschiedenen Stoffe der Welt. Popper sagt suggestiv: ‚Die Körper essen einander, bis sie wie *ein* Stoff werden.' Vielleicht ist der Wahrheit näher, daß der große Künstler a priori eine Hylé, einen Urstoff besitzt, den er dann in die verschiedenen Stoffe der Welt so differenziert, daß dabei die Einheit nicht verloren geht. Es gibt außerdem eine ‚malerische Malerei', z. B. das französische 18. Jahrhundert, oder der Impressionismus, die die Effekte der Materien auf das Auge des Betrachters und nicht die Substanz an sich festhalten will.

Wie dem auch sei, es bleibt die Bedeutung der Theorie der Homogenität des Stoffes im Kunstwerk, die Popper als erster gesehen und zu einer universalen ästhetischen Kategorie erhoben hat.

Die Poppersche Theorie der notwendigen Abgeschlossenheit der Bildhauerwerke in Stein wurde übrigens durch Adolf von Hildebrand in ‚Das Problem der Form in der bildenden Kunst', 1893 vorweggenommen. Hildebrand nannte sie ‚Raumeinheit des Blockes'. Andererseits wurde die Poppersche Theorie der ‚Schwere' als Wesen der Bildhauerei in Stein drei Jahrzehnte später wiederholt von Hans Sedlmayr in seinem Essay über Michelangelo, 1940. Hier ist die Definition von Michelangelos Bildhauerei als ‚die Auffassung des Steines als nicht nur harter, dichter, sondern schwerer Materie, ja als leibhaftige Schwere' identisch mit Poppers Definition von 1910.

Grundlegend ist auch Poppers Theorie der notwendigen Diskrepanz zwischen künstlerischer Intention und der Realisation dieser Intention im Werke und seine Doktrin des ‚notwendigen Mißverständnisses' zwischen dem realisierten Werk und dem Verständnis desselben durch den Betrachter. Im Gegensatz zur Theorie des ‚Kunstwollens' des Alois Riegl, gemäß derer die künstlerische Intention sich im Werke reibungslos realisiert und andererseits das realisierte Werk adäquat vom Betrachter verstanden wird, weist Popper auf die notwendige Niederlage des Kunstwollens während des schöpferischen Aktes hin, erkennt aber in dieser Niederlage eine Größe und eine Wahrheit, die der Künstler sich oft nicht einmal erträumte: ‚Wo jeder fallen muß, da fällt auch er (Bruegel). Doch siehe: was er im fallen erfüllt, ist noch mehr als was er gewollt.' Diese Theorie ist eine wichtige Ergänzung und Korrektur des Rieglschen ‚Kunstwollens', d. h. eine Bereicherung der Kunstgeschichte. Freilich kann sie die Rieglsche Theorie nicht völlig ersetzen. Die Poppersche Inadäquatheit des Ausdrucks in der Materie in Beziehung zur ursprünglichen Intention des Künstlers ist sicher vorhanden, aber in Fall des wahrhaft großen Künstlers ist sie gering und gestattet nicht, den wesentlichen Zusammenhang von Intention und Realisation, wie es Riegl hervorhebt, zu vergessen. Das Poppersche ‚Mißverständnis' seitens des Aufnehmenden existiert, kann aber verringert werden durch die ‚schöpferische Einfühlung' (l'intuition créatrice) und kontrolliert und komplettiert werden durch die vertiefte Kenntnis des historischen Sachverhalts. Die Gesichtspunkte Poppers sind als notwendige Ergänzungen derjenigen des Riegls zu werten.

Poppers Essays über Kunst sind aber nicht nur bedeutend wegen der neuen Theorien und Gedanken, sondern sind es gleichzeitig durch den Glanz seines persönlichen Stils, der sie zu wahrhaft literarischen Kunstwerken erhebt.

In der Distanz von 60 Jahren sind die beiden hier neu veröffentlichten Artikel von Leó Popper noch immer aktuell geblieben, und es ist zu wünschen, daß sie fruchtbare Wirkung haben auf die Studenten der Ästhetik und Kunstgeschichte.

LEÓ POPPER. EIN NACHRUF

von

Gy. LUKÁCS

Die Größe verbietet jede Sentimentalität. Die stumme Sinnlosigkeit seines Dahingehens ist furchtbarer und stärker, als jedes Wort von Schmerz oder Klage sein könnte. Was an Möglichkeiten in ihm lag, das ganz zu gestalten, hätte vielleicht die Lebenskraft und die Lebensdauer eines Renaissancemenschen genügt; ihm ward ein kurzes Leben in steter Krankheit zuteil, und die wenigen Stunden der halbwegs konzentrierbaren physischen Kraft mußten für das Schaffen ausreichen. Und dennoch verbietet die lächelnde und ruhige Strenge dieses Lebens jedes Gerede von Hoffnungen, die sich nicht erfüllen konnten, von Wegen, die abgebrochen sind, von Fragmenten. Seine Musik und Malerei konnte sein kranker Körper nicht bis zu Taten bringen, was aber in seinen Essays niedergelegt ist, das ist blühend, mächtig und reich und in sich geschlossen, das verläßt das sinnlos Brüchige seines Lebens, *des* Lebens: es lebt ein eigenes Leben, es ist zur Form erlöst.

Die Form ist *der* Gedanke Leó Poppers. Jeder wesentliche Mensch hat nur einen Gedanken; ja es fragt sich, ob der Gedanke überhaupt einen Plural haben kann, ob der wohlfeile Reichtum der Vielheit nicht nur der Oberfläche, dem Ausfüll zukommt. Die Form ist das Bindende und das Bannende, das Lösende und das Erlösende seiner Welt. Die Kluft zwischen Leben und Werk, zwischen Welt und Form, zwischen Schaffendem, Gestaltung, Gestalt und Aufnehmer hat noch nie jemand so weit aufgerissen, wie er. Die grauenvolle Inadäquatheit des Lebens, wo alles von blinden Kräften getrieben und von verfälschenden Fiktionen aufgefangen wird, war die Voraussetzung dieser Formenwelt, das notwendige, irreparable Mißverständis jeder Äußerung, ihre Wiege und ihr Weg: die trennende Einheit von Sein und Form. Aus der Verfälschung jeder Materie durch jedes Ausdrucksmittel entsteht die Form; aus unserer Armut und Beschränkung wird die Erlösung geboren. In Leó Poppers Kunstphilosophie wird die Theorie der Technik zur Metaphysik. Das Urfaktum aller Malerei ist, daß man mit Farben malen muß und daß die Einstoffigkeit der Farben die ganze Vielstoffigkeit der Natur wiedergeben soll, doch nicht kann: diese kühn unternommene Unmöglichkeit und ihr unvermeidliches Scheitern wird in dieser Ästhetik zur kosmischen Vision vom Alltag der Kunst, zum alles umfassenden Formbegriff. So zwingt der Stein den Bildhauer, der auch die Natur sucht und nicht finden kann, zur Einheit des Im-Block-geschlossenen, so wird aus dem Willen zur Buntheit in den Werken der Volkskunst die mystische Vollendung des verborgenen, verlorenen und dennoch überall daseienden Sinnes. Leó Poppers Formbegriff hat alles Beengende und Abstrahierende abgelegt: die Welt der Form ist eine gebende, glückspendende und gebärende, sie ist wahrer, wirklicher und lebendiger als das Leben. (Es ist eine Klassik, wo auch Giotto, Brueghel und Cézanne Klassiker sind.) Die Form ist zur Aktivität erwacht: sie, die Grundlosigkeit selbst, der große Zufall, bricht von der eigenen, unerfahrbaren, metaphysischen Wucht getrieben, ins Leben hinein, schiebt sich zwischen Willen und Werk, verfälscht die Absicht und verwandelt die Tat, auf daß alles klug oder unbewußt falsch Gewollte der Menschen scheitere und aus dieser Niederlage ihres Willens das Wahre entspringe.

Die Form ist die letzte und stärkste Wirklichkeit des Seins. Das an Umfang kleine Werk Leó Poppers schwebt, von der Kraft seiner Formvision getragen, hoch über allen Möglichkeiten seines — empirisch gegebenen — Lebens, es ragt in das seinsollende Leben hinein und findet dort eine Heimat: voll Kraft, Schönheit, Reichtum und Gewandtheit ist alles, was er geschrieben hat, es ist aus der Fülle geboren und mit der edlen Bewußtheit der Fülle gemeistert: aus dem qualvoll Sinnlosen und Fragmentarischen seines Lebens ist kein Schatten auf dieses Leuchten gefallen. Dieser Glanz muß jede Klage dämpfen: die Heldenhaftigkeit, mit der er sein Wesen aus seinem Leben heraushob und zur Wesenheit formte, gebietet Staunen und Stille der Andacht; vor ihr muß jede Trauer tränenlos werden.

PETER BRUEGHEL DER ÄLTERE
1520(?)—1569

von

L. Popper

Ich weiss nicht ob Cézanne ihn gekannt hat; aber dass er ihn fortsetzt ist gewiss. Wer es weiss, wie in der Wildnis der Farbengeschichte diese Zwei dastehen und aufeinander deuten mit einfachen Händen, der wird nicht säumen sie einander zuzukehren und sie zu verstehen, wie sie ineinander erhalten sind.

Und ihr Verhältnis bedeutet mehr als eine Ähnlichkeit und mehr als einen Einfluss: es ist — von aller zufälligen Tatsächlichkeit frei — das tiefe Verhältnis des Problematikers und des sicheren Besitzers einer und derselben Sache. Es zeigt Cézanne, der die Funde des Anderen immer wieder einscharren muss, um sie immer wieder neu und immer tiefer zu finden; und es zeigt den alten Brueghel, dem es Gott im Schlaf gegeben hat. Und weil wir zum Genusse einer jeden Naturvollkommenheit immer erst nach dem vorletzten Zustande fragen müssen (der sie uns menschenförmig macht, indem er zeigt, dass sie nicht aus sich selbst da ist): darum brauchen wir Cézanne zu Brueghel. Und weil wir zu einem Frager doch wieder die Gewissheit brauchen, dass Antworten bestehen, darum denken wir Brueghel zu Cézanne. Und so stark wird der Wunsch sie nebeneinander zu sehen, dass wir Meilen und Jahrhunderte gering achten, um einen weissen Ton des Einen neben den weissen Ton des Andern zu stellen.

Aber zwischen diesen Beiden ist mehr als die Ähnlichkeit von ein paar Tönen. Was unter der Farbe lebt und geht, wirft seine Wellen an ihre Oberfläche und macht sie bewegt und erfahren. Und die Luft, die um die Farbe ist, wird auch von der Farbe verspeist und ganz verdaut, so dass sie der Farbe Wesen ganz verändert und doch unbekannt bleibt. Es ist, als hätte sie auf den Dingen ausgeschlagen, als käme sie vom Kerne her und hätte sich langsam auf die Schale gesetzt, wie um sie vor dem Vakuum zu schützen.

Das Cinquecento und die Impressionisten übergaben sich ganz der Luft und wurden von der Luft langsam gelöst. Brueghel aber und Cézanne nahmen die Luft zu sich und assimilierten sie ihrer grossen festen Körperlichkeit, dass sie zu einer letzten Haut wurde, die den Körper gegen die Welt abschliesst wie keine zuvor und die ihn doch wieder ganz tief der Welt vermählt.

Aber mit der Kraft, mit der diese Körper die Luft sich einverleibten, zogen sie auch einander an, assen einander, verdauten und assen einander wieder bis sie wie ein Stoff wurden und alle einander verwandt. Die Blume hatte etwas vom Wasser, das Wasser von der Strasse, das Erz vom Himmel, und nichts war, das nicht wie von allem gewesen wäre. So entstand der Urstoff dieser Malerei. Ganz homogen, ganz aus den Dingen gefertigt und doch zuletzt wie ein Stück des Stoffes, aus dem der Maler selbst gemacht war. Jede Malerei gab seit jeher statt der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die alle verschieden schwer sind, ein besonderes Material von einheitlichem spezifischem Gewicht; einen leichten oder schweren Stoff, dem unfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einen, was Gott getrennt hatte, der aber, wenn er schön war, in tiefstem Ernst dieser Aufgabe gerecht werden und als ein »Allteig« alle Stoffe ausdrücken durfte.

Wo alles Falsche, alles ölige Mittel vertilgt war und noch unter dem glänzenden Firniss der staubmatte Schimmer irdischer Dinge hindurchschien, da war der Weg begonnen. Und wo unter dem Staub ein fester und doch elastischer, warmer und doch holzhafter Stoff ahnbar wurde, dort war der Weg zur Hälfte getan. Es war ein Teig, der niemals faulen konnte und doch vielleicht blutete, wenn man hineinstach, der fast zum Essen süss und edel schien und doch wie Pergament ganz kühl und trocken anzufühlen. Und wo man sah, dass dieser Stoff an Adel und Tiefe nicht weniger war als alle schönen Stoffe der Natur, dass vielmehr alle diese Stoffe in ihm zu wirken schienen, da war das Ende des Weges erreicht. Es war eine Synthese, so reich wie eine Summe und so einfach wie die Einheit.



Abb. 1. P. Brueghel: Predigt Johannes des Täufers. Öl. Museum der Bildenden Künste, Budapest

Und sie war unbewusst. Wir sehen es: woran der Maler dachte, war gerade das Gegenteil, war ein ganz freies Eingehen auf die Art der einzelnen Stoffe. Wir sehen, wie Haare, Schnee und Sammt und Holz mit grösster Liebe in ihrer eigenen Weise verstanden sind und wie alles geschieht, um ihnen einzeln gerecht zu werden. Aber wir sehen auch, dass alles vergebens ist, weil die Luft und das eigne Material der Malerei, die Farbe, eine Einheit schafft, die alle letzten Unterschiede ertränkt; dass sie alle eines werden und nur durch ihre Farben und ihre Falten — wie durch Namen — erkennen lassen was sie einzeln waren. Aber das Gemeinsame, das sie behielten, als das Letzte, Eigenste von ihnen genommen wurde, war grösser als dieses Letzte. Und nie hätte der Maler es erreicht ohne diese tiefe hoffnungslose Absicht: das Eigenste wiederzugeben. Denn diese Absicht liess ihn einen Körper machen, einen festen Unterbau für das Letzte. Und dieser ist geblieben und hat das Letzte und sogar die Luft sich gleich gemacht und ist das Grösste, das Weltenförmige an seinem Werk geworden.

Das Ganze ist vielleicht nur eine Frage von Intensität und Ernst, aber es scheint, dass nur Genies Intensität und Ernst in diesem Grade haben; denn hätte sonst nicht Jeder, der mit der schlichten Absicht, wahr zu sein vor die Natur trat, den »Teig« gewonnen? Es scheint, dass zu dem Unterbau allein ein Gefühl für Gewicht und Dichtheit, für Masse und Pigment gehört, das schon ans Philosophische grenzt, und ein heisser Lebensglaube nötig ist, um diesen Unterbau zu postulieren und sich nicht mit den Häuten zu begnügen, wie Tausende es ohne Reue taten. Es scheint, dass man ein Kirchenbauer und ein Landmann, ein Heiland und fast ein Menschenfresser sein muss, um ein Naturalist zu sein, wie Brueghel einer war. Und dass man — in seinem Glauben — so ein Naturalist sein muss, um ein Stilist zu sein, wie Brueghel einer ist.

Wir müssen deutlicher sein. Ein Stilist ist Einer, dem die Natur nicht recht ist, dem sie zu viel ist und zu wenig, zu massenhaft und zu zerstreut, zu endlos und zu endlich. Der mit fertigen Vorurteilen in die Natur tritt, und nur Das ersieht, was er schon wusste, um daraus Etwas zu bauen, das schon fertig war, als er begann. Der seine Vorurteile von den Gesetzen des eignen Körpers herholt: von Gesetzen des Tanzes und der Ruhe, der Wärme und der Kälte, der Süssigkeit und der Bitterkeit, des Gleichgewichtes und der

Umarmung. Ein Stilist ist Einer, dem die Natur gerade gut ist zu einem Gleichnis seiner geschlossenen Unvollkommenheit.

Ein Stilist ist aber auch Einer, dem die Natur so sehr das Höchste ist, dass er, für sein Gefühl, ihr nur von weitem nahekommen muss, um sie für uns ganz weit zu übersteigen. Dem alles recht ist und der uns irgendein geringes Ding mit einer Inbrunst vor die Augen stellt, als sei's ein Heiligtum. Der durch seine blosse Stärke auch ein Gleichnis macht aus der Natur und uns durch einen Stoff von übergrossem Reichtum, durch Bewegungen, die ungeahnt bedeutend sind, die Unendlichkeit wahrscheinlich macht, beinahe als Etwas, das wir selbst gesehen haben. Die anderen Stilisten schliessen die Natur: sie muss unendlich sein, weil sie nicht heraus kann; Diese da lassen sie offen stehen: und doch wird sie unendlich sein, weil sie Kraft genug hat und Stoff zum ewigen Leben. Die Anderen geben sozusagen die Ewigkeit im Schema; Diese da aber zeigen, wie man es selber macht; sie sind die Praktiker der Ewigkeit.

Brueghel gibt ausser seinem tiefen Teig auch eine Zeichnung von seltener Grösse. Es ist, als hätte er sie zum Gerüst gemacht, das den überschweren Stoff gut tragen soll und gut verteilen. Sie gehört zu diesem Stoffe wie der Umfang zum Gewicht gehört und der Raum zur Stimme. In der Zeichnung hört er auf und in ihr beginnt er. Sie ist das Ende seines eigenen ohnmächtigen Seins und ist der Anfang seiner Gültigkeit. Das gilt zwar von der Zeichnung schlechthin und man könnte glauben, dass alle Andern ebenso beschaffen seien in diesem Punkte. Aber fast allen Anderen fehlt das schwere Material und so hat ihre Zeichnung nicht die Notwendigkeit, nicht den reifen Zweck der seinen und erscheint, an dieser gemessen, fast wie eine leere Haut, die wieder aufgeblasen ist. Die Zeichnung Brueghels ist darum so ungeheuer stark, weil sie, von der Überlast des Stoffes niedergehalten, doch alle Freiheit aller Bewegungen gewonnen hat, und diese Bewegungen doch wieder durch die Last etwas so erschreckend Wuchtiges bekommen haben, dass es scheint als gingen Zentnerdinge durch den Schnee. Es sind Zeichnungen von einer Massigkeit, gegen die Rubens wie ein Schattenriss erscheint; die vielleicht das Konkreteste sind, was in der ganzen Malerei bis jetzt gegeben wurde. Es ist als hätte hier zum ersten Male wieder die Malerei jene Pflicht auf sich geladen, von der sie befreit wurde, als sie Malerei wurde (um weiter nur die Rechte einer tausendförmigen Ungebundenheit zu geniessen: die Pflicht der Architektur, Lasten zu tragen. Diese Malerei verlangt von sich, was niemand von ihr fordert: sie sieht, mit tiefem sittlichem Geschmack, dass es unlauter wäre, die Menschen darzustellen, wie sie stehen und gehen und in allen Zügen und allen Geberden die Last verraten, die sie von ihrem ersten Tage an am eignen Körper tragen mussten, und eben diese Last nicht auch wieder zu geben. Er fühlt, dass es zu wenig ist, Züge und Formen zu geben, als welche nur die Schrift der Schwere sind, und dass die Schwere selbst da sein muss, ihre Schrift zu erklären. Das ist eine Konkretheit, die wir uns abgewöhnt haben, von der Malerei zu verlangen, so sehr abgewöhnt, dass sie uns wie die Vertilgung Dessen erscheinen mag, was wir als Stil empfinden. Denn, da wir unsere Forderungen danach richten, was wir erwarten können, und da wir im allgemeinen von der Malerei nur Abstraktes erwarten können, so fordern wir den Flächenstil, fordern nur die Abschrift der Schwere und fühlen Schwere selbst als eine Last. Und so würde Brueghel mit seiner Baumeisterschwere ein Unsinn werden in einer Kunst, die nicht zum Wohnen da ist.

Aber er ist es nicht. Wie kommt es, dass er es nicht wurde, dass er trotz aller polternden Massigkeit (die uns oft ein Gefühl gibt als seien wir taub, dass wir den Höllenlärm nicht hören können), dass er trotz allen verzweifelten Vorstössen doch immer wieder zurückgedrängt wird in sein Schattenreich und doch Gemälde bleibt und still und flach?

Er ist gehindert von vielen Hemmnissen des Werkzeugs und der Natur und zu allerletzt von uns selbst, die wir mit unsrer langeveränderten Naturbetrachtung in ihm nicht mehr das Naturbild sehen, wie seinerzeit die Leute. — Da ist vor allem das Hemmnis des Materials, von dem ich früher sprach: alle Stoffe will er greifen, aber er hat nur zwei Hände und muss sie vermengen und mischen; und er hat nur einen Stoff für sie alle: die Ölfarbe, und muss das Rauhe und das Glatte, das Harte und das Wolkige, das Glänzende und das Stumpfe mit dieser Farbe einen und zusammenfassen ob er will oder nicht, und alles was er tun kann, ist: alle gleich edel und schwer von Stoff zu machen.

Und er will weiter seinen Körpern die Rundung geben und seinen Gruppen die Raumtiefe. Aber die Figuren stehen im Freien und werden vom Licht so flach gemacht, dass alle Überplastik von vorn-



Abb. 2. P. Cézanne: Früchtestilleben. Aquarell. Museum der Bildenden Künste, Budapest

herein unmöglich ist. Und eine seltsam kurze Perspektive, die die Figuren des Hintergrundes auch noch gross und klar erscheinen lässt, bringt alle fast in eine Ebene. So entsteht eine Vereinfachung der Fläche, die uns wohl thut, und es bleibt zugleich ein wunderbarer Reichtum von wahrsten Tonwerten, der uns abermals wohlthut: eine Synthese, die er nicht gewollt hat, die wir aber wohl gewünscht haben und zugleich eine Analyse. Und Synthese und Analyse geben einander Wert und Berechtigung, weil sie — einander in Feindschaft bedingend — doch Lösung sind und Totalität ergeben. Und so ist's auch bei der Zeichnung: sie erscheint unendlich einfach und breit, und von nahe besehen, hat doch jede Kontur alle ihre Windungen behalten, und wir freuen uns der Windungen weil wir sie als Wahrheiten sehen und freuen uns der Einfachheit, die so gross war, dass sie nicht nötig hatte, die Windungen zu vertilgen, um einfach zu werden.

So ist hier ein Stil, der ohne sein Zutun dazu wurde, ja gegen seinen Willen; der seinerseits auf die Wahrheit ausging, ohne viel Einschränkungen aber mit seltenster Gewalt. Hier ist ein Stil, der die Natur gewollt hat, um schliesslich mit seiner tiefen Demut doch über sie hinauszuwachsen; der die verstreute Schönheit aller Bewegungen, aller Massen und Farben zusammentrug, weil Alles, was fertig vor ihm lag, einzeln zu wenig war für seine überreiche Laune; weil nur ein buntes, mit Menschen dichtbesätes Bild von seinen Kräften reden konnte. Der Maler, der keine Leere dulden kann, der viele Menschen schöner findet als wenige Menschen, der Themen nur zu Vorwänden braucht, um seinen bunten reichgefleckten Phantasien Gestalt zu geben, ist für uns kein »Sittenschilderer« mehr; der ist ein Schöpfer von beseeltem Schmuck; der hat die Natur nach dem Takte des eigenen Blutes eingeteilt, bis sie seinem Wesen das Zeichen schrieb. Der hat den Gedanken der Natur gewollt, um schliesslich den Gedanken des Teppichs zu erfüllen. Denn zuletzt hat er für uns alle das absolut Herrliche des Teppichs gewonnen. Seine Menschen können nicht nur leben und schreien, sie

können auch verstummen und innehalten und noch die gräulichsten unter ihnen können in ungeahnter Lieblichkeit erstarren und fast zu Blumen werden im wunderbaren Teppich einer Kreuztragung. — Er geht den grössten Weg zur Natur. Aber wo Jeder fallen muss da fällt auch er. Doch siehe: was er im Fallen erfüllt, ist noch mehr als was er gewollt.

So sehen wir zwei Leute in ihm: Den, der war und wollte, und Den, der nicht konnte und heute ist; und der Eine wächst am Andern: der Erste war nötig um den Zweiten zu zeugen und dieser um jenen zu erhalten. Sie haben zusammen den Naturalismus und den Stil, die Tastbarkeit und die Mystik, die uns im grossen Werke not tun. Und vereinten, wie nur die Genies, die grösste Verständlichkeit mit der grössten Unverständlichkeit.

Und so kommt Brueghel neben Cézanne zu stehen, der dasselbe will und dasselbe nicht kann und den zuletzt seine Zweifel hoch über seine Ziele emporschleudern, wie Brueghel von seinem Glauben über sie emporgehoben wurde: in Höhen täglichster Wunderbarkeit.

DIE BILDHAUEREI, RODIN UND MAILLOL

Von

L. Popper

Die riesige, starre Gebärde der ägyptischen Bildwerke hat, über allen Wandel hinaus, ihre Heiligkeit bewahrt. Nur ihr Sinn hat sich gewendet; sie huldigt nicht der Gottheit; sie huldigt dem Stein. Die Glieder schließen sich eng aneinander, den Stein vor dem Angriff der Zeiten zu schützen, und die schweren Gestalten scheinen die Schwere des Steins, als ihr einziges Erlebnis, demütig mitzumachen. Aber der Stein, dem sie geweiht, weiß sie zu belohnen: und läßt so in ihnen seine Kräfte spielen, daß sie sich mächtiger fühlen, als alles Leben, dem sie entsagt haben. Sie haben alle Richtungen in sich unterdrückt, um sich ganz der des Steins, der Richtung-nach-unten hinzugeben. Aber unversehens richten sich die Unterdrückten in der Vertikale zurecht und erfüllen diese mit so mannigfachem Leben, daß wir mit einemmal alle Gebundenheit vergessen und glauben, vor uns stehe wieder die Wahrheit, die mit tausend Armen um sich wirft. — Der ganze Verstand der Bildhauerei läßt sich von einem solchen Werke ablesen: ihre steinerne Ohnmacht, und die Bedeutung, welche der Stein gewinnen kann, durch ein Leben, das ihm verwandt gerichtet ist; die Armut ihrer physischen Möglichkeiten und der mytische Reichtum ihrer »Besonderungen«. Und heute, in allen Erfahrungen scheint diese Bildhauerei als tiefe Zurechtweisung dazustehn, als Urwort gleichsam aller Stimmen, das die Rasch-entwegten heimruft zu ihrer alten Wesenheit. — Denn keine Kunst ist so unerbittlich auf ihren Sinn gestellt, wie die Bildhauerei. Man möchte fast sagen: einzig nur auf diesen, und garnicht auf ihre Zeit, garnicht auf ihren Künstler. Die Architektur hat ihre Klimaten und ihre wechselnden Zwecke, die Malerei hat ihre Wahl-im-Chaos und ihre Techniken, welche sie immer wieder dem einzelnen in die Hände spielen. Aber die Bildhauerei hat in alle Ewigkeit nichts als ihr Material und ihre nackte Figur, und wie diese mit einander fertig werden, das regelt mehr die Schwere als der Schöpfer. Von keinem Kunstwerk kann man, wie vom Bildwerk sagen, daß es »von sich selbst entsteht«. Es ist auch nicht erschöpfend, die Starrheit alter Bildwerke von der Architektur abzuleiten. Die Steinfiguren sind nicht starr, weil sie im Tempel stehen müssen: sie sind vielmehr aus dem gleichen Grunde starr, wie der Tempel selbst: weil sie schwer sind, und sich ertragen müssen. Die Schwere allein bestimmt alles. Sie bestimmt die Lagerung im Stein, sagt was oben und was unten sein muß; sie bestimmt die Bewegungen des Menschen: vom Stein aus und von seinem eigenen Körpergefühl aus. Sie nimmt ihm, schon wie er dasteht, eine Unzahl von Bewegungen, die ihm zu schwer sind, und nimmt ihm, wenn sie ihn dem Stein übergibt, alle weiteren, die dem Stein zu schwer sind. Sie trifft die Auswahl, und das Bildwerk ist einfach: was übrigbleibt. Immer bleibt das Bildwerk unter direkter Herrschaft der Schwere. Unerbittlich fordert sie ihren Tribut. Und wenn ein Werk sie leugnen gewollt, und den Stein bestochen hat, die Figur mit den



Abb. 3. A. Rodin: Ewiger Frühling. Marmor, Museum der Bildenden Künste, Budapest

hoffärtigfreien Gliedern aufzunehmen, so kommt sie doch nach hundert Jahren, und bricht die Glieder ab, und macht aus dem Werk einen Torso. — Aber weil die Schwere auch die größte Künstlerin ist, so kann es oft geschehn, daß der Torso schöner wird, als das Werk gewesen. Man spricht vor den berühmten Torsi gern von einem »großen Meister Zufall«. Das ist sehr falsch. Es war die tiefste Notwendigkeit selber, die hier ihre Korrektur vornahm und aus einem Unwahren ein Wahres machte. Denn für die Bildhauerei ist unwahr, was ohne die Schwere geschieht. Daß das Abstehende abbricht, und der Torso, das Gewaltsamgerundete bleibt, ist die tiefste Allegorie ihres wirklichen Vorgangs. Sie hat alles zu vermeiden, was »abbricht«: für unser Gleichgewichtsgefühl. Denn dieses ist ja wieder nur ein sehr befreites Steingefühl. Auch wir haben die Schwere, die uns zwingt, stabil zu werden, und unsere Bewegungen zu schließen. Die »Geschlossenheit« aber, die wir, wie der Stein und alle schweren Dinge der Natur, als F o r m d e s M a t e r i a l s c h u t z e s ausgebildet haben, ist für das Auge zum Merkmal aller Sicherheit, für das Gefühl zu einer Form des Angenehmen geworden. Und wie die Formen dieser Geschlossenheit, in ihrer Strenge oder Freiheit, immer neu von der Physik gerichtet werden; wie die Bildhauerei noch im unzerbrechlichen Erz die Glieder an sich schließt; wie die Malerei, die jenseits von leicht und schwer, auf der Fläche wohnt, sich doch dem Gleich-

gewichtsgesetz unterordnet und aus allen freien Körpern sich einen Körper komponiert, um gegen die gedachte Schwere stark zu sein; das ist der heilige Vorgang der erdgebornen Kunst, und der Torso ist sein Sinnbild. Im Torso ist kein Unrecht. Und selbst wenn der Kopf fehlt: was der Schwere geopfert ist, ist der Schönheit gewonnen. Je mehr Organe fehlen, desto stärker wird er Organismus. Und jedes gute Bildwerk ist ein Torso: ein Rumpf des schwerlos beweglichen Lebens. Alle seine tausend Bewegungen sind dem Leben abgebrochen, um das Gleichgewicht der einen, Schwer-geschlossenen zurückzulassen. Und wie das Bildwerk dem Leben ein Rumpf wird, wird es der Schwere ein rundes geschlossenes Gewächs. — Aber die Schwere erlaubt ihm nicht, sich weiter zu entfalten und Bewegung anzunehmen, wie alles ringsherum. Die Bildhauerei muß immer eine reaktionäre Kunst bleiben. Sie ist von allen Künsten am wenigsten entwicklungsfähig. Darum ist bei ihr, mehr als bei jeder andern Kunst, das Zurückgreifen auf ihre alten Beispiele eine tiefe Handlung. Sie ist in Wahrheit eine primitive Kunst. Ihr Barock beginnt schon beim vorgestreckten Fuß.

Doch dieses sind Gesetzte, die abzulesen dem Überblicker aller Bildhauerei leichter wird, als dem einfachen Schaffenden. Sie sind gleichsam für das große Alter des Marmors gedacht, während der einzelne mit Menschenjahren rechnet und durchaus nicht gezwungen ist, auf eine Kraft Rücksicht zu nehmen, deren Rache er ja nicht mehr erleben wird. Er kann die Schwere ruhig außer acht lassen und an alles andere denken bei seiner Arbeit. Es ist ihm nicht zu beweisen, daß er unrecht hat. Er kann zeitlebens glauben, die Bildhauerei sei da, um die Dinge darzustellen, und habe sich um nichts als um diese zu kümmern. Und er kann dabei sogar schöne Bildwerke schaffen: wenn nur um ihn, in seiner Zeit, unausgesprochen, die gute Hemmung da ist. Von allen Skulpturen der Antike, der ersten Christenzeit, der Gotik, die uns lieb sind, sind nur die Allerwenigsten im Eigenen schwer; die meisten haben die Schwere vergessen, aus Willen zur Natur; und daß sie uns dennoch schwer anmuten und uns gerade mit ihrer Schwere lieb sein können, macht nur die Starrheit ihrer Zeit. Der Einfache schafft für ein Menschenalter und denkt an seinen Vorwurf. Und nur das Genie denkt an das Marmoralter und hat die Schwere, eisenalt, in seinem Blut. Und doch kann das Werk des Durchschnittsmannes nah beim besten stehn, solange die Zeitform gebunden ist, und den Einzelnen mitbindet. Wenn aber dann die Glieder sich lösen, wenn die Verlockung der armfrei gewordenen Malerei zu stark wird, so nimmt die Wesensvergessenheit Formen an, die sie vom Guten mehr und mehr entfernen. Denn in dieser primitiven Kunst bleibt das Gute immer zurück, während das Schlechte forschreitet und sich ungehemmt entwickelt, ohne zu ahnen, daß es längst aufgehört hat, zu existieren.

Wenn wir die Beseelung der Kunst in jenem Freiwerden der Glieder erblicken, wie es von den ersten Griechen her bis zum heutigen Naturalismus vor sich gegangen ist, so hat die Bildhauerei überhaupt keine Seele. Denn wie die Seele den Körper schwerlos und beweglich macht, wie sie ihn bricht und öffnet, bis er ganz ihre Sprache geworden ist: das kann die Bildhauerei schlechterdings nicht ausdrücken. Mag ihr auch materiell gelingen, es darzustellen, niemals kann sie dafür ein Ausdruck sein. Nie kann sie Symbol eines leichten Vorgangs werden. Denn ein Symbol ist immer in irgendeinem Sinne seinem Vorgang parallel (wie der Stein und die senkrechten Ägypter parallel, und darum für einander Symbole sind). Es ist dem Bildwerk versagt, der Seele in ihren Äußerungen nachzugehen. Der Stein, mit seiner Grundmusik, wird die verstiegenen Bewegungsstimmen unbegleitet lassen. Und doch ist dem Bildwerk eine Möglichkeit gegeben: es kann die Seele ausdrücken, wenn es sie n i c h t darstellt. Die starren Ägypter können in Vibration geraten und Seele ausströmen, und in den schweren Michelangelos kann es fließen mit unerhörten Wässern tiefsten Seelentums. Denn: nur wo die Form den Stoff verstanden hat, versteht die Seele die Form, und will in ihr wohnen.

Aber die berühmte Seele Rodins ist nicht von dieser Art. Sie ist nicht die unkörperliche Endstrahlung, sie ist der Anfang, ist gleichsam der Körper seines Werkes. Die Transzendenz, welche der Bildhauerei (wie allen Künsten) nur in ihren Wirkungen gegeben ist, hat sich hier (wie bei allen erkrankten Künsten) in der ersten Ursache, dem Material eingenistet, und will »sich unmittelbar zum Ausdruck bringen«. Doch sie erreicht es nicht. Denn sie hat das Material »entmaterialisiert«, hat den Gegensatz und damit sich selbst aufgehoben; und Rodin hat keine Seele, weil er nichts als Seele hat. Er ist Stimme ohne Raum, Licht ohne Ding. Man hat vor ihm ein Gefühl haltlosester, gleichsam unmagnetischer Freiheit, einen horror, den man nicht erträgt. — Wenn das Leben aus einer Ruhe in die andre will, so muß es durch die tau-



Abb. 4. A. Maillol: Aktstudien. Rote Kreide. Museum der Bildenden Künste, Budapest

send Schrecken unbewußter, unbewährter Phasen; von einem Heil zum andern, muß es durch tausend Sünden durch. Der Künstler nun erwartet es bei einem solchen Heil und fördert es von dort aus in die Ewigkeit. Aber Rodin, dieser Hamlet, will nicht dulden, daß es betend in den Himmel komme, und lauert ihm auf, und läßt es zu Stein werden, mitten im Frevel, unerlöst. — Und alldas ist vielleicht nur, weil er zuviel kann. Er ist zu gottbegnadet. Er sieht alles was geschieht, und macht alles was er sieht. Er empfindet alles, ohne Unterschied, und gibt es, ohne Unterscheidung. Denn weil er alles empfinden und machen kann, ist er nicht zu jener Diffizilheit gezwungen, die wir immer, aus tiefsten Gründen, vor den Unerreichbarkeiten fühlen; und die zur Wahl und, am

Ende, zum Stil führt. Weil Rodin alles kann, vergißt er, daß wir nicht alles brauchen. Über die einfachen Forderungen der Ruhe, des Gleichgewichts, der Geschlossenheit geht er hinweg, weil sie ihm selbst als Grenzgefühle unbekannt sind. Er muß die Schwere vergessen, weil er sie nicht in sich trägt, noch durch die Schwierigkeit, ihre Verkünderin, an sie gemahnt wird. So entwächst er ganz dem irdischen Maß, und in seine fatale Wunderbarkeit hinein. — Sein System und sein Los sind die des Virtuosen. Auch der Virtuose schafft ohne Reibung, und bleibt ohne Resonanz; schafft mit Gefühl, aber ohne Fühlung, und über alle möglichen Wünsche hinaus. Auch der Virtuose ist ein Feind, ein »Überwinder« seines Materials. Aber weil dieses den anderen im täglichen Widerstand sein Wesen eingeprägt und vertraut gemacht hat, weil es durch die Mühe wie menschlich geworden, und mit seiner Widerstandsvaleur nun dem Organismus gleichsam einverleibt ist: erntet sein Überwinder nicht viel Dank. So ist es überall. Aus der Schwierigkeit, Geige zu spielen, ergibt sich das Wesen der Geige. Und es ist natürlich, daß ein Paganini, dem das Geigenspiel gar keine Schwierigkeiten mehr bereitet, Werke »gegen die Geige« schaffen muß. Ebenso schafft Rodin Werke »gegen den Stein«, und — abermals wie Paganini — Werke gegen den Menschen. — Wer von Rodins Virtuosität einen Begriff haben will, sehe sich diese herrlichen Zeichnungen an, auf denen das Lasso einer Linie alle flüchtige Bewegung eingefangen hat, und blicke dann auf einen Marmor. Es ist ein makabres Schauspiel, wie da der ganze Gestenschwarm, das ganze rinnende Leben, das auf den Zeichnungen war, in den Marmor hineingeraten ist. Als ob der Meißel ein Bleistift sei, ist er dem Auge gefolgt und hat seine leiseste Regung dem Marmor eingeflößt, und hat das Flüssigste, nur-im-Vorüberfliegen-wahre hineingebracht: bis aus dem Marmor aller Stein gewichen war. — Wohl geben Rodins Skulpturen das Marmorgefühl; aber es ist nur die Haut und nicht der Kern des Marmors, was wir fühlen; nur das Gefühl, daß unsre Hand auf dem Marmor liegt, aber nicht; daß der Marmor auf der Hand lastet, als welches das Grundgefühl der Bildhauerei, dieser robusten Kunst ist. — Aus dem einen Punkte seiner Schwerlosigkeit kann man alles Schlechte bei Rodin, seine ganze Absurdität erklären. Man versteht daraus: daß er sein Material verdirbt; daß er sein Thema nicht verbessert; daß er beim Arbeiten an Reize und Zartheiten denkt, statt an Ruhe und an edle Grobheit zu denken. Und man versteht seine Ungeschlossenheit, seine Unfähigkeit zu komponieren. Das alles wird besonders verhängnisvoll, wo er sich monumentale Aufgaben stellt. So in der Porte de L'Enfer. Denn der größte Ernst seiner Gedanken bleibt Literatur und ist blamiert, wo ihn der größere Ernst der Form nicht unterhält. Und wie seine Seele, ungebunden, zu Luft wird, zu einer Art beziffertem Wind, wird seine Bewegungswelt, ungeschlossen, zu einem unselig-lustigen Gehudel. Und seine Apokalypse wird ein Ball der letzten Dinge. — Rodins Tragik ist, daß seine Befreiungskraft, mit der er glaubt, die Welt ausdrücken zu können, gerade bei den freiesten Zielen versagt, und nur das Chaos ausdrückt. Aber tragischer als seine Tragik ist die Ironie, die in den wenigen wirklich großen Sachen liegt, die er gemacht hat. Seine »offenen« Werke brauchen wir nicht, aber er hat auch geschlossene. Der Balzac, bei dem der Mantel Ausschreitungen verhindert, ist ein bedeutendes geschlossenes Kunstwerk. Der »homme au nez cassé« mit seiner Hirnrinde von Gesicht und viele von den Porträtköpfen sind stark und gesammelt, und bleiben es, weil sie sich nirgends verschwenden können, und haben Gesten, weil sie keine Glieder haben, bei denen die Gesten entweichen. Am schönsten aber, und am tiefsten sind die Torsi, in denen er der erzürnten Schwere das Sühnopfer darbringt. Es ist ein großes Sühnopfer. Denn die Torsi zeigen alles, was er hat — doch ohne ihn. Sein mittefliehender Wille ist aus dem Weg geräumt; nur die brauchbarste Frucht ist geblieben. Er muß verschwinden, wenn etwas vom Werk gerettet werden soll. Die Kunst ließ Rodin, von allen neuen Befreiungen verlockt, zur unbedingten Freiheit schreiten, um ihn dann ad absurdum zu führen. Sie hat an ihm ein grausames Beispiel statuiert: an seinen ganzen Stücken und an seinen Torsi zeigend, womit die Freiheit bezahlt, und womit, zuletzt, die gute Gebundenheit erkauft werden muß.

Aber, um der Welt auch ein bejahendes Beispiel zu geben, schuf sie den andern Bildhauer, Aristide Maillol. Er ist das klarste Komplement zu jenem. Was eine große Bildhauerei ausmacht, und Rodin fehlt, das hat Maillol; und was eine solche hindert, und Rodin eigen ist, das fehlt ihm. Mehr ist von ihm hier kaum zu sagen. Er ist durchaus von der Erde und ihrer Kräfte voll. Nichts ist wichtiger und reifer als seine Schwere, die ihn nährt und bewahrt, die ihm alle Befehle und alle Verbote schweigend ins Blut gebracht

hat. Niemals kann er das Falsche wollen; und das ist schon beinahe alles in der Bildhauerei. Er hat die Schwere verstanden, und die kleine Rolle, welche sie dem Künstler zuweist, andächtig durchgeführt; ihren großen Sinn auf das Einzelne zu verteilen, den Körper durch und durch mit ihm zu tränken und zu weihen und für das neue Leben umzuwandeln. Alle seine Frauen von Bronze künden mit ihrer süßen Schwere diese heilige Verwandlung. In allen Gliedern hat es sie erfüllt. Sie haben einen Teil ihres Lebens weggegeben und dafür vom Leben des schweren Erzes bekommen, welches sich mit dem alten wunderbar vermischt hat. — Und es zeigt sich, daß das neue Leben sie dem unseren auf geheime Art nahegebracht hat. Denn der Zustand zwischen Leben und Stein, dieser Urzustand, den es nie gegeben hat, der scheinbar nur einem Handwerk, als sein Accidens zugehört, ist die Verwirklichung tiefster statischer Wünsche, die im Menschen sind. Er ist die Form, in der wir das eigene Gleichgewicht am sehnsüchtigsten verstehn, und mit der meisten Lust erleben können. Und das ist der lebendige Wert, welcher der immer stillstehenden Bildhauerei inmitten aller Entwicklung gegeben ist: daß ihre Uranfänglichkeit zu jedem Ende paßt, und ihre Schwere jeder Menschenstunde wohltätig möglich ist.

ANMERKUNG DER REDAKTION

Außer der fortlaufenden Veröffentlichung der neueren und neuesten in- und ausländischen Forschungsergebnisse erachtet es die Redaktion der Acta Historiae Artium als eine ihrer vornehmlichsten Pflichten und Aufgaben, der internationalen wissenschaftlichen Forschung auch einen Teil der von früheren ungarischen Kunsthistorikern entfalteten publizistischen Tätigkeit zugänglich zu machen. Auf diese unsere Absicht verwiesen wir bereits in den beiden vorangehenden Bänden unserer Zeitschrift, in denen wir die nachgelassenen Abhandlungen zweier unlängst verstorbener namhafter ungarischer Gelehrter veröffentlichten. Diesmal griffen wir weiter in die Vergangenheit der einschlägigen ungarischen Fachliteratur zurück und entnahmen dem Lebenswerk eines Anfang unseres Jahrhunderts wirkenden heimischen Forschers zwei aufschlußreiche, repräsentative Studien, wobei es uns zu besonderer Freude und Genugtuung gereicht, daß wir diesen Schriften eine Würdigung aus der Feder zweier mit den Autor einst eng befreundeter und deshalb zuständigster Fachleute zum Geleit geben konnten. Zugleich möchten wir schon jetzt ankündigen, daß wir ähnliche ausgewählte Aufsätze aus der früheren ungarischen kunstgeschichtlichen Literatur in zwangloser Folge auch in den nächsten Bänden unserer Zeitschrift zu publizieren gedenken.

Der Nachruf von G. Lukács erschien zuerst im Budapester Tageblatt Pester Lloyd, Jahrgang 58, 18. XII. 1911, Nr. 289, Abendblatt, S. 5—6. — Der erste Artikel von L. Popper erschien in: Kunst und Künstler, Jahrgang VIII, 1910, S. 599—606; der zweite in der Wiener Zeitschrift Die Fackel, Jahrgang XIII, 29. IV. 1911, Nr. 321/22, S. 33—41.

Außer den obigen Artikeln sind noch folgende Werke Poppers publiziert:

1) Vincent van Gogh: Briefe. Bruno Cassirer Verlag, Berlin. Rezension. Művészet VII(1908) S.142.
2) Akseli Gallén—Kallela. Ausstellungsbesprechung. Huszadik Század IX(1908) S. 282—83.
3) Goya-kiállítás Bécsben. (Goya-Ausstellung in Wien). Huszadik Század IX(1908) S.387—89.
4) Tárlatok. Berlini szecesszionisták. Tavaszi tárlat (Ausstellungen. Sezessionisten von Berlin. Frühlingsausstellung). Huszadik Század IX(1908) S. 488—89.
5) Der Bauerns-Brueghel von Dr. Wilh. Hausenstein. München, Piper. Rezension. Kunst und Künstler VIII(1910) S.624.
6) Der Kitsch. Die Fackel XII(1910) 31. Dez. 1910 Nr. 313—4. S.36—43.
7) Volkskunst und Formbeseelung. Die Fackel XIII (1911) 2. Juni 1911. Nr. 324—5. S.37—39.

DIE IKONOGRAPHIE DER KÖNIGIN ELISABETH

von

EWA ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT

Die Geschichte der »Älteren« Elisabeth, der Gemahlin Karl Roberts, Königin von Ungarn und Regentin von Polen (in der Regierungszeit Ludwigs des Großen in Polen) wurde gründlich untersucht und von Jan Dąbrowski beschrieben[1]. Sein Werk stellt Elisabeth als eine hervorragende, mit dem politischen Leben des damaligen Europa verbundene Königin dar, welche die nächste Ratgeberin ihres Sohnes Ludwig war und als Vermittlerin in internationalen Zwisten erschien, diplomatische Reisen und Pilgerfahrten unternahm und eine philanthropische Tätigkeit ausübte. Sie war auch als Kunstgönnerin bekannt. Wie sah diese berühmte Königin aus, die sich des großen Vertrauens des Papstes erfreute, bewundert und von ihrem Sohn, der der Tradition nach ohne jedes Zögern den Krieg gegen Kaiser Karl IV. begann, als sich dieser ihr gegenüber respektlos benommen hatte, verehrt wurde.

Unter den zahlreichen Kunstwerken, welche mit der Königin Elisabeth verbunden oder von ihr gestiftet waren, und die uns erlauben, das Gesamtbild ihrer Tätigkeit als Kunstgönnerin kennenzulernen, ist es gelungen, acht Abbildungen Elisabeths aufzufinden. Der Chronologie ihrer Entstehung nach sind es folgende Gegenstände: ein Hoheitssiegel der Königin, eine Darstellung der Königin auf dem Reliquienkreuz in der Pfarrkirche von Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves; Slowakei) und eine andere auf dem Altar in Joe and Emily Lowe Art Gallery in Miami (Florida). Außerdem fünf Miniaturen in der Bilderchronik in der Széchényi-National-Bibliothek in Budapest.

Die früheste, bekannte Darstellung der Königin Elisabeth befindet sich auf dem Avers ihres Hoheitssiegels (Abb. 1). Die Königin sitzt auf einem bankförmigen Thron auf dem Grund einer Portiere, die auf bügelartigen Bogen ausgebreitet ist. An den Seiten des Thrones befinden sich zwei Wappenschilde mit dem polnischen Adler und dem ungarischen Wappen. Elisabeth trägt ein langes Kleid, welches um den Hals und unten mit einer breiten Borte verziert ist. Auf den Schultern hängt ein sog. Tasselmantel. In der Rechten hält sie ein langes Zepter, mit der Linken hingegen die Mantelborte. Ihre Füße ruhen, in etwas spitzförmigen Schuhen, auf einem Schemel, den zwei Hunde unterstützen. Das verlängerte Haupt der Königin mit wellendem Haar, das auf die Schultern herabfällt, ist mit einer aus heraldischen Lilien bestehenden Krone bedeckt. Das Hoheitssiegel der Königin Elisabeth ist aus beinahe fünfzehn Exemplaren bekannt, deren sechs in gutem Zustand im Staatsarchiv Budapest und eines im Staatsarchiv von Stadt und Kreis Krakau (Kraków) aufbewahrt sind.[2] Dieses Siegel ist trotz des hervorragenden künstlerischen Wertes noch nicht bearbeitet worden. Ebensowenig wurde das genaue Datum seiner Entstehung festgestellt. Das früheste, fragmentarisch aufbewahrte Exemplar dieses Siegels erscheint in einer Urkunde, die von der Königin am 10. Juni 1323 ausgestellt wurde. Elisabeth wurde im Jahre 1320 die Gemahlin Karl Roberts und im selben Jahr zur Königin Ungarns gekrönt. Diese Angaben erlauben zu vermuten, daß das Hoheitssiegel der Königin Elisabeth wohl bald nach ihrer Krönung verfertigt wurde. Es wurde festgestellt, daß das besprochene Siegel mit dem zweiten Siegel Karl Roberts von 1320 sehr nahe verwandt ist.[3] Die Komposition beider Siegel ist geradezu identisch bezüglich der Lösung des Thrones, der Lage der Wappenschilde an beiden Seiten sowie in den Einzelheiten der Bekleidung der königlichen Gestalten und der friesartigen Dekoration, die aus kleinen Blumen besteht und die Außenseiten des Siegels unterhalb der Anschrift umringt. Der Unterschied beschränkt sich auf die Gestaltung der linken Hand des Königs bzw. der Königin. Karl Robert hält nämlich den Reichsapfel in der zur Seite ausgestreckten Hand, während Elisabeth die Mantelborte hält. Es gilt als beinahe sicher, daß beide Siegel gleichsam i. J.



Abb. 1. Siegel der Königin Elisabeth (Avers). Staatsarchiv der Stadt Krakau und des Kreises Krakau, Krakau

1320 entstanden und das Werk ein und desselben Meisters sind. Es besteht die Möglichkeit, daß dieser Meister ein Goldschmied aus Siena, Peter Gallicus, war, der den Archivangaben gemäß Karl Roberts dritten Siegel um 1331 verfertigt hat.[4] Für die Herkunft des Herstellers des zweiten Siegels von Karl Robert wie auch des Siegels der Königin Elisabeth spricht das Motiv der ausgebreiteten Portiere, welche den Rückteil des Thrones bildet, und die im allgemeinen immer in der sienesischen Malerei im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts erscheint.[5] Peter Gallicus, der am Hofe Roberts, des Königs von Neapel, arbeitete, dürfte bald nachher nach Ungarn verreist sein, da er für seine Verdienste schon 1328 zum Burgvogt in der Zips und Lublau ernannt wurde.[6] Das Hoheitssiegel der Königin Elisabeth kann als ein Werk des Peter Gallicus gelten, das zusammen mit dem zweiten Hoheitssiegel Karl Roberts nach 1320 verfertigt wurde. Die erhaltenen Exemplare lassen die Gesichtszüge der Königin leider nicht erkennen: die Umrisse sind verwischt. Obwohl die angezeigte Zeichnung des Siegels bei Teofil Żebrawski (Abb. 2) die Gesichtszüge der Königin darstellt, kann man sie nicht als eine glaubwürdige Quelle betrachten, da sie vom Original in vielen Einzelheiten abweicht.[7]

Der Abbildung der Königin begegnet man auch auf dem Reliquienkreuz in der Pfarrkirche von Zipser Neudorf (Spišská Nová Ves) in der Slowakei. Das Reliquienkreuz aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts ist mit ungarischem Email *(basse taille)* verziert. Anfänglich wurde es als ein Werk des genannten Peter Gallicus anerkannt. Aber die Buchstaben N C (NG) auf dem Reliquienkreuz, die den lateinischen Namen von Zipser Neudorf — Novavilla Civitas — bedeuten sollen, wurden als Signatur des Goldschmiedes angenommen und als Nicolaus Castellanus oder Nicolaus Gallicus gedeutet. Das Reliquienkreuz dürfte also ein Werk des erwähnten Nicolaus sein, der in den Quellen nach 1329 aufscheint und der 1336 zum Burgvogt ernannt wurde. Nikolaus war ein Bruder des Goldschmiedes Peter.[8] Auf der Armkreuzung des Reliquienkreuzes ist die Gestalt des Gekreuzigten angebracht. In dreiblättrigen Enden der Kreuzarme auf der Außenseite sieht man die Gestalten der Mutter Gottes und des hl. Johannes, der hl. Helene und des Kaisers Konstantin. Unter den anderen Darstellungen auf dem Kreuzfuß befindet sich das königliche Paar (Abb. 3) in charakteristischer Auffassung der Stifter. Sie knien mit gefalteten Händen, die Gesichter aneinander gerichtet. Diese Gestalten hat man früher als die der hl. Helene und Konstantins des Großen bezeichnet. Da aber dieses Thema zweimal wiederholt wurde, hat S. Mihalik in den Knienden mit Recht die Stifter des Reliquienkreuzes erblickt. Angesichts der Entstehungszeit dieses Werkes konnten es nur Karl Robert und seine Gemahlin Elisabeth



Abb. 2. Siegel der Königin Elisabeth. Zeichnung bei Żebrawski.

sein.[9] Die Darstellung der Königin ist als die einer Stifterin ganz förmlich aufgefaßt, und die schematische Art der Behandlung der Gestalt gestattet die Deutung ihrer Gesichtszüge nicht. Man kann nur die Tracht der Königin schildern: sie besteht aus einem langen Mantel und einem Kruseler. Die Form des Kruselers hat die Betrachter gewissermaßen getäuscht. Man hat ihn höchstwahrscheinlich mit einem Nimbus um den Kopf der Knienden verwechselt und deshalb wurde die Königin als Heilige bezeichnet.

Die nächste Darstellung der Königin erscheint auf einem Triptychon (Abb. 4), das sich zur Zeit in Joe and Emily Lowe Art Gallery in Miami befindet.[10] Im Mittelteil des Altars ist, auf einem Thron sitzend, die Mutter Gottes mit dem Jesuskind dargestellt. An den Seitenflügeln sieht man die Gestalten des hl. Dominikus und der hl. Elisabeth von Ungarn. Die Königin steht an der rechten Seite zu den Füßen der Madonna (Abb. 5) mit zum Gebet gefalteten Händen in drei Vierteln nach links gerichtet. Sie trägt ein langes, rotes, dekolletiertes Gewand mit goldenem Gürtel. Im Gegensatz zu der Abbildung auf dem Hoheitssiegel und dem Reliquienkreuz sind hier die Gesichtszüge der Königin klar zu sehen. Ihr Haupt mit im Nakken befestigtem hellem Haar ist von einer nicht besonders großen, mit Lilien, Perlen, Rubinen und Smaragden geschmückten Krone geziert. Elisabeths Gesicht zeichnet sich durch eine hochgewölbte Stirn, volle Wangen und ein leicht vorgeschobenes, kleines Kinn aus. Ihre Nase ist lang und schmal, die Augen sind mandelförmig, der Mund ist klein und zierlich. Die eben beschriebene Gestalt wurde als die Königin Elisabeth von William E. Suida auf Grund folgender Tatsachen identifiziert. Neben der Gestalt der Königin wurde ein Jüngling gemalt, der ähnlich wie die Königin, vom Betrachter in drei Vierteln nach links zur Madonna gerichtet steht. Er hält ein Schild und ein Schwert in den Händen und trägt einen langen, weißen, mit blauen Angiovinenlilien verzierten Mantel (Gonnela) und eine ähnliche Kappe. Die Krone auf dem Haupt der Frauengestalt sowie das erwähnte heraldische Motiv auf dem Mantel des Jünglings erlaubten Suida, in dem aufgemalten Paar sogleich die Mitglieder des Hauses der Angiovinen zu erkennen. Den Namen der Königin hat Suida nach der Darstellung auf dem rechten Altarflügel der Stifterin, der hl. Elisabeth von Ungarn, festgestellt. Der Altar ist zweifellos ein italienisches Werk, man könnte also aus den obigen Angaben auf eine Stiftung der neapolitanischen Angiovinen schließen. Weil es aber im 14. Jh. in Neapel keine Königin namens Elisabeth gab, hat Suida die Gestalt auf dem Triptychon richtig als Elisabeth, Gemahlin des ungarischen Angiovinen Karl Robert bezeichnet, die 1343—1344 in Neapel weilte. Den Jüngling neben der Königin bezeichnete Suida als den Sohn der Königin, Andreas, König von Neapel, der 1345 unter tragischen Umständen verstorben war. Die Entstehung des Altars verband Suida mit der Bewerbung um Neapels Krone für Andreas.[11] Wir wollen diese Ereignisse kurz umreißen.



Abb. 3. Königin Elisabeth und König Karl Robert. Darstellung am Fuß des Reliquienkreuzes in der Pfarrkirche von Zipser Neudorf

Der neapolitanische Thron wurde für den Herzog Andreas, als Erben seines Oheims Karl Robert seit 1331 vorbereitet. Andreas, der die Enkelin des Königs von Neapel, Robert des Weisen, Johanna geheiratet hatte, hätte die Herrschaft unmittelbar nach Roberts Tod übernehmen sollen. Robert der Weise hat aber seinen letzten Willen



Abb. 4. Lippo Vanni (?), Altar, gestiftet von der Königin Elisabeth. Joe and Emily Lowe Art Gallery, Miami

auf dem Totenbett geändert, indem er seine Enkelin Johanna zur Thronfolgerin und bis zu ihrem 24. Lebensjahr die Regentschaft ihrer Mutter bestimmt hat. In Ungarn reagierte man sofort auf diesen Bruch des ursprünglichen Vertrags, d. h. gegen die Entfernung Andreas' vom neapolitanischen Thron. Man bat den Papst um Vermittlung, und Königin Elisabeth begab sich nach Neapel, um die ganze Situation an Ort und Stelle zu ergründen. Während sie mit Johanna verhandelte, gelang es ihr, eine Botschaft um die Aufhebung der Regentschaft nach Avignon zu senden. Sie bat den Papst zugleich um die Einwilligung in die Krönung von Andreas und Johanna. In Erwartung des päpstlichen Verdiktes ist Elisabeth nach Rom gefahren. Sie beabsichtigte nicht nur die Heilige Stadt zu besuchen, sondern sie wollte sich zugleich die Gunst des Papstes erwerben, indem sie die Peterskirche und verschiedene römische Klöster reichlich beschenkte. Elisabeth kam am 24. Juli 1343 nach Neapel. Am 14. September reiste sie nach Rom, woher sie Ende Oktober nach Neapel zurückkehrte. Am 19. Januar bewilligte Papst Klemens VI. die Krönung Andreas', und im Zusammenhang mit dieser Angelegenheit begab sich die Königin wieder nach Ungarn. Andreas aber hat die Krönung nicht erlebt, da er in der Nacht vom 18. zum 19. September 1345 ermordet wurde.[12]

Auf dem besprochenen Altar flehen Elisabeth und Andreas die Madonna und des Jesuskind an, welches die Hand zum Segen emporhebt. Ihre Bitten begünstigt die hl. Elisabeth, Patronin der Königin wie auch Ungarns, die hinter ihnen im rechten Viertelquart steht. Der Altar kann somit ein Votivbild für die günstige Erledigung der

neapolitanischen Thronfolge von Andreas sein, oder er ist ein Weihgeschenk. Im ersten Fall müßte er in der Zeitspanne zwischen dem Juli 1343 und dem Januar 1344 entstanden sein. Wenn der Altar ein ex voto für die günstige Besorgung des Nachlasses war, so müßte er nach der päpstlichen Einwilligung zur Krönung Andreas', also nach dem 19. Januar 1344 und vor dem September 1345, als Andreas dahinschied, gestiftet worden sein. Da Andreas ohne Krone dargestellt ist, wäre die erste Möglichkeit wahrscheinlicher und man dürfte den Altar als ein Votivbild um die günstige Erledigung des Nachlasses betrachten, das um die Wende 1343 und 1344 gestiftet wurde.

Im Zusammenhang mit der Urheberschaft des Altars treten in der bisherigen Literatur zwei Standpunkte hervor. Raimond van Marle hat ihn als ein Werk des Ugolino da Siena bestimmt. Die meisten Forscher, darunter auch Suida, verbanden den Altar mit Lippo Vanni.[13] Im Altar der Königin Elisabeth kreuzen sich anscheinlich Einflüsse von Simone Martini und Pietro Lorenzetti wie auch Ambrogio Lorenzetti.[14] Die Verfassung der Madonnengestalt und die Haltung des Jesuskindes verbinden ihn mit dem »Piccola Maestà« genannten Bild von Ambrogio Lorenzetti in der Pinakothek zu Siena, welches die Madonna mit dem Jesuskind im Kreise heiliger Frauen und Bischöfe darstellt.[15] Die Urheberschaft von Lippo Vanni scheint auf Grund der erwähnten Zusammenhänge ganz wahrscheinlich zu sein, denn der Maler, der in den Jahren 1341—1375 tätig war und anfänglich als Miniaturmaler arbeitete, stammte eben aus der Schule des Ambrogio Lorenzetti.[16] Dafür sprechen auch stilarische Anknüpfungen des besprochenen Altars mit dem Altar, den Lippo Vanni 1358 für die Kirche SS. Sisto e Domenico in Roma gemalt hatte, auf welchem die Madonna mit dem Jesuskind von den Engeln, dem hl. Dominikus und der hl. Aurea verehrt dargestellt ist.[17] Sowohl die Auffassung des Hauptes der Madonna wie die der Gestalt des hl. Dominikus sind in beiden Werken fast identisch. Es bleibt noch ein Problem zu klären: Für welche Kirche war der Altar der Königin Elisabeth bestimmt? Darüber gibt es zwei Vermutungen, aber beide sind mit einem der Dominikanerklöster verbunden, und zwar auf Grund der Tatsache, daß auf dem linken Altarflügel der hl. Dominikus dargestellt wurde. Lionello Venturi behauptete, der Altar hätte sich früher in der Kirche SS. Sisto e Domenico zu Rom befunden.[18] Suida suggerierte, daß Königin Elisabeth den Altar dem Dominikanerinnenkloster in Neapel schenken konnte, weil seine Entstehung größtenteils mit der Mutter Karl Roberts, der Königin Maria von Ungarn, verbunden war.[19] Diese Frage kann ohne die Untersuchung des entsprechenden Archivmaterials nicht entschieden werden. Es ist aber bekannt, daß Elisabeth zu allererst römische Kirchen beschenkte; unter anderem bescherte sie der Peterskirche einen mit Edelsteinen besetzten goldenen Kelch und ein Gewebe mit der Darstel-



Abb. 5. Lippo Vanni (?), Königin Elisabeth und Prinz Andreas. Altarfragment, gestiftet von der Königin Elisabeth

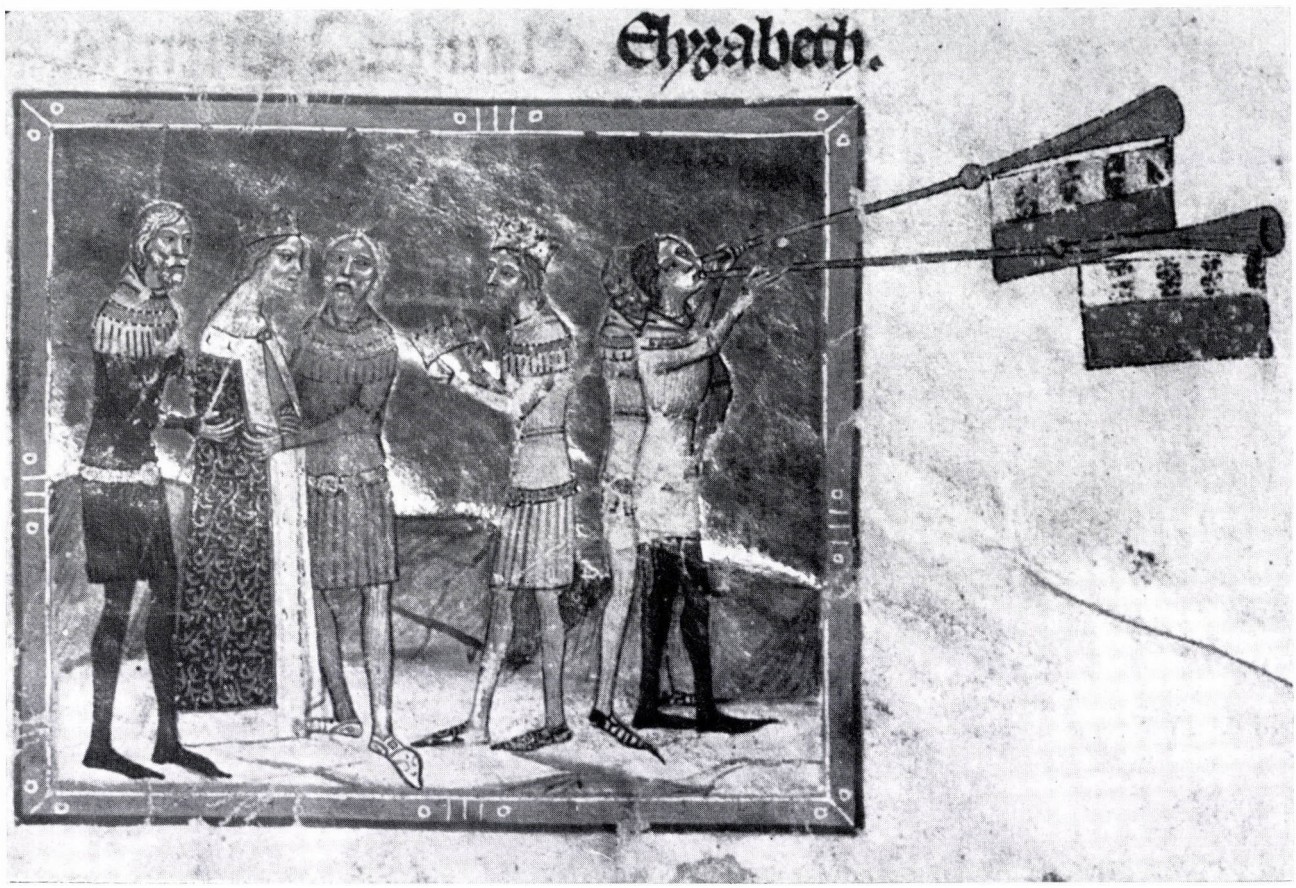


Abb. 6. Krönung der Königin Elisabeth. Chronica de Gestis Hungarorum, Széchényi-Bibliothek, Budapest

lung der Schutzheiligen Ungarns. Dagegen stehen uns keine Belege über ihre neapolitanischen Stiftungen zur Verfügung, obwohl es wahrscheinlich auch solche gab. Sollte man nicht im Zusammenhang mit diesen Tatsachen die Entstehung des Votivaltars mit der Reise der Königin nach Rom verbinden? Wir wissen freilich nicht, ob die Königin einen fertigen Altar nach Rom brachte, oder ob sie für dessen Verfertigung in der Heiligen Stadt bares Geld hinterließ. Die zweite Vermutung kommt uns wahrscheinlicher vor, denn widrigenfalls müßte dieses Werk während des Aufenthalts der Königin in Neapel entstanden sein, d. h. zwischen dem 24. Juli und dem 14. September 1343, was für die Herstellung eines verhältnismäßig großen Altars eine zu kurze Frist zu sein scheint. Wenn wir die Entstehung des Altars in den Jahren 1343—1344 annehmen, können wir feststellen, daß die Königin, die nach Dąbrowski 1305 geboren wurde, damals etwa vierzig Jahre alt gewesen war, was dem Aussehen der gemalten Gestalt entspricht.[20] Haben wir es hier nun mit einem echten Bildnis der Königin Elisabeth zu tun, oder ist dies nur eine förmliche Darstellung der Stifterin? Trotz zahlreicher Belege über das Leben der Königin ist uns keine Beschreibung ihres Aussehens bekannt. Das Gesicht Elisabeths (sowie ihres Sohnes) ist deutlich idealisiert und zeigt den charakteristischen Typus der sienesischen Malerei der ersten Hälfte des 14. Jhs. Deswegen kann dieses Bild nicht als eine authentische Abbildung gelten.

Wir wollen zunächst die fünf Miniaturen der Königin in der *Chronica de Gestis Hungarorum* von Markus Kálti, Domherrn von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) daraufhin näher ins Auge fassen. Das illustrierte Exemplar der Chronik entstand — gemäß den jüngsten Forschungen — am Ende der sechziger Jahre des 14. Jhs. Diese Miniaturen werden dem Hofmaler Ludwigs des Großen zugeschrieben, der aus den Archivübertragungen als Meister Nikolaus bekannt ist. Wie Ágnes Szigethi es bewiesen hatte, sind diese Miniaturen mit der Miniaturmalerei von Bologna und Neapel im 14. Jh. verbunden, des weiteren mit den katalonischen Miniaturen, die den Einfluß von Bologna verra-

ten.[21] Die Geschichte Elisabeths beginnt mit der Szene ihrer Krönung zur Königin Ungarns (Abb. 6).[22] Elisabeth wird hier von zwei alten Hofherren geführt, während sich ihnen König Karl Robert mit einer Krone in den Händen nähert. Rechts im Hintergrund verkünden zwei Trompeter die Krönungsfeier. Die zweite Miniatur stellt Elisabeth als Mutter der zahlreichen Kinder Karl Roberts vor. Sie steht im Zierbuchstaben *A* (Abb. 7) von drei Söhnen und zwei Töchtern umgeben. Die zwei ersten Figuren von links, in königlichen Kronen, sind Ludwig der Große und Andreas, der (vereitelte) König von Neapel. Der dritte rechts ist Stephan, Fürst von Slawonien. Ihm zur Seite stehen Prinzessin Katharina und Elisabeth.[23] Die nächste Miniatur (Abb. 8) stellt Elisabeth und ihren Gemahl, Karl Robert vor. Sie knien sich gegenüber und halten in beiden Händen ein Modell der Kirche empor, die der König 1325 für den Franziskanerorden in Lippa (Lipova, Rumänien) stiftete. Die Kirche war dem hl. Ludwig dem Bekenner gewidmet. Ludwig der Heilige, Bischof von Toulouse, war Bruder des Vaters von Karl Robert gewesen.[24] Die vierte Szene zeigt uns die Geburt Ludwigs des



Abb. 7. Königin Elisabeth mit Söhnen und Töchtern. Chronica de Gestis Hungarorum, Széchényi-Bibliothek, Budapest



Abb. 8. Königin Elisabeth und König Karl Robert stiften das Franziskanerkloster in Lippa. Chronica de Gestis Hungarorum, Széchényi-Bibliothek, Budapest

Großen (Abb. 9). Auf einem geräumigen Bett ruht Elisabeth, der sich eine Hofdame und zwei gekrönte Frauengestalten nähern. Elisabeth streckt ihre Arme dem gekrönten Neugeborenen entgegen, der sich den Händen der Hofdame zu entreißen sucht, um zu seiner Mutter zu gelangen. Die Szene spielt sich in einer Gebirgslandschaft mit mächtigen Burgmauern im Hintergrund ab. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um Plintenburg (Visegrád) an der Donau.[25] Die letzte Miniatur (Abb. 10) zeigt ein besonders dramatisches Ereignis aus dem Leben der Königin, und zwar den Mordanschlag des Felizian Zách, wobei Elisabeth vier Finger ihrer Rechten verlor. Die Szene spielt sich in der Burg ab, wo — dem Text der Chronik nach — der König samt Gemahlin und seinen zwei Söhnen Andreas und Ludwig (die in der Miniatur fehlen) zu Mittag am 17. April 1330, »am Mittwoch nach der Osternoktave« speiste.[26] Das königliche Paar sitzt am gedeckten Tisch auf dem Grund einer Portiere. Elisabeth umarmt den Hals des Königs mit ihrer Rechten und beobachtet mit Entsetzen Zách, der in beiden Händen ein Schwert gegen sie gerichtet hält. Den mörderischen Hieb wehrt aber einer der Höflinge (der Chronik nach waren es zwei: der Sohn von Gyala aus Kenesich und Nikolaus, der Sohn von Johann) ab, indem er den Angreifer tödlich verwundet. Der Tragödie schaut ein verblüffter Diener zu, der eben eine Speise aufgetragen hat. Alle fünf Bilder Elisabeths unterscheiden sich wenig voneinander. Auf allen trägt die Königin ein dekolletiertes, langes Kleid, das auf dem Bild im Zierbuchstaben *A* am sichtbarsten ist. Das Kleid ist in der Taille leicht eingeschnitten und unten mit Hermelin besetzt. Seine Farbe ist einmal blau, einmal rosa, grün oder rot mit goldenem Muster. Auf den Schultern hat sie einen umgeworfenen Mantel, der über der Brust mit einer Spange verschlossen ist. Der mit Hermelin gefütterte Mantel war aus Purpurgewebe mit goldenem Muster genäht (Krönungsszene) oder aus rotem Stoff angefertigt. In der Krönungsszene



Abb. 9. Geburt König Ludwigs des Großen, Chronica de Gestis Hungarorum, Széchényi-Bibliothek, Budapest

sind die Haare der Königin gelöst, und sie trägt eine Krone auf dem Haupt. Um Elisabeths königliche Abstammung zu betonen, überreicht ihr Karl Robert die ungarische Krone. In der Geburtsszene Ludwigs des Großen sind ihre Haare in einem Haarnetz *(crinale)* verborgen, ihr Haupt schmückt die Krone.[27] Auf den drei übrigen Miniaturen trägt die Königin einen Kruseler, der in den sechziger und siebziger Jahres des 14. Jhs. in Mode war.[28] Er ist aus weißem Stoff, mit reichem Faltensaum besetzt, und fällt auf die Schultern herab, wobei er die entblößten Ärmel des dekolletierten Kleides zudeckt. Den Kruseler verziert jedesmal eine Krone. Elisabeths Bilder in der Bilderchronik sind keine porträthafte Darstellungen ihrer Gesichtszüge. Das Gesicht der Königin ist am besten auf dem Bild im Zierbuchstaben *A* sichtbar: ein wenig pausbäckig, durch die niedrige Stirn charakteristisch, mit gerader Nase und einem zierlichen Mund. Dieses Gesicht ist zwar bezüglich der Form, der Abbildung auf dem Siegel und auf dem Triptychon in Joe and Emily Lowe Art Gallery ähnlich, aber es stellt einen populären Schönheitstypus vor, wie auch das stets sich wiederholende Gewand in den sechziger Jahren des 14. Jhs. Dies läßt sich unter anderem auch auf den steinernen Gestalten der Prinzessin Katharina am Bischofstor und am Singertor des Wiener Stephansdoms beweisen. Der Illustrator der Chronik des Markus Kálti hat Elisabeth die »Ältere« im Gegensatz zu anderen Königinnen Ungarns, die neben ihren königlichen Gemahlen nur hie und da erscheinen, sogar fünfmal dargestellt. Selbst Ludwig und seine Gemahlin, Elisabeth die »Jüngere«, erscheinen in der Chronik viel seltener. Die Chronik und vielleicht auch die Geschichte des königlichen Paares, auf dessen Bestellung dieser Kodex entstanden war, wurde nicht beendet. Dieses hervorragende Werk sollte mit zahlreichen Szenen ausgeschmückt werden, aber schon daraus, was wir vor uns haben, ist



Abb. 10. Attentat von Felizian Zach, Chronica de Gestis Hungarorum, Széchényi-Bibliothek, Budapest

darauf zu schließen, daß der Illustrator oder Stifter der Chronik bestrebt war, die Königin Elisabeth besonders auszuzeichnen.[29]

Der Miniator der Bilderchronik, der verschiedene Szenen aus der Geschichte Ungarns verewigte, hat verschiedene ikonographische Schemen verwendet, die er meistens der Bibel bzw. den Psaltern entnahm.[30] Die Szenen aus dem Leben der Königin Elisabeth der »Älteren« sind, wie es scheint, der Marienikonographie nachgebildet. Die Krönung Elisabeths zur Königin Ungarns wird, im Gegensatz zu den übrigen, in der Chronik dargestellten Krönungsszenen, nicht vom Bischof vollzogen, sondern von Karl Robert selbst, der Elisabeth die Krone darbringt, ähnlich wie Christus der Mutter Gottes in dieser Szene, wo Maria zur Himmelkönigin gekrönt wird.[31] Die Geburt Ludwigs wurde nach dem ikonographischen Typus der Geburt der Mutter Gottes nachgebildet. Die Miniatur im Zierbuchstaben *A*, die eine Apotheose Elisabeths als Mutter der zahlreichen Nachkommenschaft Karl Roberts ist, stellt sie am interessantesten vor. Sie erinnert lebhaft an eine im 14. Jahrhundert sehr populär gewesene Darstellung der *Mater Omnium* oder *Mater Misericordiae*, die ihre Hände und den Mantel über die sich an sie schmiegenden Sünder ausbreitet. Diese Darstellung ist höchstwahrscheinlich nicht zufällig, wofür die Geste Elisabeths, ihr ausgebreiteter Mantel sowie die Gestalten der Söhne und der Töchter sprechen, die als erwachsene Leute erscheinen. Im Verhältnis zu Elisabeth sehen sie aber wie kleine Kinder aus, ähnlich wie die Sünder oder Stellvertreter aller Stände im Vergleich mit der Madonnengestalt.[32] Die Verwendung der Typen aus der Ikonographie der Mutter Gottes in den Lebensszenen Elisabeths der »Älteren« zeugt ebenfalls dafür, daß der Miniaturmaler Elisabeth unter den anderen, in der Chronik dargestellten Königinnen auszeichnen wollte, nicht nur, weil sie Mutter Ludwigs des Großen, d. h. des Stifters der Chronik war, aber auch zur Aner-

kennung ihrer Stellung sowohl am ungarischen Hof als auch in der damaligen Weltpolitik Europas.

Es stellt sich nun die Frage, ob die behandelten Abbildungen Elisabeths die ganze Ikonographie der Königin erschöpfen. Hat sich denn keine einzige Darstellung der Königin in Polen erhalten, wohin sie nach dem Tode ihres Bruders Kasimir des Großen zurückkehrte und die Pflichten einer Regentin unter der Regierung Ludwigs des Großen übernahm? Bisher ist es nicht gelungen, eine authentische polnische Abbildung der Königin zu entdecken. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß man eben ihren Kopf auf einem Gewölbstein im gotischen Saal bei Rynek Glówny 17 in Krakau angebracht hat (Abb. 11). Das Gewölbe sowie die Skulpturdekoration auf dem Gewölbstein wurden bisher auf die Jahre vor 1386 datiert. Jüngstens aber hat man die Zeit ihrer Entstehung auf 1375 vorverlegt.[33] Die als Brustbild gefaßte Frau auf dem Gewölbstein sieht den Elisabeth-Darstellungen der Miniaturen der Bilderchronik ähnlich. Sie trägt ein tief dekolletiertes Kleid und einen Kruseler auf dem Haupt. Obwohl die meisten früher erwähnten Abbildungen Elisabeth in Kruseler und Krone darstellen, gibt es auch solche, wie die Darstellung auf dem Reliquienkreuz in Zipser-Neudorf (Spišská Nová Ves), wo Elisabeth nur den Kruseler trägt. Der Frauenkopf auf dem Krakauer Gewölbstein schließt nicht die Möglichkeit aus, daß es eine Darstellung Elisabeths ist, vor allem, wenn wir in Betracht ziehen, daß sie in Polen nicht Königin war, sondern ihr Amt als Regentin unter der Herrschaft ihres Sohnes Ludwig ausübte.

Überlegen wir uns eine Weile die besprochene Beziehung der Ikonographie der Königin Elisabeth zur Ikonographie anderer Königinnen des 14. Jahrhunderts.

Diese Beziehung angesichts einer Ikonographie des Königs oder einer Königin betrifft: Porträts, alle Darstellungen, die als Bildnisse oder konventionelle Abbildungen bei Lebzeiten der dargestellten Person entstanden sind, oder Bildnisse wie auch konventionelle Abbildungen, die nach dem Tode einer Person geschaffen wurden. Diese drei Kategorien der Darstellung treten nicht immer eindeutig präzisiert auf. Der Auffassungsgrad der Ähnlichkeit auf dem Porträt ist sehr verschieden, aber konventionelle Abbildungen, sowohl zeitgenössische wie spätere, können gewisse, manchmal sekundäre Bildzeichen der dargestellten Personen enthalten, wobei hier die Rede von Bildzeichen einer bestimmten Gestalt ist. Es handelt sich aber nicht um individuelle



Abb. 11. Gewölbstein mit dem Kopf der Königin Elisabeth (?). Gotischer Saal in Rynek Glówny Nr. 17, Krakau

Kennzeichen, welche der Künstler einer anderen Gestalt gab. Im 14. Jahrhundert erscheinen schon alle drei besprochenen Kategorien der Darstellung. Vorherrschend sind selbstverständlich die konventionellen zeitgenössischen Abbildungen in illustrierten Chroniken und Stiftungsszenen sowie konventionelle Abbildungen längst verstorbener Herrscher unter gemalten und gehauenen königlichen Genealogien. Man begegnet aber auch dem ersten Typus von Bildnissen, wie z. B. dem Porträt Johanns des Guten oder Rudolfs IV. von Österreich.[34] Die eben besprochene Ikonographie der Königin Elisabeth gehört zu den zeitgenössischen förmlichen Darstellungen der Königin, unter welchen wir vergebens ihr Porträt suchen würden. Man muß jedoch betonen, daß sie besonders ausführlich ist und in dieser Beziehung die Ikonographien anderer europäischer Königinnen der Zeit übertrifft. Es handelt sich hier selbstverständlich nicht um Frankreich oder Italien, sondern um die Länder Mitteleuropas, denn eine ähnliche Anzahl von Darstellungen ein und derselben Königin

ist weder in Österreich noch in Böhmen vorhanden. In Polen gibt es z. B. überhaupt keine Darstellung der Gemahlin Königs Ladislaus Lokietek oder der Gemahlin Kasimirs des Großen. Nebst einer Ikonographie der Königin Elisabeth der »Älteren« begegnen wir ebenfalls in Ungarn einer gewissen Anzahl von Abbildungen der Königin Elisabeth der »Jüngeren«, der Gemahlin Ludwigs des Großen, deren meistbekannte Darstellungen die Kapelle der wundertätigen Mutter Gottes in der Kirche zu Mariazell verzieren. Dieselben befinden sich auch auf dem silbernen Sarg des hl. Simon, welchen die Königin um 1380 dem Dom zu Zadar gespendet hat.[35] Die Entstehung zahlreicher Darstellungen der Königin Elisabeth der »Älteren« sowie Elisabeth der »Jüngeren« war das Ergebnis der hohen eigenständigen Kultur des ungarischen Hofes, der die französisch-italienische Tradition der Angiovinen fortführte. Die Königin hat gesetzlich die erste Stelle nach dem König am ungarischen Hof eingenommen. Ungarns Königinnen wurden nach französischer Art mit dem König zusammen gekrönt, und ähnlich wie der König, haben sie den Eid abgelegt. Der Person der Königin wurde am ungarischen Hof alle Ehre erwiesen, und der König hat ihr während der Festlichkeiten den ersten Platz abgetreten.[36] Trotz der bevorzugten Stellung haben sich die Königinnen Ungarns an der Regierung nicht direkt beteiligt. Gerade in dieser Hinsicht bildete Elisabeth die »Ältere« eine Ausnahme, da sie dank ihren persönlichen Vorteilen und ihrer Begabung den Weg zur Politik des damaligen Europa zu beschreiten wußte. Diese zwei Tatsachen, die Stellung der Königin am ungarischen Hof und die Stellung Elisabeths der »Älteren« in der internationalen Politik, erklären uns das Bestehen eines reichen ikonographischen Materials der Königin, welches bezüglich zahlreicher Darstellungen der Ikonographie ihres Sohnes, Ludwigs des Großen entspricht.[37]

ANMERKUNGEN

[1] *Dąbrowski, J.:* Elżbieta Łokietkówna. Kraków 1914.

[2] Hoheitssiegel der Königin Elisabeth. Wachs, zweiseitig: 8,5 cm. Avers: Abbildung der Königin Elisabeth. Anschrift: »+ S. Elisabet : Dei Gra : Hungari : Regina : Princeps: Salernitana«. Revers: ungarisches Doppelkreuz. Anschrift: »S. Elisabeth Regina Filie Ladislai Regis Polonie«. Die Siegel befinden sich im Ungarischen Staatsarchiv in Budapest: Dl 2110 (1322), Dl 2181 (1323), Dl 3137 (1338), Dl 4170 (1351), Dl 5127 : 2 (1362), Dl 5699 : 2 (1368), Dl 5715 (1368) bzw. im Państwowe Archivum. Krakowa i woj. krakowskiego (Staatsarchiv der Stadt Krakau und des Kreises Krakau) unter Nr. 25 (1339). — *Żebrawski, T.:* O pieczęciach dawnej Polski i Litwy. Kraków 1865, S. 3. Taf. 15. Abb. 38. — A Magyar Királyi Országos Levéltár diplomatikai osztályában őrzött pecsétek mutatója (Register der Siegel der Abteilung f. Diplomatik im Königl. Ung. Staatsarchiv). Budapest 1889, Taf. III/9. — *Dąbrowski, J.:* a. a. O., S. 26.

[3] *Gárdonyi, A.:* A magyar királyné udvari kancelláriája az Anjouk alatt (Die Hofkanzlei der ungarischen Königinnen in der Angiovinenzeit). Turul, 1915, S. 75. — *Dercsényi, D.:* Nagy Lajos kora (Das Zeitalter Ludwigs des Großen) o. J., o. O., S. 126. — A magyarországi művészet története (Geschichte der Künste in Ungarn). Bd. I. Red. v. L. Fülep. Budapest 1956, S. 165.

[4] *Sava, K. von:* Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Facultäten vom Jahre 1365 bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines. Bd. III, (1864) S. 141. — *Mihalik, A.:* I maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus die Siena in Ungheria. Ungarische Jahrbücher IX (1929), S. 510. — *Budinis, C.:* Gli artisti italiani in Ungheria. o. O., 1936, S. 51. — *Kampis, A.:* The History of Art in Hungary. Budapest 1966, S. 103. — *Mihalik, S.:* Problems Concerning the Altar of Elizabeth Queen of Hungary. Acta Historiae Artium X (1964), S. 288.

[5] Als Beispiel kann das Bild von Pietro Lorenzetti in S. Pietro a Ovile in Siena dienen, welches die Madonna mit dem Jesuskind darstellt. — *van Marle, R.:* The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. II, The Hague 1924, Abb. 219.

[6] *Mihalik, S.:* Emailkunst im alten Ungarn. Budapest 1961, S. 12.

[7] *Zebrawski, T.:* a. a. O., Taf. 15, Abb. 38.

[8] Ausmaß des Reliquienkreuzes in der Pfarrkirche von Zipser-Neudorf (Spišská Nová Ves): Höhe: 42 cm; Fußbreite: 16 cm. — Chefs-d'oeuvre d'orfèverrie ayant figuré à l'exposition de Budapest. Paris, o. O., o. J., IV, o. S. — *Budinis, C.:* a. a. O., S. 28. — *Kőszeghy, E.:* Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig (Merkzeichen ungarländischer Goldschmiede vom Mittelalter bis 1867). Budapest 1936, S. 369. — *Mihalik, A.:* Hungarian Goldsmiths' Work in London. The Hungarian Quarterly. VI (1940), S. 318. — *Poglayen-Neuwall, S.:* Italia e Ungheria. Emporium. XLV (1942), S. 114. — *Frau Bárány-Oberschall, M.:* A kézművesség első nyomai, ősműveltség és középkori kultúra (Älteste Spuren des Handwerks. Kultur in der Urzeit und im Mittelalter). In: Magyar művelődéstörténet (Ungarische Kulturgeschichte), o. O., o. J., S. 587—588. — *Dercsényi, D.:* a. a. O., Abb. 60, S. 166. — *Mihalik, S.:* Emailkunst usw., S. 12. — *Ders.:* Problems Concerning the Altar of Elisabeth . . . , S. 290, Abb. 38. — *Kampis, A.:* a. a. O., S. 102. — L'Europe gothique XIIe—XIVe siècles. Musée du Louvre, Paris 1968, S. 452.

[9] *Mihalik, S.;* Problems Concerning the Altar of Elisabeth . . ., S. 291.

[10] Ausmaß des Triptychons in Joe and Emily Lowe Art Gallery in Miami: Mittelteil 123 × 77 cm, Seitenteile 97 × 47 cm. — *van Marle, R.:* The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. II, The Hague, 1924, S. 326, Abb. 211, Vol. V, 1925, S. 459. — *Berenson, B.:* Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni. Gazette des Beaux-Arts, A. LXVI, 1924, T. IX, S. 282. — *Venturi, L.:* Pitture Italiane in America. Bd. I. Milano 1931, Taf. LXXX. — *Suida, W. E.:* The Altarpiece of Elżbieta Łokietkówna, Gazette des Beaux-Arts. S. VI, Vol. XXXVI [1948], S. 201—208. — *Reau, L.:* Iconographie de l'art chrétien. Bd. III, Paris 1958, S. 419.

[11] *Suida, W. E.:* a. a. O., S. 207.

[12] *Szajnocha, K.:* Siostra Kazimierza Wielkiego we Włoszech, Dzieła Karola Szajnochy. T. IV. Warszawa 1876, S. 49—62. — *Chłędowski, K.:* Historie neapolitańskie. Kraków—Lwów, a. a. O., S. 60—63. — *Dąbrowski, J.:* a. a. O., S. 43. — *Meysztowicz, V.:* Elisabeth de Pologne reine de Hongrie. Vatican 1943, S. 5, 16—19. — *Żyliński, J.:* Piastówny i żony Piastów, o. J., o. O., S. 246—247.

[13] *van Marle, R.;* a. a. O., Vol. II, S. 324. — *Berenson, B.:* a. a. O., S. 282. — *Venturi, L.:* a. a. O., Taf. LXXX. — *Suida, W. E.:* a. a. O., S. 201.

[14] *van Marle, R.:* a. a. O., Vol. II, S. 324 sah im Altar der

Königin Elisabeth Pietro Lorenzettis Einfluß.

[15] *Ebd.*, Abb. 261.

[16] *Ebd.*, S. 452. — *Weigelt:* Lippo Vanni, Thieme—Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXIII. Leipzig 1929, S. 277—278.

[17] *van Marle, R.:* a. a. O., Abb. 298. — *Kaftal, G.:* Saintes in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Florence 1952. S. 123, Abb. 127.

[18] *Venturi, L.:* a. a. O., Taf. LXXX.

[19] *Suida, W. E.:* a. a. O., S. 208.

[20] *Dąbrowski, J.:* a. a. O., S. 5.

[21] Képes Krónika. Hasonmás kiadás (Bilderchronik. Faksimile-Ausgabe). Budapest 1964, Textband, S. 174—175, Abb. 139—141. — *Rapaics, R.:* Les images de la Chronique Enluminée. Nouvelle Revue de Hongrie XXXII (1939), S. 242—247. — *Dercsényi, D.:* A Képes Krónika és kora (Die Bilderchronik und ihre Zeit). In: Képes Krónika. Budapest 1964, S. 7—40. — *Szigethi, Á.:* A propos de quelques sources des compositions de la Chronique Enluminée. Acta Historiae Artium XIV (1968), S. 177—186.

[22] Die Miniatur steht neben folgendem Text: »Rex Karolus ducit in uxorem dominam Elyzabeth . . .« Képes Krónika: a. a. O., S. 174.

[23] Die Miniatur befindet sich neben dem folgenden Text: »Anno Domini MCCCXX accepit rex Karolus filiam Ladizlai regis Polonorum, Elyzabeth nomine . . .«. Képes Krónika, a. a. O., S. 174.

[24] Die Miniatur befindet sich neben folgendem Text: »Fundacio claustri Lypuensis", Képes Krónika, a. a. O., S. 175.

[25] Die Miniatur befindet sich neben folgendem Text: »Lodovicus nascitur«. Képes Krónika, a. a. O., S. 175.

[26] Die Miniatur befindet sich neben folgendem Text: »Felicianus vulnerat dominam Elysabeth reginam«. Képes Krónika, a. a. O., S. 175.

[27] *Gutkowska-Rychlewska, M.:* Historia ubiorów. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 286.

[28] *Ebd.*, S. 161, 281.

[29] *Dąbrowski, J.:* a. a. O., S. 11—16, 126.

[30] *Szigethi, Á.:* a. a. O., S. 184.

[31] *Reau, L.:* a. a. O., Bd. II, S. 624.

[32] *Süßmann, V.:* Maria mit dem Schutzmantel. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V [1929], S. 311.

[33] *Misiąg-Bocheńska, A.:* Ze studiów nad gotycka rzeźbą architektoniczną w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III (1934), S. 203. — *Dutkiewicz, J. E.:* Rzeźbą, Historia Sztuki Polskiej. T. I, Ed. 2, Kraków 1956, S. 306. — *Bochnak, A.:* Kraków gotycki, Kraków, jego dzieje i sztuka. Warszawa 1956, S. 131. — *Gadomski, J.:* Gotyckie sale z rzeźbionymi zwornikami w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie. Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych, styczeń-czerwiec 1968, PAN, Oddz. w Krakowie, Kraków, 1969, S. 199.

[34] *van Marle, R.:* Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance. La Haye 1931, S. 8—13. — *Pradel, P.:* Le portrait sculpté à la fin du Moyen-Age. Actes du XVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Amsterdam, 23—31 Juillet 1952. La Haye 1955, S. 257—258.

[35] *Petschnig, H.:* Die Wallfahrtskirche zu Maria-Zell *in* Steiermark, Mitteilungen der k. k. Central-Commission XIV [1869], S. 78. — *Wonisch, O.:* Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche. Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark. Graz 1960, S. 74, Abb. 8a. — *Molè, V.:* Sztuka Słowian południowych, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, S. 201, Abb. 181.

[36] *Dąbrowski, J.:* a. a. O., S. 12.

[37] *Dercsényi, D.:* Nagy Lajos ikonografiája (Die Ikonographie Ludwigs des Großen). Szépművészet II (1940—41), S. 239—242.

PHOTONACHWEIS

Abb. 1. Staatsarchiv der Stadt und des Kreises Krakau; Abb. 2. Jagellonenbibliothek, Krakau; Abb. 4—5.: S. H. Kress Collection, Miami; Abb. 6—10: Széchényi-Bibliothek, Budapest; Abb. 11: S. Kolowca.

ÜBER EINIGE ILLUMINIERTE URKUNDEN

von

D. RADOCSAY

Während der letzten beiden Jahrzehnte wandte die Kuntsgeschichte den illuminierten Handschriften weit größere Aufmerksamkeit zu als in den vorangegangenen Jahrhunderten. Die am Bilderschmuck unserer gemalten Diplome angestellten Stiluntersuchungen lassen jene Zusammenhänge, die eine Zusammenfassung zu kleineren oder größeren Gruppen gestatten, sowie jene, die sie fester oder lockerer mit verschiedenen Strömungen der europäischen Miniaturmalerei verknüpfen, immer deutlicher erkennen. Diese Untersuchungen vermochten schon mancherlei Aufschlüsse über das Vorhandensein und die Tätigkeit verschiedener Urkundenmalerwerkstätten und ganz allgemein über den dieser Kunstsparte in der Geschichte der Malerei gebührenden Platz zu bieten, das Wirken zahlreicher früher ganz übergangener, meist anonymer Meister zu rekonstruieren oder auch das Oeuvre einiger bereits bekannter Miniatoren zu ergänzen.

Auf manchen neueren Ausstellungen wurden unter die anderen Kunstgegenstände auch illuminierte Urkunden in die Reihe der Exponate mit aufgenommen und damit dieser Kunstgattung innerhalb der Kunstgeschichte mehr Bürgerrecht eingeräumt als vordem.

Wie auf jedem anderen Gebiet, bilden auch bei den illuminierten Urkunden Erforschung, Registrierung und Publikation des vorhandenen Materials die vordringlichste Aufgabe. Als Ziel muß uns auch hier, wie überall, die Bereicherung unserer Kenntnisse, die Berichtigung etwaiger Irrtümer und auf diesem Weg eine möglichst weitgehende Annäherung an die wirklichen künstlerischen Vorgänge und Entwicklungsphasen vorschweben.

Der erste Wappenmaler von Ofen

Die Reihe der mit Miniaturmalereien geschmückten ungarischen Wappenbriefe nimmt unter der Regierung des Königs und späteren deutsch-römischen Kaisers Sigismund von Luxemburg ihren Anfang. Das erste mit einem gemalten Wappen gezierte ungarische Adelsdiplom ist jenes der Familien Tétényi und Haraszti vom 15. April 1405. Der Ausstellungsort der Urkunde geht aus dem Text nicht hervor, doch da wir im Besitz anderer von Sigismund stammender Urkunden sowohl vom Vortag, dem 14. als auch vom nachfolgenden 16. April sind[1], die beide in Ofen (Buda) ausgefertigt wurden, können wir mit Sicherheit annehmen, daß auch der Adelsbrief der Tétényis in der ungarischen Residenz des Königs ausgestellt wurde. Auf ähnliche Weise läßt sich auch das zweite Adelsdiplom der Familien Garázda und Szilágyi vom 24. Februar 1409[2] in Ofen lokalisieren. Mit dem dritten, uns bis 1945 erhalten gebliebenen, aber bei Kriegsende verlorengegangenen Adelsbrief vom 14. Oktober 1409 erhob Sigismund in Preßburg die Familie Hideghéty in den Adelsstand.

Die beiden erstgenannten Urkunden geben uns nur spärliche Aufschlüsse über die Anfänge der Wappenbriefkunst von Ofen. Die Farbschicht des Tétényi-Wappens ist teilweise abgebröckelt und beschädigt; das Garázda-Adelsdiplom ist gegenwärtig verschollen und deshalb unzugänglich, unseres Wissens gibt es auch keine Lichtbildaufnahme seines Wappenbildes. So sind sie für die Kunstgeschichte von geringem Wert und beweisen vorläufig nichts weiter, als daß Anfang des 15. Jahrhunderts am ungarischen Königshof bzw. in der Stadt Ofen bereits Miniatoren beschäftigt waren, deren Tätigkeit sich auch auf das Wappenmalen erstreckte. In den der Entstehungszeit unserer obengenannten ersten drei Adelsbriefe folgenden Jahren beschafften sich die ungarischen Untertanen König Sigismunds ihre Adelsdiplome mit den gemalten Wappen aus Deutschland, der Schweiz, aus Frankreich, Böhmen, Österreich und Italien, unter denen nur zwischen 1423 und 1430 und dann wieder 1435 in Ungarn, genauer in Preßburg, in der Nähe der Burg Galambóc, in



Abb. 1. Wappenbrief Grändl. 1436. Wien, Stadtarchiv

Kronstadt (ung. Brassó, rum. Braşov) und dann wieder in Preßburg ausgefertigte Adelsurkunden auftauchen.

Nach diesen Anfängen ging mehr als ein Vierteljahrhundert ins Land, bis König Sigismund am 2. Juli 1436 wieder in seiner Residenz in Ofen einen ungarischen Adelsbrief, diesmal für die Familien Westerházy und Bögöti ausstellen ließ. Diese früher im Besitz der Nachkommen befindliche Urkunde ist gegenwärtig verschollen, das gemalte Wappenbild war schon gelegentlich einer seinerzeitigen Erwähnung beschädigt, so daß von ihm heute nur noch eine Farbzeichnung einen annähernden Begriff zu vermitteln vermag.[3] Eine neuzeitliche Kopie hat uns auch die Miniatur des zwischen 1440 und 1444 ausgestellten Szalóky Adelsbriefes überliefert.[4] Ein Vergleich der Komposition, der Proportionen und Formen dieser beiden Wappenbilder läßt mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß beide von der Hand des »Ersten Wappenmalers von Ofen« stammen. Da wir indessen nur heraldisch getreu wiedergegebene, in malerischen Belangen jedoch »unpersönliche« Kopien einander gegenüberstellen konnten, ließ sich über die Begabung und die Künstlerpersönlichkeit des Miniators kein Urteil fällen.

In zeitlicher Reihenfolge als nächsten in Ofen ausgefertigen Adelsbrief erwähnen wir das vom 2. Juli 1437 datierte Patrohi Diplom. Bei einem Vergleich seines gemalten Wappenbildes mit jenen des Kulpi Diploms aus dem Jahr 1443 und des Adelsbriefes der Familie Becz von 1456 sind wir zu der Ansicht gelangt, daß die Miniaturen aller drei Urkunden wiederum von der Hand ein und desselben Meisters stammen, den wir als »Zweiten Wappenmaler von Ofen« bezeichneten.[5] Das Auffinden der Spuren der von diesen beiden anonymen heimischen Miniaturmalern entfalteten Tätigkeit bot nicht nur eine nützliche Handhabe zur stilistischen Einordnung ihrer Werke in die lange Reihe ungarischer Adelsdiplome, sondern sie erbrachten nach den noch unsicheren Anfängen des Jahrhundertbeginns zugleich den Nachweis, daß seit der Mitte der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts in Ofen bereits kontinuierlich Meister wirkten, die sich auf Urkunden- und Miniaturenmalerei verstanden und aller Wahrscheinlichkeit nach an damals schon bestehende lokale Überlieferungen anknüpften.

Außer den beiden erwähnten Kopien waren uns weitere gegenständliche Zeugen der einstigen Tätigkeit des »Ersten Wappenmalers von Ofen« bis vor kurzem unbekannt, bis wir im Archiv der Stadt Wien ein drittes, vom gleichen Meister für einen österreichischen Adelsbrief gemaltes Wappen entdeckten.[6] Von diesem Diplom hat schon zuvor Jäger-Sunstenau berichtet,[7] die Kunstgeschichte nahm jedoch bislang keine Notiz von ihm.[8] Am 1. März 1436, vier Monate vor der Ausfertigung des Westerházy Diploms hatte Sigismund, der zu dieser Zeit in Ofen residierte, den Brüdern Hans, Peter und Michel Grändl den Adelstitel verliehen.[9] Abweichend von den ungarischen Adelsbriefen, hielt sich die hierüber ausgestellte Urkunde an den Typus der Reichsdiplome, — das Wappenbild ist in den deutschen Text eingefügt. Hier ist das Schild auf dunkel weinroten, mit dünnem Rankenwerk verzierten und von einem rechteckigen gelben Rahmen eingefaßten Grund gemalt. Das geschwärzte silberne Wappenschild ist durch einen blauen Diagonalbalken in zwei übereinanderliegende Felder geteilt, deren ganze Fläche von je einem Stachelschwein ausgefüllt ist, ein Bild,

das sich auf dem Adlerflügel der Helmdecke genau wiederholt. Die ornamentale Schildeinfassung ist blau und silbern. Die Komposition ist von heraldischer Regelmäßigkeit und in ihren Proportionen gut ausgewogen (Abb. 1).

Bei einem Vergleich des Gründl-Wappens mit den gemalten Wappenbildern der Familien Westerházy und Szalóky fällt deren enge Verwandtschaft ins Auge. Ihr identischer struktureller Aufbau, ihre analogen Proportionen und Einzelheiten lassen mit Gewißheit darauf schließen, daß alle drei Wappenbilder von ein und demselben Meister stammen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die übereinstimmende Form der beiden Wappenschilder und Adlerflügel im Gründl- und Szalóky-Wappen, ferner auf allen drei genannten Miniaturen die beidseitig in zwei Hauptzweige gespaltenen, gewundene Blattranken treibenden, bei der Verzweigung gerade und kurzgelappten flachblättrigen Helmdecken, deren weitgehende Ähnlichkeit nicht zu verkennen ist. Die Abweichungen sind logische Folgen des schon erwähnten Umstands, daß die beiden ungarischen Wappenbilder als Nachzeichnungen schärfere und feinere Konturen aufweisen, die sich aus der graphischen Wiedergebe ergeben, während die Gründlsche Originalminiatur malerischer und gelöster wirkt. Die einander entgegengesetzte Neigung der Wappenschilder findet in den heraldischen Höflichkeitsregeln ihre Erklärung. Der Schild neigt sich jeweils dem Herrschernamen zu, mit dem der Text beginnt. Deshalb zeigen die (vor dem Textanfang abgebildeten) Wappen der ungarischen Adelsbriefe eine Schrägrechtsstellung, während die (im Text aufscheinenden) Reichswappen sich der linken Seite zuwenden.

Die Gründlsche Miniatur rückt das Bild, das wir uns bisher von den künstlerischen Qualitäten und der Bedeutung des »Ersten Wappenmalers von Ofen« machen konnten, in ein helleres Licht und bereichert unsere Kenntnisse über die Anfänge der Urkundenmalerei in Ofen. Unser Meister war in der Heraldik gut bewandert, und wenn er auch nicht zur Spitzenklasse der Miniaturmaler zählte, löste er seine Aufgabe dennoch mit beachtlicher Handfertigkeit und gutem Geschmack. Sein Schaffen war nicht umfangreich genug, um über Ofen hinaus zu wirken. Doch genügen die wenigen Werke, die wir von ihm kennen, vor allem die Originalminiatur des Gründlschen Wappenbriefes, um unter Berichtigung unserer früheren Auffassung im »Zweiten Wappenmaler von Ofen« nunmehr seinen Schüler zu vermuten, der während der zwei Jahrzehnte, in denen er sich als Miniator betätigte, seinen Lehrer an künstlerischen Qualitäten überflügelte, und dessen Stil an jenen des Wiener Malers Michael, Meisters der beiden Stadtwappen von Preßburg aus dem Jahr 1436 anknüpfte.

Es sei nochmals erwähnt daß das Gründl-Wappenbild nicht unwesentlich zur Vervollständigung und solideren Fundierung unseres bisherigen Wissens um den Anfangsabschnitt der Urkundenkunst in Ofen beitrug. Verweisen wir in diesem Zusammenhang auf eine weitere Bereicherungsmöglichkeit dieser Kenntnisse. Am 23. April 1436 verlieh König Sigismund gleichfalls aus seiner Burg in Ofen der Basler Familie Gatz den Adel.[10] Die Publikation und Würdigung der vor mehr als einem halben Jahrhundert kurz erwähnten Urkunde stehen unseres Wissens bis heute noch aus, und wir kennen nicht einmal ihren derzeitigen Aufbewahrungsort. Im Interesse einer genaueren und seiner wahrhaften Bedeutung angemessenen Rekonstruktion des mittelalterlichen Kunstschaffens der ungarischen Hauptstadt, dessen gegenständliche Hinterlassenschaft durch die Wechselfälle der Geschichte ohnehin unersetzliche Verluste erlitten hat, wäre die Ausforschung dieser gemalten Urkunde und ihre anschließende kunsthistorische und stilkritische Untersuchung überaus wünschenswert.

Zwei von König Matthias verliehene Wappebriefe

In der ansehnlichen Reihe der von König Matthias Corvinus verliehenen illuminierten Adelsdiplome wandte sich die Aufmerksamkeit der kunstgeschichtlichen Forschung bisher nur drei aus Wien datierten Wappenbriefen zu. Der erste, am 25. Dezember 1487 ausgestellte, bezieht sich auf das dem niederösterreichischen St. Pölten verliehene Stadtwappen, das laut Schaffrans strenger Beurteilung von einem niederösterreichischen Provinzmaler angefertigt wurde und in künstlerischer Sicht belanglos ist. Fügen wir gleich hinzu: falls die Urkunde in Wien ausgefertigt wurde und sie keinerlei Anzeichen der damals in Ofen blühenden Renaissance erkennen läßt, mag das Wappenbild von einem niederösterreichischen oder ebenso gut auch von einem Wiener Miniator stammen.[11] Das zweite, einem gewissen Paul Hradnai Holy am 10. April 1488 verliehene Adelsdiplom (Abb. 2) enthält ein in gotischem Stil gemaltes Wappenbild, das von der in Ofen schon

vorherrschenden Renaissance noch völlig unbeeinflußt geblieben ist. Der aus einer einfachen Familie stammende, übrigens unbekannte Holy, der damals von König Matthias in den Adelsstand erhoben wurde, dürfte dessen ungarischer Untertan gewesen sein, und wenn sein Diplom nicht in Ofen illuminiert wurde, gebührt dem Wappenbild in der Geschichte der österreichischen Wappenmalerei mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Platz unter dem einschlägigen Wiener Material.[12] Ihrem Stil, ihrer feinen Zeichnung und ihrem vornehmen Kolorit nach weicht diese Miniatur vom vorgenannten Wappenbild ab und steht mit ihm in keinerlei Zusammenhang. Das dritte Adelsdiplom, das der Familie Bakócz, datiert vom 6. Januar 1489 gleichfalls aus Wien, doch wurde sein im Renaissancestil gehaltenes Wappenbild bestimmt nicht in Wien, sondern in Ofen gemalt.[13]

Alles in allem fanden bisher nur diese drei von König Matthias in Wien verliehenen Adelsbriefe Eingang in die Kunstgeschichte, die sonst über die Wiener Wappenbriefmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts kaum mehr zu berichten weiß. Teils nach Tirol, teils schon ins 16. Jahrhundert führen uns einige in letzter Zeit publizierte österreichische Urkunden.[14]

Vor nahezu fünfzig Jahren veröffentlichte die angesehene Schweizer Zeitschrift für Heraldik den gleichfalls von König Matthias in Wien der Familie Feer verliehenen Wappenbrief.[15] Neuerdings gab die Familienchronik der Feers auch den Urkundentext mit der hinzugefügten Bemerkung bekannt, daß am gleichen Tag, d. h. am 12. August 1488, an dem ihr Ahnherr geadelt wurde, König Matthias in Wien auch zwei weiteren Schweizer Familien, den Sonnenbergs und den Rizzis je einen Wappenbrief ausstellen ließ.[16] Von diesen drei Urkunden befinden sich die Adelsdiplome der Feers[17] und der Sonnenbergs[18] im Luzerner Staatsarchiv. Beide sind in deutscher Sprache abgefaßt, und das Wappenbild ist nach dem Muster der Reichsadelsdiplome und abweichend von der ungarischen Gepflogenheit in den Text eingefügt. Das Feer-Wappen zeigt auf dem netzartig von feinem Rankenwerk bedeckten Schild einen aufgerichteten roten Löwen, dessen Oberkörper sich in ähnlicher Darstellung auch in der Helmzier wiederholt (Abb. 3). Zu beiden Seiten umgeben den Schild vielfach verschlungene wuchtige Laubgewinde als Helmdecken. Das Wappenbild ist, vom Herkömmlichen abweichend, nicht in einen rechteckigen Rahmen, sondern in einen dünnen ovalen Zweig mit locker angefügten Blätter- und Blumenranken eingefaßt.

Eine traditionsgebundenere Komposition zeigt das mitten im Text des Sonnenberg-Diploms (Abb. 4) sichtbare Wappen (Abb. 5), das sich in einen aus Ästen mit abgeschlagenen Zweigen zusammengefügten rechteckigen Rahmen fügt. Auf dem weißsilbernen Wappenschild erscheint über einem Dreierhügel eine von Flammenstrahlen umgebene Sonne mit Menschenantlitz — eine Andeutung auf den Familiennamen, deren Bild sich herkömmlicherweise auch in der Helmzier wiederholt. Das Rankengeflecht der Helmdecke fällt mit gotischer Eleganz und Biegsamkeit zu beiden Seiten des Schildes herab. Und wenn auch die proportionierte Komposition des Wappenbildes mit seinem rechteckigen Hintergrund dem Herkömmlichen entspricht, sind die zu einem Rahmen zusammengepaßten Äste ungewöhnter. Einem ähnlichen Rahmen begegnet man auf dem räumlich und zeitlich diesem Diplom fernerstehenden, am 12. November 1517 in Ofen ausgefertigten Wappenbrief der Familie Tarnóczy.[19] Der dritte, von 12. August 1488 aus Wien datierte Adelsbrief der Familie Rizzi befindet sich gegenwärtig an einem uns unbekannten Ort, da er weder im Luzerner Staatsarchiv noch im Archiv der Bürgergemeinde der Stadt Luzern, noch in der Zentralbibliothek zu finden ist.[20]

Eine Gegenüberstellung der von den drei gleichzeitig datierten Wiener Urkunden zugänglichen beiden Adelsdiplome und ihre vergleichende stilkritische Untersuchung erteilt zwar über die Persönlichkeit, Herkunft und Zugehörigkeit des Miniators keine Auskunft, läßt aber einige bescheidenere Schlußfolgerungen zu. Auch ohne eingehendere Analyse kann man unschwer den künstlerischen Qualitätsunterschied der beiden Wappenbilder feststellen. Das Sonnenbergsche übertrifft das Feersche an Schwung und sicherer Linienführung der Zeichnung, an überlegenem Proportionsgefühl und an Schönheit. Verweisen wir nur kurz auf die augenfälligsten Unterschiede, auf die voneinander abweichende Form der beiden Wappenschilder und die Verschiedenheit der inneren Einordnung der Wappenbilder sowie auf die divergierenden, wenn auch gleichermaßen von der Regel abweichenden Umrahmungen. Beachten wir überdies die beschwingtere, grazilere Biegsamkeit der Sonnenbergschen Schilddecken im Gegensatz zur derberen Ausführung auf dem Feer-Wappen, kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß die bei-

den Wappenbilder nicht das Werk ein und desselben Malers sein können. Da aber beide Adelsbriefe am gleichen Ort und vom selben Tag datiert sind, ergibt sich aus den stilistischen Unterschieden die logische Folgerung, daß ihre Wappenbilder (oder zumindest eines von ihnen) nicht in Wien und somit auch nicht im Auftrag des Königs gemalt wurden, da sonst aller Wahrscheinlichkeit nach derselbe Meister mit dieser Aufgabe betraut worden wäre. Wie es bei Verleihung von Wappenbriefen auch sonst öfters vorkam, blieb offenbar bei der Beschriftung der Platz für das Wappen frei und den Geadelten selbst fiel die Aufgabe zu, für die Anfertigung der Miniatur zu sorgen, was offenbar kurz nach der Entgegennahme des Diploms geschah. Gegen die Wiener Herkunft der Illumination der genannten beiden Urkunden sprechen überdies auch die zwischen ihnen und den gleichfalls von Matthias in der österreichischen Hauptstadt verliehenen Wappenbriefen der Stadt St. Pölten (1487) und der Familie Hradnai Holy (1488) wahrnehmbaren Abweichungen.

In kunsthistorischen Belangen lassen sich aus den beiden in Luzern verwahrten illuminierten Urkunden zweierlei Lehren ziehen. Die negative besagt, daß ihr Wappenbild trotz der Wiener Datierung der Diplome nicht mit der Wiener Miniaturmalerei in Verbindung gebracht werden kann, ferner daß sie vorläufig vereinzelt dastehen und nicht genau lokalisiert werden können. Das positive Ergebnis besteht außer der willkommenen Bereicherung der von König Matthias verliehenen, bisher bekannten Adelsbriefe und des stilistischen Gesamtbildes der in diesen Diplomen enthaltenen Miniaturen, in der Erkenntnis, daß der Kreis der vom ungarischen Renaissanceherrscher stammenden illuminierten Urkunden keine statisch geschlossene Einheit bildet. Das farbenprächtige Panorama der von Matthias' Mäzenatentum zeugenden Miniaturkunst erfährt dank den beiden Luzerner Wappenbriefen eine zusätzliche Ausweitung.



Abb. 3. Wappenbrief Feer. 1488. Luzern, Staatsarchiv



Abb. 2. Wappenbrief Hradnai Holy. 1488. Budapest, Staatsarchiv

Einige Bemerkungen zu den Prunkbittschriften

Seit der Veröffentlichung von Franz Fabians Monographie über die Prunkbittschriften[21] hat sich deren Zahl nicht wesentlich vermehrt. In dem seinem Werk beigefügten Katalog finden sich 41 solche Diplome verzeichnet, doch nahm der Autor in diese Liste auch nicht illuminierte Urkunden auf, deren Anfangszeilen aus größeren, kalligraphisch gezeichneten Buchstaben bestehen, ferner solche, in denen der für das Initial ausgesparte Platz leer geblieben ist, das Initial selbst entweder

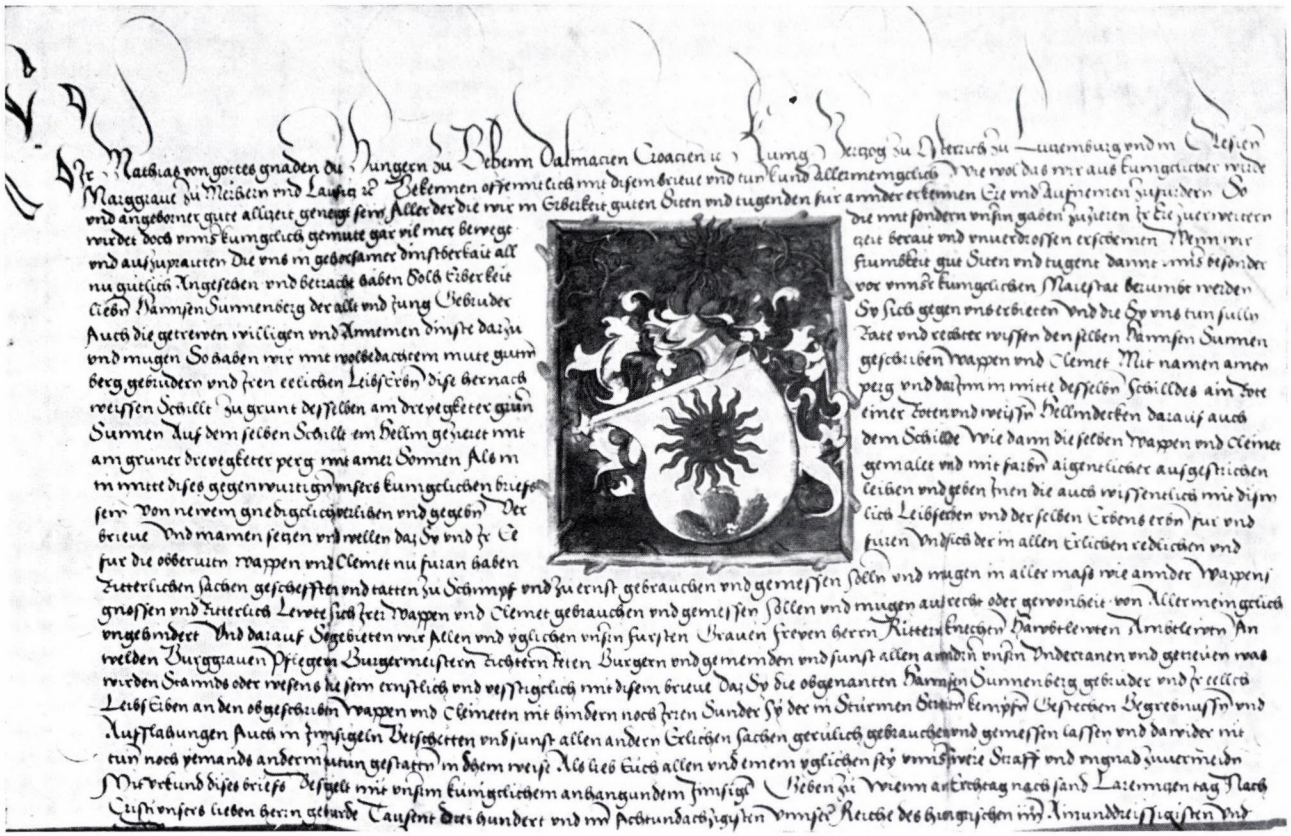


Abb. 4. Wappenbrief Sonnenberg. 1488. Luzern, Staatsarchiv

nicht ausgemalt oder nicht einmal vorgezeichnet war. Nach der Publikation des sorgfältig zusammengestellten Fabian-Katalogs wurden nur zwei Urkunden der Newyorker Pierpont Morgan Library,[22] zwei Bittschriften des Münchner Allgemeinen Staatsarchivs[23] und fünf Suppliken des Budapester Staatsarchivs[24] bekannt. Dieser Bereicherung stehen allerdings die durch den Krieg oder durch andere Ereignisse verursachten Verluste gegenüber.

In der Verbindung mit der Veröffentlichung der Budapester Bittschriften trachteten wir, ein zusammenfassendes, knappes Gesamtbild des Miniaturenschmuckes der illuminierten Renaissanceurkunden und ihrer Stilmerkmale zu umreißen. Nähere Untersuchungen werden doch durch die große Streuung der einschlägigen Urkunden erschwert.[25]

Wir verwiesen schon an anderer Stelle darauf, daß unsere Reihenfolge mit der Bittschrift der Nonnen von Santa Margherita in Bologna, einer qualitativ hochwertigen und in ikonographischer Sicht seltenen und wertvollen Urkunde beginnt.[26] Vom nächsten Stück, der zwischen 1435 und 1444 entstandenen Altenburger Supplik mußten wir



Abb. 5. Detail aus Abb. 4.

aufgrund einer vom Stift selbst erteilten Auskunft annehmen, daß es unauffindbar sei, doch zu unserer freudigen Genugtuung können wir nunmehr das Vorhandensein dieser Bittschrift melden, deren farbige Reproduktion und deren Text vor kurzem von Leo Santifaller veröffentlicht wurde.[27] Im kolorierten *B*-Initial erblickt man das Wappen Papst Eugens IV., auf der linken und oberen Randleiste ein von dünnen Zweigen ausgehendes üppiges spitzenartiges Rankenwerk aus kleinen Blüten und feingezeichneten, zarten Blättern. Es handelt sich hier um eine Miniatur des französisch-flämischen Typus, die sich von jener der Bologneser Bittschrift grundlegend unterscheidet. Unter den zahlreichen Analogien dieser Ornamentik erwähnen wir diesmal die Randleistenverzierungen des Psalters der Biblioteca Trivulziana (cod. Nr. 448).[28]

Die stilistischen Abweichungen der Miniaturen der beiden oben erwähnten, annähernd gleichzeitig angefertigten Urkunden von Bologna und von Altenburg beweisen, daß ihre Meister unabhängig voneinander arbeiteten. Obwohl die letztgenannte Supplik eng mit der französisch-flämischen Kodexillumination verknüpft ist, kann man doch mit Bestimmtheit annehmen, daß ihre Randleistenverzierung in Italien gemalt wurde. Die von einem niederösterreichischen Stift an den Heiligen Stuhl gerichtete, in Rom genehmigte und von dort wieder nach Altenburg zurückgesandte Bittschrift mag entweder in Rom selbst oder in irgendeinem Ort zwischen Rom und Altenburg, oder aber erst nach ihrem Wiedereintreffen in Österreich illuminiert worden sein. Die Miniatorenwerkstatt, die das besorgte, läßt sich schwer lokalisieren, doch muß man auch den Umstand in Erwägung ziehen, daß der Weg der Urkunde über Norditalien führte, wo man der nordischen Kunst und dem französich-flämischen Stil gegenüber äußerst aufgeschlossen war.



Abb. 7. Diplom des Jeronimitenkonvents von Guadalupe. 1444. Madrid, Nationalarchiv

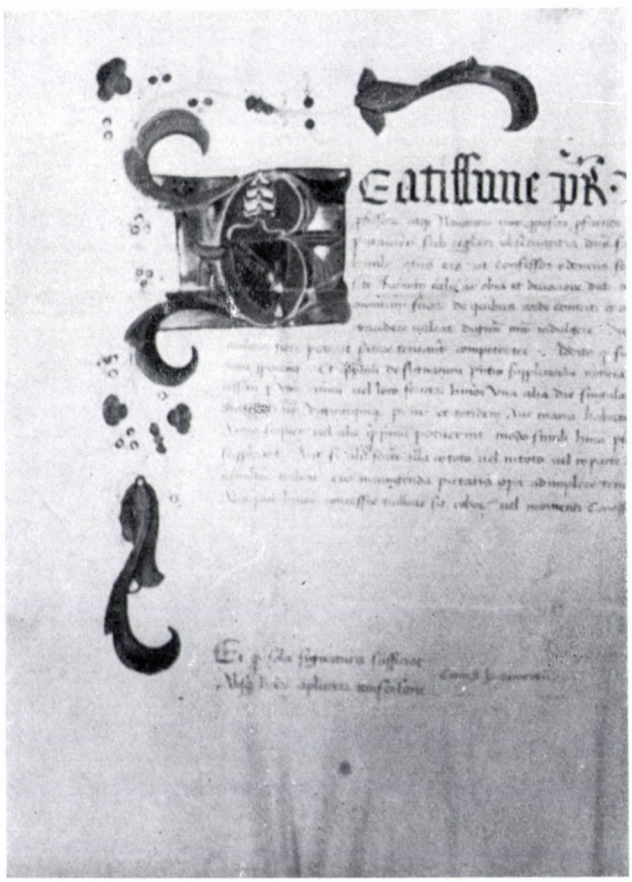


Abb. 6. Klosterneuburger Supplik. 1440—1447. Klosterneuburg, Stiftsarchiv

Weniger problematisch gestaltet sich der Miniaturenschmuck der nächsten Bittschrift, die die Mönche des römischen S. Pietro in Vincoli bei der Römischen Kurie einreichten und deren Bewilligung zwischen 1435 und 1444 erfolgte.[29] Da diese Supplik die Grenzen der Ewigen Stadt nicht verlassen hatte, ist sie zweifellos auch von einem römischen Meister illuminiert worden. Im »B« Intial, mit dem der Text beginnt, wird das Wappen des Papstes Eugen IV. von zwei Engeln getragen, am linken und am oberen Rand erblickt man eine Leistenverzierung aus feinem, rhythmisch verschlungenem Rankenwerk, in das Blätter, Früch-

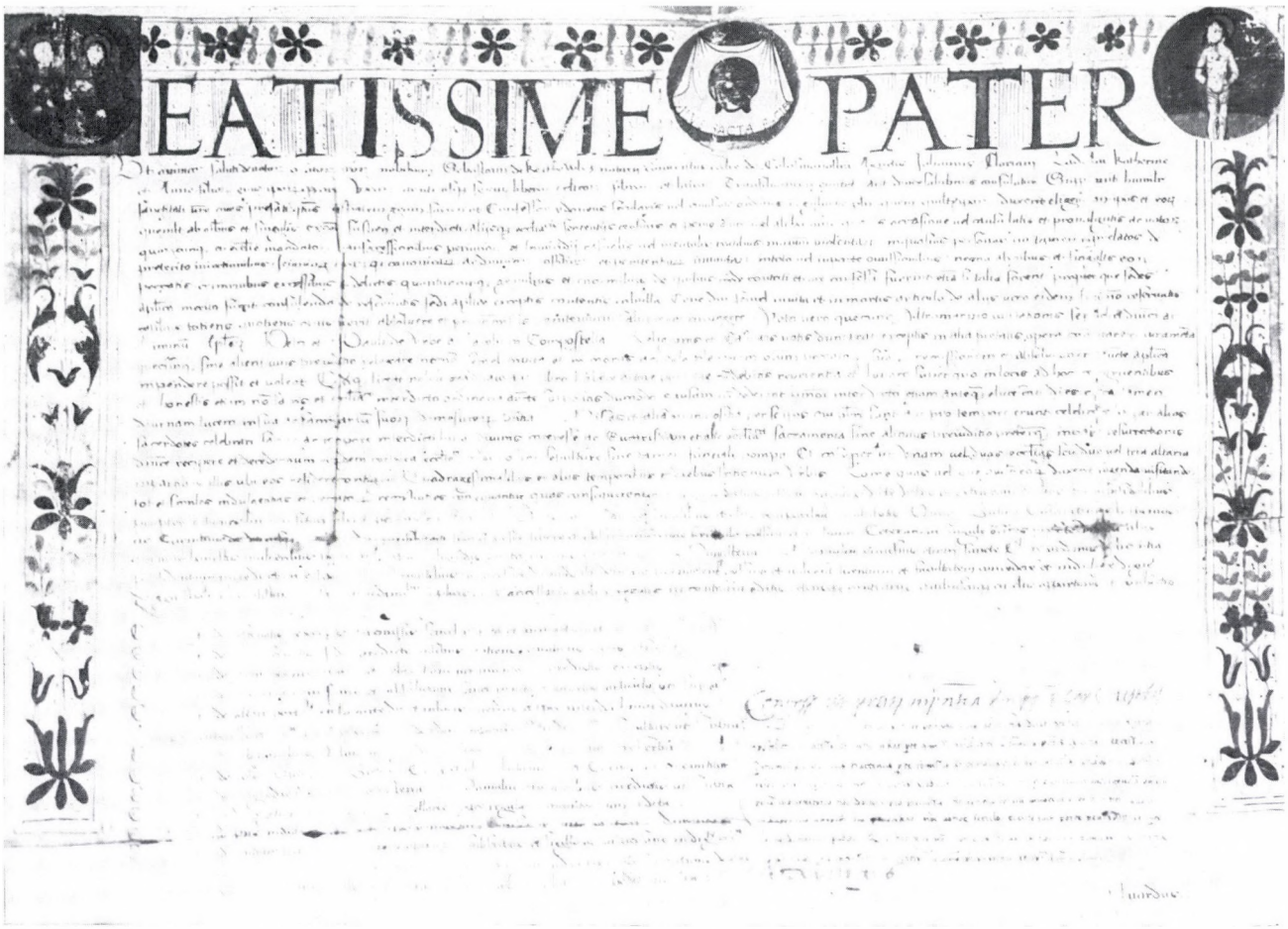


Abb. 8. Supplik von Sebastian Kesztölczi. Um 1470. Budapest, Staatsarchiv

te und Blumen eingestreut sind. Links ein betender Mönch auf den Knien, weiter oben ein unbekleideter Putto und über dem Initial ein Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt und in das Leistenornament hineinragt. Ähnliche dünne, schlanke Blattranken mit verstreuten Blüten finden sich als Beiwerk von norditalienischen Kodexminiaturen, beispielsweise in einem in Wien verwahrten illuminierten Manuskript aus den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts (Cod. 14364).[30]

Drei Bittschriften nahm Fabian aus dem Vatikanischen Archiv in seinen Katalog auf.[31] Auf der ersten, die von den Mitgliedern der Kongregation von St. Georg auf Alga bei Venedig 1440 abgefaßt wurde, blieb der für das Initial vorgesehene Platz leer, das »B«, mit dem der Text begann, war nicht eingezeichnet. Auch die zweite Supplik der Mitglieder der Bruderschaft der heiligen Apostel Petrus und Paulus, die aus der Zeit zwischen 1446 und 1449 stammt, weist keinerlei Miniaturenschmuck auf. Nur die Majuskel B der den Text einleitenden und mit größeren Buchstaben geschriebenen Anfangsworte »Beatissime Pater« ist zu einem ausladenden Initial aufgebauscht. Noch bescheidener nimmt sich die Verzierung des Diploms der Kanoniker von St. Georg auf Alga bei Venedig (1447), der dritten in Fabians Katalog aufgenommenen vatikanischen Urkunde aus, die einzig aus einem schön gezeichneten B besteht, das die hervorgehobene Textzeile einleitet. Auf der späteren, auf 1463—64 datierten Prunkbittschrift der Herzöge Sigismund, Albrecht, Christoph und Wolfgang von Bayern vermißt man sogar die kalligraphische Zeichnung der üblichen Anrede »Beatissime Pater«.[32] Diese vier Urkunden zählen in der Tat nicht zum Bestand an illuminierten Diplomen, haben daher auch keinerlei kunstgeschichtliche Bedeutung. Selbst ihre Einreihung in den Kreis der »Prunk«-Bittschriften ist fraglich und anfechtbar.

Die von uns bisher angeführten Urkunden stehen in der Reihe der uns bekannten Bittschriften vereinzelt da, während es für die Supplik des

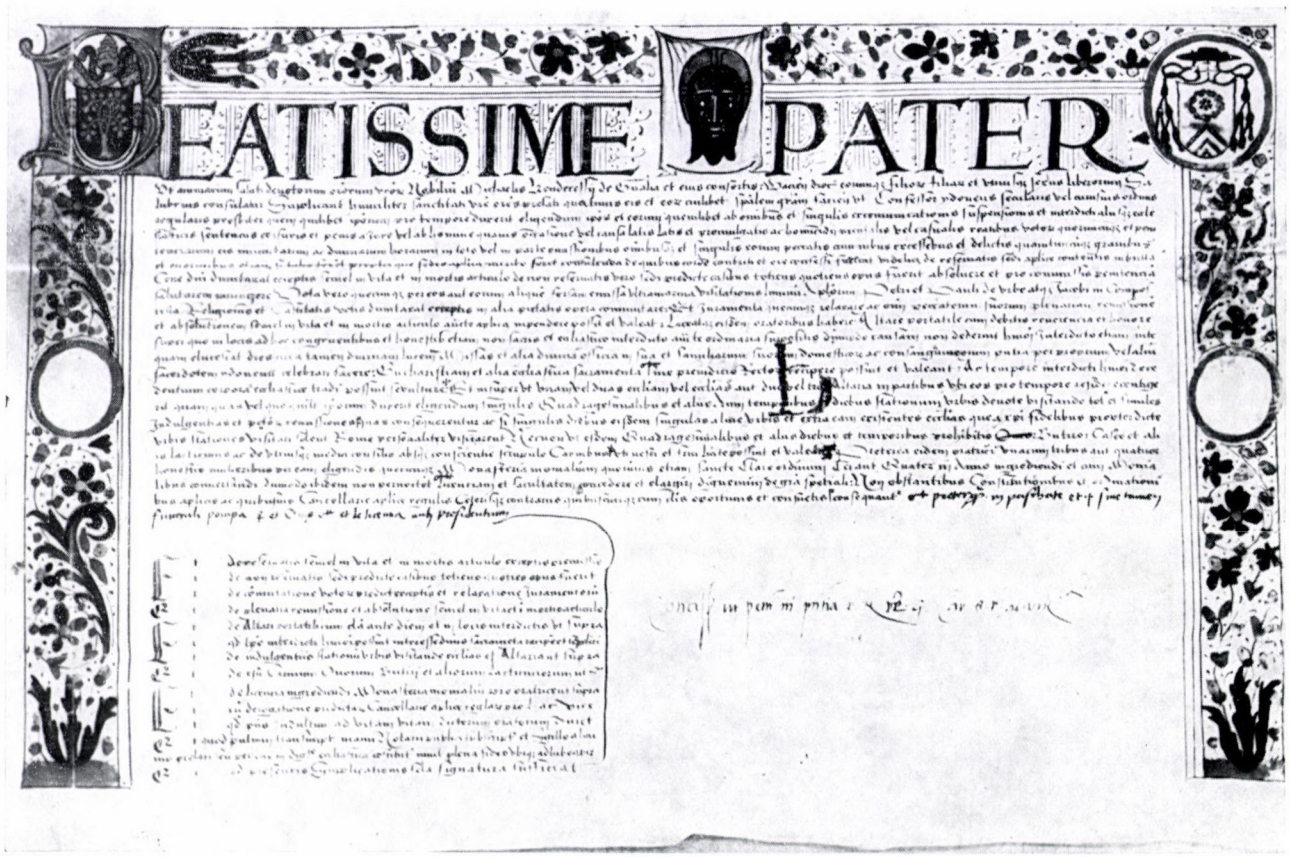


Abb. 9. Supplik von Michael Kenderessy. Um 1480. Budapest, Staatsarchiv

Klosterneuburger Stiftes (1440—1447)[33] im Diplom des Konvents der Jeronimiten von Guadalupe in Spanien[34] ein eng verwandtes Gegenstück gibt. Vergleicht man Initial und Randleistenverzierung der beiden Suppliken miteinander (Abb. 6 und 7), bedarf man keines weiteren Beweises ihrer Zugehörigkeit und ihrer gemeinsamen Urheberschaft. Ihre Komposition und ihre Pflanzenornamentik sind vollkommen identisch, der einzige Unterschied besteht in der Form der Urkunde insofern, als die Klosterneuburger das herkömmliche Format eines liegenden, die spanische Bittschrift hingegen die ungewöhnlichere eines stehenden Rechtecks hat. Aus ihrer völligen strukturellen und stilistischen Übereinstimmung folgt nicht nur, daß die Illuminierung der einander räumlich weit entfernten Bittschriften des österreichischen und eines spanischen Klosters nur am Genehmigungsort Rom erfolgt sein kann, sondern auch, daß entweder eine der beiden Suppliken der anderen als Vorlage diente oder daß beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, daß mithin ihre malerische Verzierung auch zeitlich annähernd zusammenfällt. Da aber die im Madrider Nationalarchiv verwahrte Urkunde aus Guadalupe auf den 31. März 1444 datiert ist, kann man die Klosterneuburger Supplik, die bisher nur annähernd auf eine achtjährige Zeitspanne datiert werden konnte, mit hoher Wahrscheinlichkeit gleichfalls auf 1444 verlegen.

Die Verzierung der nun folgenden Prunkbittschriften aus den fünfziger bis siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts sind mit Ausnahme der ersten Supplik Wilhelms von Jülich, von bescheidener künstlerischer Qualität. Unbedeutend ist die auf der Bittschrift der Grafen Colonna und Kirchberg (1458) ersichtliche Miniatur mit den auf dünne Ranken aufgereihten goldenen Talern und einfachen Blümchen,[35] nicht viel mehr zu sagen ist auch von der um 1470 verfaßten Supplik Sebastian Kesztölczis, Konventnotars von Kolozsmonostor (Abb. 8),[36] deren Randleistenornament mit den auf Stäbchen aufgefädelten Blättern und Blüten vermutlich nicht in Italien angefertigt wurde. Einen vom malerischen Schmuck des Colonna-Kirchberg-, des Kesztölczi- und des ersten Wilhelm von Jülich-Diploms abweichenden, grundlegend anderen Typus repräsentieren das klobig aufgetragene Initial und die beidseitigen Leisten-

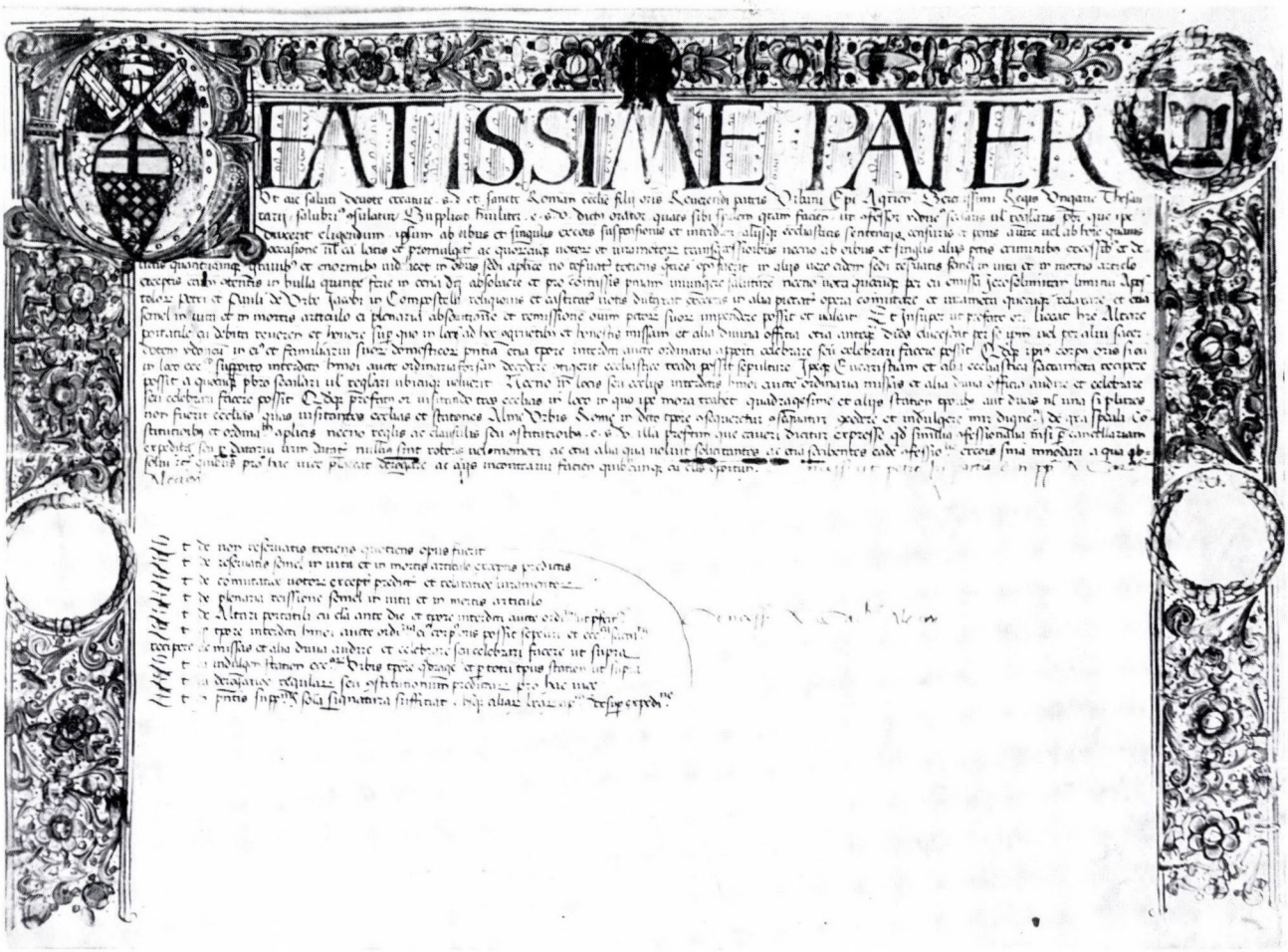


Abb. 10. Supplik des Orbán Dóczy. Um 1486. Budapest, Staatsarchiv

verzierungen der Bittschrift des Klosters Urspring (1474—1476).[37] Die Reihe der drei Jahrzehnte dieser provinziellen Urkunden beschließt die um 1480 entstandene Bittschrift des Michael Kenderessy (Abb. 9) mit den locker gemalten beidseitigen Leistenornamenten, inmitten deren Blatt- und Blütenranken je ein leer gebliebenes ovales Medaillon zu sehen ist.[38] Ähnlichen leeren Medaillons begegnet man auch auf den anderen illuminierten Suppliken bis zur Fugger-Thurzó-Urkunde, deren zwei Randleistenmedaillons von den Wappen der beiden Bittsteller ausgefüllt sind. Die wenigen, einfach gemalten Blumenmotive des Kenderessy-Diploms stehen mit jenen der Kesztölczi-Supplik in loser Verwandtschaft.

Den durch die einigermaßen primitiven Urkunden der fünfziger bis siebziger Jahre vertretenen bescheidenen Anfängen folgten in den 1480er Jahren sehenswertere Prunkbittschriften mit beachtlicherem, aufwendigerem Miniaturenschmuck. In dieser ansehnlicheren Reihe erwiesen sich die Suppliken des Erzherzogs Siegmund von Tiro (1484—1489)[39] und die beiden Bittschriften des Erlauer Bischofs Orbán Dóczy (die erste aus der Zeit um 1486; Abb. 10,[40] die zweite aus dem Jahr 1487[41]) als Arbeiten des gleichen Miniators. Die malerische Verzierung eines in der Wiener Nationalbibliothek befindlichen illuminierten Wiegendruckes zeigt mit den genannten nahe Verwandtschaft.[42] Als viertes Stück dieser kleineren Gruppe erwähnen wir noch die Prunkbittschrift des Vitus, Georg und Christoph von Niederthor (1484—1489), von deren Zugehörigkeit zu den vorgenannten die identische Form der Blumen, Blätter und Ranken, der gleiche strukturelle Aufbau und dieselbe proportionelle Anordnung zeugen (Abb. 11).[43] Das gedrängtere, dichter verschlungene Pflanzenornament der oberen und seitlichen Randleistenverzierung der Niederthor-Urkunde zeigt mit der ersten, ihre paarweise angeordneten Blütenreihen mit der zweiten Supplik Orbán Dóczys nahe Verwandtschaft. Schließlich reiht sich noch die Bitt-

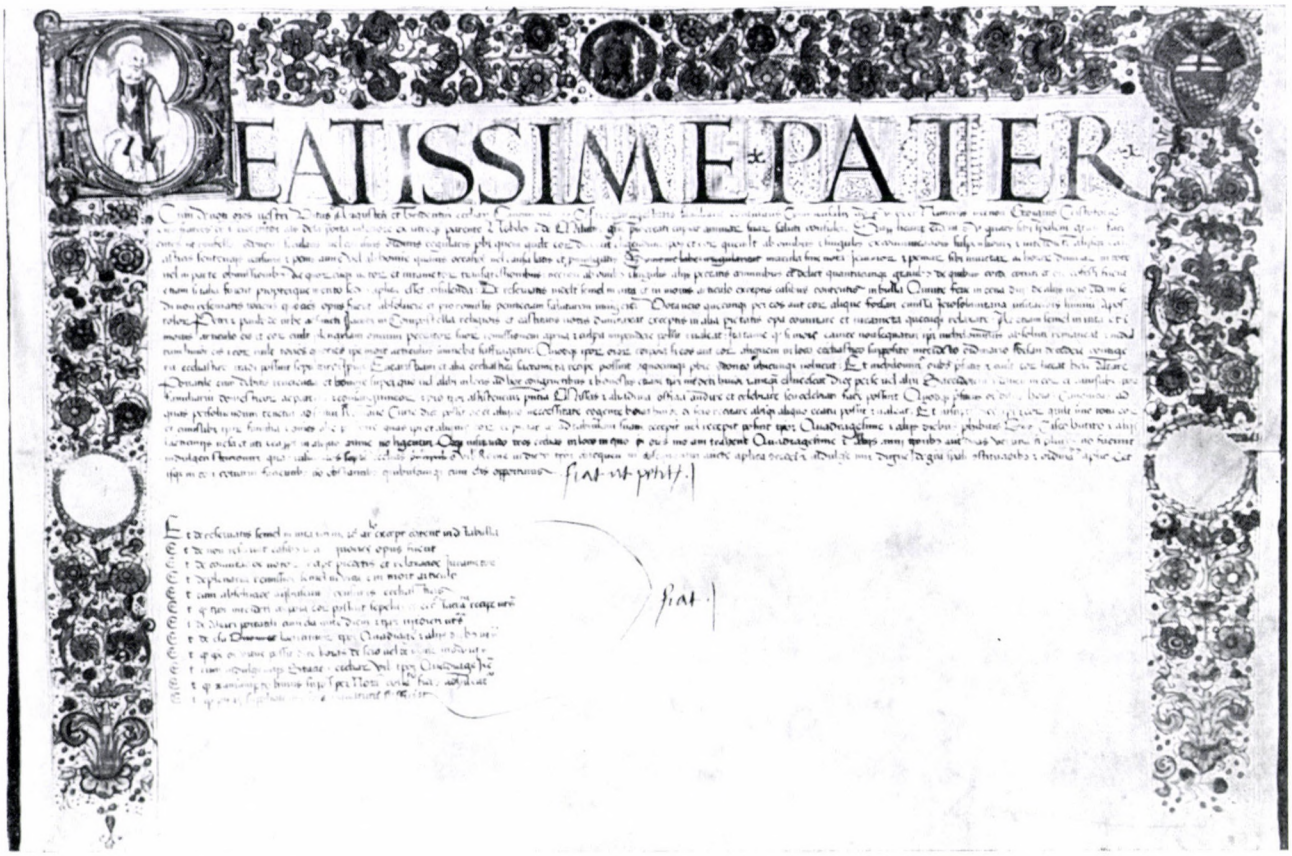


Abb. 11. Supplik der Gebrüder Niederthor. 1484—89. Ehemals gräflich Khuensches Schloß in Mähren

schrift des Herzogs Georg von Bayern mit ihrem ähnlich geformten Blumenschmuck und dem aus Blätterranken geflochtenen Rahmen, deren Farbschicht allerdings schon stark abgenützt und beschädigt ist, dieser kleineren Gruppe an.[44]

Das Flechtbandmuster ist ein in italienischen Kodizes häufig auftauchendes Ornament. Es gibt verschiedene Varianten dieses Motivs, schmalere oder breitere biegsame Bänder- und Zweigeflechte, auf Stäbchen aufgereiht, mit eingestreuten Blüten oder Goldtalern, Vögeln, anderweitigen Tierfiguren oder nackten Putten, dichter ineinander verschlungen oder lockerer, harmonisch geordneter, übersichtlicher komponiert. Dieser Verzierungsart begegnet man auf nord-, mittel- und süditalienischen illuminierten Handschriften, ferner, wenn auch seltener, als Rahmenornament von Urkunden, beispielsweise auf der dritten Bittschrift Wilhelms IV. von Jülich (1484—1492; Abb. 12).[45] Angesichts der unterschiedlichen Herkunft jener Handschriften, die auf ähnliche Art illuminiert sind wie die dritte Jülich-Supplik,[46] erscheint es abwegig, am römischen Ursprung dieser Urkunde zu zweifeln.

Die genannte Jülich-Bittschrift — unseres Wissens die einzige, die mit Flechtbandmustern verziert ist — beweist mit ihrem systematisch komponierten bezeichnenden Ornament von neuem, daß sich die Urkundenillumination der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den breiten, lebendigen Strom der Miniaturmalerei einschaltete. Gemeinsam mit den vom gleichen Wilhelm IV. von Jülich innerhalb von zweieinhalb Jahrzehnten ausgestellten anderen Suppliken, die sich ihrem Stil nach grundlegend voneinander unterscheiden, führt diese Bittschrift ferner zu der Schlußfolgerung, daß es im damaligen Rom kaum eine über eigene Überlieferungen verfügende Urkundenillustrationswerkstatt gab, die sich auf die Erfüllung der im Umkreis des Heiligen Stuhles anfallenden Aufgaben spezialisiert hätte. Die Verzierung der einschlägigen Diplome übernahm von Fall zu Fall dieser oder jener auch anderweitig beschäftigte Miniator. Somit hatte sich die Lage an der römischen Kurie des 15. Jahrhunderts gegenüber den ein Jahrhundert zuvor in Avignon herrschenden Verhältnissen, wo die Arbeiten an der malerischen Dekoration der Ablaßbriefe noch streng von

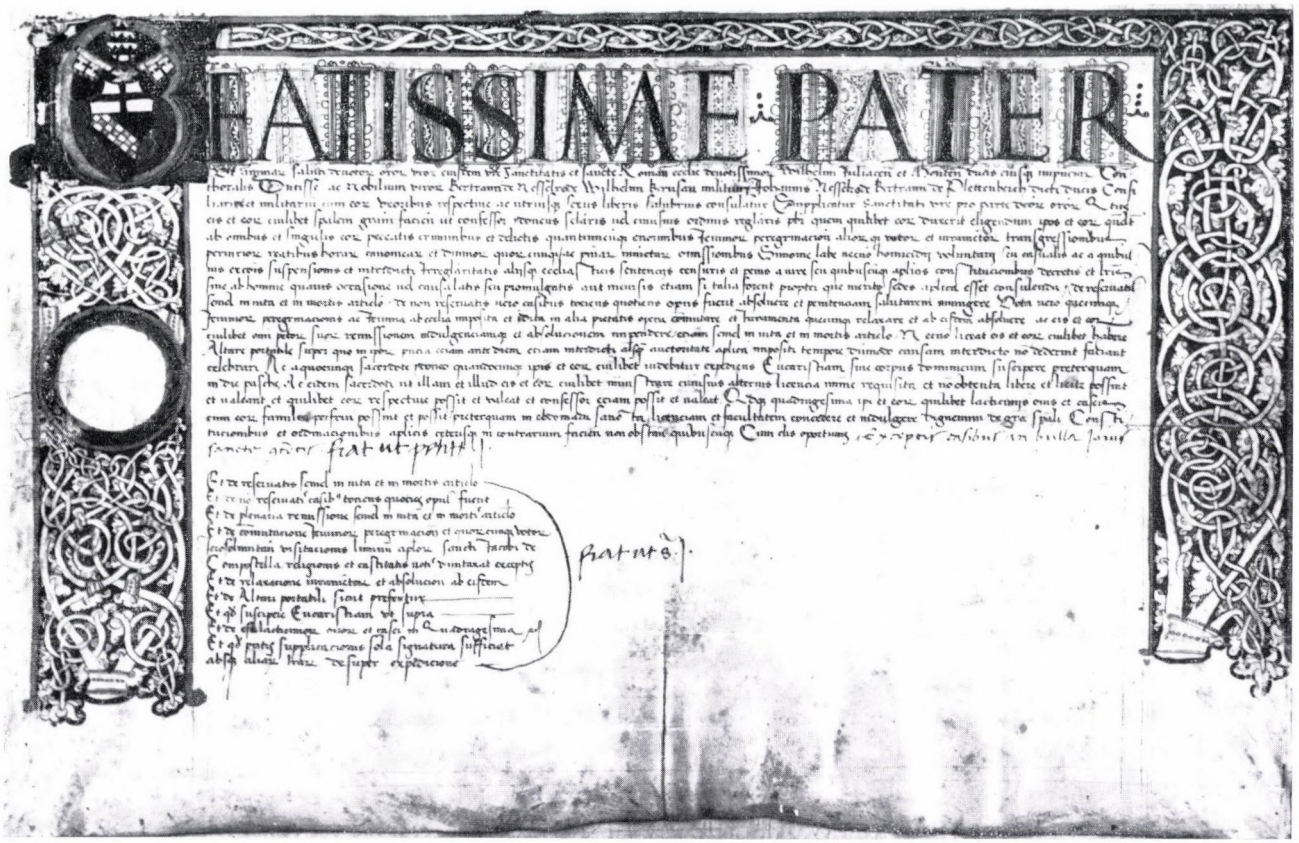


Abb. 12. Supplik von Wilhelm IV. von Jülich. 1484—92. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv

der Handschriftenillumination geschieden waren, grundlegend geändert.

Schon wegen der auffallenden Stilunterschiede lohnt es sich, die fünf uns erhaltenen Bittschriften des Herzogs Wilhelm von Jülich einander gegenüberzustellen: die einfachere erste Prunkbittschrift (1476—1478) mit ihrem bescheideneren Ranken- und Blütenschmuck (Abb. 13);[47] die zweite (1484—1492),[48] die mit den Urkunden der Familie Rosenberg und der Gösser Nonnen eine kleine Gruppe für sich bildet; die mit einem Flechtbandornament verzierte dritte (Abb. 12); die vor dem 18. August 1501 entstandene einfachere Prachttranssumpt-Supplik, die vierte an der Zahl (Abb. 14);[49] und schließlich als fünfte und letzte in der Reihe der Bittschriften Wilhelms IV. von Jülich die gleichfalls noch vor dem 18. August 1501 genehmigte, nicht in Italien, sondern im Norden in einem ganz anderen, von den vorgenannten abweichenden Stil illuminierte Supplik.[50]

Die drei Randleisten der im Besitz der Pierpont Morgan Library befindlichen Fugger-Thurzó-Bittschrift (1492—1503) schmücken elegant gebogene, tulpenförmig komponierte Blatt- und Blumenranken, die an die florentinische Malerei anknüpfen. Diesem Typus lassen sich heute weitere Urkunden zureihen. Die gleiche Tulpenform wiederholt sich in noch aufwendigerer, reicherer Ausstattung auf der Bittschrift des Abtes Wolfgang von Rein (1504—1508)[51] und eine Variante dieses Motivs in der illuminierten Supplik der Familie Dalgesso (1505—1511),[52] ferner mit scheibenförmigen Blumenmustern kombiniert auf dem Diplom Johanns von St. Lambrecht (1513—1516).[53] Diese Art der Verzierung leitet schließlich zu den zeitgenössischen Ablaßbriefen über.

Ein Beispiel für den Abwechslungsreichtum und die zuweilen überraschende Bescheidenheit des malerischen Schmucks bietet die Prunkbittschrift des Bischofs Friedrich von Augsburg (1501),[54] dessen einzigen gemalten Dekor das mit einem Wappen verzierte B-Initial bildet.

Unbekannte Ablaßbriefe

Der Kreis der seit dem Erscheinen von W. Erbens Verzeichnis[55] publizierten illuminierten Ablaßbriefe der Renaissance erfuhr eine erhebliche

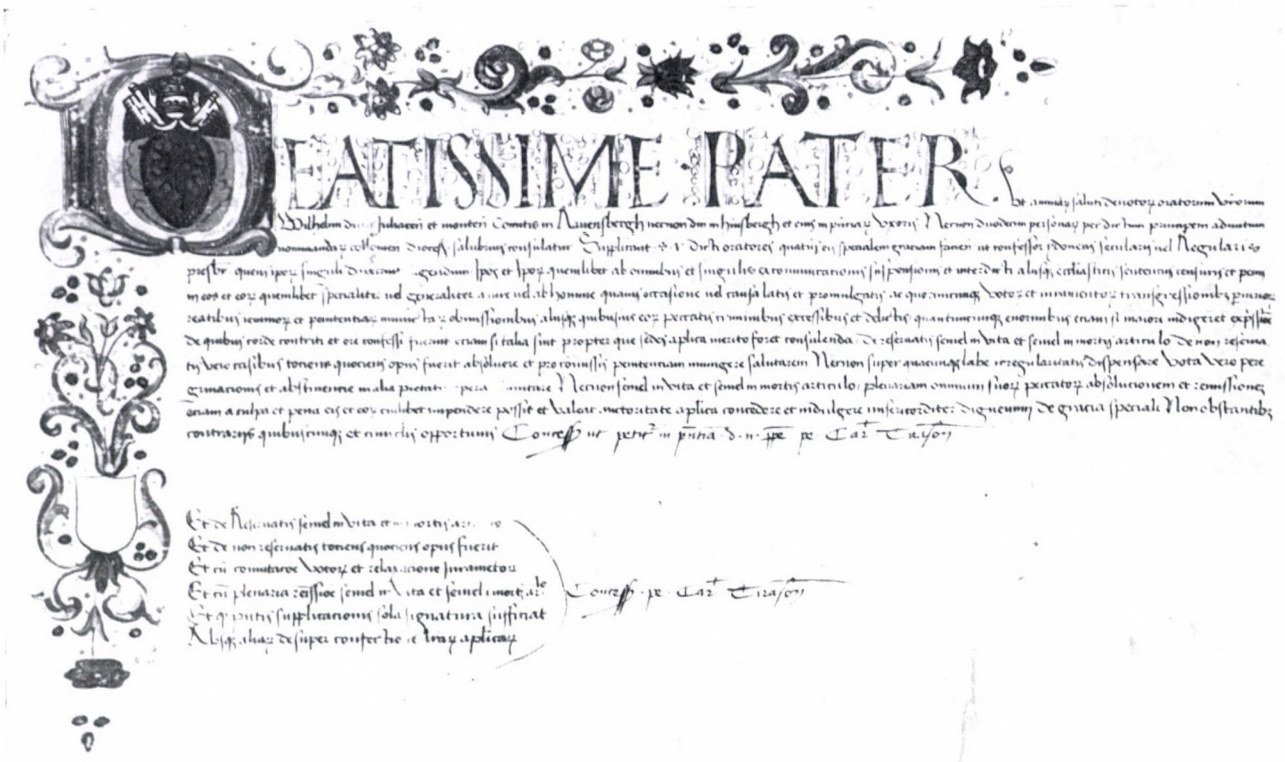


Abb. 13. Supplik von Wilhelm IV. von Jülich. 1476—78. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv

Erweiterung. Hand in Hand mit der wachsenden Zahl und Bereicherung dieser Gattung gemalten Urkunden sollte ihnen auch die Kunstgeschichte erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden. Teils deshalb, weil diese illuminierten Ablaßbriefe schon rein mengenmäßig einen unabdingbaren Bestandteil der europäischen Miniaturmalerei, ihrer Geschichte und ihres Entwicklungsprozesses bilden, teils weil man in dieser qualitativ recht unterschiedlichen Folge auch Urkunden von äußerst beachtlicher Schönheit und Kunstfertigkeit begegnet, die dank ihren eindeutigen Stilbindungen, ihrem Motivenschatz und ihrer Ikonographie bei der Rekonstruktion des Entwicklungsganges der Renaissance-Miniaturmalerei eine mehr oder weniger wichtige Rolle spielen. (Bloß wegen ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit mit den hier behandelten Urkunden verweisen wir in diesem Zusammenhang kurz auch auf die farbig ornamentierten Ablaßtafeln, deren einst sehr beträchtliche Zahl nach dem auf dem Tridentinischen Konzil gefaßten Beschluß [1564] merklich abnahm[56].)

Die Gruppe der illuminierten Avignoner Ablaßbriefe des 14. Jahrhunderts bildet eine selbständige, geschlossene Einheit. Erst nach einer nahezu hundertjährigen Pause, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzten die mit Miniaturen geschmückten Ablaßbriefe von neuem ein. Die vom 20. März 1448 datierte siebenbürgische Neithausen-Nétus-Urkunde ist noch unbemalt,[57] während das sechs Jahre später ausgefertigte Saint-Flour-Diplom schon eine große, aufwendige Miniatur aufweist. Erhöhte Aufmerksamkeit verdient dieser französische Ablaßbrief nicht allein seiner zeitlichen Einordnung zufolge, vielmehr auch in thematischen und stilistischen Belangen. Die Kollegialkirche Notre Dame von Sait-Flour erwarb das Ablaßdiplom am 12. September 1454 (Abb. 15).[58]

Zum Unterschied von anderen Ablaßbriefen hat dieses Pergament das Format eines stehenden Rechtecks, dessen oberes Drittel der Text einnimmt, während die unteren zwei Drittel die große Miniatur der Schutzmantelmadonna ausfüllt. Innerhalb der Ablaßurkunden bildet nicht nur das zur Darstellung gewählte Thema selbst eine Seltenheit, sondern auch der Verzicht auf den üblichen Dekor, auf die mit Figuren, Wappen oder Pflanzenmustern verzierten Initiale, Medaillons, das Fehlen der herkömmlichen Randleistenornamente aus Blüten- und Blattranken.

Auf dem großen Pergamentblatt erblickt man



Abb. 14. Supplik von Wilhelm IV. von Jülich. 1501. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv

unterhalb des Textes die blau gekleidete thronende Madonna mit dem Christuskind im Schoß, im Schutz ihres weit ausgebreiteten, rosa gefütterten Mantels zu beiden Seiten in je drei symmetrisch übereinander angeordneten Reihen die kniend in Anbetung versunkenen Figuren der tonsurierten Domherren der Kollegialkirche, die sich ihrem Schutz und Schirm empfehlen. Die sechs kleinen Figuren im Vordergrund halten Kerzen und Räuchergefäße in den Händen, mit denen sie dem festlichen Akt zusätzliche Feierlichkeit verleihen. Die Komposition repräsentiert unter den Schutzmantelmadonnen-Darstellungen einen selteneren ikonographischen Typus, denn hier gab der Miniator der Gottesmutter auch das in ein langes Hemd gehüllte Christuskind in den Schoß.

Es bedarf keiner eingehenderen Untersuchung, um festzustellen, daß die einfache Vortragsweise des Gegenstandes und der ganze Charakter des Bildes vom üblichen Miniaturmalerstil der fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts wesentlich abweichen, diesem fremd sind. Hält man sich aber den Bilderschmuck der ein Jahrundert früheren Avignoner Ablaßbriefe vor Augen, läßt sich diese großzügige, freskenartige, dem Miniaturenstil fernstehende Darstellungsweise unschwer von diesen älteren Vorbildern ableiten. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß der malerische Schmuck des Diploms von Saint-Flour ein umnittelbarer Nachfahr der Ablaßbriefbilder des 14. Jahrhunderts ist, wobei man sich allerdings die Frage stellen muß, ob es sich hier um eine einfache Kopie einer früheren analogen Komposition handelt oder nur um eine stilistische Anknüpfung an die Avignoner Vorlagen und Überlieferungen. Ein Avignoner Ablaßbrief mit identischem Bilderschmuck ist unseres Wissens bis heute noch nicht aufgetaucht.

Nicht die künstlerische Qualität der Miniatur, sondern ihre Einzigartigkeit, ihre Sonderstellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte bestimmt den Wert der Ablaßurkunde von Saint-Flour. Soweit unsere gegenwärtige Kenntnis des einschlägigen Materials reicht, ist dieses Diplom das einzige Verbindungsglied zwischen den beiden voneinander durch ein Jahrhundert getrennten Gruppen illuminierter Ablaßbriefe, die letzte dem Avignoner Stil treu gebliebene Urkunde, der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits überholt war, weshalb auch diese archaische Manier keine weitere Fortsetzung fand. Die wiederauflebende Kunst der illuminierten Urkunden ist durch feste Fäden mit den neuzeitlicheren Strömungen der lebendigen Miniaturenmalerei verflochten.[59]

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts sind für die Ornamentierung mehrerer Ablaßbriefe Motive, Einzelelemente und Stilmerkmale französischen Ursprungs bezeichnend, wie beispielsweise für die aus Ranken und Blüten gefügte Randleistenverzierung des von Santifaller publizierten, 1459 zugunsten der St. Leonhardskapelle von Abtei ausgefertigten Ablaßdiploms.[60] Das fein gemalte Initial des auf den 1. August 1470 datierten Ablaßbriefes des Pariser Hôpital du Saint-Sépulcre (Abb 16) deutet gleichfalls auf den Kreis der französisch-flämischen Miniaturkunst.[61] Unter eindeutiger Anspielung auf den Namen des Ablaßempfängers, d. h. des Spitals vom Heiligen Grab, erscheint auf der Initialminiatur Christus vor dem Eingang zu seinem Grab mit dem neben ihm knienden Donator, dessen Namen und Rang man aus dem Urkundentext erfährt. Es ist der vom einfachen Pariser Bürger zum königlichen Ratsherrn auf-



Abb. 15. Ablaßbrief der Kirche Notre Dame von Saint Flour. 1454. Aurillac, Archives Départementales

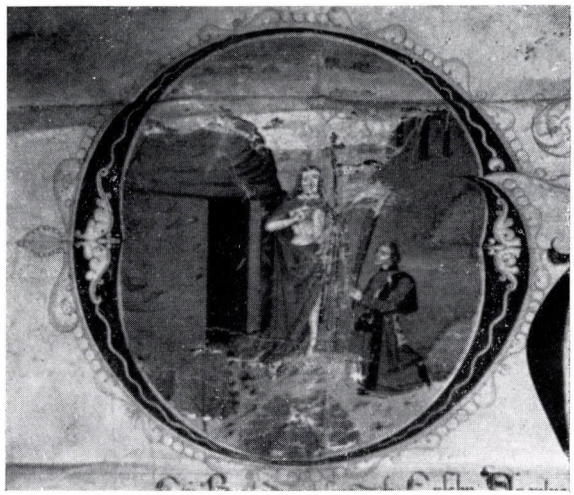


Abb. 16. Ablaßbrief des Pariser Hôpital du Saint-Sépulcre. 1470. Paris, Archives Nationales

gerückte, vom französischen Hof als Bevollmächtigter zu Papst Paul II. entsandte Johannes Chenart, der in Rom für alle Teilnehmer der von ihm in der Pariser Spitalskirche gestifteten Messe einen an gewisse Bedingungen geknüpften Ablaß erwirkte. Offenbar hatte sich der Miniator eine porträthafte Wiedergabe des Stifters zum Ziel gesetzt. Man kann schwerlich aus der Ferne ein Urteil über den Meister dieser schönen Initialminiatur abgeben, deshalb können wir nur mit Vorbehalt die Vermutung äußern, sein Stil dürfte jenem Vrelants nicht fernstehen.[62]

Diesem beachtenswerten Auftakt folgt eine Reihe recht ungleichmäßiger, in künstlerischen Belangen und in ihrem Schmuck uneinheitlicher Ablaßurkunden. Der 1471 der St. Virgilius-Kapelle im Kolfuschgtal verliehene Ablaßbrief gehört mit seinem den Text einleitenden aufwendigeren *J*-Majuskel von Rechts wegen gar nicht zur Gattung der illuminierten Urkunden, während das 1475 ausgefertigte Diplom der Trebnitzer St. Hedwigskirche mit der vom *A*-Initial abzweigenden bescheidenen Ranke und den wenigen Goldtalern[63] kaum mehr als eine flüchtige Erwähnung verdient. Einen bescheideneren Miniaturenschmuck vermag auch die aus dem Jahr 1483 stammende Urkunde der Kaschauer St. Elisabethkirche aufzuweisen, deren einzige malerische Verzierung das Initial mit dem Rovere-Wappen des Papstes Sixtus IV. bildet (Abb. 17). Sein Stil und die Form des von den beiden Ecken des Initials ausgehenden, rankenförmig gebogenen Blattwerks lassen sich vermutlich auf die Miniaturmalerei Mittelitaliens zurückführen.

Schon früher verwiesen wir auf den Zusammenhang zwischen den Ablaßurkunden des Dreifaltigkeitsaltars der Preßburger St. Lorenzkirche und der Homburger St. Sophienkapelle, die beide im Jahr 1493 innerhalb von zwei Wochen ausgefertigt wurden.[64] Als drittes schließt sich den beiden nunmehr das Diplom der Kirche Saint-Martin und Saint-Arbogast in Surbourg an.[65] Die Randleistenverzierung aller drei Urkunden ist auf analoge Art konstruiert, und identisch sind auch die zu ovalen Formen gerundeten biegsamen Ranken und kugelförmigen Blumen gezeichnet. Auf dem abgegriffeneren Homburger Ablaßbrief erblickt man im *O*-Initial die hl. Sophia, Schutzpatronin der Kapelle, und in der rechten oberen Ecke den hl. Petrus mit dem Himmelsschlüssel (Abb. 18). In ähnlicher Anordnung erscheint auf dem Surbourger Diplom im *O*-Initial die Madonna mit dem Kind, im runden Medaillon des linken Leistenornaments der hl. Martin zu Pferd, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, als einer der beiden Schutzherren der Kirche, und in der rechten oberen Ecke offenbar der hl. Arbogast, Bischof von Straßburg, mit dem Hirtenstab (Abb. 19a—b). Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß alle drei Urkunden, deren Bestimmungsorte weit voneinander entfernt sind, von ein und demselben, mit bescheide-

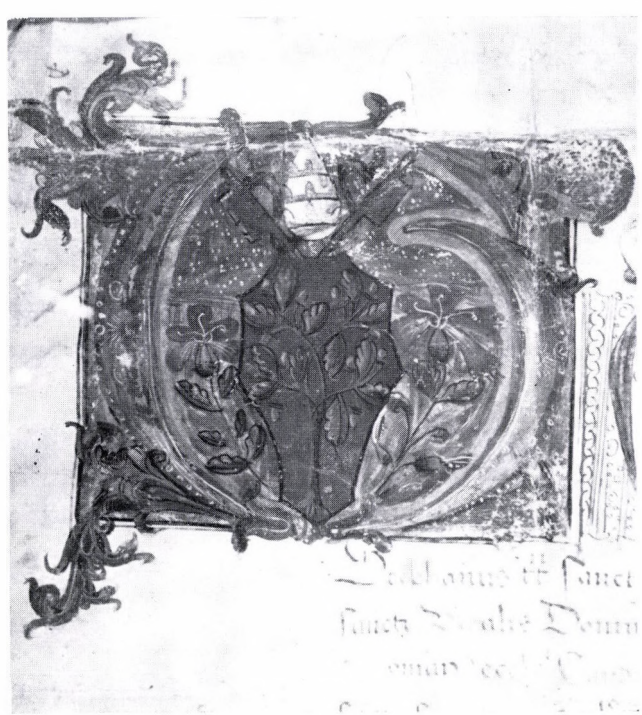


Abb. 17. Ablaßbrief der Kaschauer Elisabethkirche. 1483. Budapest, Staatsarchiv

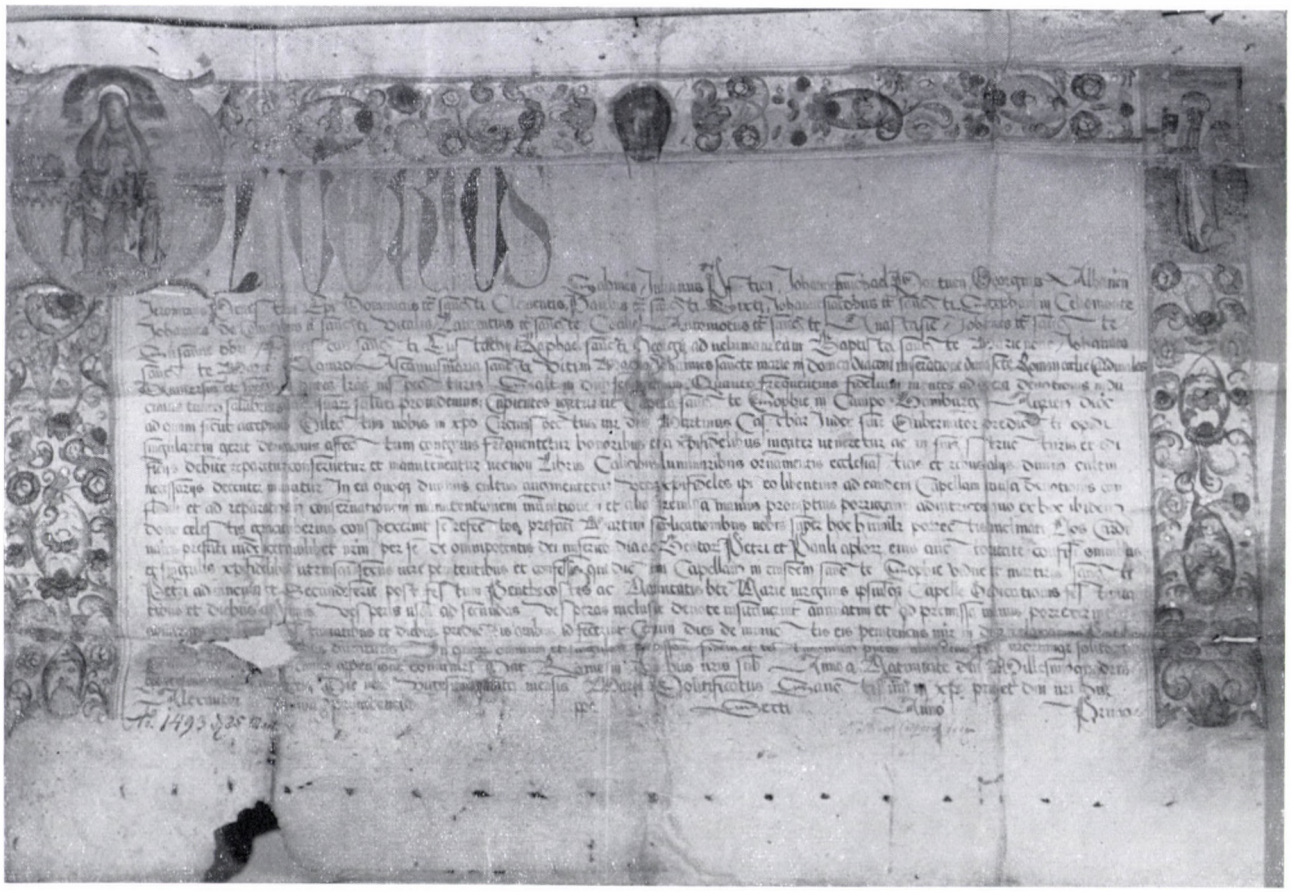


Abb. 18. Ablaßbrief der Sophienkapelle zu Homburg. 1493. Budapest, Staatsarchiv

neren Fähigkeiten ausgestatteten Maler — höchstwahrscheinlich in Rom selbst — illuminiert wurden, zumal die verwendeten Verzierungselemente in der italienischen Miniaturmalerei bestbekannt waren.

Die bescheidene künstlerische Qualität des ornamentalen und Miniaturenschmucks der Preßburger, Homburger und Surbourger Ablaßbriefe und die außerordentliche Schönheit der ihnen zeitlich folgenden beiden Diplome von Seckau und jenes von Ernen im Walais bestätigen von neuem, daß sich (wie wir schon bei den Prunkbittschriften sahen) in der malerischen Verzierung der Ablaßurkunden der Renaissance und ganz allgemein in der Anfertigung der mit dem Heiligen Stuhl verknüpften illuminierten Diplome kein gemeinsamer, einheitlicher Stil zu entwickeln vermochte, da es, wie wir bereits erwähnten, in Rom keine Miniatorenwerkstatt gab, die sich auf Urkundenmalerei spezialisiert hatte, gleichviel, ob es sich dabei um Bittschriften oder um Ablaßbriefe handelte. Deshalb sind diese Diplome sehr unterschiedlicher Qualität.

Dank seiner gut proportionierten Komposition, dem seinen Verzierungen innewohnenden Rhythmus und dem lebhaften Blau, Violett und Grün des Kolorits steht der 1503 ausgestellte Ablaßbrief für den Marienaltar der Wiener Salvatorkapelle (Abb. 20)[66] qualitativ den beiden Seckauern und dem Ernener ziemlich nahe. Die Pflanzenmotive des Attavante-Typus lassen auf eine Beeinflussung durch die florentinische Miniaturkunst schließen. Dem päpstlichen Wappen im *O*-Initial steht in der rechten oberen Ecke das Wappen der Fleischhauer-Sodalität gegenüber, während der dunkle, schwarz-graue Christuskopf in der Mitte des oberen Leistenornaments mit seinen schematisch unpersönlichen Gesichtszügen an die Avignoner Christusköpfe erinnert, von denen er sich herleiten dürfte.

Weitere einschlägige Urkunden bringen zusätzliche Farbtöne in diesen stilistischen Abwechslungsreichtum. Einige Ablaßbriefe aus der Zeit um die Jahrhundertwende gehören zur künstlerischen Hinterlassenschaft der deutschen Malerei, beispielsweise das in Zürich aufbewahrte Pflasterbach-

Diplom (1503) oder der im zweiten Weltkrieg vernichtete Trebnitzer Ablaßbrief (1500).[67] Der Verlust dieser schönen Urkunde ist umso schmerzlicher, als ihre eingehendere Untersuchung noch ausstand, und wir uns heute nur noch aus der in Santifallers Abhandlung veröffentlichten Reproduktion einen Begriff von ihrer Form und dem Stil ihres Dekors machen können.[68] Am linken oberen Rand winden sich die für die deutsche Miniaturmalerei bezeichnenden Ranken in vielfacher Verschlingung. Im Initial, das den Text einleitet, sehen wir eine sitzende Frauenfigur mit dem Herzogshut und neben ihr ein kleines Kirchenmodell. Aus den Attributen zu schließen, handelt es sich hier um ein Bild der hl. Hedwig, der Schutzpatronin Schlesiens, die in Trebnitz ein Zisterzienserstift gründete und dortselbst bestattet wurde. Das Rankenwerk reiht den Trebnitzer Ablaßbrief der deutschen Miniaturkunst zu, ikonographisch ist die Heiligenfigur im Initial mit Schlesien verknüpft, woraus sich der logische Schluß ziehen läßt, das der für diese Urkunde zuständige begabte Miniator in Schlesien, wahrscheinlich in Breslau wirkte.

Ähnliche Erwägungen — wenn auch diesmal ohne die ikonographische Komponente — legen die Vermutung nahe, daß die 1503 zugunsten des Marienaltars der Pfarrkirche von Unna ausgestellte Ablaßurkunde in Westfalen illuminiert wurde (Abb. 21).[69] Auf den Randleisten begegnet man auch hier dem für die deutsche Miniaturkunst charakteristischen Rankengeflecht, allerdings in zierlicherer Zeichnung als auf dem vorgenannten Stück, und von der deutschen Herkunft des Diploms zeugt auch der Stil der im *O*-Initial dargestellten Madonna mit dem Kind. Eigens hervorgehoben zu werden verdient die in das Rankenwerk der oberen Leistenverzierung rechts eingefügte seltsame und ungewöhnliche Szene: der Zweikampf zwischen einem Lanzenreiter auf dem Rücken eines Löwen und einem Kentaur mit weiblichem Oberkörper, der eben im Begriff ist, von der gespannten Bogensehne einen Pfeil auf sein Gegenüber abzuschießen. Zur Erklärung oder Deutung dieser beiden Figuren findet sich im Urkundentext keinerlei Anhaltspunkt.

Im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verbanden identische oder nah verwandte Motive einige Ablaßbriefe zu einer loseren Gruppe. Freilich besagen die analogen Ranken und Blumenmuster noch bei weitem nicht, daß alle vom gleichen Miniator oder auch nur aus derselben Werkstatt stammen. Nur ihre gemeinsamen italienischen Wurzeln verknüpfen sie untereinander und zugleich mit einigen ähnlich ornamentierten Prunkbittschriften. Bei den gemeinsamen Motiven handelt es sich um äußerst einfache Pflanzenmuster: um nach Art der Tulpen auswärts oder auch im Gegenteil zangenförmig einwärts gebogene schmale Blätter, um speichen- oder tellerförmige Blumen und zu Kreisen verschlungene belaubte Zweige. Diese Motive treten auf den einzelnen Urkunden einmal aufwendiger, einmal bescheidener, zuweilen auch mit anderen Pflanzenelementen kombiniert in Erscheinung. Ähnliche Randleistenornamente schmücken auch die zum Kreis des florentinischen Attavante-Stils gehörigen Kodizes häufig, gleichfalls in verschiedenen Varianten und mit anderweitigem Formengut durchsetzt. Zur entfernteren Verwandtschaft der einfacheren Ablaßbriefe zählen mithin auch mit weit größerem Prachtaufwand illuminierten zeitgenössischen Handschriften.

Das erste und hinsichtlich seines malerischen Schmuckes bescheidenste Stück dieser Gruppe ist der auf den 20. September 1506 datierte Ablaßbrief der Kathedrale des Zipser Domkapitels (Abb. 22), dessen aus zarten Blüten und Blattranken bestehende Randleistenverzierung sich von der Ornamentik der nachfolgenden Ablaßurkunden unterscheidet. Das einzige figurale Element inmitten des Pflanzenmusters bildet auf diesem Zipser Diplom in der Mitte des oberen Randes der kleine, in konservativer Manier gemalte, auf die Avignoner Vorbilder verweisende Christuskopf. Reicher geschmückt ist der im Klagenfurter Landesarchiv aufbewahrte, sechs Jahre später entstandene Ablaßbrief der Kapelle in castro Pfannhof bei St. Veit in Kärnten (Abb. 23).[70] Dichter und kunstvoller verschlungen sind hier die mit Blättern bestandenen Zweige der Leistenornamente, die auf dem oberen rechten Rand sich kreisförmig um ähnliche, an Radspeichen erinnernde Blüten krümmen, wie man ihnen auf der vier Monate später ausgestellten Supplik Johanns von St. Lambrecht begegnet.[71] Fünf figurale Darstellungen ergänzen die vielfach verschlungene Pflanzenornamentik der Randleisten, eine Gnadenstuhl-Miniatur im *R*-Initial und vier runde Medaillonbilder: oben in der Mitte die hl. Veronika mit dem Schweißtuch (Abb. 24), in der rechten Ecke die Kreuzigung, im linken Leistenmedaillon der hl. Georg zu Pferd und rechts in der Mitte die hl. Ursula mit ausgebreitetem Mantel, in dessen Schutz zu beiden Seiten der Heiligen kleine Figuren mit gefalteten Händen uns entgegenblicken. Die künstlerische Qualität der

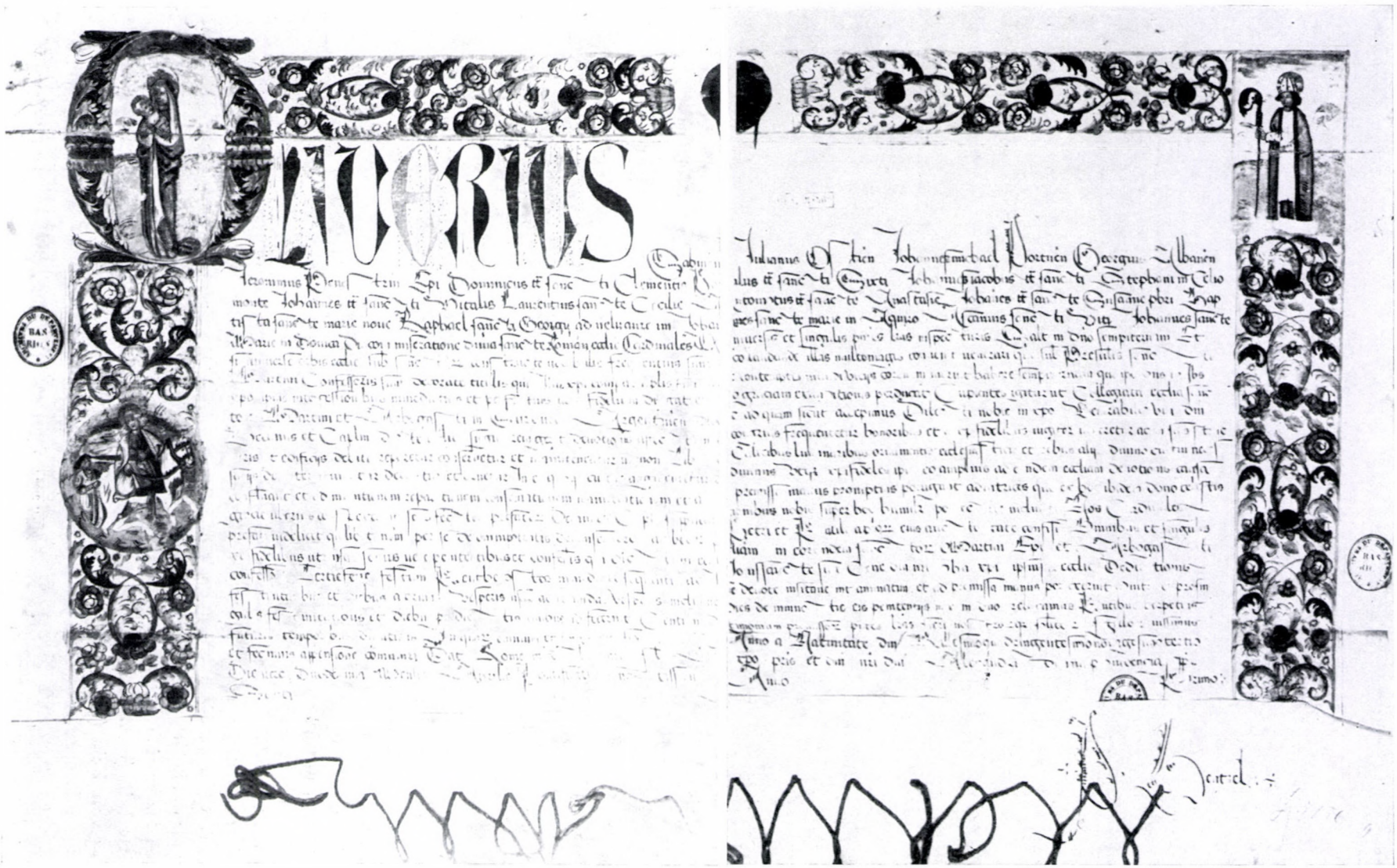


Abb. 19. Ablaßbrief der Kirche in Surbourg. 1493. Strasbourg, Archive

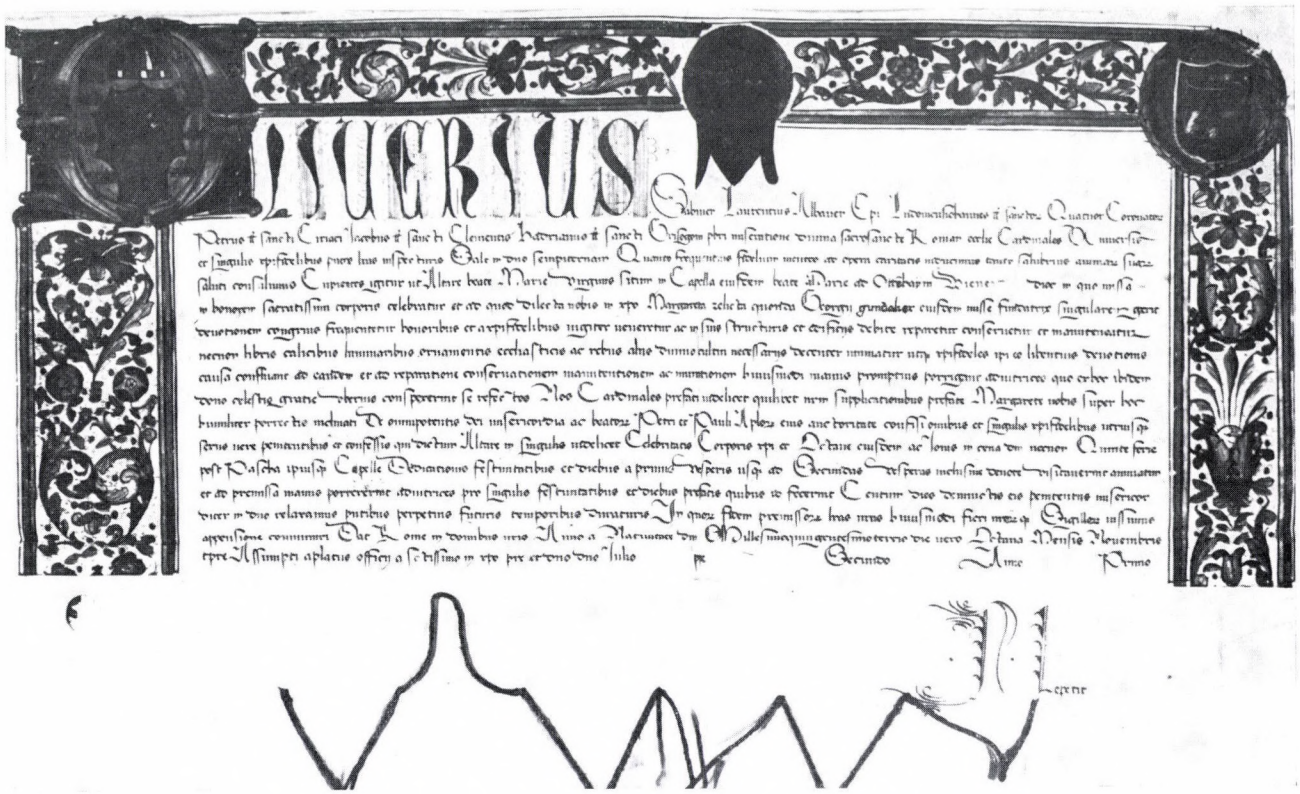


Abb. 20. Ablaßbrief des Marienaltars der Wiener Salvatorkapelle. 1503. Wien, Stadtarchiv

Miniaturen ist wenig bemerkenswert, am besten dürfte dem Meister die hl. Veronika mit dem Schweißtuch gelungen sein.

Eine neue Variante bildet innerhalb unserer Gruppe die luftiger und klarer komponierte Ablaßurkunde der Wittenberger Stiftskirche aus dem Jahr 1513,[72] deren Stilmerkmale ebenfalls zum Kreis der florentinischen Miniaturmalerei führen.[73] Auf dem oberen Rand fließen die anmutigen Ranken in Wellenlinien dahin, während zu beiden Seiten elegante Blattornamente tulpenförmig emporwachsen (Abb. 25). Von den drei über dem Text angeordneten Miniaturen zeigt die mittlere das Schweißtuch der Veronika, das *R*-Initial den hl. Bartholomäus, das in einen viereckigen Rahmen gefügte Medaillon der rechten Ecke vermutlich den hl. Jakob mit dem Wanderstab. Wegen ihres schöner und sorgfältiger ausgeführten malerischen Schmuckes verdient diese Urkunde größere Beachtung als die beiden zuvor genannten; unter den Suppliken lassen sich mit ihr die Fugger-Thurzó-Prunkbittschrift (1492—1503) und jene des Abtes Wolfgang von Rein (1504—1508) in loseren Zusammenhang bringen.

Nicht nur unter den Diplomen des Attavante-Typus, sondern in der ganzen Reihe der illuminierten Ablaßbriefe gebührt der 1516 zugunsten der Dreifaltigkeitskapelle der Kirche von Dun-sur-Meuse ausgefertigten Ablaßurkunde wegen ihrer künstlerisch hochwertigen, prächtigen, überdurchschnittlich reichen Illuminierung eine Vorzugsstellung (Abb. 26).[74] Sie steht dem Stil Attavantes am nächsten und läßt sich mit den Schöpfungen des hervorragenden florentinischen Miniators und den Erzeugnissen seiner Werkstatt unmittelbar in Parallele bringen. Die aufwendigen Randleistenverzierungen des Ablaßbriefes von Dun-sur-Meuse und der aus der Umgebung Attavantes stammenden Kodizes der einstigen Corvina-Bibliothek setzen sich aus identisch geformten Blütenmustern, aus dem gleichen Blatt- und Rankenwerk zusammen, und auf analoge Art und Weise umkränzen einander verwandte Pflanzenornamente hier wie dort die in runde oder anders geformte Rahmen eingefügten Bildfelder.[75]

Vom hohen künstlerischen Rang des illuminierten Diploms zeugt außer der ungewöhnlich großen Zahl der figuralen Darstellungen, die in der Reihe unserer Ablaßbriefe einzig dastehende Ikonographie und die schwungvolle Eleganz der Miniaturenumrahmungen. In dem von Pflanzen- und Blumengewinden harmonisch zusammen-

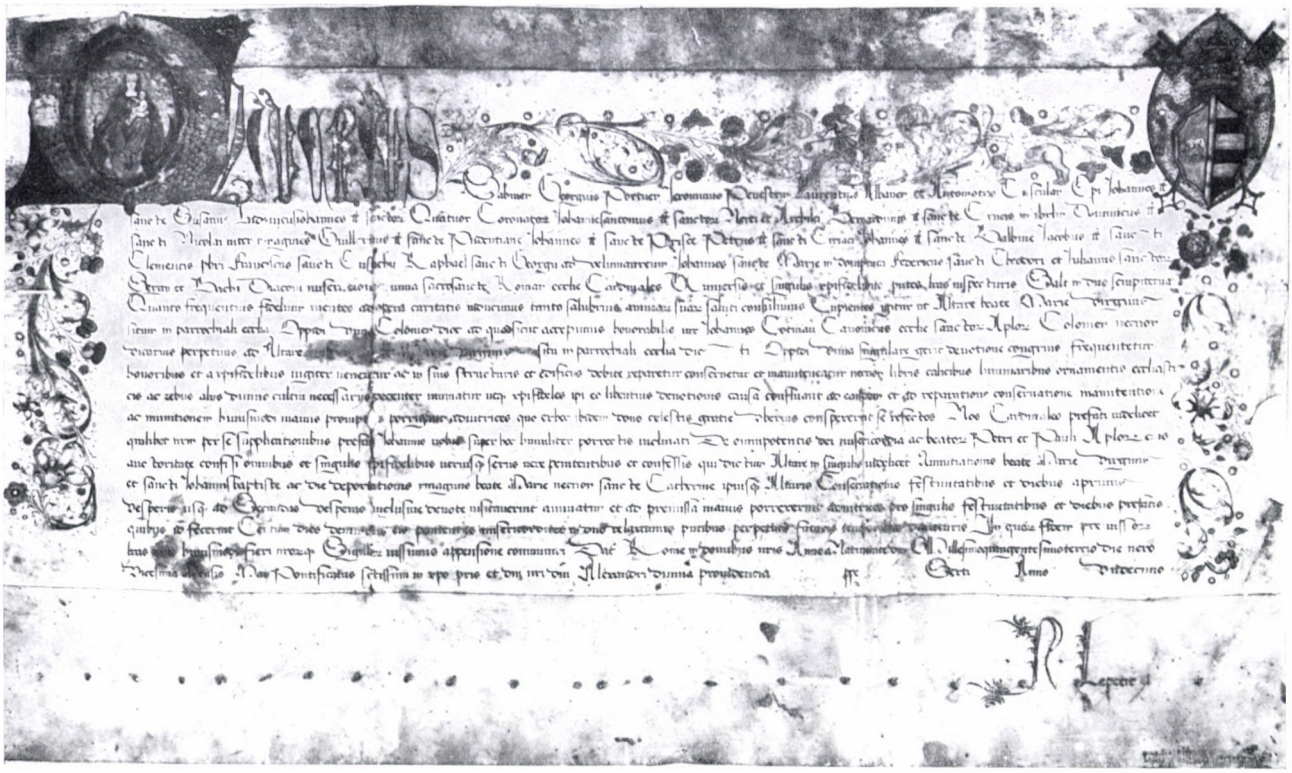


Abb. 21. Ablaßbrief der Pfarrkirche von Unna. 1503. Münster, Staatsarchiv

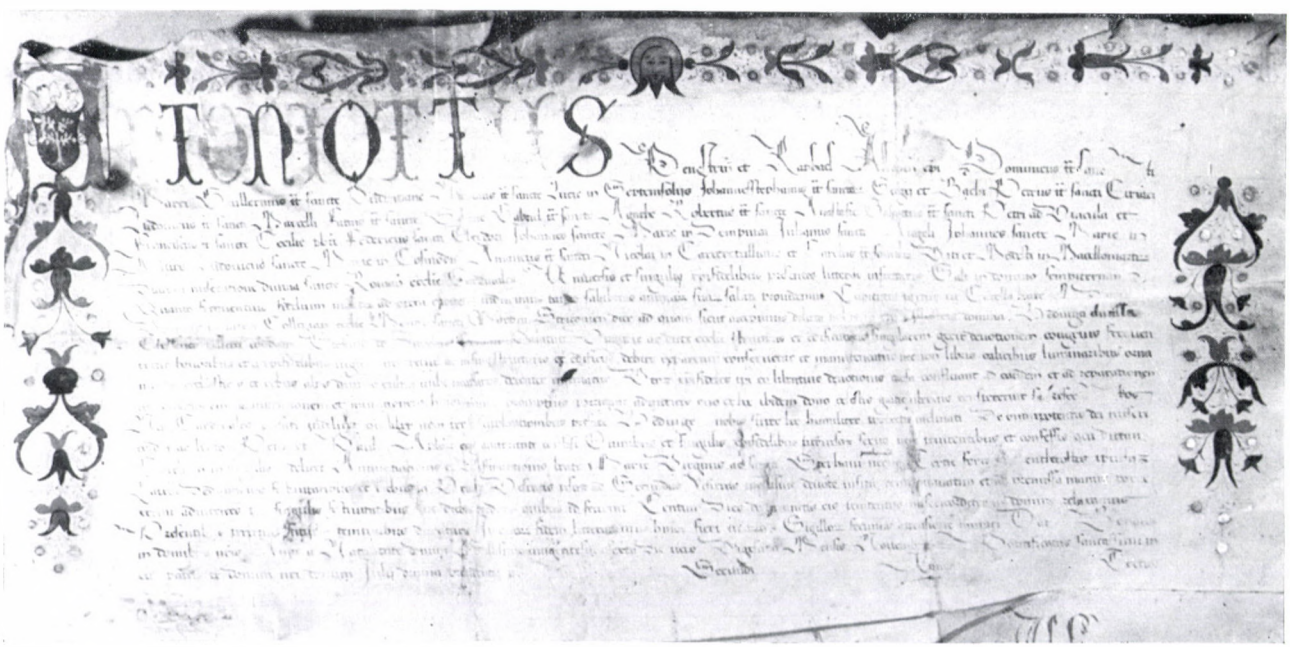


Abb. 22. Ablaßbrief des Zipser Domkapitels. 1506. Budapest, Staatsarchiv

gesetzten Leistenornament sind in 12 runde Medaillons die Brustbilder von 12 Kardinälen eingefaßt, oben in der Mitte an Stelle des üblichen Veronika-Schweißtuches die Heilige Dreifaltigkeit in Gestalt des Gottvaters, des Gottessohnes und des in Taubengestalt über ihnen schwebenden Heiligen Geistes, in der linken und rechten oberen Ecke im *R*-Initial das Medici-Wappen des zur Entstehungszeit der Urkunde regierenden Papstes Leo X. und in einem runden Medaillon das

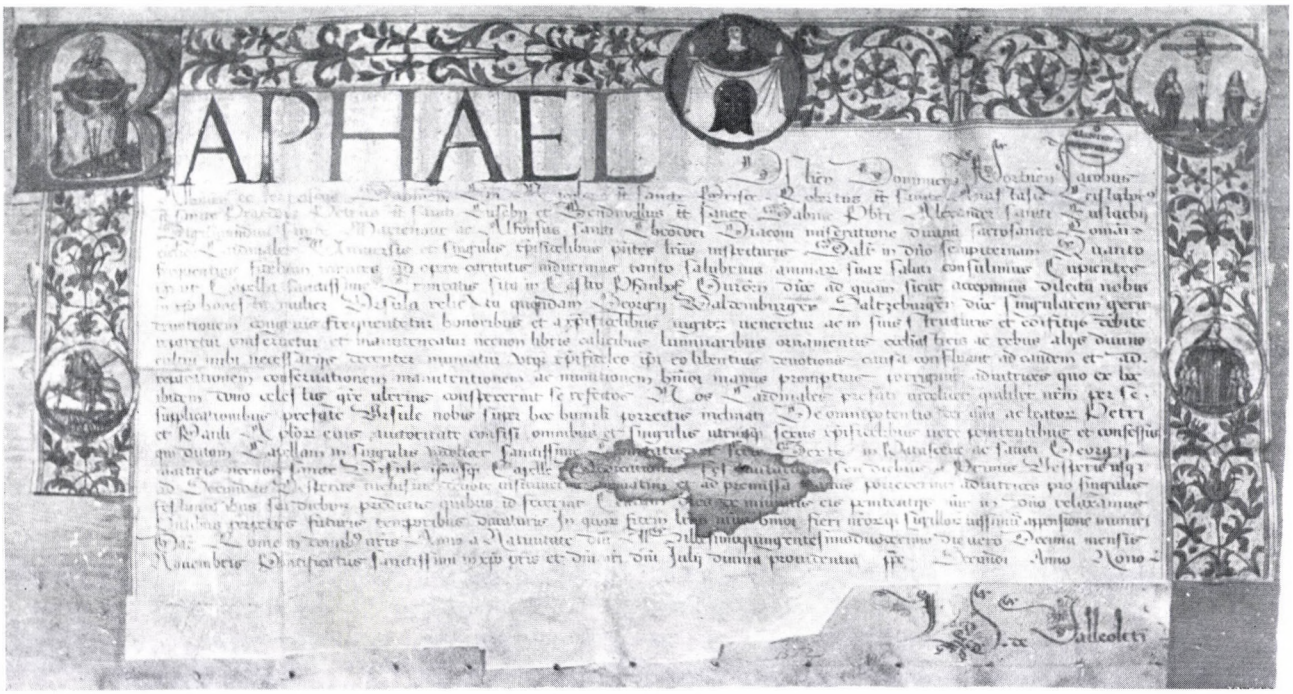


Abb. 23. Ablaßbrief für die Kapelle in castro Pfannhof bei St. Veit in Kärnten. 1512. Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv

Wappen des Ablaßbewerbers Jacques de Chabanay.[76] Die ganzfigurige Komposition der hl. Dreifaltigkeit und die Brustbilder der zwölf Kardinäle sind mit dem gleichen beispielhaften Proportionsgefühl, derselben hohen künstlerischen Fertigkeit im Modellieren, dem identischen Sinn für edle Formgebung und sichere, feine Pinselführung gemalt. Einen zweiten sehenswerten Zierstreifen ergeben unmittelbar unter der oberen Randleiste die dekorativ angeordneten, schön geformten Antiqua-Majuskeln des den Urkundentext einleitenden Namens RAPHAEL, deren Buchstabenfelder der Miniator mit zarten, verschlungenen Ranken



Abb. 24. Detail aus Abb. 23

und sternförmigen Blüten nach Art eines feingliedrigen Teppichmusters schmückte. Unter den illuminierten Renaissance-Urkunden ist dieser Ablaßbrief der Dreifaltigkeitskapelle von Dun-sur-Meuse ein wahres Meisterwerk, das in den nachfolgenden Ablaßdiplomen nicht seinesgleichen hat, und dem sich an künstlerischer Hochwertigkeit nur die beiden älteren Seckauer Ablaßbriefe zur Seite stellen lassen.[77]

Der gleichfalls mit reicher Leistenornamentik aus Pflanzenmotiven geschmückte, bisher noch unveröffentlichte Ablaßbrief der St. Sophienkapelle im slowakischen Dubravica aus dem Jahr 1519 (Abb. 27)[78] kann der Urkunde von Dun-sur-Meuse keineswegs als gleichwertig gegenübergestellt werden. Ähnlich dem Wittenberger Ablaßbrief tritt auch hier in den beiden oberen Ecken je ein Apostel in Erscheinung, links der hl. Petrus, rechts der das Schwert zückende hl. Paulus. Auch hier handelt es sich nicht um Ganzfiguren, sondern wie beim Wittenberger Diplom um Dreiviertelfiguren. Die mit klarer Übersichtlichkeit komponierten, mit stilisierender Handfertigkeit und sicherem Pinselstrich gemalten Pflanzenmotive schlagen auch von der Ornamentik dieses Ablaßbriefes eine Brücke zum Attavante-Stil, wenn auch nur mittelbar und jedenfalls lockerer, als die Urkunde von Dun-sur-Meuse mit der Kunst des florentinischen Meisters verknüpft ist. Die Form der Ranken,

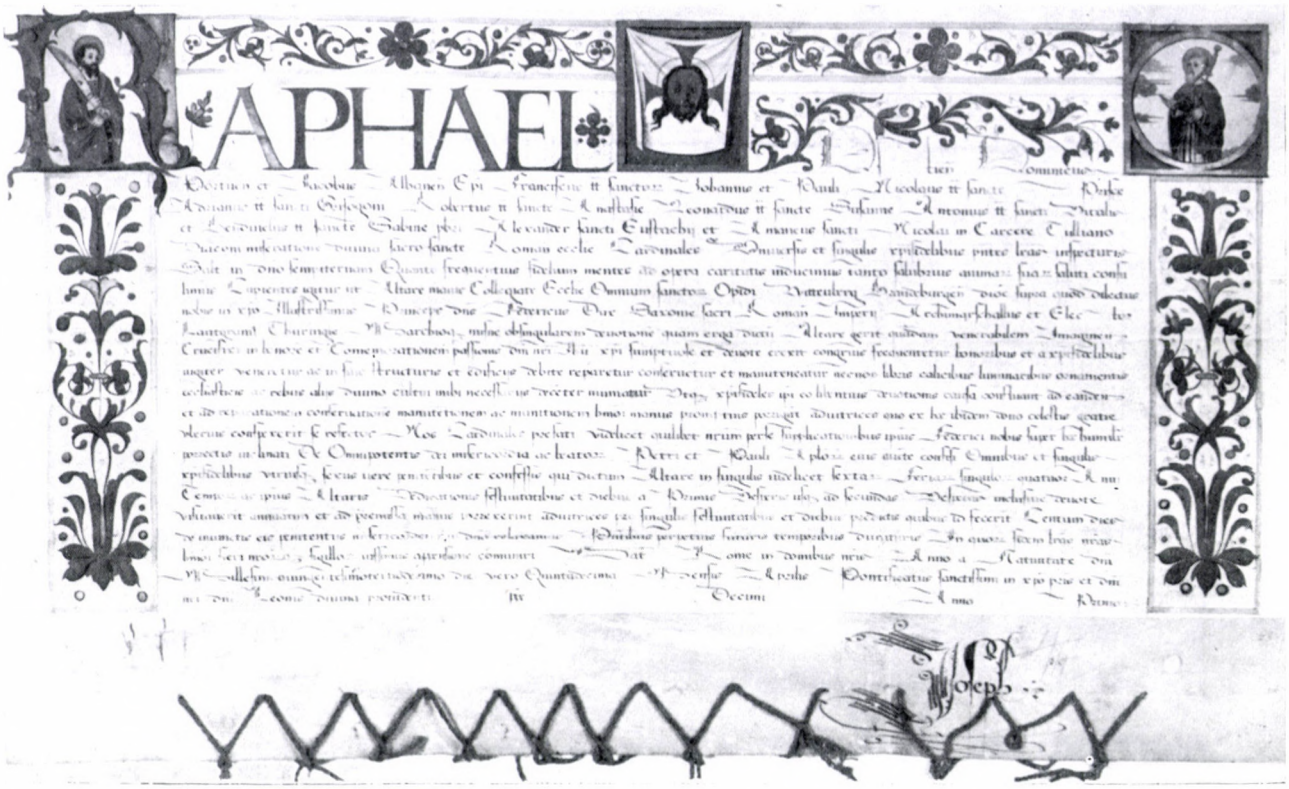


Abb. 25. Ablaßbrief der Wittenberger Stiftskirche. 1513. Halle, Universitätsarchiv

Blumen und des Blattwerks schließt enger an die Pflanzenmuster des Pfannhofer Ablaßbriefes (1512) und an die Bittschrift Johanns von St. Lambrecht (1513) an. Die Figuren der drei Miniaturen, die den Ablaßbrief von Dubravica schmücken, sind einfacher und flächiger gemalt als die klar gezeichneten, gut proportionierten pflanzlichen Randleistenornamente.

Von anderer Art und loser mit dieser kleinen Gruppe verbunden ist die im Niederösterreichischen Landesarchiv verwahrte Ablaßurkunde einer zur Salzburger Diözese gehörigen St. Jakobskirche (Kreeb . . reg?) aus dem Jahr 1521.[79] Mit ihren wellenförmig verlaufenden, anmutig gebogenen Ranken, ihrem tulpenförmig geöffneten Blattwerk und den runden Blumen schließt die Ornamentik dieser Urkunde (Abb. 28) an den Kreis der unter florentinischem Einfluß entstandenen Ablaßbriefe an. Die Leistenverzierungen sind in lebhaften, frischen Farben gehalten (grün, rot, blau, gelb, violett), feierlich nehmen sich die abwechselnd goldenen und silbernen Majuskeln des Anfangswortes DOMINICVS aus, großzügig und mit sicherer Hand gemalt sind die in drei Medaillons eingesetzten Halbfiguren, links der Apostel Jakob d. Ä., rechts St. Christophorus und in der Mitte die beiden Apostelfürsten Peter und Paul mit dem Schweißtuch der Veronika.

Die Miniaturen der Ablaßbriefe sind durch keine strengen Regeln und Vorschriften gebunden, für sie gelten keine feststehenden Überlieferungen und starren ikonographischen Konventionen. In der Verzierung der Ablaßurkunden wird das meiste der Phantasie des Miniators überlassen, der verschiedene Wege einschlagen kann, um der Urkunde die angemessene Feierlichkeit zu verleihen. Der Aussagegehalt der in die verfügbaren Felder eingefaßten Figuren und Szenen ist sehr unterschiedlich, zuweilen auch ziemlich wortkarg. Heiligenfiguren sind an sich kein unerläßliches Requisit dieser Diplome. Einen neuen Typus repräsentiert unter ihnen der auf 1513 datierte Ablaßbrief der Wiener Erasmus- und Helenenkapelle (Abb. 29), in dessen schmucke Randleistenverzierung keine figuralen Bildfelder eingestreut sind. (Selbst das in der puritanisch einfachen Urkunde des Zipser Kapitels als einzige Miniatur aufscheinende Schweißtuch der Veronika fehlt hier.) Die obere und die beiden Seitenleisten schmücken beschwingt gezeichnete, elegant verschlungene braune, grüne, rote und gelbe, bandförmig verknüpfte Blütenzweige mit zwischenge-

Acta Hist. Art. Hung. Tomus 17, 1971



Abb. 26. Ablaßbrief der Dreifaltigkeitskirche von Dun-sur-Meuse. 1516. Paris, Bibliothèque Nationale

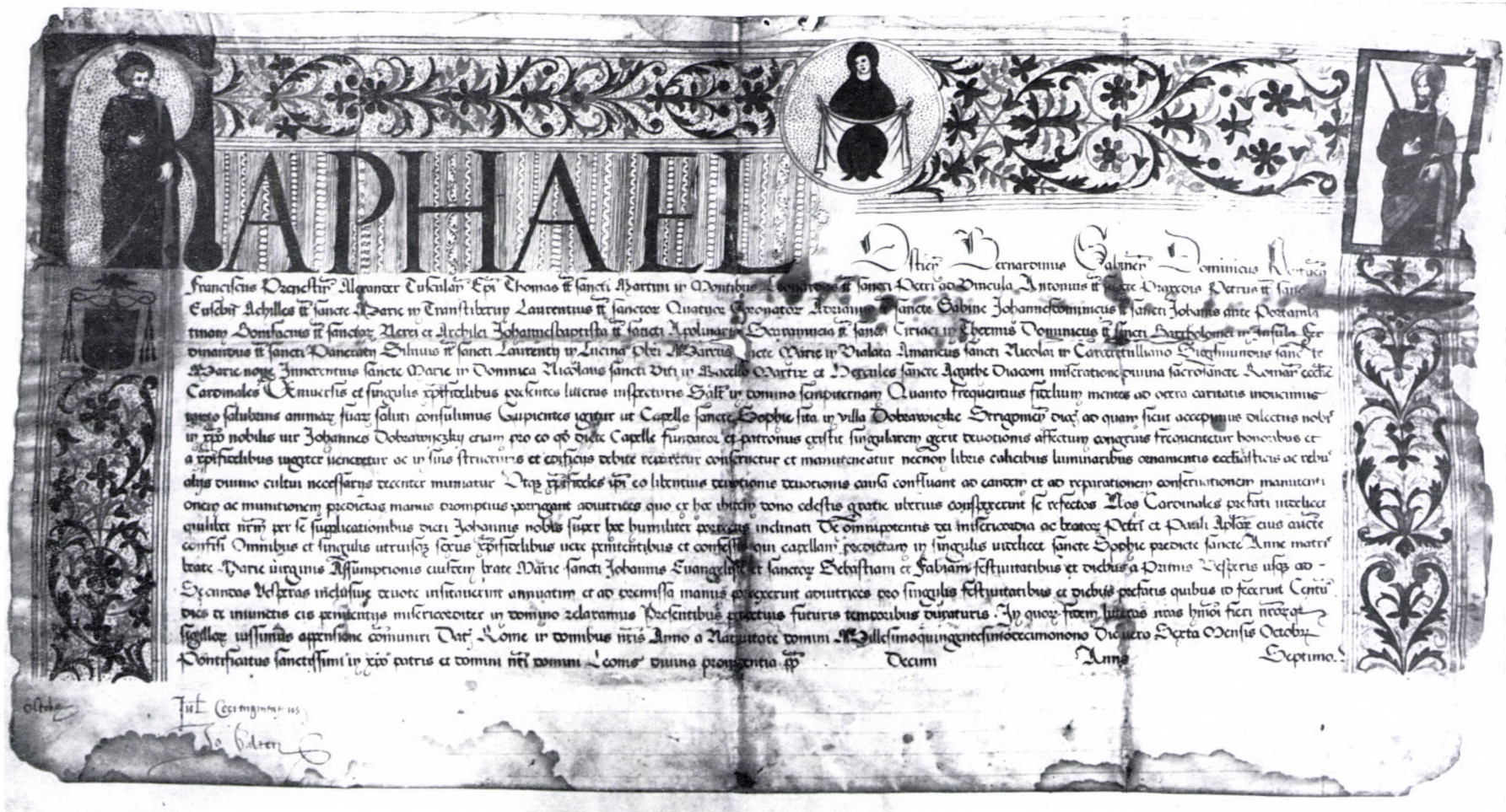


Abb. 27. Ablaßbrief der St. Sophienkirche von Dubravica. 1519. Ponik, Pfarrkirche

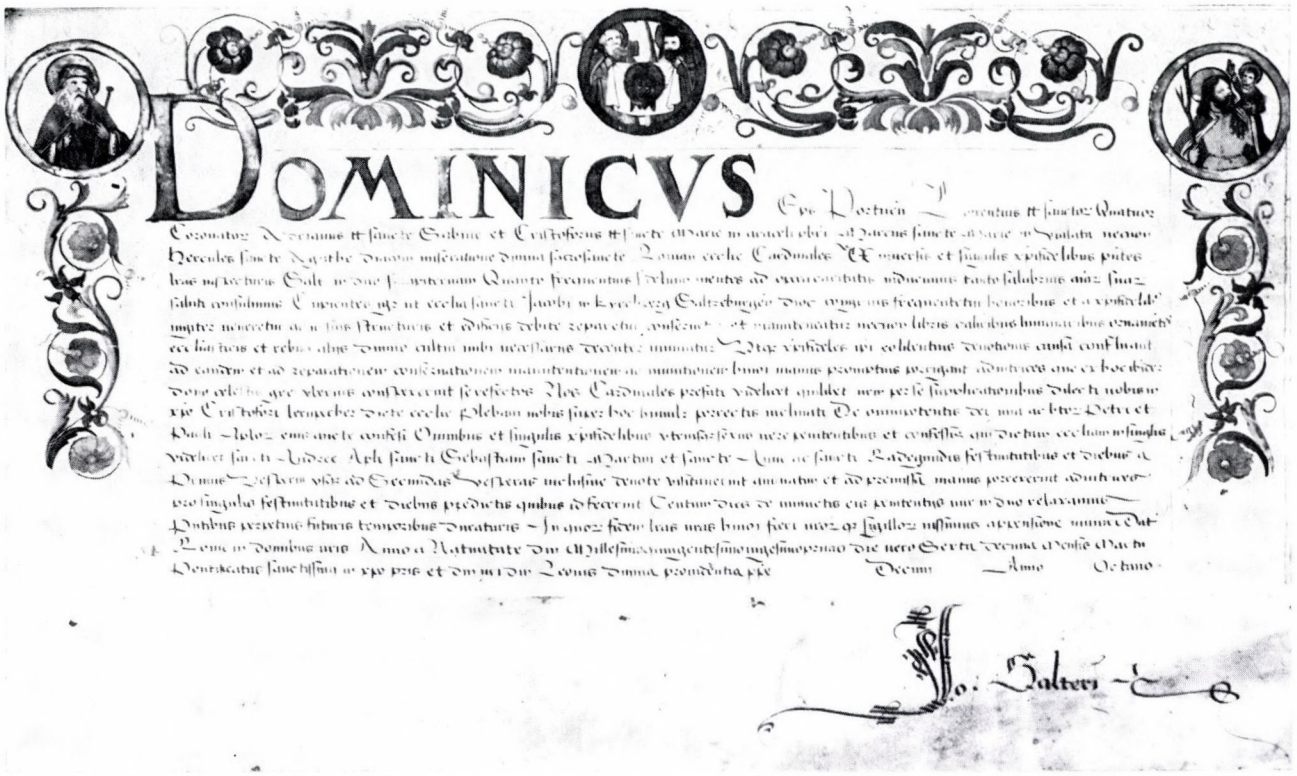


Abb. 28. Ablaßbrief. 1521. Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv

streuten Goldtalern. Nur über dem Doppelwappen der Stadt Wien am linken Rand und über dem Wappenschild Matthias Heupergers, Schutzherrn der Kapelle, rechts gegenüber tauchen als neues, auf den Ablaßbriefen ungewohntes Element lebendig und auf gefällige Art wiedergegebene Gruppen kleiner nackter Renaissance-Putten auf.

Das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist nicht nur die Entstehungszeit des schönsten Ablaßbriefes, der Urkunde von Dun-sur-Meuse, sondern auch der Beginn eines fortschreitenden Verfalls dieser Kunstgattung. Von dem Nachlassen des Interesses an illuminierten Ablaßurkunden zeugt u. a. das zweite, 1517 für die Trebnitzer St. Bartholomäuskirche ausgefertigte Ablaßdiplom, auf dem allein das *R*-Initial im Hintergrund mit einem primitiven Blumenmuster verziert ist, während sich über dem Text und links von diesem auf dürftiges, dünnes Rankenwerk Blüten mit vier Kelchblättern winden.[80] Eine merkliche Vereinfachung der Ablaßbriefornamentik läßt, wenn auch auf andere Art, das in zeitlicher Reihenfolge letzte unserer hier behandelten Diplome, die Urkunde über den dem Wiener-Neustädter Franziskanerkloster St. Peter 1523 erteilten Ablaß erkennen (Abb. 30). Im Gegensatz zum Ablaßbrief der Wiener Erasmus- und Helenenkapelle wurde hier auf die Pflanzenmuster und Blumengewinde der Randleisten verzichtet und der zuständige Meister begnügte sich damit, das Diplom mit drei figuralen Miniaturen zu schmücken. Wegen des vulgäreren Stils verdient diese unsere Reihe abschließende Ablaßurkunde geringere, den dargestellten Personen zufolge hingegen erhöhte Beachtung.

Die Anfangszeile nimmt der ganzen Breite nach der abwechselnd mit goldenen und blauen Majuskeln gemalte Papstname ADRIANVS ein, in dessen Mitte der bärtige, dem Avignon-Typus entlehnte Christuskopf in dem von einem breiten Goldrahmen eingefaßten rot-violetten Feld erscheint. Links die stehende Figur des Dominikanermärtyrers St. Petrus im weißen Ordensgewand mit schwarzem Mantel, in der Rechten ein Buch, in der Linken einen kurzen Krummsäbel, über der schweren Kopfwunde mit der Namenstafel SCS·PETRVS·MAR(TIR). (Der Ablaß gilt für die verschiedenen Petrus-Feste.) Ihm gegenüber auf der anderen Seite des Urkundentextes die gleichfalls stehende Figur des Ablaßerwerbers und Dominikanerpriors Michael Hechtel, nicht als demütig kniender, in Anbetung versunkener Dona-



Abb. 29. Ablaßbrief für die Wiener Erasmus- und Helenenkapelle. 1513. Wien, Stadtarchiv

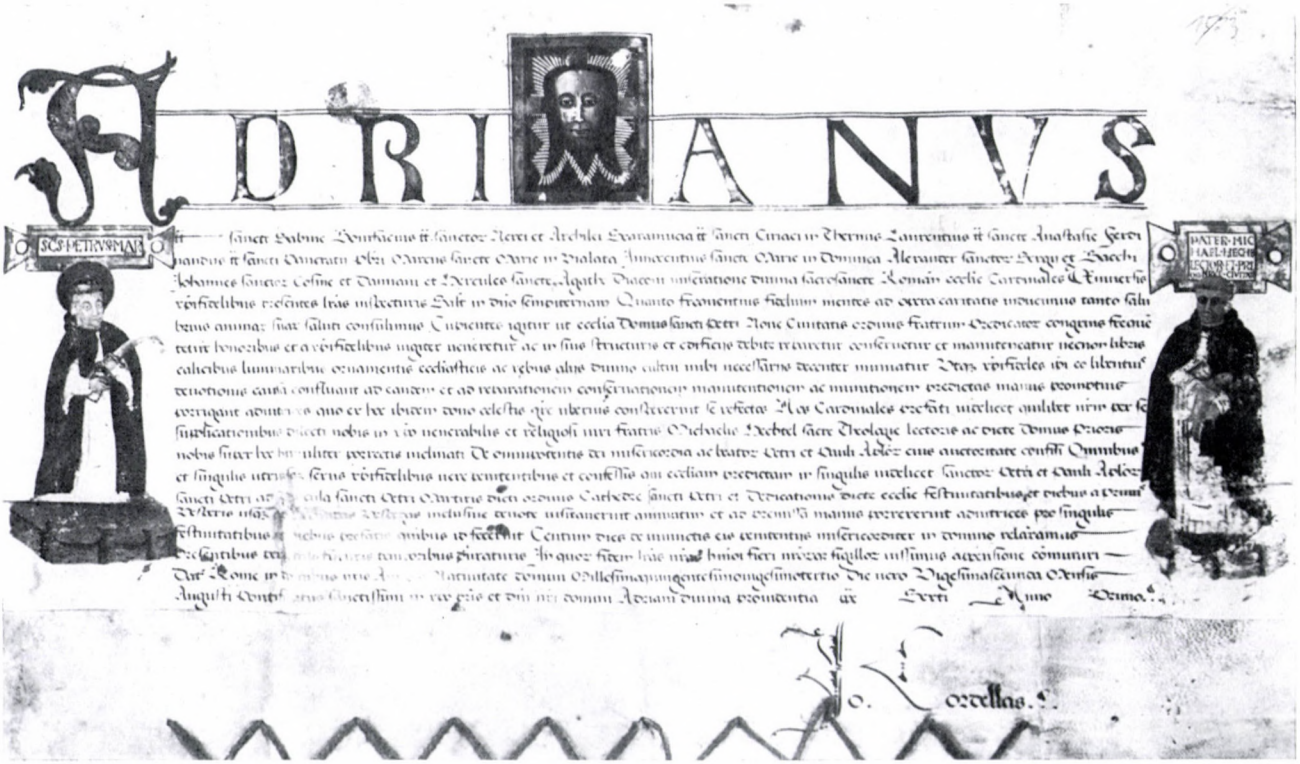


Abb. 30. Ablaßbrief des Wiener-Neutstädter Franziskanerklosters, St. Peter. Wien, Diözesanmuseum

tor, wie etwa Johannes Chennart auf dem ein halbes Jahrhundert zuvor (1470) ausgestellten Ablaßbrief des Pariser Hôpital du Saint-Sépulcre. Auch über seinem Kopf ist eine Namenstafel angebracht, mit der Inschrift: PATER·MIC | HAEL·HECHEL | LECTOR·ET·PRI | OR·

NOVE · CIVITATIS.[81] Nicht allein der seiner Figur als Gegenüber des hl. Petrus des Märtyrers eingeräumte gleichwertige Platz, die Größenordnung und Inschrift über seinem Haupt läßt ihn als gleichberechtigten Partner der Himmelsbewohner erscheinen, auch der offenbar auf seinen Namen deutende Hecht in seiner Hand wirkt als eine Art Heiligenattribut. Den einzigen Rangunterschied bildet der Glorienschein über dem blutenden Haupt des Märtyrers.

Diese für unseren letzten Ablaßbrief bezeichnende kompositionelle und inhaltliche Wandlung läßt deutlich jenes neuartige Verhältnis erkennen, das sich in den Jahrzehnten der Renaissance zwischen den in den Wolken thronenden Heiligen und den sterblichen Erdenbewohnern entwickelt hatte, die veränderte neuzeitliche Einstellung zum Transzendentalen. Die chronologische Folge unserer Ablaßbriefe erbringt den eindeutigen Beweis für den endgültigen Abschluß jener Entwicklung, jener Art mittelalterlicher Frömmigkeit, denen die illuminierten Ablaßbriefe und Prunkbittschriften ihre Entstehung verdankten. Die früheren Auffassungen und Weltanschauungen erfuhren schrittweise grundlegende Veränderungen, nachdem ihnen die Renaissance neue Perspektiven und Horizonte, den Menschen ein bisher unbekanntes Weltbild erschlossen hatte. Der zur Reformation herangereiften neuartigen Einstellung zur Kirche und Glaubensdingen fehlte das Bedürfnis an illuminierten Ablaßbriefen und Suppliken.

VERZEICHNIS DER RENAISSANCE-ABLAßBRIEFE[82]

1. 12. Sept. 1454, Saint-Flour
   Für die Kollegialkirche Notre Dame von Saint-Flour (Kopie ?), 59×43 cm
   Aurillac, Archives Départementales, G. G. 93.
   Fournier, P. F., Affiches d'indulgence manuscrites et imprimées des XIVe et XVIe siècles. Bibliothèque de l'École des Chartes LXXXIV (1923) S. 131—133.
2. 12. Okt. 1459, Mantua
   Für die St. Leonhardskapelle von Abtei, 48×55 cm
   Abtei, Kirchenarchiv
   Mittheilungen der dritten (Archiv-) Section der k. k. C. C. zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale V. (*Ottenthal, E.—Redlich, O.*, Archivberichte aus Tirol III.) Wien—Leipzig, 1903, S. 310, Nr. 1592. — *Erben, W.*, Bemalte Bittschriften und Ablaßurkunden. Archiv für Urkundenforschung VIII (1923), Nr. 68. — *Santifaller, L.*, Illuminierte Urkunden. Der Schlern (Bozen) XVI (1935), S. 120, T. XI. Abb. 15.
3. 1. August 1470, Rom
   Für das Pariser Hôpital du Saint-Sépulcre, 60,2×83 cm.
   Paris, Archives Nationales, L. 611, Nr. 5.
   Fournier, P. F., a. a. O., S. 117.
4. 25. April 1475, Rom
   Für die Kirche in Ried
   Fügen, Kirchenarchiv
   Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., S. 157, Nr. 831. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 69.
5. 7. Sept. 1475, Rom
   Für die Trebnitzer St. Hedwigskirche, 24×46,2 cm. Ehemals im Breslauer Staatsarchiv, Rep. 125, Nr. 581. Während des zweiten Weltkriegs verlorengegangen.
   Santifaller, L., Über illuminierte Urkunden. Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift D. Frey. (Herausgegeben von H. Tintelnot.) Breslau, 1943, S. 222—223, Abb. 10.
6. 26. Sept. 1475, Rom
   Für die Kirche St. Pankraz bei Uderns
   Fügen, Kirchenarchiv
   Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., S. 157. Nr. 831. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 70.
7. 17. Okt. 1475, Rom
   Für die Genesiuskirche in Wengen, 30×54 cm
   Wengen, Kirchenarchiv
   Santifaller, L., Illuminierte Urkunden. Der Schlern (Bozen) XV (1935), S. 120—121, T. X. Abb. 16.
8. 7. Mai 1481, Rom
   Für die Löwener St. Peters-Kapelle (Louvain)
   Bruxelles, Archives Générales
   Delahaye, H., Les lettres d'indulgence collectives. Analecta Bollandiana XLIV (1926), S. 377—378. — *Radocsay, D.*, Illuminierte Renaissance-Urkunden. Acta Hist. Artium XIII (1967), S. 215, Abb. 3.
9. 22. Jan. 1483, Rom
   Für einen Altar der Kaschauer St. Elisabeth-Kirche, 63×69 cm
   Budapest, Staatsarchiv, Dl. 45.939
   Radocsay, D., a. a. O., S. 215.
10. 9. Juni 1486, Rom
    Für die Pfarrkirche von Ernen (Valais)
    Ernen, Kirchenarchiv
    Galbreath, D. L., Les armoiries des Borgia. Archives Héraldiques Suisses LXIV (1950), S. 7, Abb. 7. — *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 213, 215, 220.
11. 7. Jan. 1489, Rom
    Für die St. Peterskirche in Stilfes
    Stilfes, Kirchenarchiv
    Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., II. Wien—Leipzig 1896, S. 403, Nr. 2055. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 71.
12. 25. März 1493, Rom
    Für die Homburger St. Sophienkapelle, 61×82 cm
    Budapest, Staatsarchiv, Dl. 69.076
    Radocsay, D., a. a. O., S. 218.
13. 4. April 1493, Rom
    Für den Dreifaltigkeitsaltar der Preßburger St. Lorenzkirche
    Preßburg (Bratislava), Archiv, Nr. 2225
    Radocsay, D., a. a. O., S. 218.
14. 12. April 1493, Rom
    Für die Kirche Saint-Martin und Saint-Arbogast in Surbourg, 69×89 cm
    Strasbourg, Archives du Département du Bas-Rhin, G. 5156
    Fournier, P. F., a. a. O., S. 117.
15. 3. März 1496, Rom
    Für die Kapelle der vierzehn Märtyrer bei der St. Hedwigsquelle im Walde zu Trebnitz, 50,5×91,3 cm
    Ehemals im Breslauer Staatsarchiv, Rep. 125, Nr. 625a. Während des zweiten Weltkriegs verlorengegangen.
    Santifaller, L., Über illuminierte Urkunden. Kunstgeschichtliche. Studien, Festschrift D. Frey (Herausgegeben von H. Tintelnot) Breslau 1943, S. 223. Abb. 1.
16. 4. Dez. 1498, Rom
    Für die Seckauer Stiftskirche
    Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, Dipl. Nr. 6b.
    Luschin, A., Gemalte Initialen auf Urkunden. Mittheilun-

gen der k. k. C. C. zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale XVII (1872) S. XLIV. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 72. — *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 220, Abb. 12.

17. 4. Dezember 1498, Rom
Für den Frauenaltar der Seckauer Stiftskirche
Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, Dipl. Nr. 6c.
Luschin, A., a. a. O., S. XLIV. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 73. — *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 220, Abb. 11.

18. 15. April 1500, Rom
Für die Trebnitzer St. Bartholomäuskirche, 44×87,2 cm
Ehemals im Breslauer Staatsarchiv, Rep. 125, Nr. 665b. Während des zweiten Weltkriegs verlorengegangen.
Santifaller, L., a. a. O., S. 224, Abb. 2.

19. 6. Sept. 1500, Rom
Für die St. Annenkapelle der Laufener Pfarrkirche
Laufen, Kirchenarchiv
Radocsay, D., a. a. O., S. 220, Abb. 10.

20. 18. Nov. 1500, Rom
Für die St. Lambert-Abtei in Altenburg bei Horn
Altenburg, Stiftsarchiv
Fontes rerum Austriacarum. II. Abtheilung, Bd. XXI (*Burger, H.*, Urkunden der Benedictiner-Abtei zum heiligen Lambert in Altenburg, Niederösterreich.) Wien, 1865, S. 362—363, Nr. 454. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 74.

21. 6. Dez. 1500, Rom
Für die Notre-Dame-Kapelle von Hières, 55×90 cm
Hières, Kirchenarchiv
Fournier, P. F., a. a. O., S. 126—128.

22. 20. Mai 1503, Rom
Für den Marienaltar der Pfarrkirche von Unna, 52×75 cm
Münster, Staatsarchiv
Erben, W., a. a. O., Nr. 75. — Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen 47. Kreis Unna. 1959, S. 455.

23. 2. Aug. 1503, Rom
Für die Pflasterbacher Kapelle, 58,5×47,5 cm
Zürich, Staatsarchiv, C. III. 20. Regensberg Nr. 9.
Radocsay, D., a. a. O., S. 222, Abb. 14.

24. 8. Nov. 1503, Rom
Für den Marienaltar der Wiener Salvatorkapelle, 56,7×72 cm
Wien, Stadtarchiv, 5771
Uhlirz, K., Aus dem Wiener Stadtarchiv. Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung XI (1890), S. 451—452. — *Lampel, J.*, Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. II. Abteilung. Regesten aus dem Archive der Stadt Wien IV. Wien 1917, S. 144—145. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 76.

25. 20. Sept. 1506, Rom
Für die Marienkapelle des Zipser Kapitels, 58×86 cm
Budapest, Staatsarchiv, Dl. 38.707.
Radocsay, D., a. a. O., S. 220.

26. 3. April 1508, Rom
Für die Kollegialkirche von Innichen
Innichen (San Candido), Stiftsarchiv
Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., III. S. 551, Nr. 2863. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 77.

27. 8. Juli 1510, Rom
Für die Rattenberger Augustinerkirche
Rattenberg, Kirchenarchiv
Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., IV. Wien, 1908, S. 121, Nr. 525. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 78.

28. 10. oder 12. Nov. 1512, Rom
Für die Kapelle in castro von Pfannhof bei St. Veit, 48×78 cm
Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv
Hann, F. G., Über bemalte Urkunden im Archive des kärntnerischen Geschichtsvereins zu Klagenfurt. Carinthia I. Mittheilungen des Geschichtsvereins für Kärnten 84 (1894), S. 69—70. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 79.

29. 15. April 1513, Rom
Für einen Altar der Allerheiligenkirche von Wittenberg
Halle, Universitätsarchiv
Kalkoff, P., Ablaß und Reliquienverehrung an der Schloßkirche zu Wittenberg unter Friedrich dem Weisen. Gotha 1907, S. 24. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 80.

30. 20. April, 1513, Rom
Für die Wiener Erasmus- und Helenenkapelle, 51×77 cm
Wien, Stadtarchiv, 6015.
Uhlirz, K., a. a. O., S. 452. — *Lampel, J.*, a. a. O., S. 315—316. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 81.

31. 25. April 1515, Rom
Für den Kreuzaltar der Friesacher Bartholomäuskirche, 43×71 cm
Einst im Klagenfurter Archiv des Kärntnerischen Geschichtsvereins, gegenwärtig im Kärntner Landesarchiv nicht auffindbar.
Hann, F. G., a. a. O., S. 70—71. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 82.

32. 12. März 1516, Rom
Für die Dreifaltigkeitskapelle der Kirche von Dun-sur-Meuse, 58×82 cm
Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. lat. 2600
Fournier, P. F., a. a. O., S. 128—131.

33. 15. April 1517, Rom
Für die Trebnitzer St. Bartholomäuskirche, 43×49,5 cm
Ehemals im Breslauer Staatsarchiv, Rep. 125. Nr. 632c. Während des zweiten Weltkriegs verlorengegangen.
Santifaller, L., a. a. O., S. 226—227. Abb. 3.

34. 12. Jan. 1518, Rom
Für die Nova Capella im Stubaithal
Neustift, Kirchenarchiv
Ottenthal, E.—Redlich, O., a. a. O., II. S. 291, Nr. 1419. — *Erben, W.*, a. a. O., Nr. 83.

35. 6. Okt. 1519, Rom
Für die St. Sophienkapelle von Dubravica
Ponik (Tschechoslowakei), Kirchenarchiv

36. 16. März 1521, Rom
Für eine St. Jakobskirche in der Salzburger Diözese (Kreeb.. reg?), 50×67,5 cm
Wien, Niederösterreichisches Landesarchiv, Klosterurkunde 34.

37. 22. Aug. 1523, Rom
Für das Wiener-Neustädter Franziskanerkloster St. Peter, 51,4×68,5 cm
Wien, Diözesanarchiv.

ANMERKUNGEN

[1] *Mályusz, E.*, Zsigmondkori oklevéltár [Urkundensammlung aus der Zeit Sigismunds] II. (1400—1410). Erster Teil. Budapest 1956, S. 455—457.

[2] *Mályusz, E.*, a. a. O., Zweiter Teil, Budapest 1958, S. 208.

[3] *Fejérpataky, L.*, Magyar címeres emlékek [Ungarische Wappenurkunden] I. Budapest 1901, S. 67—68 und Abb.

[4] *Áldásy, A.*, Magyar címeres emlékek [Ungarische Wappenurkunden] III. Budapest 1926, S. 39 und Abb.

[5] *Radocsay, D.*, Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen. Acta Hist. Artium V (1958), S. 338.

[6] H. A. — Urkunden 2554.

[7] *Jäger-Sunstenau, H.*, Die im Archiv der Stadt Wien aufbewahrten Wappen- und Adelsbriefe. Adler, 1954, S. 87.

[8] Das Studium der in Wiener Archiven verwahrten illuminierten Urkunden wurde mir durch ein ungarisches Stipendium ermöglicht.

[9] Das Diplom mißt 37,3×44,6 cm, die Größe des Wappenbildes beträgt 10×7,8 cm.

[10] *Staehelin, W. R.*, Basler Adels- und Wappenbriefe. Archives Héraldiques Suisses XXXI (1917), S. 76, 142.

[11] St. Pölten, Stadtarchiv. — *Schaffran, E.*, Beiträge zum zweiten und dritten Einfall . . . Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N. F. XXV. Wien, 1933, S. 145—147. — *Gutkas, K.*, Wappen, Fahne und Siegel der

Stadt St. Pölten. Adler XVIII, N. F. 4 (1956), S. 61. — Katalog der Ausstellung Friedrich III. Wiener Neustadt 1966, S. 376, Nr. 183.

[12] Budapest, Staatsarchiv. — *Radocsay, D.*, Gótikus magyar címereslevelek [Gotische ungarische Wappenbriefe]. Művészettörténeti Értesítő VI (1957), S. 283—284, Abb. 18. — *Radocsay, D.*, Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen. Acta Hist. Artium V (1958), S. 348, 358.

[13] *Balogh, J.*, A művészet Mátyás király udvarában [Die Kunst am Hofe König Matthias'] I. Budapest 1966, S. 322.

[14] *Radocsay, D.*, Österreichische Wappenbriefe der Spätgotik und Renaissance in Budapest. Zeitschr. des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XVIII (1964), S. 91—106.

[15] *Haeflinger, J. A.*, Luzerner Wappen und Adelsbriefe. Archives Héraldiques Suisses XXXVII (1923), S. 85, Nr. 7, Abb. 117. Die Familie Feer hat auch schon früher einen Wappenbrief erhalten (27. Juni 1487, Zürich. — 36×38 cm). S. 83—84.

[16] *Feer, E.*, Die Familie Feer in Luzern und im Aargau. Aarau 1964. — Auf diese Wappenbriefe machte mich Szabolcs Vajay aufmerksam, dem ich für seine Freundlichkeit auf diesen Wege meinen Dank abstatten möchte.

[17] Luzern, Staatsarchiv, 8984/503. Pergament, 25,5× 46,5 cm. In gutem Zustand. An der Urkunde ist das Siegel des Königs Matthias befestigt.

[18] Luzern, Staatsarchiv, 19372/933. Pergament, 39,5× 44 cm. In gutem Zustand. Für die Angaben und Lichtbilder der beiden Urkunden danke ich Herrn Archivar Dr. Josef Schmid.

[19] *Radocsay, D.*, Renaissance Letters Patent Granting Armorial Bearings in Hungary. Acta Hist. Artium XII (1966), S. 83. Abb. 24.

[20] Eine Reproduktion des Rizzi-Wappens findet sich im Luzernischen Wappenbuch vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Es zeigt eine stilisierte goldene Lilie auf schwarzem Grund, mit schwarz-goldenen Schilddecken und der Wiederholung der goldenen Lilie in der Helmzier. Die Photokopie des Wappenbildes und der Urkundenabschrift verdanke ich Herrn Paul Heß von der Luzerner Zentralbibliothek.

[21] *Fabian, F.*, Prunkbittschriften an den Papst. Graz—Wien—Leipzig, 1931.

[22] *Harrsen, M.—Boyce, G. K.*, Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. New York 1953, S. 69. — *Salomon, R.*, Prunksuppliken in einer amerikanischen Sammlung. Festschrift Edmund E. Stengel. München—Köln 1959, S. 82—84.

[23] *Hollstein, J.*, Zur Forschung über den Buchmaler Nikolaus Bertschi von Rorschach. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 16 (1956), S. 84.

[24] *Radocsay, D.*, Illuminierte Renaissance-Urkunden. Acta Hist. Artium XIII (1967), S. 213—224.

[25] Von mehreren Pfarreien und einigen größeren Sammlungen erhielt ich auf meine Erkundigungsschreiben keine Antwort, beispielsweise weder vom Erzbischöflichen Archiv in Ferrara, noch vom Madrider Historischen Nationalarchiv, vom Brixener Priesterseminar (Bressanone), noch auch von der gräfl. Wilczekschen Sammlung in Kreuzenstein bei Wien.

[26] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 214.

[27] *Santifaller, L.*, Zwei Papsturkunden für österreichische Benediktinerklöster. Festschrift Hans Lentze. Innsbruck 1969, S. 521—524, T. VII.

[28] *Santoro, C.*, I codici miniati della Biblioteca Trivulziana. Milano, 1958, S. 116—117, T. C—CII.

[29] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 4, T. II.

[30] *Hermann, J. H.*, Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance 2. Oberitalien: Venetien. Leipzig, 1931, S. 11—12, T. V.

[31] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 6, 10, 17. Die Lichtbilder der drei Urkunden verdanke ich der Direktion des Vatikanischen Archivs.

[32] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 12. Für das Urkundenphoto bin ich Herrn Prof. Dr. Hans Rall zu Dank verpflichtet.

[33] *Cernik, B.*, Das Supplikenwesen an der römischen Kurie und Suppliken im Archiv des Stiftes Klosterneuburg. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg IV. Wien—Leipzig, 1912, S. 334—335, T. III. — *Erben, W.*, Bemalte Bittschriften und Ablaßurkunden. Archiv für Urkundenforschung VIII (1923), Nr. 2. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 5. — *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 214, Abb. 1. Das Lichtbild der Urkunde verdanke ich Herrn P. Floridus Röhrig.

[34] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 9, T. III.

[35] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 11, T. IV. Wegen der in ähnlichem Geist gehaltenen Verzierung mag hier ein um zehn Jahre jüngerer illuminierter Wiegendruck der Wiener Nationalbibliothek erwähnt werden (Inc. 4. B. 14). S.: *Hermann, H. J.*, a. a. O., 3. Mittelitalien: Toskana, Umbrien. Rom. Leipzig 1932, S. 143—144, T. XLV. 2.

[36] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 214—215.

[37] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 13, T. V.

[38] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 215.

[39] Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienurkunden Nr. 793/1.

[40] Budapest, Staatsarchiv, Dl. 25.275.

[41] Budapest, Staatsarchiv, Dl. 19.345.

[42] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 218.

[43] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 20, T. VI.

[44] München, Geheimes Hausarchiv, 2134a. Das Lichtbild der Urkunde verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans Rall. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 26.

[45] Pergament, 29×45,5 cm. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Jülich-Berg Nr. 1482. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 19.

[46] *Hermann, H. J.*, a. a. O., 4. Unteritalien: Neapel, Abruzzen, Apulien und Calabrien. Leipzig, 1933, S. 10, T. IV, 1 und S. 45—48, T. XVI; ferner 2. Oberitalien: Venetien. Leipzig 1931, S. 80—81, T. XXII, 2.

[47] Pergament, 29,5×40 cm. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Jülich-Berg, Nr. 1178. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 16.

[48] Pergament, 28×36,5 cm. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Jülich-Berg, Nr. 1482. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 18. — *Radocsay, D.*, a. a. O., Abb. 5.

[49] Pergament, 31×53 cm. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Jülich-Berg, Nr. 1784. — *Fabian, F.*, a. a. O.,Nr. 29*.

[50] Pergament, 36×55 cm. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Jülich-Berg, Nr. 1783. — *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 29. — *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 222. — Die Lichtbilder der Urkunden Wilhelms IV. von Jülich verdanke ich dem Düsseldorfer Hauptstaatsarchiv.

[51] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 35, T. XIV.

[52] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 32, T. XIII.

[53] *Fabian, F.*, a. a. O., Nr. 39, T. XV.

[54] München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. 1. Allgemeines Staatsarchiv, HU Augsburg 2242. Die Urkundenphotographie verdanke ich Herrn Prof. Dr. Otto Puchner.

[55] *Erben, W.*, a. a. O., S. 160—188.

[56] *Dudik, B.*, Über Ablaßtafeln. Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften LVIII (1868), S. 155—180. — *Pächt, O.:* Bischofshofener Ablaßtafel. Österreichische Zeitschr. für Kunst und Denkmalpflege XXIII (1969), S. 1—6.

[57] Hermannstadt, Staatsarchiv. — *Radocsay, D.*, a. a. O. S. 214. Laut frdl. schriftlicher Mitteilung des Prof. Virgil Vătăşianu ist die Urkunde unbemalt. Gleichfalls ohne malerischen Schmuck dürfte das mit dem Neithausener gleichaltrige Diplom sein, mit dem am 24. Februar 1448 der im Bau befindlichen Kapelle der Hermannstädter Marienkirche ein Ablaß gewährt wurde. S.: *Müller, G.*, Zur Baugeschichte der Marienkirche in Hermannstadt. Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde XXXIII (1910), S. 59—60.

[58] Für die Photographie und das Farbdiapositiv der Urkunde bin ich Herrn L. Bouyssou zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

[59] Fournier bezeichnet dieses Diplom als Kopie, der Text des Ablaßbriefes deutet indessen auf keine ähnliche frühere Urkunde. S.: *Fournier, P. F.*, Affiches d'indulgence manuscrites et imprimées des XIVe et XVIe siècles. Bibliothèque de l'École des Chartes LXXXIV (1923), S. 131—133.

[60] *Santifaller, L.*, Illuminierte Urkunden. Der Schlern (Bozen) XVI (1935), S. 120, T. XI, Abb. 15.

[61] Die Photographie der Urkunde verdanke ich den Pariser Archives Nationales, die Lesung des Textes András Kubinyis freundl. Entgegenkommen.

[62] *Winkler, F.*, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1925, S. 71—74.

[63] *Santifaller, L.*, Über illuminierte Urkunden. Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift D. Frey. Herausgeg. von H. Tintelnot. Breslau 1943, S. 222—223, 233, Abb. 10, 11.

[64] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 218.

[65] Straßburg, Archives de France, Département du Bas-Rhin. Das Lichtbild der Urkunde verdanke ich der Archivdirektion.

[66] Wien, Stadtarchiv, 5771.

[67] Früher im Breslauer Archiv. Von dem Abhandenkommen der dort verwahrten illuminierten Ablaßbriefe unterrichtete mich Ewa Trajdos, für deren freundliches Entgegenkommen ich aus diesem Anlaß Dank sagen möchte.

[68] *Santifaller, L.*, a. a. O., S. 224, Abb. 2.

[69] Das Lichtbild verdanke ich der Direktion des Staatsarchivs von Münster, für die Lesung des Textes bin ich András Kubinyi zu Dank verpflichtet.

[70] Das Lichtbild des Ablaßbriefes verdanke ich der Direktion des Kärntner Landesarchivs.

[71] *Fabian, F.:* a. a. O., Nr. 39, T. XV.

[72] Die Photographie der Ablaßurkunde verdanke ich der Direktion des Universitätsarchivs von Halle, die Lesung des Textes András Kubinyi.

[73] *Wescher, P.*, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen . . . des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin. Leipzig 1931, S. 99, Abb. 86.

[74] Das Lichtbild der Urkunde verdanke ich der Direktion der Pariser Bibliothèque Nationale.

[75] *Csapodi, Cs.—Cs. Gárdonyi, K.—Szántó, T.*, Bibliotheca Corviniana. Budapest 1967, T. XVII, XXVII, LXII, CXIII usw.

[76] *Fournier, P. F.*, a. a. O., S. 128—131.

[77] *Radocsay, D.*, a. a. O., S. 220, Abb. 11—12.

[78] Die Photographie der Urkunde verdanke ich Herrn Géza Balassa, die Lesung des Textes Miklós Komjáthy. Das Diplom befindet sich in der Kirche von Ponik.

[79] Den Text der Urkunde hatte Miklós Komjáthy die Freundlichkeit für mich zu lesen, wofür ich ihm an dieser Stelle danke.

[80] *Santifaller, L.*, a. a. O., Abb. 3.

[81] Der Name des sich um den Ablaß bewerbenden Priors lautet in der Urkunde »Hechtel«.

[82] Seit Veröffentlichung von Erbens Katalog erfuhr der Bestand an Renaissance-Ablaßbriefen eine wesentliche Bereicherung, was die Zusammenfassung der einschlägigen Diplome in einem neueren kurzen Verzeichnis rechtfertigt. Unerwähnt blieben jene, die keine malerische Verzierung aufweisen und mithin nicht Gegenstand einer kunstgeschichtlichen Betrachtung bilden.

EINE UNBEKANNTE VEIT STOSS-ZEICHNUNG

(ANMERKUNGEN ZUM PROBLEM DER BILDHAUERZEICHNUNG UND ZUR BEDEUTUNG DES BUSSZETTELS)

von

GYÖNGYI TÖRÖK

Obwohl uns ein Zeitgenosse, Johann Neudörfer, folgendes über die Vielseitigkeit des großen Künstlers berichtet: »Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewest«[1] — sind nur vier Stoß-Zeichnungen auf uns gekommen. Deshalb gewinnt eine gute Abbildung einer bis jetzt unbekannten Stoß-Zeichnung in Ludwig Rosenthals Münchner-Antiquariatskatalog aus dem Jahre 1902 große Bedeutung.[2] Daß die Veröffentlichung dieser Zeichnung der Forschung entgangen ist, ist umso erstaunlicher, als der Antiquariatskatalog noch in mehreren Exemplaren existiert. Unsere Abbildung stammt aus einem Katalogexemplar, welches sich in Budapest im Besitz des Herrn Áron Petneki befindet (Abb. 2)[3].

Es handelt sich nicht um eine selbständige Zeichnung, sondern um ein Blatt, das einem Buch eingefügt worden ist, und zwar den Revelationes Sanctae Brigittae, einer Ausgabe von Anton Koberger in Nürnberg von 21. September 1500, mit 18 Holzschnitten.[4] Im Katalogtext finden sich noch folgende Mitteilungen: Das Exemplar enthält außer der — am Ende des Buches — eingefügten Zeichnung drei Veit Stoß-Monogramme und weitere handschriftliche Bemerkungen des Künstlers zum Text. Das Buch enthält noch einen kleinen Traktat des Hl. Bernhard (Epistola ad Raymondum de modo et cura rei familiaris).

Es erhebt sich nun die Frage, wo sich jener Band, also höchstwahrscheinlich das Privatexemplar des Veit Stoß befinden könnte. Er wird kaum mit einem der Exemplare der europäischen Bibliotheken identisch sein. Dies muß man annehmen, da die Zeichnung bis heute nicht publiziert wurde. Nur der frühere Aufbewahrungsort läßt sich vielleicht noch ermitteln aus dem Umstand, daß unserem Exemplar der schon erwähnte kleine Traktat beigefügt war.[5]

Anhand des Faksimiles im Antiquariatskatalog läßt sich noch folgendes feststellen. Die Zeichnung ist in Feder mit brauner und roter Tinte ausgeführt. Die Größe der Reproduktion beträgt 31×23,7 cm. Die originale Blattgröße läßt sich aus dem Umstand erschließen, daß die Zeichnung nicht größer sein kann als die Buchseiten der Brigitta-Ausgabe, andererseits aus der Zeichnungsart selbst, wobei wir vermuten, daß Veit Stoß ganz bis zum Blattrand gezeichnet hat. Durch den vertikalen Blattrand bedingt scheinen links von der Hand die unvollendet wirkenden Blumen- und Haar-Striche der Heiligen. An der rechten Seite enden den Boden andeutende schwungvolle Striche plötzlich und formen so eine vertikale Grenze. Wenn man auf der Reproduktion einen Bildrand zeichnet, der die äußersten Punkte der Zeichnungen beziehungsweise des Textes berührt, ergibt sich die fogende Größe: 29,8×20,3 cm. Diese Größe entspricht genau der Größe eines Blattes im Wiener Brigitta-Exemplar. Man kann daher annehmen, daß wir es im Antiquariatskatalog mit einer original-großen Reproduktion zu tun haben und Veit Stoß das letzte leere Blatt seines Buches voll ausgenützt hat.[6]

Unser Blatt ist datiert und für Veit Stoß durch die Signatur und Schrift des Künstlers gesichert. Am unteren Teil des Blattes, am Ende der letzten Zeile steht das Datum 1504 mit dem Werkzeichen des Künstlers $\overset{+}{\vee}$.[7] Auf unserem Blatt stehen Schrift und Zeichnung im engsten Zusammenhang miteinander. Den Sinngehalt des Textes werden wir später behandeln.

Die linke Hand mit der Handinnenfläche und mit den Fingern nach oben ist uns gegenübergestellt. Das Handgelenk der Unterärmel mit der nach unten trapezförmig erweiterten Manschette setzt sich bis zu den unteren sieben Textzeilen fort. Die fünf Finger, die Manschette und auch der Unterärmel tragen Inschriften. Der unterste Textteil gibt nicht nur eine Erläuterung für die Hand, sondern er dient zugleich der kompositionellen Verbindung mit dem Bildrand, wie die entspre-



Abb. 1. Die Hand mit dem Heilsspiegel. 1466. Einblattholzschnitt. Staatliche Graphische Sammlung München



Abb. 2. Veit Stoß: Die Hand mit dem Heilsspiegel. Federzeichnung, 1504. (Abbildung aus Ludwig Rosenthals Antiquariatskatalog von 1902)

chenden obersten drei Textzeilen. Rechts und links vom unteren Teil der Hand befinden sich fünf Textzeilen. Jeder Fingerspitze schließen sich dekorativ eingefügte Spruchbänder an. In eine Blume links über dem Daumen ist die Dreiviertelfigur der Maria Magdalena, mit gelöstem Haar und Mantel eingefügt. Ihr Attribut, das Salbgefäß, hält sie in der rechten Hand, mit der linken hat sie den Deckel abgehoben. Rechts von der Hand ist die ganzfigurige Gestalt der Martha, ebenfalls mit bis über den Gürtel herabhängendem Haar. Unter ihren Füßen sind Boden und einige Pflanzen angedeutet. Ihr Attribut, den Weihwasserkessel, hält sie in der linken, den Weihwedel in der rechten Hand. Über den Köpfen der Heiligen sind ihre Namen zu lesen. Was auf unserer Abbildung blasser erscheint, sind im Original Eintragungen mit roter Tinte, was sich anhand des Faksimiles im Antiquariatskatalog feststellen läßt, das heißt: alle Begriffe auf den Fingern, die Initialen auf der Manschette und dem Ärmelrand, die zweiten und die dritten Begriffe auf den Spruchbändern. Die Hand hebt sich somit stärker hervor als der inhaltlich wesentlichste Teil des Blattes. Weniger auffallend sind die übrigen mit dünnerem rotem Strich geschriebenen Initialen, die Unterstreichungen unter einigen Wörtern und die Namen der Heiligen.

Anhand des Wiener Brigitta-Exemplars ließ sich feststellen, daß auch die Initialen im Text des Buches und die wichtigeren Begriffe rot gedruckt sind. Veit Stoß hat die Beischriften zur Zeichnung analog dem Druck farbig unterschieden.

Die volle Bedeutung des Veit Stoß-Blattes wird uns klar, wenn wir das Blatt dem Holzschnitt gegenüberstellen, den es kopiert. Veit Stoß hat den lateinischen Text dieses Holzschnittes wörtlich abgeschrieben. Bei dem Holzschnitt handelt es sich um einen Bußzettel aus dem Jahre 1466 (Abb. 1). Die Figuren sind so auf der Fläche angeordnet, daß die Zwischenräume zwischen der Hand und den Bildrändern gleichmäßig gefüllt werden. Eine ergänzende Funktion kommt hier den Attributen und Schriftbändern zu. Bei den Figuren ist weniger die plastische Geschlossenheit als vielmehr die reliefhaft flächige Ausbreitung betont. Durch die Verwendung der Rogierschen Magdalenenfigur der Madrider Kreuzabnahme ist dabei mit der halbknienden Figur die kleinere Fläche auf der linken Seite ausgefüllt, wodurch der gleiche Maßstab für beide Figuren beibehalten werden konnte.

Bei der Zeichnung der Hand ist die skizzenhafte, leichte Linienführung des Veit Stoß auffallend. Durch die feinen, nicht bis zum Rand laufenden Schraffierungen erzielt er einen plastischen Eindruck, ebenso mit der gekurvten Linie der Manschette. Die dekorative Rolle der Spruchbänder ist viel mehr ausgenützt als bei dem Holzdruck. Die Spruchbänder scheinen aus Holz geschnitten und erinnern so an das Spruchband in der Hand des Engels der Nürnberger Verkündigung-Guppe des Künstlers.

Ebenso ist der bildmäßige Zusammenhang des Vorbildes bei Veit Stoß aufgelöst, und die Figuren sind verselbständigt. Die dramatische Trauergeste der Magdalena ist aufgegeben und statt dessen eine ruhige »Standfigur« verwendet, die nur ihr Attribut, das Salbgefäß, vorweist.

Unsere Zeichnung erzielt mit den Mitteln der autonomen Zeichnung einen rundplastischen Eindruck. So wird bei den Figuren auf die plastische Geschlossenheit Wert gelegt. Bei der Martha ist das Gewand dynamisch um die Figur herumgeführt, so daß der plastische Kern durch die Bewegung der Hülle mitgeformt wird. Bei der Magdalena ist aufgrund der Flächenverhältnisse die Figur nicht als Ganzes gegeben, sondern sie wächst aus einer Blüte hervor, die mit ihrer Kreisform die zylindrische Bildung der Figur unterstreicht. Mit dieser gleichsam nach unten in einer Verjüngung auslaufenden Figur wird hier eine Lösung verwendet, die Veit Stoß in seinen Holzplastiken in anderer Form ausgebildet hat: Die Figuren werden auf konische Konsolen gestellt, die mit den Figuren zusammengesehen werden und die gleichmäßige Rundung der Figuren abschließend betonen.[8]

Die Form der Blüte läßt sich mit einem Kupferstich von Veit Stoß vergleichen, auf dem die Brechungen einer achteckigen Konsole durch kurvig geschwungenes Maßwerk verschliffen werden und so eine kontinuierliche Rundform entstehen lassen.[9]

Dieses Formungsprinzip findet sich in anderer Lösung an den Konsolen des Kasimirgrabes,[10] wo diese Verschleifungen durch die dramatische Gewandführung der Konsolfiguren gebildet werden.

Bei dem Standmotiv der Martha sehen wir eine gewisse Unsicherheit. Auf der Reproduktion ist deutlich zu sehen, daß der Künstler ursprünglich eine Konsole zu zeichnen angefangen hatte, die Linien aber später mit den Strichen, die den Boden angeben, überdeckte.

Die Trennung zwischen Hülle und Kern, die hier auf der Zeichnung durch dichte Schraffierung



Abb. 3. Veit Stoß: Darstellung Christi im Tempel. Federzeichnung, 1505. Kupferstichkabinett, Berlin

der Innenseite der Hülle verdeutlicht wird, ist auch ein Formprinzip der Skulpturen des Veit Stoß. Es findet sich zum Beispiel ein wenig früher bei der Maria unter dem Kreuz aus der Sebalduskirche in Nürnberg, später beim Hl. Rochus in Florenz und besonders ausgeprägt bei der Londoner Maria mit Kind.[11]

Die Höhlungen zwischen Figurenkern und Schale lassen hier optische Dunkelzonen entstehen, die den erwähnten dunklen Schraffierungen auf unserer Zeichnung entsprechen. Die Änderungen gegenüber dem Vorbild folgen zudem der allgemeinen Stilentwicklung. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts waren die Motive des Holzschnittes schon veraltet. Darstellungen von Halbfiguren dagegen, die einer Blume entwachsen, kommen im Stammbäumen und auch als selbständiges dekoratives Motiv, wie in unserer Zeichnung, sehr häufig vor.[12]

Da Veit Stoß einen über vierzig Jahre alten Holzschnitt kopierte, an dem er, wie seine Umsetzung zeigt, kaum ein künstlerisches Interesse gehabt haben kann, muß man annehmen, daß wir es eher mit einem ganz privaten Dokument zu tun haben. Er kopiert einen Bußzettel, und fügt diese Kopie seinem privaten Brigitta-Exemplar ein. Eine Erklärung für diese Einfügung werden wir im ikonographischen Teil versuchen.

Vergleichen wir unsere Zeichnung mit den vier Zeichnungen, die uns von Veit Stoß überliefert sind. Alle vier Zeichnungen sind untereinander vollkommen verschieden, obgleich sie zeitlich nicht allzu weit auseinanderliegen, sondern der späteren Zeit des Künstlers angehören.

Zwei Blätter sind vom Künstler selbst datiert; unser Blatt stammt aus 1504, die Berliner Darbringung im Tempel trägt die Jahreszahl 1505 (Abb. 3). Die beiden Budapester Blätter »Hl. Anna selbdritt« lassen sich auf die Zeit um 1510 datieren, die Entstehungszeit der Krakauer Zeichnung zum »Bamberger Altar« ist zwischen 1520 und 1523 anzusetzen. Es handelt sich bei allen um reine Federzeichnungen.[13]

Die erheblichen Unterschiede lassen sich damit erklären, daß die Zeichnungen verschiedenen Gattungen angehören. Die formalen Verschiedenheiten ergeben sich aus dem verschiedenen Verwendungszweck. Die hier neu vorgelegte Zeichnung bereichert unsere Kenntnisse über Veit Stoß als Zeichner in einer weiteren Hinsicht.

In der allgemeinen Literatur zum Problem der Zeichnung und besonders zu dem der Bildhauer-



Abb. 4. Veit Stoß: Heilige Anna selbdritt (Nr. 1). Federzeichnung. Museum der Bildenden Künste, Budapest

zeichnung werden immer wieder die Zeichnungen von Veit Stoß als typische Bildhauerzeichnungen angeführt.[14] Unter »Bildhauerzeichnung« versteht man zunächst Entwurfszeichnungen von Bildhauern für plastische Werke. Eine allgemeine formale Charakteristik läßt sich jedoch für Bildhauerzeichnungen nicht geben; ihr Aussehen differenziert sich je nach kunstgeschichtlicher Situation und Verwendungszweck.

In beider Hinsicht sind die Veit Stoß-Zeichnungen aufschlußreich. Einerseits ist der Verwendungszweck bei jeder Zeichnung ein anderer, andererseits steht Veit Stoß in einer geschichtlichen Situation, aus der sich für die Entscheidung, ob es sich um eine Malerzeichnung oder eine Bildhauerzeichnung handelt, besondere Probleme ergeben. Denn die Reliefplastik entwickelte im späten 15. und im angehenden 16. Jahrhundert einen Stil, der die illusionistischen Errungenschaften der zeitgenössichen Malerei aufnahm.

Wie die Bildebene des Malers wird auch die Reliefebene des Bildhauers, wenn auch in geringerem Maße zur Projektionsfläche. Es wird zu fragen sein, ob trotz der stilistischen Verwandtschaften zwischen Malerei und Plastik dieser Zeit auf dem Gebiet der Entwurfszeichnung dennoch klar zwischen Bildhauerzeichnungen und Malerzeichnungen zu unterscheiden sei.

Am einfachsten liegen die Dinge bei der Krakauer Zeichnung zum »Bamberger Altar«. Es handelt sich dabei um eine Aufrißzeichnung des Altars für den Auftraggeber im Sinne einer technischen Architekturzeichnung für den architektonischen Aufbau des Altars ohne perspektivisch-illusionistische Mittel, die den plastischen Eindruck verdeutlichten. Der plastische Dekor dagegen ist in einer freieren Weise gezeichnet. Dies ist nicht als Bildhauerzeichnung im obengenannten Sinne, also als eine Vorzeichnung für die plastische Ausführung zu verstehen, sondern als Skizze, die den thematischen Aufbau zeigt und die Anordnung der Figuren in der Reliefebene verdeutlicht.[15]

Darüber hinaus werden jedoch auch schon die Bewegungszüge der Komposition durch die Betonung der kurvig-lineareren Konturen geklärt. Der Bildhauer verrät sich wohl am ehesten in den kurvigen, teilweise verschlungenen und punktartig aufgesetzten kleinen Stricheintragungen (vor allem auf dem Gewand von Maria und Josef), die im Medium der Zeichnung keinen formklärenden Wert besitzen. Sie haben also wohl als Formnotizen zu gelten, die nur dem Bildhauer selbst verständlich sind. Im ganzen ist die strenge, umrißhafte Zeichenweise jedoch sicher der Tatsache zuzuschreiben, daß es sich um eine Vertragszeichnung handelt.

Wie frei dagegen der Künstler zeichnet, wenn es sich nicht um eine Vertragszeichnung handelt, zeigt die Zeichnung in Budapest. Auf die Deutlichkeit der Umrisse ist im Gegensatz zur Krakauer Zeichnung wenig Wert gelegt. Hervorgehoben werden der Zusammenschluß der Komposition zu einer einheitlichen Gruppe und die durchlaufenden Bewegungszüge. Die Freiheit der Zeichnung geht soweit, daß nur noch kleinere Details die stilistischen Merkmale der Entstehungszeit erkennen lassen.

Ein Beispiel für eine ähnlich skizzenhafte und andeutende Zeichenweise finden wir unter anderem in Dürers Zeichnung »Anbetung der Könige«.[16] Die Skizze von Veit Stoß in Budapest (Nr. 1, Abb. 4) läßt sich in ihrer Flüchtigkeit also nicht völlig als eine speziell nur bei einem Bildhauer mögliche Zeichnung beschreiben.[17] Vielleicht gibt es dennoch einige Charakteristika, die den Bildhauer verraten. Die offen und weit nebeneinandergesetzten Kurvenlinien am Rücken der Anna und am Unterleib der Maria lassen sich vielleicht als Angaben der plastisch unterschiedenen Tiefenschichten verstehen. Die Bewegungszüge fassen die Figuren in einer Reliefebene zusammen, es gibt also nicht das räumliche Hintereinander der Malerei. Die Stuhllehnen scheinen mit der Einsenkung zur Mitte hin fast eine Art Rückwand der plastischen Figurengruppe anzudeuten. Der Verwendungszweck als selbständige plastische Gruppe scheint sich damit schon abzuzeichnen.[18]

Ursprünglich auf demselben Blatt befand sich



Abb. 5. Veit Stoß: Heilige Anna selbdritt (Nr. 2). Federzeichnung. Museum der bildenden Künste, Budapest

eine zweite Studie zum selben Thema (Anna selbdritt) (Nr. 2, Abb. 5). Hier ist die Zeichnung detaillierter ausgeführt. Im Vergleich mit einer beliebigen Dürerzeichnung wird deutlich, daß die Detaillierung nicht der zeichnerischen Klärung der Figuren dient. Auch hier wird der Umriß der Figuren nicht klar begrenzt, sondern in einer nervösen, quirligen und übereinanderlaufenden Linienführung scheinen die zersplitterten Lichtphänomene der Oberfläche der Holzskulpturen sichtbar gemacht. Die veränderte Projektion der Stuhllehnen scheint auf einen Planwechsel hinzudeuten. Die Gruppe schließt sich nicht mehr wie eine selbständige Plastik gegen den Grund ab, sondern sie ist gegen den Grund geöffnet, sie scheint als Schreinplastik konzipiert. In diesem Sinne dürfte man auch den hinzugefügten Vorhang verstehen. Im Vergleich beider Zeichnungen scheint im Zeichenstil bereits eine Unterscheidung zwischen einer selbständigen Reliefgruppe und einem Bildrelief möglich. Die Möglichkeit dieser Unterscheidung liegt in der Besonderheit der historischen Situation, wobei sich das Flachrelief die Projektionsmittel der Malerei zunutze macht.

In diesem Zusammenhang ist die vierte Zeichnung von Veit Stoß, die »Darbringung im Tempel«, aufschlußreich. Der Vergleich dieser Zeichnung mit der Krakauer Rißzeichnung zeigt, daß es sich hier nicht um eine Entwurfszeichnung handeln kann. Die klar durchgeführte Zeichnung gibt uns vielmehr eine Vorstellung eines ausgeführten Bildreliefs dieser Zeit. Von einer Malerzeichnung unterscheidet sie sich dadurch, daß sie gewisse Stilprinzipien aufweist, die nur aus dem Bildrelief herzuleiten sind. So ist die jähe Raumausweitung am linken Bildrand sowie die steile Hochführung des Altartisches, durch den knapp bemessenen Reliefraum, der flach hinter den Figuren abschließt, bedingt. Auch die tiefen Schatten zwischen den Figuren, die diese von Reliefgrund abheben, sind Phänomene, die aus dem Bildrelief stammen.

Allerdings finden wir diese Charakteristika auch in den von Veit Stoß gemalten Tafelbildern vor. In den Flügelbildern zu dem Münnerstätter Altar stoßen wir auf die gleichen Prinzipien, so daß sich zunächst ein Widerspruch ergibt. Auf der Tafel mit der Darstellung des heiligen Kilian vor Herzog Gozbert und Gailana scheint der Raum

ähnlich knapp hinter einem einschichtigen Figurenrelief abzuschließen. Die Frau des Herzogs ist auf der Bildfläche nicht hinter, sondern über und neben ihm befestigt. Im Widerspruch dazu wird durch die Fließen eine Tiefenführung des Raums suggeriert. Die Anordnung der Figuren auf einer »Relief«-Ebene widerspricht also den Raumangaben, die auf den »Relief«-Grund gezeichnet sind. Wir finden hier dieselben Stilprinzipien, die uns aus den Bildreliefs des Veit Stoß bekannt sind. Sie unterscheiden sich von den Stilprinzipien der zeitgenössichen Malerei, weshalb die Münnerstätter Tafeln nicht als genuine Malerei zu betrachten sind. Selbst in seinen Tafelbildern also verleugnet Veit Stoß die Vorstellungsweise des spätgotischen Bildhauers nicht.

Eine neue Variante der Bildhauerzeichnung bietet unsere Zeichnung aus dem Brigitta-Kodex. In der ungebundenen Zeichnungsweise läßt sie sich am ehesten mit der Budapester Zeichnung (Nr. 2) vergleichen. Es ergeben sich jedoch beträchtliche Unterschiede. Ganz sicher handelt es sich bei unserer Zeichnung nicht um einen Entwurf für ein Bildwerk. Die Strichführung versucht hier nicht, wie bei der Budapester Zeichnung, die Oberflächen und Lichtwirkung klarzumachen, sondern die Formen werden so aufgebaut, daß die plastische Struktur herausgearbeitet wird. Es sind vielleicht am ehesten reine Zeichnungen, deren künstlerische Struktur nicht auf ein anderes Medium verweist, während beide Budapester Zeichnungen nicht den Anspruch auf ästhetische Selbstgenügsamkeit erheben wollen (wenn sie auch für uns heute einen künstlerischen Selbstwert besitzen).

Die Bedeutung der Zeichnung für den Stil des Veit Stoß erhält noch einen anderen Aspekt, wenn man sie mit zwei motivisch ähnlichen Kupferstichen des Künstlers vergleicht. Während die Figuren unseres Blattes als autonome Zeichnungen zu verstehen sind, die den Eindruck des Plastischen mit den Mitteln der Zeichnung realisieren, ist der Fall bei den Kupferstichen komplizierter. Die dynamische Herumführung des Mantels um die Figur findet sich bei der Madonna mit dem Granatapfel, die künstlerische Gesamtvorstellung folgt jedoch bei beiden Beispielen einer anderen Absicht. (Die Hl. Genoveva und die Madonna mit Granatapfel.) Es handelt sich nicht um in Kupferstich vervielfältigte Zeichnungen, sondern um Werke, die Relieffiguren oder Schreinplastiken imitieren, wie wir sie auf der Stilstufe des Krakauer Altars finden. Beide Figuren stehen nicht wirklich in einem Bildraum, obwohl dieser bei der Genoveva durch Schraffierungen hinter der Figur angedeutet ist. Die Einzelformen entwickeln sich nicht im Raum, sondern drängen alle in eine vordere Reliefebene. Dieser Vorstellungsweise entspricht im Schrein des Krakauer Marienaltars jenes Stilprinzip, daß sich die räumlich hinteren Figuren in den Vordergrund hinein bewegen, um so den kontinuierlichen Formzusammenhang auf der Vorderebene des Schreinraumes mitzugestalten (Figur des Hl. Johannes).[19] Auch die Bildreliefs des Krakauer Altars lassen sich hier vergleichen.

Die Gebundenheit an die Reliefebene bedingt es, daß die Figuren in ihrer Bewegung der Tiefenrichtung ausweichen. Die Arme der Genoveva sind seitlich vor den Körper geführt; dem entspricht in der Darbringung des Krakauer Altars zum Beispiel die Führung des rückwärtigen Armes bei der Figur links neben der Maria. Die Bewegung entfaltet sich nicht im Raum, sondern auf der Fläche. Der Bildhauer Veit Stoß zeigt sich auch im Kupferstich, und zwar in einer für die künstlerische Situation des späteren 15. Jahrhunderts spezifischen Art. Er zeigt sich also in den Kupferstichen nicht von einer anderen Seite, sondern ebenfalls von jener des Bildhauers. Diese Feststellung ist jedoch nur deshalb möglich, weil Veit Stoß Relieffiguren wiedergegeben hat. Würde es sich um Vollplastiken handeln, so ließe sich der Bildhauser schwerer ermitteln, da für die Wiedergabe einer Vollplastik im Bild dieselben Projektionsgesetze gelten wie für das der Realität entnommene plastische Modell. Auch aus diesem Grunde sind die Figuren unserer Zeichnung nur als vollplastische Figuren zu bezeichnen, nicht aber als dargestellte Plastiken. Für den Stil des Künstlers um 1504 ist unsere Zeichnung in dieser Hinsicht aufschlußreich. Da man bei den Veit Stoß-Plastiken eine Entwicklung zur größeren Selbständigkeit der Einzelfiguren im Relief und besonders im »Schreinzusammenhang« feststellen kann, so könnte schon die Zeichnung auf diese Entwicklung verweisen.[20]

Aus dem Jahre 1504 sind keine Skulpturen des Künstlers auf uns gekommen; außer dem Münnerstädter Altar hat er wahrscheinlich keinen größeren Auftrag bekommen. Die Urkundenfälschung aus dem Vorjahr entzieht ihm die materielle Grundlage für seine künstlerische Tätigkeit in Nürnberg, zudem darf er nicht die Stadt verlassen. Solcherweise hat unsere Zeichnung im Oeuvre des Künstlers auch eine ergänzende Bedeutung.[21]

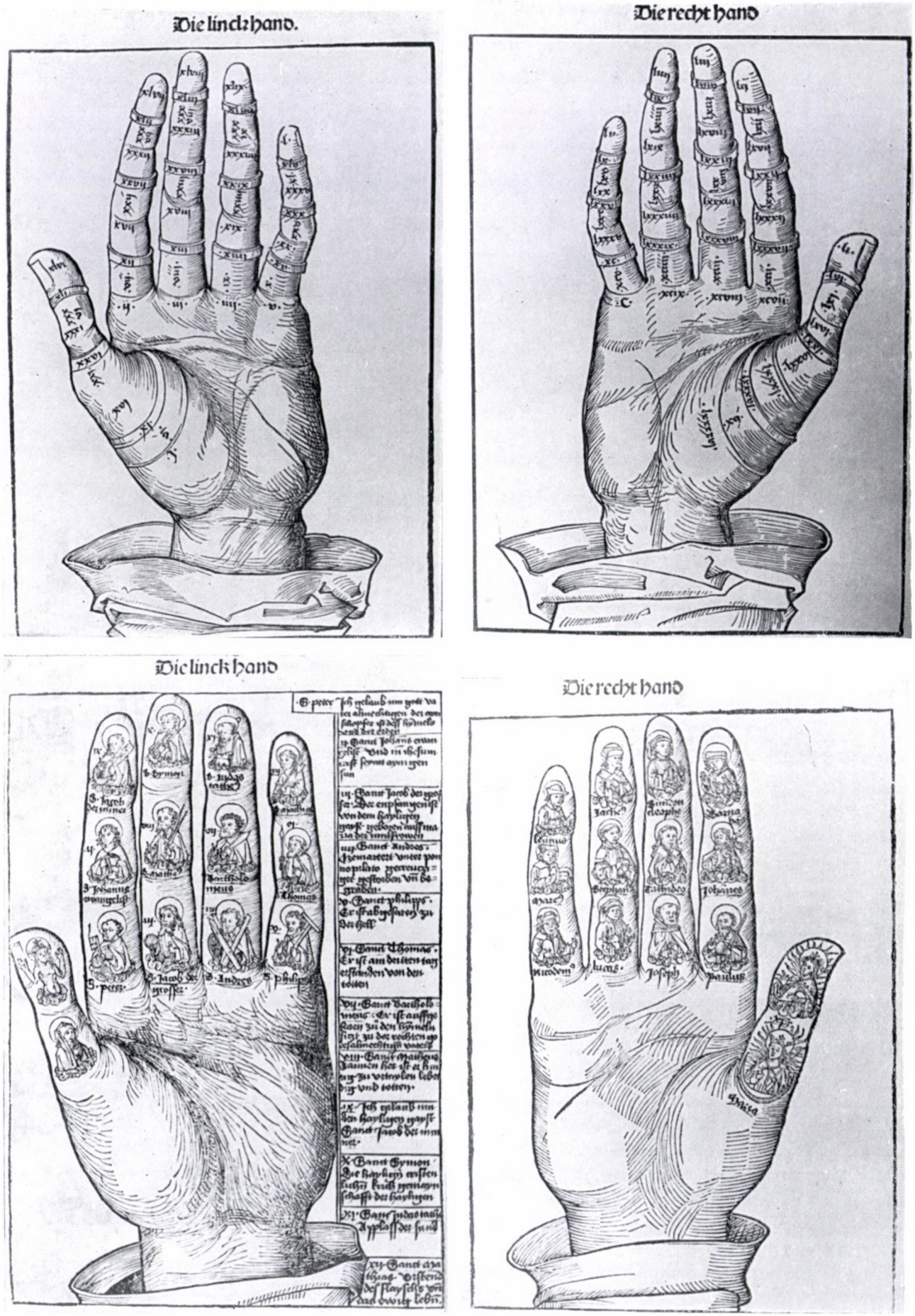


Abb. 6. Die sogenannte »Reyfflein- und Wappen«-Hände aus dem »Schatzbehalter« des Stephan Fridolin 1491. Holzschnitte



Abb. 7. Veit Stoß: Die Madonna mit dem Granatapfel. Kupferstich

Es bleibt uns nun noch die ikonographische Analyse. Unsere Aufgabe wird dadurch erleichtert, daß der Holzschnitt vor kurzem von Brückner ausführlich publiziert wurde.[22]

Die erste Zeile unter der Hand gibt eine inhaltliche Erklärung des ganzen Blattes: »Hec manus continet speculum humanae salvationis.« (Diese Hand enthält einen Spiegel des menschlichen Heils.) Der letzte Satz gibt die Entstehungszeit: »factum anno 1466« (verfaßt im Jahre 1466). Das Blatt hat mehrere Nachdrucke erfahren, was für seine Verbreitung spricht. Brückner publiziert ein Exemplar aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aus der Zeit um 1475. Unsere Abbildung zeigt ein Blatt aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, eines des mit dem Datum 1466 versehenen Erstdrucks. Wahrscheinlich hat Veit Stoß den Erstdruck für seine Zeichnung verwendet, dafür spricht die Wiederholung des Datums 1466 in der Zeichnung, das er mit dem neuen Datum 1504 ergänzte: »Hic autem annotatum 1504.«[23]

Die Texte der Spruchbänder und Fingerglieder wiederholen sich rechts und links von der Hand und werden am unteren Blattrand ausführlich erklärt. Jeder Teil bringt dieselben fünf Phasen der Beichte:

Voluntas dei (Gottes Willen), Cognitio (Erkenntnis), Contritio (Reue), Confessio (Beichte), Satisfactio (Buße). Es handelt sich um einen Bußzettel, der dem Gläubigen die verschiedenen Punkte der Beichte mit didaktischem Ziel in Erinnerung bringen will. Die Hand dient einerseits als mnemotechnisches Hilfsmittel,[24] andererseits im mittelalterlichen Sinne als ein »Spiegel des Heils«.[25] Das Mittelalter hat die direkten Ausdeutungen der menschlichen Hand vom »leiblichen« zum »geistlichen« Sinn gekannt. In der Hand ist außer dem »sensus allegoricus« noch der »sensus moralis« beschlossen, das heißt ein Appell zur moralischen Lebensführung. Als Hilfsmittel der Sinndeutungen dient die spekulative Etymologie.[26]

Die obengenannten Denkkategorien behandelt ausführlich das als »Schatzbehalter od schrein der waren reichtuemer des hails und ewyger seligkeit« betitelte Buch des Stephan Fridolin aus dem Jahre 1491.[27] In diesem Buch sind am Anfang und am Ende des Textes Handpaare (Holzschnitte) zu finden (Abb. 6). Das erste, mit Leitzahlen versehene Handpaar (die sogenannten »Reyfflein«-Hände) dient als Erinnerungsbild, das — dem Text vorangestellt — dem Leser den Inhalt des Buches in knapper Form anschaulich vor Augen halten soll. Die Nummern auf den Fingergliedern weisen auf die hundert Betrachtungen des Textes hin. Die »Wappen«-Hände geben (fast am Ende des Buches) mit Brustbildern von Heiligen und mit einer Spaltenaufteilung mit den durchnumerierten zwölf Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses nur einen Teil des Programms wieder, da »Stephan Fridolin mit seinen geistlichen Händen den Nonnen des Nürnberger Klaraklosters vieles von dem bot, was in den Jahrzehnten zuvor die städtischen Devotionaliendrucker gleichfalls, wenn auch auf simplere Weise und in gängigeren Formeln für breitere Publikum angeboten hatten.« Wir können die oben zitierten Erläuterungen Brückners besonders gut auf unseren Holzdruck aus dem Jahre 1466 anwenden.

Wir haben uns aber bisher noch nicht mit der Frage beschäftigt, warum Veit Stoß dieses Blatt in seinem Brigitta-Exemplar kopiert hat. Man kann aus dem Text der »Himmlischen Offenbarungen« der Hl. Brigitta feststellen, daß der Bußzettel in knapper Form die beständigen Aufforderungen und Anleitungen der Hl. Brigitta zur rechten Buße und Reue der Sünden paraphrasiert.[28]

Die Quellen für Bildform und Textbeigaben des Holzschnittes waren bisher nicht völlig geklärt, hinsichtlich der Verbindung der Hand mit Magdalena und Martha.[29] Die Darstellung der Magdalena ist als exemplarische Büßerin zu verstehen. Die vom Blumenstengel zum Spruchband des Zeigefingers führende dünne Linie unterstreicht den engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem Text auf dem Spruchband und Zeigefinger und der Figur der Maria Magdalena. Fraglich ist in diesem Zusammenhang die Rolle der Martha, die offensichtlich ebenso ein gutes Beispiel für die Beichtenden geben soll wie Magdalena. Auch in dieser Hinsicht sind die Offenberungen der Hl. Brigitta aufschlußreich. Christus spricht zu der Heiligen Frau: »Darumb hab ich im Evangelio gesprochen, daß Maria den besten theil erwehlt hat (Luk. 10.); Dann der theil Marthae ist alsdann gut, wann ihr leyd ist für die sünd des Nächsten . . . Dann wer vollkomlich begert Maria



Abb. 8. Veit Stoß: Die Hl. Genoveva. Kupferstich



Abb. 9. Veit Stoß: Das Säulenkapitell. Kupferstich

zu seyn, der muß zuvor Marthae seyn, und in meiner Ehr leiblich arbeyten . . . Darumb sol ein jeglicher, der die liebe begert im würklichen Leben, der Marthae nachfolgen, und den Nächsten lieben, damit er den Himmel erlange . . . « (Buch VI, Kap. 65).

Die dem Mittelalter geläufige Gegenüberstellung von Magdalena und Martha als vita contemplativa und vita activa erhält somit in Hinblick auf die Hand eine neue Bedetung, indem ihre Gegenüberstellung den Gang der Beichte illustrieren soll, der zufolge der hl. Brigitta in Werke der Nächstenliebe übergehen soll.

Aus der Funktion der Zeichnung im Verhältnis zum ganzen Buch läßt sich eine Einfügung am Ende des Buches vermuten, ganz im Sinne der Verwendung der »Wappen«-Hände im Schatzbehalter. Es ist nicht unmöglich, daß auf die Entstehung des Einblattholzdrucks die Ideen der Hl. Brigitta wesentlichen Einfluß genommen haben. Veit Stoß war dieser Zusammenhang offensichtlich nicht unbekannt und wohl deshalb hat er das

Blatt in seinem Exemplar kopiert.[30] Außerdem war es damals üblich, Einblattholzschnitte in Bücher einzukleben und diesem Brauch entsprechend hat Veit Stoß seinen Holzdruck auf eigene Weise bewahrt.[31]

Wir hoffen daß mit der Veröffentlichung der Reproduktion aus dem Münchner Antiquariatskatalog die Originalzeichnung von Veit Stoß leichter sich auffinden läßt. Die Publikation bot uns zudem die Gelegenheit, Veit Stoß' zeichnerische Tätigkeit mit dem Problem der Bildhauerzeichnung zu verknüpfen. Wir haben feststellen können, daß unsere Zeichnung in dieser Hinsicht eine neue Variante bietet. Als 1504 datiertes Werk füllt sie zudem eine Lücke im Oeuvre des Künstlers, denn sie stammt aus einer Zeit, aus der wir aus außerkünstlerischen persönlichen Gründen wenig Werke besitzen, zudem bildet sie ein seltenes Beispiel für ein künstlerisches Privatdokument und gibt Aufschluß über das Verhaftetsein des Künstlers in der Vorstellungswelt der volkstümlichen Graphik.

ANMERKUNGEN

[1] Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Herausgegeben von G. W. A. Lochner. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg. Bd. X. Wien, 1875, S. 84.

[2] »Seltene und kostbare Werke aus allen Fächern. Cat. 100 von Ludwig Rosenthals Antiquariat in München«. Herr Hans Koch aus dem Antiquariat in München-Eching, Frühlingstraße 12, hat mir folgende Auskunft gegeben: Sein Antiquariat sei ein Nachfolger des Antiquariats Jacques Rosenthals, eines Filialbetriebs jenes Bruders Ludwig Rosenthal. Hans Koch besitzt ein Exemplar des Verkaufskatalogs, aufgrund der Einordnung in die laufenden Nummern der Antiquariatskataloge ließ sich feststellen, daß unser Katalog aus dem Jahre 1902 stammt.

[3] Ohne die freundliche Hilfe von Áron Petneki, Mitarbeiter des Historischen Instituts der Ung. Akademie der Wissenschaften, wäre unsere Publikation nicht möglicht gewesen. Unseres Wissens ist die Zeichnung unpubliziert was uns auch Herr Prof. Theodor Müller in einem Gespräch bestätigt hat.

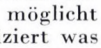
[4] Das Exemplar der Revelationes ist im Verkaufskatalog auf S. 340 unter der Nummer 1872 vorgestellt. Rosenthal zitierte die damals vorhandene Literatur und wies die Holzschnitte Dürer zu.

Zum Problem des Verhältnisses der Brigitta-Holzschnitte zum Werk Dürers vgl. »Meister um Albrecht Dürer« Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1961 (St. Waetzold), Dürer und seine Werkstatt, Kat. No. 197 S. 222—224, sowie die dort zitierte Literatur. Alle Holzschnitte sind reproduziert bei A. Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Band XVII. Die Drucker in Nürnberg 1. Anton Koberger, Leipzig, 1934. Abb. 600—617 S. 10. Ebenda eine Aufzählung der 17 europäischen Bibliotheken, die ein Exemplar besitzen. Unsere Untersuchungen haben wir anhand eines Wiener Exemplars gemacht: Revelationes Sancte Birgitte Nürnberg: A. Koberger 1500. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Inc. 16. F. 29.

[5] Im Münchner Verkaufskatalog geben keine handschriftlichen Notizen Auskunft über den Vorbesitzer oder den Käufer des Buches, jedoch erwähnte Herr Koch, daß um 1902 vom Antiquariat große Buchbestände aus dem Karthäuserkloster von Buxheim bei Memmingen erworben wurden. So läßt sich vermuten, daß auch das Stoß-Exemplar ursprünglich in dieses Kloster gekommen war und dort mit dem Bernhardtraktat zu einem Band vereinigt wurde. Diese Zusammenfügung folgt darin dem Vorbild der klösterlichen Sammelhandschriften, in welchen die verschiedensten Textbruchstücke zu einem Band zusammengefügt wurden, vgl. zehn Beispiele solcher Handschriften in der Wiener Nationalbibliothek mit Auszügen »Ex revelationibus Brigittae«, die mit anderen religiösen Texten zusammengebunden sind. Vgl. *Unterkircher, F.:* Inventar der illuminierten Handschriften und Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Teil I., II. Wien 1957—59. Nr. 4159/5, 3921/1, 4923/6 usw. So ist es möglich, daß unser Brigitta-Exemplar nach dem Tode des Veit Stoß in die Kloster-Bibliothek Buxheim gekommen war und dort mit dem Bernhardtext zusammengebunden wurde.

[6] Die Größe der Holzdrucke der Brigitta-Ausgabe beträgt 24,6×15,5 cm. Im Wiener Brigitta-Exemplar sind am Anfang und am Ende des Buches je 2 leere Seiten zu finden. Nachdem wir von Rosenthal wissen, daß sich die Zeichnung am Ende des Buches befand, können wir annehmen, daß Veit Stoß dafür eines der beiden freien Blätter in seinem Exemplar für die Übertragung des Bußzettels verwendet hat. Veit Stoß wollte seine Zeichnung also nicht mit dem Holzdruck verbinden, sondern hat eine der freigelassenen Seiten analog einem Skizzenbuchblatt für seine Zeichnung verwendet.

[7] Das Werkzeichen des Künstlers ist in unserer Zeichnung spiegelbildlich zu anderen bisher bekannten wiedergegeben

 statt .

Unwillkürlich ist man geneigt, auf Grund dieser Besonderheit des Zeichens die ganze Zeichnung als Druckvorlage zu interpretieren, wogegen jedoch das im folgenden dargelegte Abhängigkeitsverhältnis zwischen Zeichnung und Holzschnitt spricht. Über Veit Stoß' Monogramme: *Lehrs, M.:* Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. Achter Textband. (Hierzu Tafelband VIII.) Wien, 1932, S. 244. 253. *G. K. Nagler:* Die Monogrammisten II. München 1860. S. 888—898. *Rospond, St.:* Wit Stwosz Studium językowe. Wrocław, 1966. Abb. 5,6,8,9. Die Handschrift stimmt mit den als authentisch beglaubigten handschriftlichen Notizen Veit Stoß' überein, vgl. auch die Handschrift des Künstlers auf der Rückseite der Budapester Zeichnungen. *Takács, Z.:* Federskizzen von Veit Stoß. Die Graphischen Künste. 1912. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der »Graphischen Künste«: S. 27—30. Abb. 3.

[8] Maria und Schmerzensmann. Nürnberg. St. Sebalduskirche. 1499. *Lutze, E.:* Veit Stoß, Berlin, 1938. Abb. 32.

[9] *Lehrs, M.:* a. a. O., Abb. 235.

[10] Abb. vgl. Kasimirgrab. Krakau. Kathedrale. *Lutze, E.:* a. a. O., Abb. 19.

[11] Alle abgebildet bei *Lutze, E.:* a. a. O.

[12] S. die Abbildungen: *Heitz, P.:* Neujahrwünsche des 15. Jahrhunderts. Straßburg, 1900. Abb. 29, 30, 31. *Schramm, A.:* a. a. O. Abb. 416, 458, 462—468, 476, 523, 559.

[13] Über die Berliner Darbringung vgl. *Baumeister, E.:* Eine Zeichnung von Veit Stoß. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. 1927. S. 386—388; über die Budapester Zeichnungen vgl. *Vayer, L.:* Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Museums der bildenden Künste in Budapest (14—18. Jh.). Budapest, 1956. Nr. 13 und Ergänzungsheft, Budapest, 1957. S. 7 mit vollständiger Bibliographie raisonnée. (Die beiden Zeichnungen — unsere Abb. Nr. 1, Nr. 2 — bildeten urspünglich ein Blatt, auf dessen Rückseite sich

ein handschriftlicher Entwurf des Künstlers zu einem Brief an den Nürnberger Rat befand); vgl. auch *Takács, Z.:* a. a. O.). Über die Krakauer Zeichnung zum »Bamberger Altar« vgl. *Huth, H.:* Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt, 1967. S. 44, 137 und Quellennachweis der Verträge Nr. 46, 48, 51, 75; *Kępiński, Z.:* Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Oltarz Salwatora. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969.

[14] Über das Problem der Bildhauerzeichnung vgl. die Arbeiten *Huth, H.:* a. a. O., *Wilm, H.:* Die gotische Holzfigur. Stuttgart, 1940; *Gradmann, E.:* Bildhauerzeichnungen. Basel, 1943; Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Herausgegeben von O. Schmitt. Stuttgart—Waldsee, 1948. Bd. II. Sp. 625. Es scheint uns jedoch, daß die besondere Situation des spätgotischen Reliefs und damit auch die Situation der Zeichnung für ein spätgotisches Relief nicht genügend betont wird.

[15] Diese Widersprüchlichkeit Rißzeichnung—Freizeichnung führt uns auf das Problem des spätgotischen Altarrisses. Mit der künstlerischen Durchsetzung der Perspektive in der Kunst des Nordens ändert sich auch im Laufe des 15. Jahrhunderts die Zeichenweise des gotischen Altarrisses. Die Zeichenweise folgt nicht mehr der Plandarstellung, wie sie ursprünglich in der reinen Architekturzeichnung entwickelt wurde, sondern sie nimmt zur Veranschaulichung der plastischen und dreidimensionalen Durchführung die Mittel der Raumprojektion der Malerei zuhilfe. Siehe Abb.: *Winkler, F.:* Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin, 1937. Bd. II. Nr. 296, 295/b.

[16] *Winkler:* a. a. O. Nr. 294.

[17] Diese relative Freiheit der Zeichenweise gegenüber den verbindlichen Stilformen der Zeit hat als Phänomen eine gewisse Parallele in manchen flüchtigen Sinopien-Skizzen für Fresken (vgl. Katalog der Wanderausstellung: Frescoes from Florence, London. Hayward Gallery 1969), aber auch in einer Entwurfskizze Ghibertis für ein Relief (vgl. *Goldscheider, L.:* Ghiberti. London, 1949. Abb. 128).

[18] Die Komposition erinnert sehr stark an die erste plastische Ausformung einer solchen Gruppe bei Nicolaus Gerhaert van Leyden (Berlin Bode-Museum, Sandstein. Abb. 10). *Dettloff, Sz.:* Wit Stosz. Tom. 1. Wrocław, 1961. Dem widerspricht die Erweiterung der reinfigürlichen Plastik durch die Stühle nicht, vgl. *Riemenschneider, T.:* Apostel. München, Bayrisches Nationalmuseum. (*Flasche, H.:* Tilman Riemenschneider. Dresden, 1957. Abb. 34.)

[19] Vollständige Sammlung der 10 Stiche in München. Graphisches Kabinet. Grundlegende Arbeit über die Stiche: *Lehrs, M.:* a. a. O. Die jüngste Publikation: *Sawicka, S.:* Ryciny Wita Stwosza. Warschau, 1957.

[20] Vgl. zwei beliebige Plastiken des Künstlers aus der Krakauer bzw. der Nürnberger Periode.

[21] Über das Leben des Veit Stoß s. *Loßnitzer, M.:* Veit Stoß. Leipzig, 1912. S. 94. ff.

[22] *Brückner, W.:* Hand und Heil im »Schatzbehalter« und auf volkstümlicher Graphik. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1965, S. 60—109, S. 84—89: Die Hand als Spiegel des Heils.

Den lateinischen Text bringen wir nach Brückner. Die obersten drei Zeilen stammen aus dem Neuen Testament: Primum quaerite regnum dei et justitiam eius et omnia hec adicientur vobis. Math. VI. (Matth. 6,33). Quid enim proficit homini (Vulgata: homo), si lucretur universum mundum, se autem ipsum perdat et destrimentum sui faciat. Luce IX. (Luk. 9,25) Ite et vos in vineam meam, et quod iustum fuerit, dabo vobis. Math. XX. (Matth. 20,4). Ego sum vitis vera, Joh. XIII. (muß nach der Vulgata heißen: Ego sum via, et veritas, et vita = Joh. 14,6). Den inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Texten auf den Spruchbänden und Fingern zeigt die Tabelle Brückners besonders anschaulich:

Daumen	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	Kleiner Finger
(In leo dicitur:) Pollex voluntas dei sanctificatio vestra = Dem Gesetze nach bezeichnet der Daumen den Willen Gottes zu eurer Heiligung (nämlich:)	*Index cognitio* = Der Zeiger (weist) die Gewissenserforschung. (Sie bringt:)	*Medius contricio* = Der Mittlere (zeigt) die Reue (über)	*Medicus confessio* = Der Arztfinger (mahnt an) das Sündenbekenntnis. (Dies sei:)	*Auriclaris satisfactio* = Der Ohrfinger (schildert) die Buße. (Sie besteht aus:)
	cognitio mali = Erkenntnis des Bösen	*Offensa dei* = die Beleidigung Gottes	*humilis* = demütig	*Oratio* = Gebet
declinatio mali = die Meidung des Bösen	*detestatio cogniti* = Abscheu vor dem Erkannten	*mesticia angelorum* = die Trauer der Engel	*simplex* = ohne Umschweif	*Jeiunium* = Fasten
prosecutio boni = das Nachstreben des Guten	*fuga detestati* = Flucht des Verwünschten	*Acquisitio dampni* = den Lohn der Verdammnis	*cum spe venie* = komme mit Hoffnung	*Elemosia* = Almosen

Über der Handwurzel am Puls steht: Lucerne ardentis in manibus (etc.). Am Ärmelrand: Petra autem erat Christus. Links und rechts von der Handwurzel:

Si voluntatem dei scis
Agnosce malum ut evites
Si malum egisti, doleas
Si vere doles, confitearis
Si confessus es, satisfac.

Polex signat voluntatem dei
Index significat cognitionem
Medius (digitus signat) contritionem
Medicus (significat) confessionem
Auricularis satisfactionem.

Die untersten 7 Zeilen des Blattes: Hec manus continet speculum humane salvationis. Et habet polex duos articulos tamen. Ceteri vero digiti habent III. (und) Dicitur enim polex quasi potens lex vel pollex qui in virtute pollens. Index dicitur quasi indicans sive monstrans et propie. nil monstratur nisi cognitum. Medius qui et maior digitorum est contritionem signat debet esse magna. ipsa enim est medium quo pervenitur ad gloriam. Medicus dicitur ab opere in quo et vena cordis sita est. qui digitus confessionem signat. que si a corde procedat. vulnerato fece peccati largam dabit sospi tatem. quia medicus noster jesus christus venit vocare peccatores. (Math. III.) Auricularis (vero) autem linit et pingat et ipse est parvus digitus. Et merito satisfactionem repuntat qua omnis nostra satisfactio est minima respectu delicti et premii . . . Sic labora et manducabis. Factum anno 1466.)

[23] Das Münchner Exemplar wurde zuletzt publiziert im Katalog: »Die Frühzeit des Holzschnitts." Staatliche Graphische Sammlung München. 1970. Nr. 58. (S. dort frühere Literatur.)

Die Lokalisierung des Blattes ist fraglich. Die Vermutung Schreibers (Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jh. Band IV. Leipzig, 1927. Nr. 1859), das Blatt sei nach einem niederländischen Vorbild kopiert, wird sich kaum bestätigen lassen, da nur Einzelmotive aus dem niederländi-

schen Figurenvokabular stammen, wie zum Beispiel die Maria Magdalena, die letztlich Rogiers Magdalena aus der Madrider Kreuzabnahme zitiert. Diese hochberühmte Figur aber war allbekannt, und es scheint daher überflüssig, für das Blatt als ganzes ein niederländisches Vorbild zu postulieren. Die Vermutung, daß das Blatt in der Bodenseegegend entstand, läßt sich akzeptieren.

[24] Die Darstellung der Hand als Merkzeichen finden wir schon im 11. Jh. für Kalenderberechnungen und in der Musiklehre als die sogenannte Guidonische Hand, s. *Brückner, W.:* a. a. O.

[25] Über das Speculum humanae salvationis siehe *Stammler, W.:* Mittelalterliche Prosa in deutscher Sprache. In: Aufriß. dt. Phil. 2. Aufl. 1960. Sp. 1018—19.

[26] Die Bedeutung des Begriffs »sensus allegoricus« usw. erklärt Brückner auf Grund des Textes von Stephan Fridolin ausführlich, S. 69—74.

[27] *Fridolin, S. P.:* Der Schatzbehalter, Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491 mit 91 Holzschnitt und zwei Texts. In Faks. nach d. Originalausg. v. Koberger, Anton, Nürnberg, Text und Bildbeschreibungen v. Bellm, Richard (1.2.). Wiesbaden, 1962. S. noch *Brückner:* a. a. O. S. 60. f.

[28] Die Hl. Brigitta von Schweden (1302—1373) hat seit 1344 ihre Visionen beschrieben, die aus der Vertiefung in das Leiden Christi stammten. Sie wollte mit ihrer Schrift die Mißstände der Zeit im christlichen Sinn beseitigen. *Stammler:* a. a. O. Sp. 938—39.

Der H. Wittfrawen Birgittae von Schweden Himmlische Offenbarungen Gesichter (Erscheinungen) Entzuckungen (Hinnehmungen) und Propheceyen; Erster Teil. Aus dem lezten Lateinischen Exemplar getruckt zu Rom bey Ludwig Grignano im Jahr des Herren 1628. Jetzt zum andernmal verdeutschet nach dem farnesianisch — und vatikanischen geschriebenen Text durch P. Andream Megerle. Köln, 1664. Brigitta zur Beichte im IV. Buch 7. Capitel. »Dann die Gerechtigkeit ist von Ewigkeit her in Gott, daß kein Sünder sol in Himmel kommen der nit volkommene rew und leyd gehabt hat.« »Wie viel ein wahre und offt widerholte Beicht den Menschen nütze und ein falsche schade« I. 54, IV. 51, 93, VI. 20, VII. 13, VIII. 48.

Brigitta zur Buße: »Unvollkommene Buße wird der Mensch in Fegfewr bezahlen. IV. 51. Die Buße wird genent ein Gespräch der Seelen mit Gott. IV. 25. und ein Schiff das die Seelen erhält.« IV. 122. Brigitta zur Reue: »Diese aber wissen wol ihr sünd und dannoch bleiben sie darin und haben kein rew und leyd darfür ihm hertzen: sonder sie wollen mit gewalt und einiger macht daß Himmelreich zu sich nehmen, dieweil sie es nit durch die werck, sonder von wegen der lären hoffnung gedencken zu bekommen welches doch keinem geben wird, es sey dann daß er etwas würchte und leide für Gott, »Zum andern gedenckt der barmherzigkeit Gottes daß kein Mensch so großer Sünder sey wann er mit dem fürsatz sich zu bessern und mit rew und leyd darumb bittet, daß ihm die sünd nit verziechen werde. »I. 22. Brigitta zu den Fingern: Die Finger bedeuten der Menschen sitten III. 11., Zehen Finger sollen an den händen der Seelen seyn. IV. 74. Zwo geistliche Händ werden beschrieben IV. 74. und 129. Der Seelen Hand ist der glaub. IV. 115.

[29] Erklärung bei *Brückner, W.:* a. a. O. 88, er mißversteht die Attribute der Martha, die nicht Instrumente zu blutiger Bußübung sind, sondern die Gegenstände, mit welchen sie der Legende nach die Stadt Tarascon von einem Drachen errettet haben soll, nämlich Weihwedel, Weihwasserkessel und Drache.

[30] Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß diese Einfügung auch noch private Gründe hat. Die Kopie datiert aus dem Jahr 1504. Wir wissen, daß Veit Stoß 1503 wegen einer Urkundenfälschung gebrandmarkt wurde. Also könnte man vermuten, daß es sich um ein privates Dokument der »Reue« über die Urkundenfälschung aus dem Vorjahr handelt.

[31] Über Einblattholzschnitte des 15. Jh. s. Anm. 23.

ON THE PROBLEMS OF AN ANTIQUE ARCHETYPE OF MANTEGNA'S AND DÜRER'S

by

EDIT POGÁNY-BALÁS

Between 1501 and 1504 Albrecht Dürer drew a series of Apollo figures, the principal of which is the London Apollo.[1] They were produced on grounds of theories on the structure of the human body and of observations of proportions and were, in a wider meaning, the forerunners of the figure of Adam in the engraving Adam and Eve. From H. Thode[2] on up to Matthias Winner's paper[3] art historians have traced back these figures to the Antique sculpture of the Apollo of Belvedere, although Winkler,[4] referring to H. Grimm's opinion which denied this view, also contested this connexion. Panofsky,[5] on the other hand, thought to have found the archetype in the pose of the Apollo of Belvedere and in Italian intermediaries.

However, the opinion of researchers tallies in identifying the archetypes of W. 261—264, then of Adam and of the "constructed" figures, with the figure of a youth leaning against a cornucopia in the left hand side of Mantegna's engraving "Bacchanalian group with a Vat." (B. 19). When analysing the Aesculapius drawing (the Medicus Apollo), Panofsky[6] discusses in great detail this source of the composition, whereas Winkler[7] states expressly that *all* of Dürer's male nudes in this series are based on this figure of Mantegna's.

Thus a figure of Mantegna's engraving and a sculpture of Antiquity are indicated as antecedents of the motif. Since the Mantegna archetype has been unanimously accepted and the opinions on the Antique sculpture differ, it appears to be necessary to identify the source of the motif of the figure in Mantegna's engraving. When the origin of motifs has been clarified, the source of the complete series by Dürer can be identified too. In Panofsky's view the Mantegna engraving[8] is the paraphrase of an Antique work, but the analogies he mentions are only used as references.

The influence this figure in Mantegna's engraving had on a drawing by Leonardo has been pointed out by Meller,[9] who agreed with the unanimous opinion that the Mantegna engraving was based on a work of Antiquity, though none could be found with which it would correspond in every detail.[10]

However, in our view, it can be wholly traced back to two figures of a sculptural group of Antique Rome.

In its structure, in the monumental strength in its details, the shaping of the chest and the representation of the muscles and the characteristic dual motif of the arms alike the figure of Mantegna's engraving shows relationship, identical and characteristic features with the Antique sculptural group of the Dioscuri on Monte Cavallo in Rome,[11] which reveal a direct link with the torso of the figure in Mantegna's engraving; a fact which has so far escaped the researchers' attention. The movement of the left arm and the shaping of the mantle of Mantegna's figure are identical with the same details in the "Opus Phidiae" statue of the Dioscuri of Monte Cavallo. Still, the engraving is not an imitation of the Antique work, for Mantegna, evincing a thorough knowledge of the human body, produced something completely new with respect to the handling of forms, to stylizing and proportions.

Comparing the figure of the youth leaning on a cornucopia in Mantegna's engraving (B. 19) with the sculpture of the Dioscuros of Monte Cavallo and with the drawing Pisanello[12] made of the latter, the common origin becomes evident and convincing. In spite of the differences between the engraving and the Pisanello drawing concerning the approach, the slenderness of the waist and the style in delineating muscles a conscious connexion between Mantegna's figure—despite the changed posture of the legs—and the sculpture leaves no doubt. This changed posture of the legs, in which the characteristically bent knee of the statue is abandoned, was adopted both in the Dürer series and in the Leonardo drawing. The question may arise where the changed posture of the legs of Man-

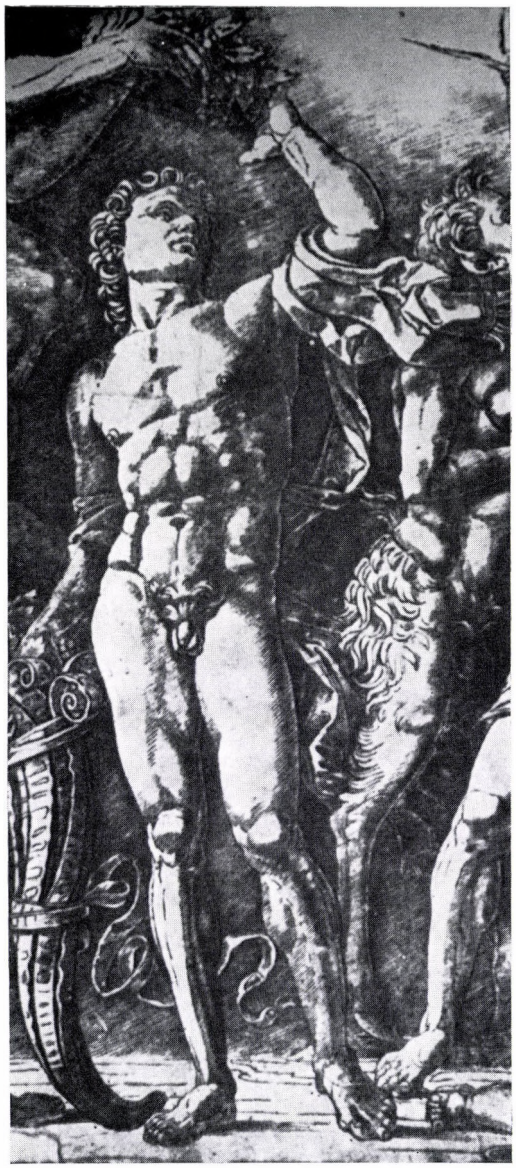


Fig. 1. Mantegna: "Bacchanalia", engraving. B. 19. Bacchus

tegna's figure had originated, what its inspiring archetype had been. This very transformation proves how consciously the artist was connected with the Antique group of statues, how deeply engrossed he was in thoroughly analysing the sculpture of Antique Rome. At that time the figures of Constantin were still standing on the corners of the pedestal[13] of the monument of the Dioscuri on Monte Cavallo; later these figures were transferred to the Balustrade of the Capitol. The posture of their legs is reminiscent of the figure in Mantegna's engraving, that is to say the changed posture of the legs can be traced back to another figure of the group of statues of which the torso of the Mantegna figure had been derived. Comparing the legs both of the youth leaning on a cornucopia in Mantegna's engraving and of the statue of Constantin with the legs of the youth standing on a pedestal in Marcantonio Raimondi's Allegory[14] (B. 360), which has also been traced back to Mantegna's engraving, the similarity of the shape and design of footwear to the shape and design of the boots on Constantin's statue becomes evident.

One of the figures of Dürer' sheet of studies in Florence[15] (W. 86), which is considered to have been derived from the figure in Mantegna's engraving, resembles the other Dioscuros, the so-called "Opus Praxitelis" of Monte Cavallo as well as the youth standing on a pedestal in Raimondi's B. 360 engraving. Thus Dürer must have been acquainted in some way with both of the statues.

By the very fact that it was an engraving, Mantegna's figure in question became particularly important, for it conveyed Antique sculptures to later masters, who—both through the engraving and perhaps also directly—were able to draw upon the inspiring paragons of Antique art.

The argumentation that archetypes of the Apollo of Belvedere type had been the basis of the Dürer series, is often supported by the assumption that the Apollo of Belvedere must have been one of the sculptures of Antiquity then known. This argument can be applied much better to the Dio-

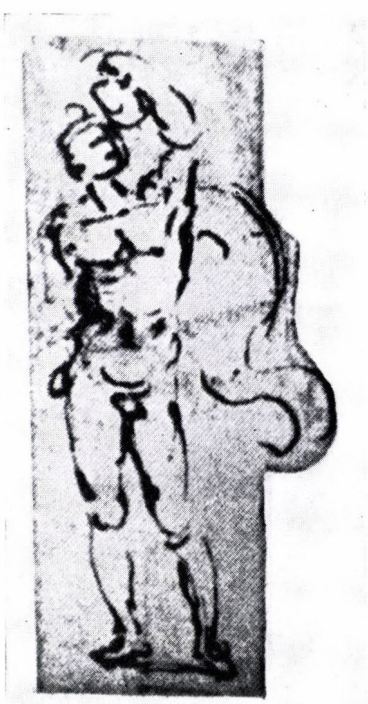


Fig. 2. Leonardo da Vinci: Sketch. Windsor, 12.719

scuri of Monte Cavallo, for these statues have never been buried underground and were well-known not only all along the quattrocento but much sooner too. They were displayed all the time, visible to everybody and for this very reason they played a significant part in inspiring a study of anatomy and of the representation of nude figures during the quattrocento and at the turn of the century. Artists visiting Rome were confronted with the superb achievements of the monumental sculpture of Antiquity, moreover, at a time when Italian art had already noticed the beauty and perfection of form the remains of Antiquity radiated. All through the Middle Ages, too, these two sculptures had stood in the same place and yet, it was only from the beginning of the quattrocento onwards that they became a source of inspiration of form. "Set off clearly by the airy background of the blue Italian skies the monumental greatness and exquisite details of the works of Antiquity rising freely in the open air offered classic paragons for the Renaissance artist who studied the relics of Antique Rome", wrote Vayer[16] of the columns of Saturn's Temple. But the same is true with respect to the sculptures of the Dioscuri. "During their visits to Rome Brunelleschi, Donatello and Ghiberti explored this magnificent heritage with the enthusiasm and excitement of a discovery; they studied it and drew upon it, for it was like an inexhaustible source." This was true with respect to the monumental figures, five metres high, of the Dioscuri on Monte Cavallo.[17]

Comparing the figure in Mantegna's engraving, as an Antique motif elaborated by the quattrocento, with the original sculptures that served as a model and with Dürer's series suggests that Dürer know the sculptures in question from other variants of their representations too, for the structure of the body as well as the design of the muscles is even more immediate and shows a closer resemblance than the figure in Mantegna's engraving itself.

The Mantegna figure is depicted three quarter face and three quarter trunk, whereas Dürer's figures, both the Aesculapius and the Apollo in London are depicted with their torsoes full front, and heads in profile completing the latter. The figure was represented from a different angle.

Panofsky gives the following explanation of Dürer's having depicted the trunk full front: ". . . Die Frontalität der Brustpartie ergibt sich naturnotwendig durch die planimetrisierende Wirkung des Konstruktionschemas . . ." As far as the structural circles, cubes and straight and curved lines drawn into one of the characteristic, though somewhat later figures, the "Constructed Adam" of Dürer's series are concerned, we agree with K. Clark,[18] who pointed out that it was not the use of cubes and circles that enabled Dürer to rediscover classic proportions but the fact that the master had connected them with the Apollo of Belvedere — in Clark's opinion —; that is to say, with a sculpture of Antiquity. We should alter this statement by emphasizing that the archetype was not the Apollo

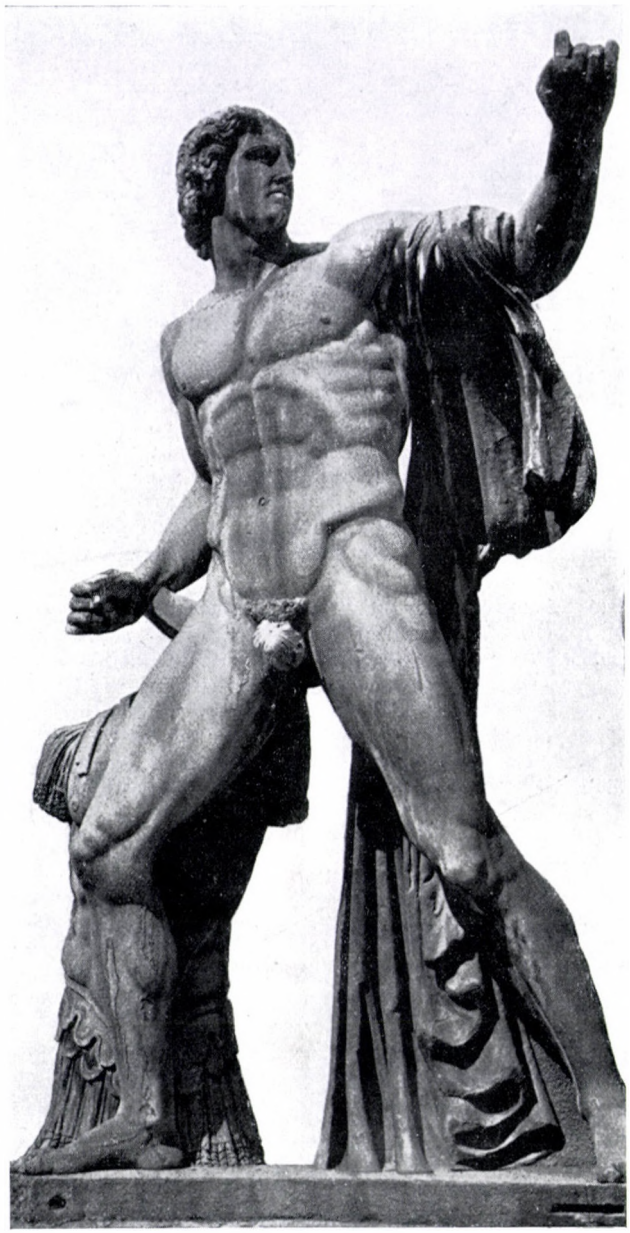


Fig. 3. Sculpture of the Dioscuros of Monte Cavallo; the so-called "Opus Phidiae"



Fig. 4. Pisanello: The Dioscuros of Monte Cavallo, drawing, Milano. Ambrosiana (F. 214 inf. 10 verso)

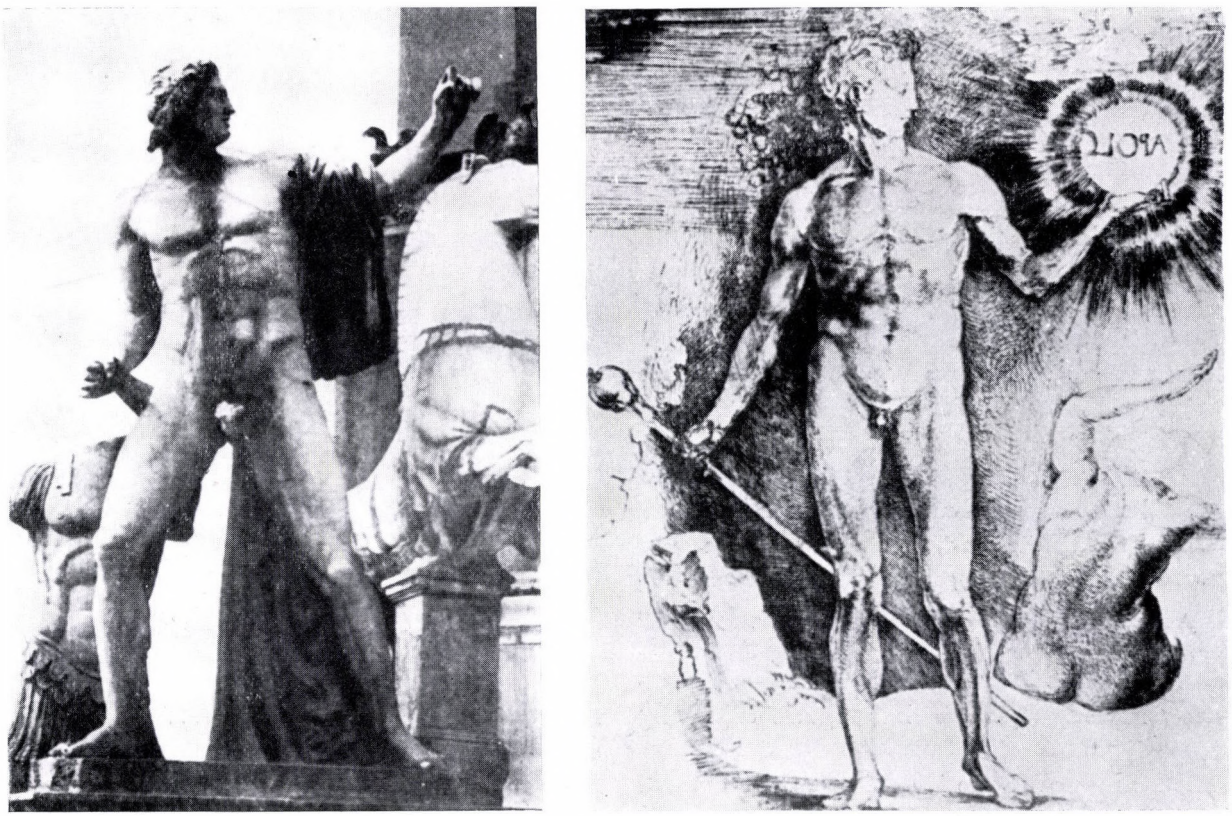


Fig. 5. The Dioscuros of Monte Cavallo and Dürer: Apollo, London, W. 261

of Belvedere but could only be the Dioscuri of Monte Cavallo, for the circles, cubes and lines evoke these statues in their proportions and in the connexions of their measurements. If we draw Dürer's constructional lines into the pattern of the muscles and, the structure of the chest of the Monte Cavallo Dioscuri statues we shall find the exact archetype of Dürer's figures. In his "Constructed Adam" Dürer cuts the end of the chest above the collar-bone with a straight line (which cannot be managed with the Apollo of Belvedere or its representations), then, from the centre of the



Fig. 6. Sculpture of the Dioscuros of Monte Cavallo; the so-called "Opus Praxitelis"



Fig. 8. Marcantonio Raimondi: Allegory, engraving. B. 360, detail



Fig. 7. Michelangelo: Study, drawing. Oxford (Dussler 192)



Fig. 9. The statue of Constantin, formerly below the sculptures of the Dioscuri of Monte Cavallo, at present on the Balustrade of the Capitol



Fig. 10. Dürer: Sheet of studies. Florence. W. 86

chest, he starts a circle, which runs along the convex line of the cervical muscle, whereas another, smaller circle runs along the semicircular arch of the ending of the ribs; the straight lines drawn in the structural line of the chest intersect the lines of the muscles and bones in the same spots where they would with the Dioscuri sculptures of Monte Cavallo. All along the Dürer series and in the figure of Adam in the engraving these proportions are identical; the difference is only in the posture.

There is another important common characteristic of the figures of the Dürer series and of the statues of the Dioscuri of Monte Cavallo: it has been stated that in their hanging arms the latter used to hold lances, which can be ascertained from the position of the hands and the fingers. In the representation of the Dioscuros on Monte Cavallo in the medallion of the Altar of S. Zeno by Mantegna, the artist turned the figure into a Mercury, holding a caduceus in his hand; in Pisanello's drawing, too, the figure is holding a short stick, because the position of the fingers suggests that the hand should hold something. In Dürer's Sol-Apollo and in his Aesculapius the same position of fingers and hands can be seen and indeed, both are holding something: one a sceptre and the other a



Fig. 11. Sculptures of the Men Reining Horses and of Constantin from Constantin's Thermae. Martin van Heemskerck's painting. c. 1536. In private ownership

serpent. This position of the fingers could not be derived from the Apollo of Belvedere, nor of its contemporary representations, for then its hand and fingers were missing. It has not been replaced in the Escorialensis or in its representations either. Both hands of the Apollo of Belvedere were missing and it is very likely that these subsequent completions were made on grounds of the Monte Cavallo Dioscuri's hands and fingers.

Concerning Dürer's drawing of Apollo in London, Kenneth Clark[19] assumes that the artist knew Michelangelo's early drawings. Among these drawings that of the Standing Youth (Louvre, R. F. 1068, Dussler, 214) had been inspired by an Antique figure, but Michelangelo sketched it after nature, K. Clark writes. A connexion of the right leg and the trunk of this figure with the marble David[20] has been demonstrated. The right leg and the trunk, the structure of the body and the contours alike evoke, both with respect to the drawing and to the statue of David, the figure in Mantegna's engraving,[21] which can be discerned in all figures of Dürer's series and which had been inspired by the above mentioned sculptures of Antiquity. Concerning Michelangelo's David, literature has taken into account for long the Dioscuri of Monte Cavallo.

Justi[22] has pointed out the analogy of David and the so-called "Opus Phidiae". But the curve of the neck, a part of the shoulders, the profile and the bushy hair above the forehead of the counterpart, the "Opus Praxitelis" may also have served as a model; indeed, not long after, Michelangelo depicted this figure, quite recognizably, on the Battle Cartoon, as has been observed by J. Wilde.[23] The way the hair is arranged above the forehead of the sculpture "Opus Praxitelis" closely reminiscent of the hair of David also gives an explanation to the characteristic style of the hair of Dürer's London Apollo.

There is an analogy between the structure of the sculpture of David, its right leg, the left hand side of its torso, the wavy pattern of its muscles and the outlines of the figure and the figure in Mantegna's engraving, which evinces that at this instance too the engraving, a quattrocento elabora-



Fig. 12. The Dioscuros "Opus Praxitelis" of Monte Cavallo reversed

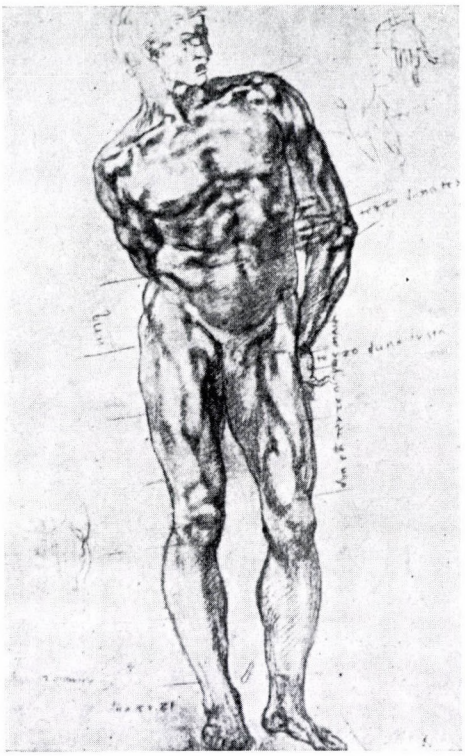


Fig. 14. Michelangelo: Study of a Male Nude. Drawing, Windsor

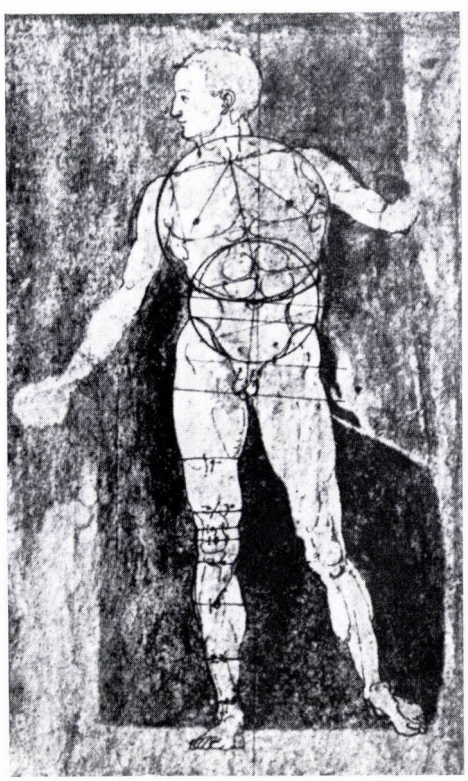


Fig. 13. Dürer: A "Constructed" Adam. W. 421. Albertina

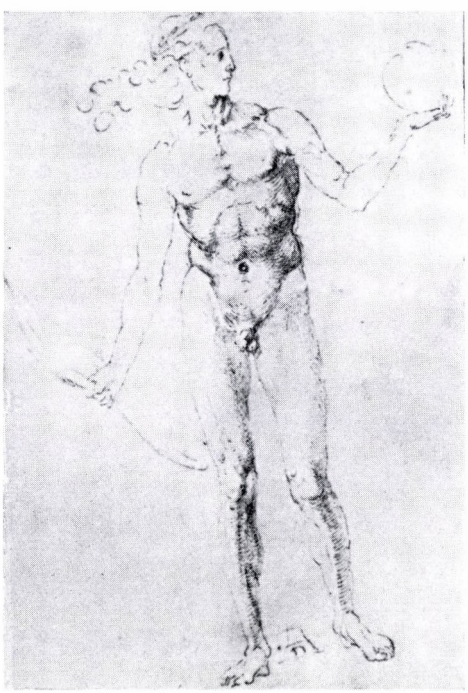


Fig. 15. Dürer: Male Nude; the so-called "Poynter Apollo". W. 262

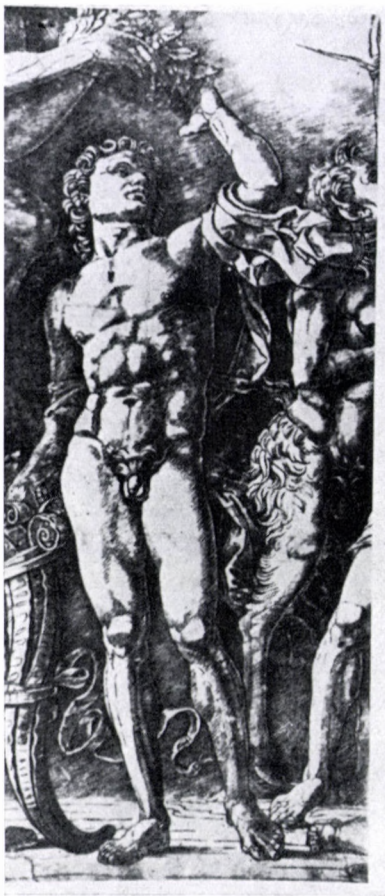


Fig. 16. Mantegna: "Bacchanalia" B. 19. detail

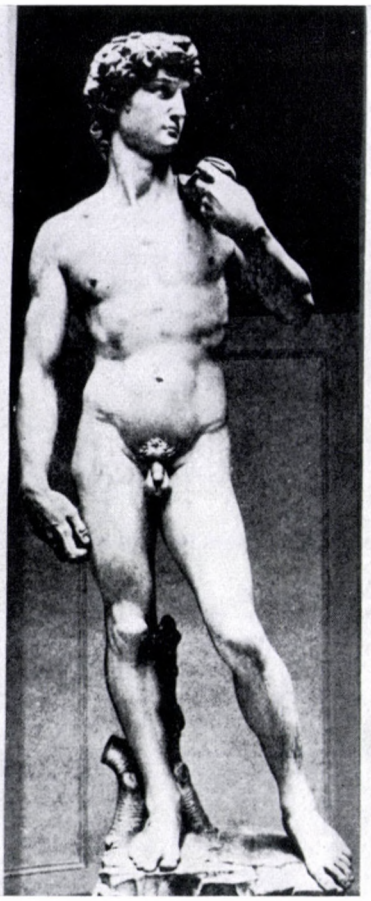


Fig. 17. Michelangelo: David. Florence



Fig. 18. Dürer: the Figure of Adam of the engraving "Adam and Eve" (reversed B. 1.)

tion of an Antique model, was also a source of inspiration in addition to the original sculptures.

An examination of the antecendents of Dürer's Apollo series shows that his archetypes were: 1. Mantegna's youth, leaning on a cornucopia, a figure which can also be traced back to two statues of Antiquity; 2. A drawing by Michelangelo or a representation of his statue of David, which, by the way can also be derived from the figure in Mantegna's engraving and from the two Antique sculptures in question; 3. In addition to the above, another representation of the sculptures, depicting them even more directly. What could this have been and how did it get to Dürer? Or how could Dürer have got so close to Michelangelo's representation and to the Roman statues of Antiquity— even if this closeness was not quite conscious— ?[24] The possibility of a visit to Rome on the occasion of the second journey to Italy in 1495 was raised by Rupprich and Winzinger.

As the anatomically stylized representation of the legs in Dürer's series[25] tallies with that of the Mantegna engraving, in the figure of Adam of the Adam and Eve engraving the characteristically Michelangelesque emphasis of the bone lines of the feet show a kinship with David and so do the posture of Adam's arm, the position of his fingers holding a branch; as a matter of fact the hand is analogous with David's. Another close resemblance of the hand can be discovered with the fingers of Apollo holding a stick in Perugino's painting "Apollo and Marsyas".[26]

The effect of Mantegna's engraving as a source of the composition of Dürer's Adam and partly of Michelangelo's David made itself felt at about the same time in both masters' oeuvre. Dürer first saw the engravings during his first journey to Italy in 1495; Michelangelo's attention was attracted, in all likelihood, by Mantegna's frescoes, which he saw when he first visited Rome and they turned his interest to Mantegna's engravings too. The date of the so-called Apollo Series by Dürer is set at 1501—



Fig. 19. Perugino: Apollo and Marsyas (Louvre) detail

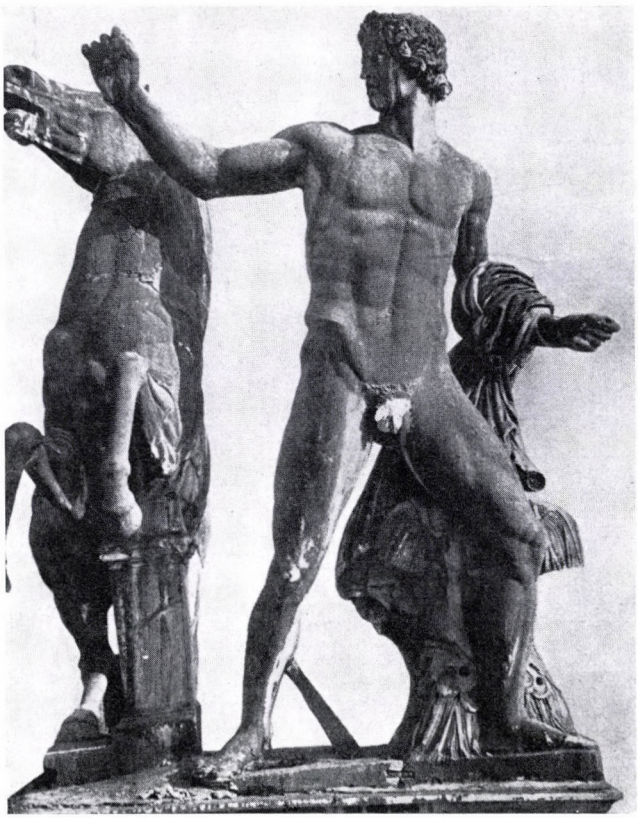


Fig. 20. The Dioscuros of Monte Cavallo, the so-called "Opus Praxitelis"

1504, whereas 1504 is the date of the engraving "Adam and Eve". David was produced between 1501 and 1504 and was set up at its completion. The date of the Leonardo drawing connected with the figure in Mantegna's engraving is set about 1500.

Thus not only a tallying of motifs, analogies and common sources of origin can be discovered but an identical date too, factors which all point out Dürer's close links with the Italian art of this period.

The figure of the seated Diana in Dürer's drawing of Apollo in London shows an analogy with a Michelangelo drawing (Dussler, 192) and evinces connexions and a common archetype.

However, the essence of the problem is not the origin to which the different representations can be traced back, but the relationship of the different representations, the message they convey in themselves and the way in which they reflect the realities of society in their own period. Even if artists avail themselves of the inspiring example of

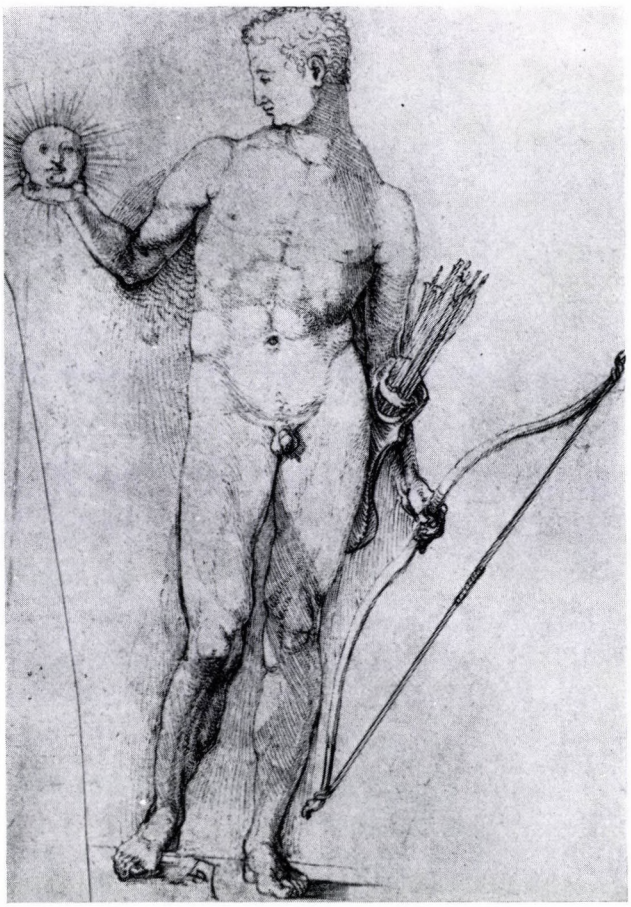


Fig. 21. Dürer: Nude Man "Apollo", Zurich. W. 264



Fig. 22. Michelangelo: David, head of the sculpture



Fig. 23. Dürer: Adam's head, engraving

an older motif, the illuminating point in the newly created work is,—side by side with what is identical with the earlier one and what is different,—the feature that emphasizes singularities springing from its own period as well as individual characteristics of the artist who produced the work. But to be able to undestand the impulses the craftsmanship of a certain artist received, the possibilities of discovering the means of expression and manifestation, first the origin, the motif and the sources are to be explored.

Although through the intermediary of Italian artists, the same sculpture of Antiquity of which the evolution of the art of the quattrocento had shaped the classic and mature form of representation in the course of a century, provided the source and the inspiring example of Dürer's Apollo series and the engraved figure of Adam. It was through this classic and mature form that Michelangelo and Leonardo—and in works dated a few years later—Raphael too approached the sculpture of Antiquity. This sculpture is the group of two statues: the Dioscuri of Monte Cavallo. To demonstrate the significance of this sculptural work and the use of its details in the art of the quattrocento is a task still to be performed.

Revealing data and relationships in the history of art is important because it brings us nearer to the understanding of works of art, to reconstructing creative work. Moreover, it gives an explanation of the continuity of art history, which is pointed out by Wölfflin too, who considers the effect one picture exerts upon the other of signal importance from the point of view of the evolution of art.

NOTES

[1] *Winkler, Fr.:* Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin, 1936. I—IV. Nos. 261—264; No. 333.

[2] *Thode, H.:* Die Antiken in den Stichen Marcantons, Marco Dentes and Agostino Venezianos. Leipzig, 1881. p. 2.

[3] *Winner, M.:* Zum Apoll vom Belvedere. Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Neue Folge. Vol. X. 1968. pp. 181, 188, Note 30, in which he asserts as against Winkler: "Trotz Winkler Polemik wird man daran festhalten müssen, dass der Apoll vom Belvedere Dürer in Nachzeichnungen bekannt geworden ist. Neben den Schritt- und Bewegungsmotiven spricht dafür auch die eigenartige Haartracht mit den wehenden Locken und dem Haarwulst über den Stirn bei sonst glatter Haarkalotte über Hinterhaupt. . . . Sicher spielt Jacopo de Barbans »Apollo und Diana« Stich mit hinein, und auch der Mann an der Kufe auf dem »Bacchanal« Mantegnas wird Dürer nicht unbekannt gewesen sein. Aber die Haar-tracht des Apoll im British Museum kann nur als Reflex der Belvederischen Antike erklärt werden . . ."; *Ladendorff, H.:* Antikenstudien und Antikenkopien. Berlin, 1953, p. 47. also mentions the connexion of Dürer's figures with the Apollo of Belvedere and for this very reason considers this statue of Antiquity of importance in the whole development of subsequent German art.; *Legner, A.:* Anticos Apoll von Belvedere. Städel-Jahrbuch, N. F. I. 1967. makes mention too of the connexion between Dürer and the Apollo of Belvedere.

[4] *Winkler, Fr.:* op. cit. p. 151, No. 261: "Hermann Grimm hat die Abhängigkeit von Apoll vom Belvedere schon 1881 (Berliner Jahrbuch) entschieden bestritten." With respect to No. 264 he repeatedly emphasizes concerning the figure in Mantegna's engraving: ". . . dass dieser, nicht der Apoll vom Belvedere hinter all diesen konstruierten männlichen Akten steht . . ."; — *Grimm, H.;* Zusammenhang von Werken A. Dürers mit der Antike. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. 1881, p. 190.; — The question was again dealt with in *Winkler, Fr.:* Albrecht Dürer. Leben und Werk. Berlin, 1957. p. 146, where the author referred to A. M. Friend's article, which had been published in Art Bulletin in 1943.

[5] *Panofsky, E.:* Dürers Stellung zur Antike. Vienna. 1922. p. 36. emphasizes the circumstance that Dürer never drew directly from models of Antiquity, be it in Germany, in Venice or Bologna, but only after works of the Italian quattrocento, in the same way as somebody would read Greek literature only in translations . . .; — *Panofsky, E.:* Albrecht Dürer. Princeton, 1948. p. 86.: "From 1500, he endeavored to systematize both the pose and the proportions of such figures »mit dem Zirkel und richtscheyt« (with the compass and the ruler) . . ." ". . . The men derived from classical models which had come to Dürer's attention through Italian intermediaries — are characterized as warriors, Sols, or Apollos, and are, with only one exception, proportioned according to the canon of Vitruvius . . ." ". . . Fall of Man" . . . as Pollaiuolo had written "OPUS ANTONII POLLAJOLI FLORENTTINI" so Dürer wrote: "ALBERTUS DÜRER NORICUS FACIEBAT". His satisfaction with his work is understandable; he had indeed contrived to "better the instruction". While Pollaiuolo's engraving, with all its emphasis on anatomical structure, yet gives the effect of an entangled Gothic ornament, Dürer's Fall of Man has a quality which can be defined only as "Statuesque". P. 262.: "Adam and Eve". "These figures are posed after classical models which had come to Dürer's knowledge through Italian intermediaries, the men — in the pose of the Apollo Belvedere, the women — in that of the Medici Venus . . ."

[6] *Panofsky, E.:* Dürers Stellung zur Antike . . . p. 11.

[7] *Winkler, Fr.:* op. cit. I., p. 263: "Die nächstliegende Erklärung für die Körperhaltung des Aesculap, wie bei allen Konstruktionsfiguren dieser Gruppe ist, dass ihnen Mantegnas Mann mit dem Füllhorn aus dem Stiche »Bacchanal bei der Kufe« zu Grunde liegt". P. 333: "In weiterem Sinne sind alle diese Zeichnungen der sogenannten Apoll-Gruppe (261—264), die im Zusammenhang mit Proportionsstudien entstanden sind, die Vorläufer des Adam".

[8] Mantegna: Bacchanalian Group with a Vat. B. 19.: Hind, A. M.: Early Italian Engraving V. London, 1948. 6. *Bellonci, M.:* Mantegna. Milan. 1967. p. 98, with detailed enumeration of literature.

In other works of his too, Mantegna applied the motif of the Dioscuri of Monte Cavallo: in the medallion of a painted pillar behind the Madonna in the altar of San Zeno in Verona in 1457 and later in the background of the Triumphal March of Caesar. In both instances he used the motif in a characteristic form with an unchanged posture of the legs. Cf. *Kristeller*, op. cit. pp. 155 and 290.

Dürer, too, applied it in one of its later drawings of 1525; and Flechsig, referring to one of the horses of Monte Cavallo, raises the question in what drawing Dürer could have seen it. Winkler mentions the possibility of a plaque having been the intermediary: *Winkler, Fr.:* op. cit. IV. p. 928.

[9] *Meller, P.:* Nachhall eines Mantegna-Stiches bei Leonardo. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. IX. 1960. p. 121.

[10] The authors enumerated below have pointed out the antecedents of Mantegna's engraved figure and mentioned the following archetypes: *Panofsky, E.:* Dürers Stellung zur Antike. Vienna, 1922. p. 14, Note 47, considers a Dionysus of Antiquity (*Clarac* No. 16196) and another figure with cornucopia from the Casa de *Vetti* (*Sogliani;* Casa de Vetti, 1898, p. 53) as archetypes, though both only with reservations; *Blum, I.:* Andrea Mantegna und die Antike. Leipzig—Strassburg—Zurich, 1936. p. 91, attempts to derive it from the Apollo of Belvedere; — Carl *Blümel* considers a silver statuette of Florence to have been the archetype; "Silberstatuette eines trunkenen Satyrs — das antike Vorbild für den Bacchus des Sansovino", Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte. II. 1958. pp. 24—37. On the other hand, Meller and R. Lullies "Gnomon", 1954. p. 195, consider this Florentine silver statuette as dependent on Sansovino; — Marita *Horster:* Antike Vorstufen zum Florentiner Renaissance Bacchus. Festschrift Ulrich Middeldorf. Berlin, 1968. p. 218: raises the possibility in addition to the Antique archetypes of the figure in Mantegna's engraving, which have already been mentioned, the marble sculpture of Faun with Goat, which has been known near Santa Maria in Valicella since 1575; however, in her opinion it may have been seen in the quattrocento too. At present the sculpture is at the Museum of Archeology in Madrid; — The features the above authors indicate as analogies, such as the raised head, the singular arrangement of the hair, the deep-set eyes and the raised left arm are all characteristic of the Dioscuri of Monte Cavallo.

[11] The Dioscuri on Monte Cavallo in Rome belonged to the works of Antiquity that were visible all through the Middle Ages and had never been buried underground. The centre of an Antique group of sculptures, they were set up on the western side of the Quirinal and bore the inscriptions "Opus Phidiae" and "Opus Praxitelis" respectively on their pedestals. Thanks to their excellent state of preservation and their height of five metres and a half they were the most popular monuments of Mediaeval Rome. The *cavalli marmorei* are indicated in the Itinerarium of Charlemagne's period; the legend of Praxiteles, the wise youth, and of Phidia and of their symbolic meaning in the Mirabilia were also connected with this sculptural group. In Renaissance times the artists' names emerged again; in his letter to Giovanni Colonna, Petrarca wrote: "*hoc Praxitelis Phidiaeque extans in lapide tot iam saeculis de ingenio et arte certamen*". No longer were the inscriptions considered to convey the names of the persons represented; they were recognized to be the artists' names. (Michaelis RM. p. 250, note 18.). Among the few surviving remains of Antiquity which he knew, Poggio Bracciolini mentioned about a hundred years after Petrarca: "*Duos stante pone equos, Phidiae et Praxitelis Opus.*" Poggio Bracciolini: Historiae de Varietate Fortunae. Libri IV. quoted by Michaelis op. cit. and by Krautheimer: Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956. p. 277. — The connexion of the statues with the sculptures of the Parthenon was pointed out by: *Furtwängler, A.:* Meisterwerke der Griechischen Plastik. Leipzig, 1893, p. 131; — *Lippold:* Handbuch der Archeologie. Munic, 1950. p. 156; — *della Seta, A.:* Il Nudo nell' Arte. Milan—Rome, 1936. p. 180; *Michaelis, A.:* Monte Cavallo. Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts; Römische Abtheilung, Vol. XIII. 1898, pp. 248—274; — *Huebner, P. G.:* Die Aufstellung der Dioskuren von Monte Cavallo R. M. XXVI. 1911; — *Nash, E.:* Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom, Tübingen, 1962.

[12] The following publications deal with the Pisanello drawing and the representation of the Dioscuri of Monte Cavallo: — *Degenhart—Schmitt:* Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. XI. 1960. p. 127.; — *Bober, P. P.:* Drawings after the Antique by A. Aspertini. London, 1957. p. 72. — A comparison of Pisanello's drawing with the figure in Mantegna's engraving render a common archetype indisputable. It was with this drawing that the traditional series of the representation of the Dioscuri of Monte Cavallo began and it was as a result of numerous previous compositions that the Mantegna figure grew into such a simple figure of mature structure. When solving the problems of representing human figures, particularly nudes, early Renaissance art used the works of Antiquity as artistically elaborated models. The five metres high colossi of the Dioscuri on Monte Cavallo — their monumental structure and richly conveyed muscles — lent themselves most evidently for the role of such models. The characteristic archetype, (*the Exempla*), is recognizable in Pisanello's delicately elongated figure as well as the stocky, sturdy one in Mantegna's engraving; both are fascinating pieces of an observation of nature, of an interest for the Antique, as it were an archetype of nature.

[13] The sculptures of the Emperor Constantin on the Balustrade of the Capitol, formerly on the pedestal of the sculptural group of the Dioscuri on Monte Cavallo: *Nash, E.:* Bildlexikon zur Topographie des Antiken Rom. Tübingen, 1962. Vol. II. 1247.

[14] Marcantonio Raimondi: Allegory, B. 360. Engraving; The legs of the youth standing on the pedestal are compared with those of Mantegna's engraved figure and with Dürer's engraving of Adam, by *Petrucci, A.:* Bollettino d'Arte. XXX. p. 405. This engraving was produced about 1503—1504, at a time when Raimondi's technique did not reveal his acquaintance with Dürer's work yet. The head in profile of the figure is also turned towards the leg on which the

weight of the body is resting as is the head of the Adam in the engraving. Panofsky, too, mentioned the problem of the transposition of the "Standbein" with the "Spielbein" in the engraving of Adam. — The following authors consider the figure of the youth on the pedestal to have been derived from the Apollo of Belvedere: *Oberheide:* Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die Nordische Kunst des 16. Jahrhunderts. Hamburg. 1933. p. 88. — *Foratti, A.:* Le Stampe giovanile di Marcantonio. L'Archiginnasio. Bologna. 1938. With respect to the youth on the pedestal and to Dürer's figure the motif of the stepping leg has been derived — wrongly — from the Apollo of Belvedere, although its legs, and those of its representations, show lines converging downwards, the distance between the knees being the biggest, whereas the legs of the figures in Dürer's series, in Mantegna's engraving and in Raimondi's allegory (the youth on the pedestal) show a marked divergency.

[15] *Friend, A.:* Dürer and the Hercules Borghese — Piccolomini. Art Bulletin 1934. p. 43. — *Winkler, F.:* Albrecht Dürer. Leben und Werk. Berlin, 1957. p. 146, referring to Friend, states that "Das Florentiner Studienblatt von Mann mit dem Füllhorn, der Londoner Apoll vom Apoll von Belvedere abhängig sei".

[16] *Vayer, L.:* Masolino és Róma (Masolino and Rome) Budapest, 1962. p. 78.

[17] *Wilde, J.,* op. cit. points out that in his relief of the Crucifixion at the Bargello Donatello applied one of the figures of the Dioscuri on Monte Cavallo, the same as was used by Michelangelo in his Battle Cartoon.

[18] *Clark, K.:* Le Nu, Paris, 1969. p. 41.

[19] *Clark, K.:* op. cit. Vol. I., p. 10.

[20] *Clark, K.:* op. cit. p. 358: ". . . Le jeune homme debout du Louvre. (R. F. 1068 r.) inspiré par une oeuvre antique et dessiné sans doute après nature: habituellement daté de 1501 environs, mais peut-étre plus ancien, puisque c'est un dessin de ce genre qui influença l'Apollon de Dürer . . .»; — *Dussler, L.:* Die Zeichnungen Michelangelos. Berlin, 1959. Kat. 214 r.: "Frey hat unzutreffenderweise auf den Apollo von Belvedere hingewiesen . . ." Thus Dussler did not consider this Michelangelo drawing to have been made after the Apollo of Belvedere. "Kaum zu denken ohne Modellstudium, wie die eingehende Behandlung des Torso nahelegt, doch unter bekräftigender Einwirkung antiker Statuarik, nicht so direckt Vorlagen, als eher lebendiger Formerinnerungen. Welche Exempla als solche Michelangelo angeregt haben mögen, ist verschieden beantwortet worden . . ."

". . . In der Feintechnik des Vortrags geht der Akt parallel der Armzeichnung für den Marmor-David in Paris (Dussler Kat. 213) ebenso wie ja auch Torso und rechtes Bein mit dem ausgeführten Werk weitgehend übereinstimmen". — Accordingly, the right arm and the torso of this drawing are the right arm and torso of the sculpture of David. This was the one of the drawings that influenced Dürer's Apollo.

[21] The effect of Michelangelo's Battle Cartoon upon Mantegna's engravings is pointed out by Pogány — Balás, E.: On the Dating of Michelangelo's Battle Cartoon, in the Acts of the XXIIth Congress of Art Historians, 1969, in press. — In connexion with the sculpture of Christ of the Santa Maria Sopra Minerva Tolnay mentioned that Walter Horn had found a relation between it and Mantegna's engraving "The Risen Christ between S. Andrew and Longinus". Tolnay, I. p. 191.

[22] *Berenson, B.:* The Drawings of the Florentine Painters. Chicago. Oll. 1938. Vol. II. Cat. 1607. fig. 637. Windsor Royal Library. Standing Man in left Profile. Its movements and proportions are reminiscent of David; — Dussler Kat. 716. listed it among the apocryphal drawings but mentioned that Berenson and Wilde had considered it to have been drawn by Michelangelo himself. Wilde, Windsor Cat. 421: there was a copy by G. Clovio of this drawing in Edward Poynter's collection; — The so-called Poynter Apollo by Dürer, which was also in the collection up to 1918 but has got to America since, was strongly reminiscent of this Michelangelo drawing with respect to its structure, proportions and posture. Comparing Michelangelo's and Dürer's drawings with the sculptures of the Dioscuri on Monte Cavallo, the origin of the motif becomes clear. Perhaps only indirectly, but these sculptures played certainly a part in Dürer's application of archetypes. The same can be stated of the so-called Apollo of Zurich, W. 264.

[23] *Wilde, J.:* Eine Studie Michelangelos nach der Antike. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1931. Vol. 4. p. 59.

[24] On the possibility of Dürer's journey to Rome: Giorgio Zampa — *della Chiesa, A. O.:* L'opera Completa di Dürer. Milan, 1968. p. 84.; — *Rupprich, H.:* Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürer's nach Italian. Vienna. 1930; — *Winzinger, Fr.:* Albrecht Dürer in Rom. Pantheon. 1966. p. 283. supposes a visit to Rome during Dürer's second Italian journey.

[25] *Tietzes:* "Die Knie anatomisch stilisiert, wie nach einer Antikenzeichnung".

[26] Not only the position of the hand, but of the foot too of Perugino's Apollo corresponds with that of »Adam«, which is traced back by H. Grimm to Niccolò Pisano's »Fortitudo«: "Der Adam zeigt die von Antike übernommene Beinstellung, die schon eine der einzelnen Figuren um Niccolò Pisano's Kanzel von Pisa hat, und die, von Verocchio als Schulmodell ausgearbeitet, in der Mitte der Quattrocento eine solche Verbreitung erlangte, dass Peruginos stehende Gestalten sie fast ausnahmlos haben . . ."; *Grimm, H.:* Zusammenhang von Werken A. Dürers mit der Antike. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1881. p. 190; Tolnay, too, mentions Niccolò Pisano's Fortitudo as an analogy of the sculpture of David: *Tolnay, Ch.:* op. cit. I. p. 153; — Niccolò Pisano's Fortitudo, generally traced back to an Antique archetype, had come into being, in our opinion, first and foremost under the effect of the Dioscuri of Monte Cavallo. The powerful forms of the body and the mantle wound on the left forearm, in all probability point to this. Here too the two sculptures of five metres must have provided the primary impact, which was then completed by further figures to be found on sarcophagi. Comparing the posture of the legs and hand of Perugino's figure with Dürer's Adam we find analogies. The characteristic position of the legs must have come into being as a result of long traditions, which are based on the Dioscuri of Monte Cavallo. Would it not be possible that in the correspondence of the hand holding the branch and of the fingers of Perugino's figure holding a stick that Dürer's engraving, produced in 1504, exerted an effect on the Perugino figure, which is dated 1505 too? Cf. L'Opera completa del Perugino. Apparati critici di Ettore Camesasca. Milan, 1969.

„LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU"

KRISENZEICHEN DER KLASSISCHEN MALEREI IN EINER NOVELLE VON BALZAC

von

Á. TIMÁR

Innerhalb des gewaltigen Gebäudes der Menschlichen Komödie, dieser monumentalen Übersicht über das soziale Leben und über die »Naturkunde« des sozial bedingten Menschen, reiht Balzac die Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* (Le chef-d'œuvre inconnu)[1] in die Folge der »Philosophischen Studien« ein. Im *Vorwort*[2] kennzeichnet Balzac das zwischen den Sittenstudien und den nachfolgenden Schriften bestehende Verhältnis mit folgenden Worten: "Telle est l'assise pleine de figures, pleine de comédies et de tragédies sur laquelle s'élèvent les *Études philosophiques*, Seconde Partie de l'ouvrage, ou le moyen social de tous les effets se trouve demontré, . . ." Der im Untertitel angedeutete philosophische Charakter will mithin keineswegs besagen, daß die unter diesem Sammelbegriff zusammengefaßten Schriften den Rahmen der literarischen Kunstgattung sprengen, oder daß sich ihr Themenkreis auf ein engeres Gebiet beschränkt, vielmehr daß der Nachweis und die Schilderung der Zusammenhänge und Beweggründe hier weitgehender komprimiert wurde als in den vorangehenden Erzählungen. Dieser »philosophischen« Verdichtung dient auch die häufige Verwendung phantastischer Elemente und Gestalten.

Eine solche intensivere Zuhilfenahme des Phantastischen bedeutete eine scheinbare Abkehr vom vorgezeichneten Programm, hatte es sich doch Balzac selbst in seinem Vorwort zum Ziel gesetzt, ". . . le deux ou trois milles figures saillantes d'une époque, car telle est, en definitive, la somme des types que présente chaque génération . . .", ferner die mit ihnen zusammenhängenden typischen Ereignisse, Situationen, Landschaften usw. Hingegen tauchen in zahlreichen Novellen Balzacs inmitten einer täglichen Umgebung und realistisch gezeichneter Menschen auch absonderliche Wesen auf, die sich nicht in die Alltagstypen einreihen lassen, und deren Fähigkeiten gleich den ihnen innewohnenden Entfaltungsmöglichkeiten die Schranken der realen Gegebenheiten und selbst des alltäglichen Wahrscheinlichen durchbrechen. Balzacs irreale Gestalten sind aber nicht willkürliche, einer Laune entsprungene Schöpfungen seiner dichterischen Phantasie, zur Veranschaulichung des Irrationalen im Leben berufen, vielmehr verleihen ihnen ganz im Gegenteil ihre übersteigerten, »diabolischen« Fähigkeiten die Eignung, angesichts gewisser Lebenslagen unter Vermeidung künstlerisch belangloser Zufälle und überflüssiger Umwege die vom Autor als wesentlich erachteten Verhältnisse und wirklichen Zusammenhänge gleichsam zu einer Quintessenz zu verdichten. Die phantastischen Gestalten werden bei Balzac zu künstlerisch glaubhaften und überzeugungskräftigen realen Menschen, weil sie der Dichter in den Mittelpunkt der Handlung stellt und zu deren treibender Kraft wandelt, weil er sie als Medien benützt, jene Elemente, die der Nichtkünstler ihrer Dispersion und ihrem chaotischen Zustand zufolge oft gar nicht wahrzunehmen vermag, zu einem künstlerisch einheitlichen Ganzen zusammenzuschweißen.[3]

Auch in der Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* ist das Phantastische mit der Realität verflochten. Die Handlung spielt in einem authentisch-historischen Milieu in Paris, Anfang des 17. Jahrhunderts, und die im Mittelpunkt der Handlung stehenden Künstler sind — mit Ausnahme der Hauptperson — mit geschichtlicher Treue wiedergegebene Menschen, die in der Tat im damaligen Paris gelebt und gewirkt haben. Ihre Gegenwart umgibt den Aktionsraum des erdichteten Helden der Erzählung, sie schafft die zum Verständnis des Konfliktes erforderlichen kunstgeschichtlichen Voraussetzungen. Frenhofer, die Hauptperson der Geschichte, in dessen Schicksal sich die im Brennpunkt der Novelle stehende Problematik der Malerei verdichtet und entfaltet, ist ein Mann von außergewöhnlicher künstlerischer Begabung und »diabolischem« Habitus, bei dem

". . . tout . . . allait au delà des bornes de la nature humaine".

Der Rahmen, in dem sich die Handlung abspielt, ist alltäglich und fällt kaum aus der Schablone: der Beginn einer Künstlerlaufbahn. Der junge Poussin[4] kommt aus der Provinz nach Paris, wo er in die Gesellschaft der Künstler Aufnahme finden, den berühmten, arrivierten und in Paris hohes Ansehen genießenden Hofmaler Pourbus[5] kennenlernen möchte. Der unvermutet auftauchende Frenhofer verschafft ihm den ersehnten Eintritt in das Atelier des Meisters, wo er in ein Gespräch hineingezogen wird, das sich um die grundlegenden Fragen der Malerei dreht. Anschließend wird ihm Gelegenheit geboten, durch Lösung einer Zeichenaufgabe seine Begabung unter Beweis zu stellen, von den Künstlern anerkannt und in ihren Kreis aufgenommen zu werden. Von den Fähigkeiten des Jünglings beeindruckt erklärt Frenhofer, man könne in seiner Gegenwart über die Malerei diskutieren, es lohne sich, ihn auszubilden, er sei vernünftig genug, das Wesen der Kunst zu begreifen, und es bestehe berechtigte Hoffnung, er werde all das zu verwirklichen imstande sein, was Frenhofer selbst als erstrebenswertes Ziel betrachte.

In vollem Einklang mit der historsichen Wirklichkeit läßt Balzac in Poussin — gleichsam als Kontrast — die Möglichkeit dessen aufscheinen, daß jene Grundsätze und höchstgestellten künstlerischen Ansprüche, die, wie sich in der Folge herausstellt, zu Frenhofers tragischem Zusammenbruch führen, im Lebenswerk eines anderen Künstlers zur Verwirklichung gelangen können, mit anderen Worten, daß eine völlig harmonische Lösung der Probleme noch keineswegs ausgeschlossen ist.

Den Gegenpol bildet der erfolgreiche Hofmaler Pourbus, ein tüchtiger Meister, der im Vollbesitz all dessen, was sich erlernen und praktisch verwerten läßt, sich alle Errungenschaften seiner Vorgänger anzueignen trachtet. Sein Lebenswerk schägt gleichsam die Brücke von den Romanisten, Manieristen und frühen Akademikern der bewegten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zur großen Generation des 17. Jahrhunderts, zur Hochblüte der französischen, holländischen und flämischen Malerei. Seine geistige und künstlerische Auffassung und Einstellung sind, falls man von seiner Stellung als Hofmaler absieht, jenen der holländisch-flämischen Kleinmeister verwandt, seine Laufbahn ausgeglichen, die ihm gestellten Aufgaben stehen mit seinen Fähigkeiten im Einklang, seine Leistungen erfüllen restlos die an ihn geknüpften Erwartungen, und seinem künstlerischen Schaffen fehlt eben nur jener letzte Pinselstrich, der das einwandfreie handwerkliche Können von einem wahren Meisterwerk unterscheidet. Abseits vom mühsamen Ringen um künstlerische Vollkommenheit, frei von inneren Krisen und Konflikten blieb er der stets verläßliche Repräsentant handwerklicher Solidität, Hüter und Wahrer der bislang erzielten Ergebnisse und Fortschritte. Er war mithin weder ein Epigone in dem heute diesem Begriff anhaftenden Sinn, noch etwa ein Vorläufer der an künstlerischem Niveau hinter ihm zurückbleibenden Eklektiker des 19. Jahrhunderts.

Das »Unproblematische« an Poussin und Pourbus bildet daher den Gegenpol zu Frenhofer, aber auf sehr unterschiedlicher Ebene. Die auf höherem Niveau errungene Harmonie der Kunst und Persönlichkeit Poussins hebt Balzac auch damit eigens hervor, daß er als Nebenthema seiner Novelle an ein sehr bedeutsames, wenn auch zu keinem tragischen Konflikt führendes Problem rührt. Die nächste Stufe der Karriere von Poussin nämlich ist der Zugang zu Frenhofers geheimnisumwittertem, der Außenwelt gegenüber hermetisch verschlossenem Atelier, eine Absicht, die er aber nur dann zu verwirklichen vermag, wenn er Frenhofer seine Geliebte, die schöne Gillette, als Modell zur Verfügung stellt. Doch hält Gillette die Liebe mit dem Modellstehen für unvereinbar. Sie erblickt nicht nur in der Zurschaustellung ihres Körpers vor einem Fremden eine Demütigung und empfindet es nicht nur als erniedrigend, von ihrem Geliebten dem eigenen Ruhm und seiner künftigen Karriere geopfert zu werden, sondern fühlt instinktiv schon darin eine Gefährdung und Beeinträchtigung der intimen menschlichen Beziehungen, wenn sie Poussin selbst Modell stehen soll.

Folglich erkennt Balzac im Verhältnis Gillettes zu Poussin, wie zerstörend sich die Sehensweise des Malers auf die Intimsphäre seines privaten Alltagslebens auswirken können. Die Anschauung des Malers, seine Art, die Personen und Dinge seiner Umwelt zu sehen, erhebt sich nämlich über die unmittelbarere, persönlichen Gefühlen stärker verhaftete, reichere und differenziertere Betrachtungsweise des privaten Alltagslebens und gestaltet sich ihr gegenüber mehr einseitig, sachlich und distanziert. Für den Maler wandeln sich die Lebensfakten, die Komponenten, aus denen sich seine Umwelt zusammensetzt, gegebenenfalls sogar

die ihm nächststehenden Personen zu gegenständlichen künstlerischen Motiven und Objekten. Mit Schrecken wird sich Poussins Geliebte dieser vergegenständlichenden Anschauung des Malers bewußt: ". . . dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes." Auch Poussin, an den Gillette diese Worte richtet, erkennt — zumindest für einen kurzen Augenblick der wiederauflackernden Leidenschaft — diesen Widerspruch, wird sich der Unvereinbarkeit der Kunst mit der Liebe bewußt, sieht sich plötzlich vor die Wahl gestellt: "J'aime mieux être aimé que glorieux. Pour moi, tu es plus belle que la fortune et les honneurs. Va, jette mes pinceaux, brûle ces esquisses. Je me suis trompé. Ma vocation, c'est de t'aimer. Je ne suis pas peintre, je suis amoureux. Périssent et l'art et tous ses secrets!"

Diese als Nebenthema behandelte Episode löst Balzac mit einem Kompromiß, ohne die situationsgegebenen Möglichkeiten zur Tragödie zuzuspitzen. Doch ist diese Kompromißlösung keineswegs unbegründet, hält sich doch Balzac in der Schilderung der Persönlichkeit Poussins und seines Schicksals bis zuletzt streng an eine zeitgetreue Wiedergabe. Der hier angedeutete Konflikt nahm aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer tragischere Formen an, wandelte sich erst dann zu unentwirrbarer Verstrickung. Zwischen den beiden Epochen gibt es in verschiedenen Einzelheiten ebenso wie in den Motiven sehr wesentliche Unterschiede. Denn Poussin verfolgt noch edle Ziele, er will den Geheimnissen der Kunst auf den Grund kommen, während Ende des 19. Jahrhunderts — beispielsweise bei den Figuren, die Ibsen auf die Bühne stellt (Solness, Borkman) — in der Motivierung des Verzichts auf Liebe und Glück schon materielle Vorteile und die Aussicht auf geschäftlichen Erfolg dominieren.

Ein weiterer Unterschied liegt auch in der subjektiven, seelischen Komponente des Konfliktes, denn wenn sich Poussin Gillette zuliebe erbötig macht, auf die künstlerische Laufbahn zu verzichten, bildet diese Geste für ihn nur eine spontane und praktische Alltagshandlung. Das gegenseitige Verhältnis zwischen Liebe und Künstlertum wird nicht zu einer irrationalen inneren, seelischen Unterhandlung, zu einer metaphysischen »Entweder-oder-Wahl« mystifiziert, und der Verzicht auf eines von beiden ist nicht die unerläßliche Vorbedingung zum Erringen des anderen, der Preis für dessen harmonische Verwirklichung, zumindest nicht in jenem »tieferen« Sinne wie bei vielen anderen Autoren seit Kierkegaard.

Der dem Blick des Malers zwangsläufig innewohnende Entfremdungsfaktor, das Zentralmotiv in Poussins Verhältnis zu Gillette, tritt in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit größerem Nachdruck zutage. So spielt beispielsweise im künstlerischen und menschlichen Niedergang Professor Rubeks in Ibsens Epilog das »gefühllose Anstarren« des Künstlers eine wesentliche Rolle, zur tragischen Wirkung trägt aber noch eine ganze Reihe weiterer Faktoren bei: die Isolierung vom Publikum, die opportunistische Kompromißbereitschaft, der Verzicht auf die künstlerischen Ideale der Jugendjahre, die Konformierung der Lebensführung und nicht zuletzt auch die Unerreichbarkeit der künstlerischen Vollendung, der Lebendigkeit des Kunstwerks. Professor Rubek ist es nicht gelungen, die Lebensnähe des Tonmodells in die fertige Marmorskulptur hinüberzuretten. Und eben darin zeigt sich der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Zeitabschnitten. Bei Balzac liegt die Lösung im Falle Poussins nicht nur im Kompromiß, sondern viel mehr im Aufzeigen dessen, daß sich dieser Konflikt auch mit Hilfe künstlerisch-malerischer Mittel lösen läßt. Die trockene Sachlichkeit und Gleichgültigkeit der objektivierenden malerischen Betrachtungsweise bildet nur ein Merkmal seiner persönlichen Gegenwart und seines individuellen Verhaltens. Gillette entdeckt diese Unpersönlichkeit nur in dem auf sie gehefteten Blick des Malers, nicht aber im fertigen Kunstwerk. Balzac ist sich darüber im klaren, daß diese Art der malerischen Einstellung zu seinem Modell einen unabdingbaren Teil des schöpferischen Vorgangs bildet, und daß man nur auf diese Art — und nur innerhalb des Kunstwerks — zu einer höheren Synthese von Lebendigkeit und Lebensfülle gelangen kann. Dieser Aspekt des eben geschilderten Problems führt uns aber zu den um den Helden der Novelle gruppierten grundlegenden Fragen der Malerei zurück.

Ähnlich wie in anderen phantastischen Geschichten, wird auch Frenhofers Schicksal von der Polarität der Leidenschaften gelenkt. ". . . ou la passion, — erklärt Balzac im Vorwort — est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur". Die Erkenntnis und Akzeptierung dieser Doppelheit hängt mit Balzacs antiromantischer Auffassung zusammen. Er kennt die scharfen Widersprüche innerhalb der modernen bürgerlichen Ent-

wicklung, doch kritisiert er sie nicht im Rückblick auf die Vergangenheit, indem er ihnen den Maßstab einer irrtümlich oder tendenziös idealisierten harmonischen Welt anlegt. Balzac hat die Unveränderlichkeit und Unvereinbarkeit dieser Polarität der Werte und der Unwerte anerkannt und betrachtete sie sogar als ein grundlegendes Merkmal der menschlichen Gesellschaft und der Naturkunde des Menschen. In seinen Novellen taucht dieser Zwiespalt in jeweils verschiedener konkreter Form auf. Die alle Sinne beherrschende Leidenschaft vermag einen aus der grauen Alltäglichkeit emporzuheben, zugleich aber die Existenz anderer zu vernichten, sie kann bleibende menschliche Werte schaffen, aber den Schöpfer selbst aufreiben und zermürben, ihn von seiner Umgebung isolieren und mit ihr in Gegensatz bringen. Diese schöpferisch-zerstörende Doppelheit der Leidenschaft leitet und besiegelt letzten Endes auch Frenhofers Schicksal.

Worin besteht jenes malerische Problem, das bei Frenhofer zur Leidenschaft wurde, und welches ist die zu einer fixen Idee und zu einem niemals zu befriedigenden Anspruch gesteigerte innere Norm, die Frenhofers schöpferische Tätigkeit bestimmte?

Zur Beantwortung dieser Frage gelangt man über die Bekantmachung der dritten historischen Persönlichkeit der Novelle. Mabuse,[6] der unter den niederländischen Malern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Sonderstellung einnimmt, war zum Zeitpunkt der von Balzac geschilderten Handlung schon tot. Er tritt nur als einstiger Lehrer Frenhofers ins Geschehen, der das »Geheimnis« der Malerei seinem »einzigen« Schüler vererbt hat.[7] Seine historische Rolle liegt darin, daß er es war, der die epochemachenden Errungenschaften der italienischen Renaissancemalerei dem Norden vermittelte. Auch die ihm in der Novelle zugeschriebenen »Geheimnisse« der Malerei sind ihrer Herkunft nach nichts weiter als die künstlerischen Ideale dieser Hochblüte der italienischen Malerei und die aus ihr gezogenen Lehren. Der Verwirklichung dieser hochgesteckten Ziele und Ideale widmet Frenhofer sein Leben, und sein ganzes künstlerisches Schaffen.

Deshalb rücken die theoretischen Fragen der Malerei in den Mittelpunkt der Novelle, die Auseinandersetzung mit ihnen bildet den inneren Kern der Handlung und bereitet den tragischen Sturz Frenhofers vor. Balzac begnügt sich nicht mit der bloßen Erwähnung des »Geheimnisses« bzw. mit einem kurzen Hinweis auf seinen historischen Ursprung, aber auch das nähere Eingehen auf diese Schwerpunktfrage geschieht nicht in Form einer abstrakten und trockenen theoretischen Abhandlung, die aus dem Rahmen fällt und nichts mit dem organischen Aufbau und Gefüge der Novelle bzw. ihrer Handlung zu tun hat. Die Schilderung dieses »Geheimnisses«, des wesentlichen Kriteriums der malerischen Gestaltung erfolgt bei Balzac im ganzen mit den der Literatur eigenen künstlerischen Ausdrucksmitteln, ungeachtet dessen, daß er in den Einzelheiten eine exakte Terminologie verwendet, die an Genauigkeit selbst die theoretischen Abhandlungen übertrifft.

Als Lessing in seinem Laokoon die Unterschiede und Grenzprobleme der dichterischen und malerischen Darstellungsweise untersuchte, nannte er als Musterbeispiel der wahrhaft künstlerischen poetischen Beschreibung das von Homer bei Veranschaulichung des Achilles-Schildes angewandte Verfahren. Auch Balzac konnte nichts anderes tun, als die Entstehung eines Kunstwerks zu »dramatisieren«, jene Wandlung zu einem ausführlich dokumentierten Vorgang zu gestalten, in deren Verlauf aus dem technisch-handwerklich gut gelungenen Bild des Pourbus dank Frenhofers Analysen, Argumentationen und in der Praxis vorgenommenen Korrekturen ein wahres, lebensprühendes Meisterwerk wird.

In der sprachlichen Wiedergabe der künstlerischen Probleme der Malerei ergeben sich nämlich eben dann ernste Schwierigkeiten, wenn die Beschreibung über die von künstlerischem Standpunkt weniger interessanten technischen Details hinausgeht, wenn es sich nicht mehr um die erlernbare — und dementsprechend auch eindeutig beschreibbare — handwerkliche Fertigkeit handelt, sondern um die auf einer höheren Ebene liegende künstlerische Qualität. Die wesentlichsten Kriterien dieses höheren Niveaus, die Kriterien der Lebendigkeit, der Plastizität, des Räumlichen und Atmosphärischen verflicht Frenhofer in jene Bildanalyse, mit der er seine Demonstration am konkreten Beispiel der »Maria von Ägypten« des Pourbus in Fluß bringt: "Ta bonne femme n'est pas mal troussée, mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! . . . quelle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, . . . Je ne sens

pas d'air . . . l'espace et la profondeur . . . je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie . . . la vie et la mort luttent dans chaque détail: ici c'est une femme, la une statue, plus loin un cadavre.«

In der Folge erläutert Frenhofer die Ursachen dieser Unzulänglichkeiten und versucht, die künstlerische Lebendigkeit an historischen Beispielen nachzuweisen: "Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maitres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Durer et Paul Véronèse". — „Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie." Das entscheidende ist, mit anderen Worten, nicht der rein äußerliche Stilunterschied. In der Blütezeit der Renaissance hat sowohl die deutsche als auch die italienische Kunst ihr eigenes Formgut entwickelt, und beide Systeme waren gleich gut geeignet, künstlerisch Vollendetes zu schaffen, sofern ihre Repräsentanten die ihnen angemessenen Mittel folgerichtig einsetzten, ohne der Einheit und Homogenität des Kunstwerkes Abbruch zu tun.

Die dritte hier angewandte Methode, dem Wesen der künstlerischen Darstellung näherzukommen, ist die Gegenüberstellung: ". . . essaie de mouler la main de ta maitresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres . . . une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre." Aufgabe des Künstlers ist es mithin, die *künstlerische Form* zu schaffen, die mit einer mechanischen Nachbildung, mit einem Abguß keineswegs identisch ist, aber ebenso wenig auch mit dem »ersten Anschein« (la première apparence) oder der angelernten fertigen Form. Die künstleriche Form ist das Ergebnis ausdauernder Arbeit. ". . . ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect; . . ." "Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme . . . enfin cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise."

So sinnfällig, anschaulich und überzeugend auch die Beschreibung und Erläuterung — selbst auf höchster literarischer Ebene — ist, vermag sie dennoch nicht die absolute Individualität einer Schöpfung der darstellenden Kunst in Worten eindeutig und klar zu umschreiben, ihren intensiven Reichtum auszuschöpfen, und muß sich deshalb immer damit begnügen, daß die Näherung der Eigentümlichkeit des Kunstwerks nur im gewißen Grad gelingen kann. Deshalb bedient sich Balzac des Mittels des Hinzeigens auf diesen oder jenen großen Meister oder auf ein bestimmtes Kunstwerk, das die in Frage stehenden Kriterien weitgehend erfüllt. Die "Maria von Ägypten" dient eher nur den Personen der Balzac-Novelle als anschauliches Beweisstück, während die namentliche Anführung des einen oder des anderen Meisterwerkes oder der bezeichnenden Merkmale allgemein bekannter Stilrichtungen den Sinn der theoretischen Erläuterungen klarer und gegenständlich greifbarer verdeutlicht. In folgerichtiger Ergänzung und Abrundung dieses "hinzeigenden" Verfahrens bzw. des praktischen Anschauungsunterrichts ergreift Frenhofer schließlich selbst den Pinsel, um zu beweisen, ". . . comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuatre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse!" Damit zeigt Frenhofer, wie man "le luisant satiné" und "la grasse suplesse d'une peau de jeune fille", die warmen Töne des Licht- und Schattenspiels und die Lebendigkeit des pulsierenden Blutes wiederzugeben vermag.

Die dramatisierte Veranschaulichung der malerischen Prinzipien, ihre sinnfällige Umschreibung untermauert Balzac auch noch mit einem weiteren Mittel der Vergegenwärtigung, mit jenem der Steigerung. Die mit den Ausdrucksmitteln der Sprache festgelegten Regeln, künstlerischen Methoden und Ratschläge bleiben, sich selbst überlassen, auf einer allgemeinen Ebene stecken. Selbst mittelmäßige »Akademiker« vermögen mit den gleichen Worten darzulegen, was dem Wesen nach über Meisterwerke der Malerei gesagt werden kann. Daß sich jene Grundsätze, die in Frenhofers Schicksal eine so bestimmende Rolle spielen, in der Tat auf die höchste Stufe künstlerischen Ausdrucksvermögens beziehen, mit anderen Worten, daß Frenhofer ein außergewöhnlich begabter, den größ-

ten Meistern ebenbürtiger Künstler ist, beweist die in die Handlung der Erzählung eingeflochtene Reihe der erlesensten Meisterwerke.

Das erste Bild ist die »recht geschickt gemalte« "Maria von Ägypten" des Pourbus, ". . . c'est un chef-d'oeuvre pour tout le monde, et les initiés aux plus profonds arcanes de l'art peuvent seuls découvrir en quoi elle pèche". Dieses Gemälde bildet den Ausgangspunkt, das statuierte Exempel, das sich vor den Augen der beiden Maler zu einem »neuen, lichtüberfluteten Bild« wandelt, womit es schon fast den eigenen Werken Frenhofers an die Seite rückt.

Dem nächsten Gemälde begegnet der Leser in Frenhofers Atelier. "C'était l'*Adam* que fit Mabuse . . . Mabuse seul possédait le secret de donner de la vie aux figures". "Cette figure offrait, en effet, une telle puissance de réalité, que Nicolas Poussin commença dès ce moment à comprendre le véritable sens des confuses paroles dites par le vieillard. Celui-ci regardait le tableau d'un air satisfait, mais sans enthousiasme, et semblait dire: »J'ai fait mieux !« "Den künstlerischen Rang dieses Bildes deutet Balzac nicht nur mit dem Namen des Malers an, sondern veranschaulicht ihn auch durch die Frenhofer in den Mund gelegte analytische Betrachtung und Wertung: "L'homme est bien vivant, il se lève et va venir à nous. Mais l'air, le ciel, le vent que nous respirons, voyons et sentons, n'y sont pas. Puis il n'y a encore là qu'un homme ! Or le seul homme qui soit immédiatement sorti des mains de Dieu, devait avoir quelques chose de divin qui manque. Mabuse le disait lui-même . . ."

Auf den Adam von Mabuse folgt ". . . un magnifique portrait de femme, . . ." das Poussin zu dem Ausruf veranlaßt: "Quel beau Giorgion!" "Non! répondit le vieillard, vous voyez un de mes premiers barbouillages !" Hier handelt es sich selbstverständlich nicht darum, Poussin hätte aus mangelndem Urteilsvermögen oder aus Unverständnis eine stümperhafte »Schmiererei« für ein Meisterwerk Giorgiones gehalten, oder daß sich etwa Balzac über die Bedeutung Giorgiones in der Geschichte der Malerei im unklaren gewesen wäre. Ganz offenkundig finden sich all jene hohen und höchsten Anforderungen, von denen in der Novelle die Rede ist, in Giorgiones Kunst verwirklicht, Giorgiones Meisterschaft ist unübertrefflich, das Niveau, das er repräsentiert, läßt sich nicht überbieten und höhere Ziele kann man sich innerhalb der klassischen Normen nicht stecken. Mit der Erwähnung seines Namens will Balzac vielmehr andeuten, daß man sich nunmehr in die Sphäre der irrealen »Vollkommenheit« begibt.

In der Folge spricht Frenhofer bereits von dem geheimnisumwitterten, vor aller Welt geheimgehaltenen Meisterwerk "la Belle-Noiseuse", ein Bild, das die Reihe der zuvor aufgezählten abzuschließen und zu krönen berufen ist. Hier aber gehen Frenhofers Analysen und Erläuterungen der Enthüllung des sorgsam gehüteten Gemäldes voraus, als wollten sie die noch nicht Eingeweihten auf den Anblick des Meisterwerkes gebührend vorbereiten. Die Überschreitung der Realität ist freilich nicht allein in der geringschätzigen Bemerkung über das »giorgioneske« Bild angedeutet. Während nämlich die an das Pourbus-Gemälde geknüpften Wahrnehmungen noch eindeutig die Distanz zwischen Kunst und Wirklichkeit beobachten, und das Werk nur »das Leben vortäuscht«, treten in den Erläuterungen zu Frenhofers »Meisterwerk« neben weiteren, die Kriterien eines Meisterwerkes konkretisierenden genialen Beobachtungen (beispielsweise neben den Ausführungen über das Atmosphärische und Koloristische der Schattentöne und über die Beschaffenheit der Konturen) schon Gedanken zutage, die von dem ein Überschreiten der dem künstlerischen Schaffen gesetzten Grenzen und Möglichkeiten zeugen.

Die Vorstellung von der Lebendigkeit, das Streben, die Illusion der Wirklichkeit zu erwecken, steigert sich in Frenhofer so weit, daß sich ihm die Schranken zwischen dem Porträt und der Wirklichkeit immer mehr verwischen. "Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait !" "Peut-être . . . la nature elle-même. Parfois, j'ai quasi peur qu'un souffle ne me réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse."

"Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné? elle a une âme, l'âme dont je l'ai donnée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle." "Ce n'est pas une toile, c'est une femme." Diesem Übersteigern der künstlerischen Normen der Malerei, diesem maßlosen Streben nach Erwecken der Illusionen gegenüber ist freilich das von Pourbus vorgebrachte, an sich recht sachliche und ernüchternde, aber zutreffende Argument durchaus gerecht. Er zeigt auf die ungewöhnliche Schönheit der in Fleisch und Blut gegenwärtigen Gillette hin: "Tenez, . . . ne vaut-elle pas tous les chefs-d'oeuvre du monde?"

Dieses Überschreiten aller der Kunst gesetzten Grenzen bereitet schon die Konklusion der Novelle vor. Die tragische Pointe wird allerdings noch durch die Schilderung einer vom »Meisterwerk« niedriger stehenden Stufe künstlerischen Schaffens verzögert. Im Tausch für die schöne Gillette gelingt es Pourbus und Poussin schließlich doch, in Frenhofers eifersüchtig behütetes Atelier zu gelangen. Hier stoßen sie auf zahlreiche prächtige Kunstwerke von der Hand Frenhofers, auf eine Reihe von Versuchen, Skizzen und Vorstudien. Damit will Balzac nochmals mit Nachdruck hervorheben, Frenhofers Auffassung über malerische Vollendung, die von ihm vertretenen Ansichten seien keine Hirngespinste, sondern stünden durchaus auf dem Boden der Realität, sie ließen sich verwirklichen, und ihre folgerichtige Anwendung böte sehr wohl geeignete Voraussetzungen zur Entstehung wahrer Meisterwerke, mit anderen Worten, Frenhofer sei weder ein Phantast noch ein Maulheld oder Scharlatan.

Es folgt die Zurschaustellung des angekündigten »Meisterwerkes«. Und neben den eben erwähnten hervorragenden Werken wirkt die chaotische Beschaffenheit des angeblichen »Meisterwerkes«, von dem sich die anderen die Krönung seines Schaffens erwartet hatten, doppelt tragisch. Vor dem Bild verkündet Frenhofer nochmals seine Anschauungen über Lebendigkeit, Plastizität, über das Räumliche und Atmosphärische u. dgl. m., doch verwischt er jetzt schon die Wirklichkeit in allen Einzelheiten mit der Welt der Bilder. Die unbefangenen Außenstehenden erblicken aber nichts weiter, ". . . que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture". Nur ein winziges Detail — eine Zehe — läßt in ihnen die Vermutung aufkommen, daß sich unter den dicht übereinander gelagerten Farbschichten vielleicht früher in der Tat ein Meisterwerk in seiner optimalen Vollendung barg.

Selbst in dieser überspitzten Situation sucht Balzac nach einer möglichen Erklärung, indem er Frenhofer als letztes Argument die Worte in den Mund legt: ". . . il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant long-temps avec son oeuvre pour produire une semblable création." Freilich wohnt diesem Ratgeben eine gewisse Doppelheit inne. Einerseits braucht es zum Verständnis und zur Aneignung wahrer Meisterwerke in der Tat einer vertieften Einfühlung, eines festen Glaubens und der Bereitschaft, die Illusion als Illusion zu akzeptieren, andererseits kann sich aber auch der Glaube zur Befangenheit und Selbsttäuschung steigern, das Miterleben aller Phasen des Entstehungsprozesses eines Werkes kann unter Umständen im Schöpfer den Irrglauben an eine ideale Vollkommenheit wecken, von der sich auf der Leinwand keine Spur mehr findet. Das war auch bei Frenhofers »Meisterwerk« der Fall. Angesichts der spontanen Reaktion Poussins, ". . . il n'y a rien sur sa toil" befallen Frenhofer Zweifel. Poussins ernüchternde Bemerkung hat die Verflüchtigung der bisher gehegten Illusionen und den tragischen Zusammenbruch des Malers zur Folge. Er vernichtet alle seine Werke und findet danach selbst den Tod.

Zur richtigen Deutung der Novelle bzw. des tragischen Scheiterns ihres Helden gehört auch das theoretische Niveau und die historische Übereinstimmung der mit literarischen Mitteln dargelegten Problematik der Malerei. Anhand einiger Zitate läßt sich eindeutig beweisen, daß die von Frenhofer verkündeten Grundsätze in der Tat der Renaissance entspringen, daß sie in theoretischer Sicht den hervorragendsten kunsttheoretischen Abhandlungen der Renaissance auf das engste verwandt sind, beispielsweise Leonardo da Vincis Traktat über die Malerei, wo es u. a. heißt: »Allein die Malerei übertrifft die Musik und herrscht ihr ob, denn sie erstirbt nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung, wie die Mißgeschick duldende Musik, im Gegenteil, sie verharrt im Dasein, und was in der Tat nur eine einzige Fläche ist, weist sich dir als lebendig.« Ferner: »Das erste Wunder, das in der Malerei zutage tritt, ist, daß das, was nicht von der Oberfläche der Bildwand getrennt ist, von der Mauer oder sonstigen Ebene abgehoben erscheint und das feinste Urteil täuscht.« Und weiter: »Das erste Stück an der Malerei ist, daß sich die Körper, die sie darstellt, erhaben zeigen, und daß die Hintergründe, welche dieselben umgeben, mit ihren Entfernungen in die Bildwand, auf der die Malerei ins Leben gerufen wird, hineinzugehen scheinen, vermöge der drei Perspektiven.« Und: »Das Allerwichtigste, das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden lebenden Wesens paßlichen Bewegungen.«[8] Auch in Leonardos Abhandlung begegnet man somit der Reihe nach jenen wesentlichsten Kriterien — der Lebendigkeit, der Plastizität, der Räumlichkeit und den ausdrucksvollen Bewegungen —, die auch Frenhofer beschäftigten.

Doch könnten wir als Beispiel ein nur wenige

Jahrzehnte nach der von Balzac gewählten Zeit der Handlung enstandenes Gemälde anführen, in dem wir die Bestätigung dafür finden, daß die von Balzac in den Mittelpunkt seiner Novelle gestellte Problematik geschichtlich adäquat ist. Wir denken an Vermeer van Delfts im Wiener Kunsthistorischen Museum verwahrtes Meisterwerk, das einmal als »Atelier des Malers«, ein andermal als »Die Kunst des Malens« oder »Der Maler und sein Modell« oder auch die »Allegorie der Malerei« »Der Ruhm der Malkunst« — ursprünglich »De Schilderkonst« — bezeichnet wird.[9] Gestützt auf die einschlägigen Analysen Hans Sedlmayrs und Kurt Badts wollen wir versuchen, dem Bild eine an Balzacs Novelle anknüpfende Deutung zu geben.

Den Gegenstand des Gemäldes bildet die Malerei, die berufliche Betätigung als Maler, und zwar im Sinne der Problemstellung des Leonardoschen Traktats, und nicht etwa im Geist der auf eine möglichts vollzählige Vergatterung aller technischen Malerutensilien ausgerichteten genrebildartigen Atelierszene Adriaen van Ostades. In dieser Hinsicht verdient jener Hinweis[10] auf eine Stelle in Leonardos genannter Abhandlung erhöhte Beachtung, die ein anschauliches Bild von der Arbeitsweise des Malers vermittelt und in vollem Einklang mit Vermeers Wiener Gemälde steht: ». . . der Maler sitzt mit großer Bequemlichkeit vor seinem Werk, wohl gekleidet, und regt den ganz leichten Pinsel mit den anmutigen Farben. Mit Kleidern ist er geschmückt, wie es ihm gefällt. Und seine Behausung, die ist voll heiterer Malereien und glänzend reinlich. Oft hat er Gesellschaft von Musik oder von Vorlesern verschiedener schöner Werke . . .«[11] Diese feierlich gehobene Stimmung ist auf Vermeers Bild unbestreitbar vorhanden, doch erscheinen gleichzeitig auch im kompositionellen Mittelpunkt die beiden in der Novelle Balzacs aufgeworfenen Probleme vom Verhältnis des Malers zum Modell und des Modells zum fertigen Porträt.

Sedlmayr glaubt, Vermeers Atelierszene auf ein bekanntes religiöses Motiv zurückleiten zu können, wenn er sagt: »So wie des Thema des Bildes selbst unbestreitbar die Säkularisation eines Themas der geistlichen Ikonographie ist — der heilige Lukas malt in einem abgeschiedenen und lichterfüllten Gemach die Jungfrau . . .«[12] Geht man von dieser Auffassung aus und vergleicht man eines der bekanntesten Bilder des erwähnten Themenkreises, Rogier van der Weydens »St. Lukas, die Madonna zeichnend«,[13] mit Vermeers Wiener Gemälde, läßt sich die im Verhältnis zwischen Modell und Maler mittlerweile vor sich gegangene Wandlung ermessen. Das ist, wo die künstlerische Tätigkeit zum Für-sich-selbst-sein geworden ist, wo ihre innige religiöse Andacht aufgehört hat, wo ihre Ziele nicht mehr der Religion unterworfen sind, dort jene Leidenschaftlosigkeit, Sachlichkeit und Unpersönlichkeit der malerischen Einstellung und Betrachtungsweise auf taucht, die auf Vermeers Bild in der Körperhaltung des in Rückenansicht auf seinem Malerschemel sitzenden Künstlers zum Ausdruck kommen.

Was den zweiten Problemkreis der Novelle von Balzac anbelangt, bedarf es keiner weiteren Versicherung, daß in Vermeers ganzem künstlerischem Lebenswerk bei einer Beschränkung der Handlung und des Anekdotischen auf ein Mindestmaß das Statische, Stillebenartige in den Vordergrund rückte, und die Vergegenwärtigung des Lichtes, der Atmosphäre, der Raumillusion und die größtmögliche Lebensnähe der Figuren zu jenen zentralen Schwerpunktsfaktoren wurden, auf deren einwandfreie Bewältigung sich das Hauptaugenmerk des Meisters richtete. Diese künstlerischen Zielsetzungen gelang es ihm auch auf dem Wiener Bild in höchster Vollendung zu verwirklichen. Anhand einer eingehenden Analyse verschiedener Einzelheiten des Vermeerschen Gemäldes gelangt Kurt Badt[14] zu der eindeutigen Feststellung, es handle sich hier nicht nur um einen geschulten und begabten, sondern um einen Maler, der seine Kunst auch von der theoretischen Seite her beherrscht, um *den Maler*, der die Muse Klio als inspirierenden Genius seiner Kunst zum Modell erwählt hat. In der Innenwelt des Bildes repräsentiert das Modell den Menschen von Fleisch und Blut, die lebendige Wirklichkeit, ihm gegenüber rechts das in Entstehung begriffene Porträt auf der Staffelei mit einer eben erst in den Konturen angedeuteten weißen Kreideskizze, links auf dem Tisch vor dem Fenster eine leblose, starre, abgußförmige Maske. Daß das Bildnis auf der Staffelei noch nicht ausgearbeitet ist, beruht nicht auf einem Zufall, denn gegenteiligenfalls könnte man innerhalb des Gemäldes zwischen der »Wirklichkeit«, d. h. dem Modell und dem nach ihm angefertigten Bildnis nicht unterscheiden, während im Betrachter, sobald er aus dem Bild heraustritt, kein Zweifel darüber aufkommen kann, daß auf der Leinwand, vor welcher der Maler sitzt — vorausgesetzt, daß es sich um ein Selbstporträt Vermeers handelt — dieselbe bestrickende Lebendigkeit und

harmonische Schönheit annehmen wird, die der Meister auf dem Gemälde selbst dem Modell verliehen hat.

Doch über die historische Authentizität hinaus findet sich auch der tragische Konflikt Frenhofers bereits in der Renaissance verwurzelt. Freilich läßt der Aufbau der Erzählung und die Behandlung des Stoffes verschiedene Deutungen zu. Man kann Frenhofers Schicksal als »ewig gültiges menschliches Los« auffassen, als Sinnbild der Unerreichbarkeit der Ideale, der Vergeblichkeit menschlichen Strebens nach Vollkommenheit, aber auch nur als individuelle Tragödie, ausgelöst durch das Mißverhältnis zwischen zu hoch gesteckten Zielen und unzulänglichen Fähigkeiten, eine Auffassung, der allerdings der wiederholte Hinweis des Autors auf Frenhofers außerordentliche Begabung widerspricht. Frenhofer selbst verweist mit hinlänglicher Deutlichkeit auf die Probleme, die seinen theoretischen Grübeleien, der ständigen Selbstkontrolle und den sich selbst gegenüber gestellten hohen Ansprüchen entspringen: "Tenez, le trop de science, de même que l'ignorence, arrive à une négation. Je doute de mon oeuvre!" "»Non, non, je dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir . . . J'ai cru avoir fini . . . ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur." Im Zweifel an sich selbst, im Ringen nach Vollendung und in den nie zu befriedigenden Ansprüchen dürfte Karl Marx das Schicksal Frenhofers ganz allgemein als Symbol der geistigen Arbeit aufgefaßt haben. In diesem Zusammenhang ist folgende Charakteristik, die Lafargue uns von Marx überliefert hat, überaus aufschlußreich: »Niemals war er mit seiner Arbeit zufrieden, immer wieder änderte er daran und stets fand er, daß die Darstellung hinter der Vorstellung zurückbleibe. Eine psychologische Studie Balzacs, . . . 'Le chef-d'oeuvre inconnu' machte tiefen Eindruck auf ihn, weil sie zum Teil Gefühle beschrieb, die er selbst empfunden . . .«[15]

Ohne die Berechtigung einer solchen allgemeineren Deutung in Frage stellen zu wollen, lohnt es sich, eine der realen, auch in historischer Sicht stichhaltigen Komponenten, das gestörte Gleichgewicht zwischen der spontanen künstlerischen Schöpfung und der Theorie etwas näher zu untersuchen. Hierauf verweist auch Pourbus in Balzacs Novelle: ". . . c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme . . . les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main."

Der Konflikt zwischen Theorie und Praxis tauchte schon bei Leonardo auf, teils in seinem eigenen künstlerischen Schaffen, wovon sowohl seine nach der Lösung prinzipieller Fragen unvollendet gebliebenen Gemälde als auch jene Werke zeugen, die zufolge des Experimentierens mit neuen Verfahren und Farbstoffen der Zeit nicht standzuhalten vermochten, teils auch in seinen theoretischen Abhandlungen. Im öfters zitierten Traktat über die Malerei findet sich eine Feststellung, die sich sehr wohl auch auf den Fall Frenhofers anwenden ließe: »Oft wollen die Maler ob der Unnatürlichkeit ihres Nachahmens in Verzweiflung geraten, wenn sie sehen, daß ihre Bilder nicht das Relief und die Lebhaftigkeit besitzen, wie die im Spiegel gesehenen Dinge . . .«[16] Leonardo fand die Lösung dieses Problems, indem er einerseits die realen, unüberschreitbaren Grenzen des Nachahmens und des Illusionserweckens — auch grundsätzlich — klar umriß, andererseits — zumindest theoretisch — die Praxis und die künstlerischen Normen und Prinzipien in ein richtiges gegenseitiges Verhältnis brachte: »Diese Regeln sind nur zu benützen zur Überprüfung der Figuren, . . . aber wenn du die Regeln beim Komponieren verwenden wolltest, kämest du nie zu einem Beginn und brächtest Verwirrung in deine Werke« — heißt es im Mailänder Codex Atlanticus.[17]

Neben der in obigem mehrfach erwiesenen historischen Treue und Übereinstimmung der Balzacschen Darstellungsweise begegnet man allerdings in der Figur Frenhofers auch einigen anachronistischen Zügen, die aber weder auffallen noch störend wirken. Frenhofer fügt sich nämlich nicht als Maler in die zeitgenössische Gesellschaftsstruktur, in die strengere Hierarchie der damaligen Arbeitsteilung ein. Seine Existenz ist von seiner künstlerischen Tätigkeit völlig unabhängig. Doch eben diese finanzielle Unabhängigkeit ermöglicht ihm das »Experimentieren« und gestattet ihm, sich ganz der Verwirklichung seiner Grundsätze und Zielsetzungen zu widmen, ohne Rücksicht auf sog. äußere Faktoren wie Aufträge oder Publikumsansprüche. Balzac verweist zugleich auch auf den inneren Zusammenhang, der zwischen Frenhofers Tragödie und der Ablehnung des gesellschaftlichen Auftrages vorhanden ist. In seiner sachlich nüchternen Art faßt Pourbus sein Urteil über Frenhofer in folgende Worte: "Peintre sublime, il a eu le malheur de naitre riche, ce qui lui a permis de divaguez, ne l'imitez pas!" Doch die hierin zum Ausdruck kommende Erkenntnis

dessen, daß eine Rücksichtnahme auf die Gesichtspunkte des Auftraggebers und des Publikums der künstlerischen Vollendung eher hemmend als förderlich sei, sowie daß der Wunsch und das Streben nach Vollkommenheit, das konsequente Festhalten an den höchstgespannten Zielen und Idealen die materielle Unabhängigkeit zur Vorbedingung habe, ist schon weit mehr für die Atmosphäre jener Zeit bezeichnend, in die Balzac die *Verlorenen Illusionen* (Illusions perdues) verlegte, als für das 16. und 17. Jahrhundert. Die von Frenhofer aus Extravaganz freiwillig auf sich genommene Ausschließung und Isolierung von seiner gesellschaftlichen Umgebung bildet zu seiner Zeit noch einen anachronistischen Ausnahmefall, während ein solches Verhalten zur Zeit Balzacs schon weitgehende Verbreitung gefunden hatte und geradezu eine unabdingbare Folgeerscheinung äußeren Zwangs geworden war. Diese anachronistischen Züge führen zur Untersuchung der hinter dem historischen Milieu der Novelle verborgenen aktuellen Anspielungen auf Balzacs Zeit bzw. aufgrund der ihnen innewohnenden prophetischen Elemente auf die nachfolgenden Jahrzehnte.

Der prophetische Charakter der Schriften Balzacs ist allgemein bekannt. Seine künstlerische und analytische Begabung entdeckte und offenbarte eine Reihe unterschiedlicher Lebensfakten, Entwicklungsrichtungen und Konflikte, die der Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen entgangen waren, weil sie sich einstweilen noch an der Peripherie des damaligen Lebens bewegten oder noch in ihrem Anfangsstadium steckten, die aber in den späteren Entwicklungsphasen der Gesellschaft immer mehr in den Vordergrund rückten und schließlich offen zutagetraten. Ein solcher, vom Dichter früh erkannter Konflikt lag beispielsweise in der Konfrontierung des wissenschaftlichen Forschungsdranges und der künstlerischen Berufung mit dem Alltagsleben oder in der unüberbrückbar gewordenen Kluft zwischen zielbewußter künstlerischer Folgerichtigkeit und der Geschmacksrichtung bzw. dem Auffassungsvermögen des Publikums. In Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei und ihrer Ergebnisse gewinnt man den Eindruck, daß auch *Das unbekannte Meisterwerk* zu dieser Art prophetischer Schriften zählt.

Die Pointe der Geschichte, das trotz aller heroischen Anstrengungen zu einem chaotischen Wirrwarr zerfallene Kunstwerk, die Auflösung des Bildes, der optischen Gesichtsvorstellung und das unübersichtliche Durcheinander der noch erkennbaren Bruchstücke, all das vermag an sich ganz moderne Assoziationen zu wecken, die sich auf den Beginn des 20. Jahrhunderts, den analytischen Kubismus oder beispielsweise auf Kandinskys Abstraktionismus beziehen könnten. Betrachtet man aber die Novelle als Ganzes, bedarf es sogleich einer Berichtigung dieses ersten Eindrucks. Die irreführende Ähnlichkeit des »Endergebnisses« kann nicht über den wesentlichen Unterschied hinwegtäuschen, der zwischen Frenhofers Streben nach möglichst restloser Verwirklichung der klassischen Ideale und den die Gesetze der Perspektive, des Räumlichen und der Plastizität absichtlich verwerfenden und negierenden modernen Zielsetzungen besteht. Sucht man hingegen in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nach einer Parallelerscheinung, muß man vor allem an Hans von Marées denken, der nahe daran war, Frenhofers Schicksal in Wirklichkeit zu erleiden. Marées gehörte zu den wenigen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den Versuch unternahmen, die Jahrhunderte lang als Maßstab geltenden Kriterien der klassischen Malerei weiterzupflegen bzw. wieder zur Geltung zu bringen. Unter seinen Zeitgenossen gebührt ihm auch deshalb eine Sonderstellung, weil er außer der nötigen Begabung auch jene menschlich-sittliche Haltung besaß, die ihn dazu befähigte, sich kompromißlos für die von ihm als richtig erkannten Ziele einzusetzen. Zwar sind seine Werke nicht restlos der Vernichtung anheimgefallen und auch nicht zu einem völlig abstrakten Chaos geworden, ihr Großteil blieb uns jedoch zufolge seiner nie zu befriedigenden hohen Ansprüche in einem zerquälten, mehrfach überarbeiteten, — laut Urteil seiner Zeitgenossen — verdorbenen Zustand erhalten und läßt nur noch in gewissen Einzelheiten das vom Meister erreichte optimale Niveau erkennen. Ein nennenswerter Unterschied zwischen dem Schicksal Marées' und jenem Frenhofers besteht nur in den Ursachen, die zum tragischen Scheitern ihrer Bemühungen führten.[18]

Balzac erkannte klar und deutlich den kunstgefährdenden, zerstörerischen Charakter der nachrevolutionären modernen bürgerlichen Gesellschaftsverhältnisse und verlieh ihm in der Presse, in der Buchdruckerei und in der Welt des Theaters konkreten Ausdruck. Auf dem Gebiet der Musik und der darstellenden Kunst vermochte er aber die unmittelbaren Ursachen des Zerfalls noch nicht zu erkennen. Von seinem weit überdurchschnittlichen Format als Dichter und Denker zeugt indessen eben jener Umstand, daß er sich bei diesen Kunst-

arten nicht etwa einer mechanischen Projektion der auf anderen Gebieten wahrgenommenen Entwicklung bediente, vielmehr die den einzelnen Kunstgattungen innewohnenden Zerfallsmöglichkeiten darlegte, ohne auf jene für die einzelnen Kunstarten bezeichnenden konkreten historischen Gründe hinweisen zu können, die zwangsläufig diese Krisen auslösen mußten.

Aus der Sicht der Problematik, mit der sich die moderne bildende Kunst auseinandersetzt, erscheint uns Frenhofers künstlerische Auffassung äußerst einseitig, doch entspricht sie den historischen Gegebenheiten. Für ihn, wie für Leonardo oder Vermeer steht vor allem und nahezu ausschließlich die Art und Weise der künstlerichen Darstellung im Brennpunkt des Interesses. Das mangelnde Interesse für den Gegenstand (Bildthema, Ikonographie) läßt sich natürlich in keinerlei Hinsicht mit der berüchtigten Gleichgültigkeit des Naturalismus im 19. Jahrhundert vergleichen, die in dem Leitsatz gipfelte: »gleichviel, ob Madonna oder Kohlkopf«. Die damalige scheinbare »Gleichgültigkeit« war nur die aus der »äußeren Determination der Kunstepoche« entspringende Hinnahme der Thematik als natürliche Gegebenheit, als nicht weiter diskutierte Selbstverständlichkeit. Die Krise und Auflösung dieser »Determination« hatte zu Balzacs Zeit noch nicht jenes Stadium erreicht, in dem man sie hätte erkennen können. Deshalb konnte Balzac das tragische Scheitern Frenhofers mit den Schwierigkeiten der Gestaltung der Lebensfakten motivieren, an denen einige Jahrzehnte später Hans von Marées scheitern und Schiffburch erleiden sollte, und die später eine der wichtigsten Ursachen der Auflösung der künstlerischen Form, der Unerreichbarkeit der Vollendung und eines in sich beruhenden geschlossenen Ganzen bildeten.

Die im Mittelpunkt der Novelle stehende Problematik der Malerei ist mithin kein spezifisches Merkmal der Zeit, in die Balzac die Handlung verlegt. Die Grundsätze, zu denen sich Frenhofer bekannte, waren die Leitmotive, Kriterien und mehr oder minder bewußt übernommenen Maßstäbe eines viele Jahrhunderte umspannenden, von Giotto bis Marées und Cézanne reichenden kunstgeschichtlichen Zeitabschnitts. Doch Balzacs Wahl des Schauplatzes, der Zeit und der Umwelt war keinesfalls willkürlich. Der im *Unbekannten Meisterwerk* geschilderte, aus den immanenten Möglichkeiten des Normensystems herrührende Konflikt war nämlich schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts prinzipiell durchaus denkbar, wenn er auch zur Zeit Balzacs noch nicht zur historischen Wirklichkeit geworden war. Deshalb verlegte der Autor die Handlung in eine entferntere Vergangenheit, deshalb hebt er im Gegensatz zu der für seine Zeit bezeichnenden breiteren, epischen Darstellungsart den episodischen Charakter der Geschichte hervor, deshalb verdichtet er den vorläufig erst als Möglichkeit vorhandenen Konflikt in eine Novelle, und deshalb bildet er die Hauptperson seiner Erzählung, die unter diesem Konflikt zusammenbricht, im Gegensatz zu den übrigen realen, geschichtlich nachweisbaren Figuren der Novelle, zu einer phantastischen Gestalt.

NOTES

[1] *Balzac:* Oeuvres complètes. La comédie humaine. Études philosophiques II. Paris 1925. Conard. S. 3—34.

[2] *Balzac:* Oeuvres complètes. La comédie humaine. Études de moeurs. Scènes de la vie privée I. Avant-propos. Paris 1953. Conard. S. XXV—XXXVIII.

[3] Bei Beurteilung der Stellung, die Balzac in der Literaturgeschichte gebührt, sowie der Eigenmerkmale des Phantastischen und dessen kompositioneller Rolle bei Balzac stützte ich mich weitgehend auf die einschlägigen Feststellungen von *Georg Lukács.*

[4] Nicolas Poussin, geb. am 15. 7. 1594 in Villers, gest. am 19. 11. 1665 in Rom.

[5] Frans Pourbus d. J., geb. 1569 zu Antwerpen, gest. 1622 in Paris.

[6] Jan Gossaert, genannt Mabuse. Geb. 1478 in Maubeuge, gest. 1533 in Middelburg.

[7] Hier ergibt sich eine chronologische Unvereinbarkeit, denn Frenhofer kann schwerlich der Schüler von Mabuse gewesen sein, es sei denn, er hätte zur Zeit der Handlung bereits ein biblisches Alter erreicht. Ebenso wenig konnte Pourbus d. J. den 90 Jahre vor ihm geborenen Mabuse gekannt haben. Diese Ungenauigkeit hat aber auf die Mabuse in der Novelle zugedachte Funktion keinen Einfluß.

[8] *Leonardo da Vinci:* Das Buch von der Malerei. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Hrsg. von H. Ludwig. Wien 1882. § 29, 45, 136, 122. S. 59, 97, 181 und 173.

[9] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. Nr. 9128. Reproduktion in *V. Oberhammer:* Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Schroll, Wien—München 1959. Taf. 47.

[10] *Sedlmayr, H.:* Kunst und Wahrheit. Rowohlt Verl., S. 172.

[11] *Leonardo da Vinci:* a. a. O., § 36. S. 75.

[12] *Sedlmayr, H.:* a. a. O., S. 168.

[13] München, Alte Pinakothek. Inv. Nr. 1188.

[14] *Badt, K.;* Modell und Maler von Jan Vermeer. Du Mont, Köln 1961.

[15] *Marx—Engels;* Über Kunst und Literatur. Hrsg. von M. Lifschitz. Berlin, 1950. S. 477.

[16] *Leonardo da Vinci:* a. a. O., § 118. S. 169.

[17] *Leonardo da Vinci,* der Denker, Forscher und Poet. Ausw. von H. Herzfeld. Diederichs, Jena 1906. S. 178. Codex Atlanticus. Fol. 221.

[18] Mit der Kunst des Hans von Marées, mit seiner hier skizzierten historischen Stellung will ich mich gelegentlich in einer selbständigen Studie eingehender beschäftigen.

ICONOLOGIC RESEARCH OF SOCIALIST FINE ARTS

by

NÓRA ARADI

Quite understandably, the research of iconography and iconology is centred on the art of past periods. This research had emerged from the systematization of art in longer periods and it brought about scientific generalization, promoting by this attributions — among others — and paving the way to the reconstruction of the original meaning and function of works of art.

In art history dealing with our own days this research has partly a similar and partly a different role. While exploring the history of endeavours in socialist art[1] we observed that the emergence of iconographic and particularly of inonologic formations may be closely connected with foci of periodization; moreover, there are cases in which the spread of a new artistic quality or the emergence of a new period may be traced back by means of iconological investigations. Pursuing the symbol, the type of composition and the changes of interpretation reacts not only upon historical research but also upon generalizations in art theory, for it provides arguments for deepening the two directions of research, which suppose the existence of one another. On grounds of experiences gained up to now we are trying to outline the possibilities and the programme of this research work.

The material, which is already getting systematized, makes it clear that in the art of the open present the same process of the dialectics and of the reciprocal effect of symbol and meaning is to be investigated as in past periods. That is to say, the emergence of symbols and the change in their meaning — or otherwise — the modifications following the changes the deeper layers of the meaning of a given theme have undergone (the transformation of symbols and of the type of composition) are constant in their essential interdependence. A content of collection consiousness gets accumulated in the creation of symbols and in the interpretation of symbols of contemporary art in the same way as it did in the symbols and types of composition of the mythology of Antiquity or Christianity. At this point we have come to define a certain selection of the material examined: sociohistorical experience realized in a picture is to be considered a pictorial symbol, for on grounds of the content of collective consciousness hidden in it, it becomes an understandable, comprehensible symbol. Thus, the creation of so-called surrealistic symbols falls, as a matter of course, outside the scope of our investigations (which does not mean the we shall not deal with certain works of certain surrealists); so does the circle of the so-called plastic signs of non-figurative art or the so-called sign brought about in some of the trends following the second world war, created by the "automatic" formation of matter.

We have concentrated our research upon critical, anti-fascist, etc. symbols which play a part in expressing socialist contents of art and not upon the total number of symbols appearing in contemporary art. Within the scope of our investigations we deal with symbols that can, perhaps, be traced back to long periods but that have borne, since the mid-19th century or for a much shorter time, meanings that have undergone changes. We can also meet with symbols that came into being in some period of the past hundred or a hundred-and-twenty years, symbols valid for a shorter or longer time and possessing permanent or changing meanings.

It would be too early to assert at this stage of this work — and would lead us too far — how an iconology of socialist art, as open by its very nature as is contemporary history, could result not only in a formal system but also in the recognition of system-like interrelations. Anyhow, research and the collection of material gathered so far render the existence of a socialist system of symbols and system of meanings presumable, these systems being closely linked with the history of the trends in socialist art. The examples presented



Fig. 1. Feininger: The Cathedral of Socialism, 1918

below will also prove that the different characters of various themes demand at least as manyfold approaches as a similar exploration of the facts of any period of art, and what is more, the recognition of characteristics that create a system presupposes such a minute examination of the history and cultural history of the period as would hardly be possible concerning periods of the more distant past.

It may seem evident that research should be concentrated, first of all, upon so-called direct symbols, and within them upon revolutionary ones; this, however, is only one side of the theme and not even the most important one. It is to be revealed, e.g. since when the hammer and sickle have been used as pictorial symbols; on the other hand it is less interesting for the researcher to trace back the most frequent occurrences of this symbol, for the basic meaning of hammer and sickle have remained unchanged. The more noteworthy may be the different pictorial connexions among which this symbol appears. On one of the etching variants of Gyula Derkovits's self-portrait in a mitre (1922—1923), the hammer and sickle were put in a five-pointed star on the mitre. Here, the principal motif is the mitre, referring to the thought of redemption, but with respect to contents, the hammer and sickle are decisive, for they point to the more particular notion of the idea of redemption.[2] In Vera Muhina's 1937 sculpture *Worker and Collective Farm Woman*, the hammer and sickle, held high up to close the composition, play the subsidiary part of an attribute, for the substantial contents are not determined by the direct symbol but by the representation itself: by the expressive buoyancy of the alliance of the two classes: industrial labour and the peasantry.

It is an interesting problem, by the way, that Derkovits, in whose works it is always the real object represented in its real connexions that bears the symbol, applied a direct symbol only in this etching, which belongs to his earliest works. The oeuvres of other artists too evince that direct symbols or badges are only employed at the very beginning, when the artists were attempting to find their course, their form, but later the meaning, rendering such an emphasized application of the direct symbol superfluous, got generalized in the representation itself and in the order of internal form. In Hungarian art a remarkable example of this can be found in the tapestry artist Noémi Ferenczy's oeuvre:[3] in the mid-twenties the hammer and sickle were applied on the borders, determining the content of the tapestry itself; but in the post-1945 period of her art this meaning of the border got completely dissolved. The process is particularly interesting if it is examined not as reflected by the oeuvre of one artist but of the art of a whole country. In the years after the October Revolution the so-called agitation mass-media of fine arts (posters, other political graphics, ceramics, etc.) spread in the Soviet Union — of course in the Russian part, first and foremost — by leaps and bounds.[4] On them revolutionary symbols were applied in a concentrated form — on plates and dishes practically as ornaments — however, by the mid-twenties this trend in contents had reached a more generalizing manner of representation.

From the point of view of art history types of composition are of a greater importance than

direct symbols. We have examined the changes the representation of the masses has undergone[5] from Daumier's depicting (about 1848) an active mass of unified will up to the pictorially organized appearance of the class-masses, the masses of workers at the turn of the century (Laermans, Pellizza, Kollwitz, Baluschek, Kupka, etc.). And here we are confronted with the manifestation of the role of the contents of collective consciousness in our present days. By no means is it enough to render the appearance of labour as a class and its historical role conscious theoretically or even practically; palpable, visual experiences provided by the demonstrations, which had become regular all over Europe after the Paris Commune, the May Day celebrations and strikes are also needed by which the character of masses, acting in unity and pictorially organized become unambiguous. The swinging over of the prehistory of socialist trends in art into the beginnings of history can be measured on the transformation in the meaning of the representation of masses.

The line is continued — if we adhere to the same theme — by the marching masses of the first world war (particularly in English and Hungarian art); by the singularly organized pictorial rhythm of the post-1917 revolutionary masses (Uitz, 1919, Derkovits, 1929),[6] and by the emergence during the first world war of the "faceless masses", which lived on up to the end of the 'thirties, particularly in the graphic art of the labour movement in places where the Communist Partly was forced to go underground.[7] A great many more changes, both in contents and in form, of the representation of masses can be pursued; they all reflect the changed social interpretation of the notion of masses. Modified interpretations of mass psychology are also mirrorred in the different variants of types of composition; the same compositional type appearing simultaneously in the art of several countries, although no interrelation between the artists of the countries concerned can be proved.[8]

Let us examine now some examples proving the adoption and continuation of compositional types in different ways.

The movement of Picasso's *Woman ironing*, painted in 1904 resembles — as it ensues from the theme — the right hand figure of *Women ironing* painted by Degas in 1884. But Picasso's figure is more reduced, more generalizing and more severe: it practically abstracts into a pictorial notion a certain type of the proletarian woman. Béla Uitz's



Fig. 2. Derkovits: Selfportrait with a Bishop's helmet, 1922—1923

1915 charcoal drawing the *Washerwoman* is, in all probability, consciously connected with Picasso; the structure is identical, however the powerful muscles, the mass effect and the classicist head, which could hardly be squeezed into the surface of the picture, serve quite different contents, expressions and psychical effect. As against the lyricism and the resigned weariness of Picasso's *Woman ironing* the robust female figure of Uitz stands for enormous strength on the point of breaking out. In 1919 the Armenian painter Yervand Khotchar painted in Tbilisi the picture *De Profundis*, which suggests — though this cannot be proved — that the artists knew the reproduction of Picasso's painting. However, by no means could the Armenian painter have known Uitz's drawing, though the placing of the figure and the role the expressiveness of the muscles play are connected, first of all, to Uitz's figure; nay, some external similarities of



Fig. 3. Noémi Ferenczy: Peasant's Head, 1926

form are also striking. Of course, the contents are absolutely different: the same substance of life is approached from another side by the Christ-like head and the emaciated figure. The question gives food for thought: how the similarity of the composition and the difference in meaning can be linked and how contemporaneous artists working independently of one another can reach related solutions.

Goya's solution of the execution theme had, if only "for technical reasons", to be different from the great variety of earlier compositions depicting executions; for shooting presupposes in the composition a separation of the shooting squad from those to be shot, moreover, it offers the possibility for projecting a novel psychical tension. Goya's type of composition has been pursued up to the present and can be found in French, German, Romanian, Hungarian and Italian art and elsewhere too. As a rule, the person or persons to be executed are in front of a wall facing the spectator; this wall has been interpreted ever since the end of the last century as a motif of a prison wall and may have grown conscious after the Paris Commune through the "Communards' Wall", which has become a notion to conjure with. In most cases the two groups are placed diagonally in the picture with the group of persons to be executed put on a lower level; Picasso's *Massacre of Korea* (1951) is a rare instance of a different composition for in it the two opposite groups are set on the same level, parallel with the plane of the



Fig. 4. Noémi Ferenczy: Wood-carrier, 1924—1925



Fig. 5. Tshehonin: A Plate with an Emblem, 1918

picture. Goya created a type of composition determined historically and technically, evident to such an extent that relying on it has become quite natural. As a matter of fact it is alive even in pictures where the theme, in the strictest sense, is not the scene of the execution but the number of people to be executed. (Masereel, 1918; Yves Alix in the mid-1930s; Guttuso from the late 1930s onwards).

Delacroix's 1830 picture *Liberty at the Barricades* is the starting point of a great many other examples. In it the allegorical female figure, which can be traced back to the the great French revolution, symbolizes fight and appears together with the fighting masses; moreover, in Rude's *Marseillaise*, which was created two years later, the presence of the winged genius points to Nike. In both works, there is a single figure among the fighting mass of people, who notices the apparition and looks up to it: Nike of the mythology of Antiquity and the chosen one of Christian mythology meet in the fight.[9] But leaving out of consideration for the time being to what an extent Delacroix's picture set off or was the antecedent of the 1848 French and German pictures of fights on the barricades, we shall continue with further and widely different variants of the application of dual mythological symbols. In Daumier's 1870 lithograph ("Ceux qui vont mourir te saluent !") the warriors march before a statue inscribed "France", of which only the pedestal and the hem of the female figure's garment can be seen; one of the warriors is waving his cap to the monument of France. In Käthe Kollwitz's 1899 etching *Aufruhr* the apparition, a transparent female figure, is discernible in the banner above the attacking crowd of people and one of the workers passionately stretches out his arm towards her. In one of Bertalan Pór's[10] posters ("Forward, for your wives' and children's sake" !) made at the time of the Hungarian Republic of Councils in 1919 soldiers are marching out of the picture on the left but one of them looks back at the allegorical female figure, floating in the space left free by the almost completely unfolded banner behind the soldiers. In a large-scale drawing Béla Uitz produced as an exile in Paris in 1923 Delacroix's idea got evidently transposed to become the Commune of Paris and in Rivera's composition *Marseillaise*, which he made in Moscow for the front page of the Krasnaya Nyiva in 1928, the Delacroix composition had also been the starting point, though in these two latter works the motif of "the chosen one" is missing.

As against the flesh and blood figure of Delacroix's genius, which is romantically emphasized, and as against Rude's winged Nike, which is placed upon the upper level of the relief, the symbol appears in Daumier's work as a status, as a piece of objective reality. Kollwitz conveys the imaginary character of the genius; Pór abstracts space and time in terms of the placard; with Uitz the female figure is not merely an inspiring genius but a fighter in the vanguard, and Rivera's female figure, upholding the flag, is already a type, that of a powerful proletarian woman towering above the fighters. In contrast to Delacroix's, Rude's and Daumier's national fight, class struggle is emphasized in Kollwitz's work and the idea of the proletarian revolution in Pór's, Uitz's and Rivera's. Delacroix's and Rude's works become independent pictorial symbols in 20th century creations conveying an anti-militarist or labour movement message, in which the symbol is, as it were, put to secondary use, expressly as a symbol. Thus, e. g. in a poster El Lissitzky created towards the end of the first world war ("Make tools of the weapons") the silhouette of Rude's *Marseillaise* appears behind the elements of machinery depicted in the foreground; an anonymous Romanian artist transposed the Delacroix picture for the front page of the May Day number of a labour movement periodical in 1920. Heartfield applied Delacroix's picture in 1936 on a photomontage ("Die Freiheit kämpft



Fig. 6. Muhina: Worker and Collective Farm Woman, 1937

in ihren Reihen" — Freedom fights in their ranks). The works of art inspired by the Paris revolution of July 1830 got unanimously impregnated in European general consciousness with contents suggesting the continuation of the ideas of the great French revolution, for they were pictorial incarnations of the "Marseillaise" idea, the antecedent of the revolutionary movements of labour, moreover, they comprised a reference to the Commune of Paris and thus offered the possibility of actualizing them, by means of this shift, to point to the proletarian revolutions of the 20th century.

As against the previous exemples, the next reveals a changed pictorial solution demanded by the contents. In contrast to the earlier and perhaps more general approach to the theme of a prison,[11] in the critical realism of the past century[12] interest is concentrated upon the condemned, the person sentenced to death, the essence of the picture being a manyfold and shaded forming of the psyche and the antagonism between the condemned person and his surroundings being expressed by



Fig. 7. Kollwitz: "Propellerlied", 1931—1932

representing the character. Although imprisoned Zrínyi[13] of the romantic historical painter Viktor Madarász strikes a note of the fettered martyrs of yore and the essential contents get modified only by the critical realists in Munkácsy's *The Condemned Cell*,[14] painted in 1871 and somewhat later in the prison pictures by the great personages of the Russian Peredvizhnyik: Repin and Yaroshenko.[15] The scene is always the cell in jail, moreover, with Yaroshenko the relationship between the prisoner and the prison building appears as a new element in the compositional solution of the painting *The Prisoner*, in which the figure, with his back to the spectator, clutching the bars of the small window tries to look out. This element comes to be the most significant later on and a new type of composition comes into being with Van Gogh's prison yard. The tension inherent in the theme is but enhanced by the contrast of geometrical forms: the square of the building and the circle of the walking prisoners, which exerts a psychical effect. When all is said and done, this kind of prison pictures is alive even today — recently it has appeared as a historical representation — though it was especially widespread up to the end of the 'thirties. With only few exceptions it is always the prison yard with the irresolvable closeness of the walls looming up steeply that predominates. Even without the prisoners it conjures up the merciless power of the state (László Károly Háy,[16] 1938) and even offers a symbol of intellectual captivity and oppression (the Pole Tadeusz Cieslewski, 1933). But meanwhile, about 1930 quite conspicuously, the motif of prison bars got spread (Derkovits, later Lea Grundig and others), and bars in themselves are symbols of imprisonment and oppression, or else — in contrast — bars forced open or broken signify freedom and liberation.

The social meaning of the notion of prison has changed and so has, accordingly, the representation of prisons. However, the common feature in the interpretation of the theme has been since the past century that it always points to the political aspect of the divergence between individual and society. The prison is no longer a place of captivity for harmful elements and criminals as it was with e.g. Hogarth, but it retaliates a sociopolitical resistance, for which the spectator's sympathy is aroused. Even Munkácsy's prisoner, not at all motivated unequivocally, sentenced to death, accuses by the fate of a man uprising against oppression. Nor is it due to chance that Van Gogh's solution, suited to suggest a more rationally ruthless power of the state, has emerged but occasionally after the second world war. The horror of fascist terror, of imprisoned millions, of forced labour camps and of annihilation camps, etc. cannot be contained by prison walls, which are substituted by barbed wire and an enclosure live with electric current.

In the following we are attempting to outline the changes and development of some specifically 19th—20th century motifs.

A metropolis in the modern sense of the term, a milieu creating job opportunities and unemployment, environs expressing the contradiction between densely populated blocks and the loneliness of the individual first appeared in the 1830s in Daumier's work.[17] Certain elements of Daumier's townscape, such as the embankment and the steps of the quay have appeared in 20th century art to show up the surroundings of those driven to the peripheries, scenes depicted at the beginning of the century by Kollwitz, by the American Higgins and later by Derkovits, etc. Large industrial plants and the interiors of their workshops were also first represented[18] from the first half of the last century onwards; first in Britain and Sweden, then, from the 1850s onwards, in North America and from the 1870s on in Central Europe. Workshops had been represented, of course, much sooner, however, as against these earlier pictures, in which the character of genre or documentary predominated, the change in the meaning of the themes and in their essence is substantial. The interiors of large works — in the last century mostly foundries — with the organized ensemble

of numerous individuals concentrating on hard physical work, moreover with the new compositional elements provided by the singular sources of light in the interiors in question all reflect a new interpretation of the notion of work as a human relationship.

Only from the 1910s onwards has the factory building, the outside of the workshop been chosen for a theme. No doubt, it was often represented at the turn of the century but then it was nondescript, lacking any meaning and it was only later that it grew into a pictorial symbol. The question arises: how much had to be collected in social as well as in visual experiences, in the collective contents of consciousness to render the factory building into something characteristic enough to be depicted, to make a chimney-stack, a siren or a silhouette point to the surroundings direct, as it were preforming the character of activity possible in the place. The whole system of pictorial orientation had to get modified in order that the surroundings themselves, surroundings formed by technology, should mean a situation too. And some experience in art history had also to be gathered so that by the turn of the century all a priori conventions on what might be the subjects of art and what not, should be done away with.

The appearance of the factory building and of the detail of the factory inevitably coincided with the change of the theme of a big city. Masereel's convergent — divergent rows of buildings, his montages of townscapes or the psychical saturation of Grosz's vision of a big city had sprung from the soil of a different life and reflected substantial changes in the social relationship between man and technology. In the interpretation of townscapes the notions of the relationship between man and milieu, raising man or else crushing him, come to be expressed; symbols of machines reflect different approaches to the relationship between man and machine by means of realistic or imaginary elements of machinery and their combination. It would be particularly interesting to compare the interpretation of the motifs of man-made machines, bridges, railways, etc. within shorter spans of time, e.g. in the art of the period between the two world wars: the range extends from the sublimity of the machine icon to the fear of the machine idol. In the greatest part of Europe the psychical fear of the power of machines can be seen; the anguish of the individual considering himself to be a slave to machines dominates, whereas the strange symbolism of machines unfolding in Léger's career,[19] the notion in which machines get humanized, remained a practically isolated endeavour. Although in the Soviet art of the 'twenties the awareness of possessing machines that do not humiliate man grew into general artistic contents (in the painting and graphic work of Pimenov and Deyneka and in El Lissitzky's photo-montages), this achievement did not exert an effect beyond the borders of the country. About 1920 machinery in the art of the United States delighted the spectator with the grandiosity of human creative power and construction (Stella, Sheeler); on the other hand, later, in the thirties, a strange symbolism of machinery was brought about there by the notion of the formidable power of machines crushing man.



Fig. 8. Dési Huber: The Masses, 1931

The interpretation of townscapes changed in a similar way. Under well-confinable historical conditions there spread among a group of Hungarian painters in the 'thirties the townscape representing nothing but roofs: the constructive order of artistically arranged, jammed roofs, which, like the narrow opening of the prison window, scarcely allows the individual to look out. Ever since the Spanish civil war and the menace of Guernica the appearance of destroyed big cities has been historically determined, for since the eve of the second world war it has been the most palpable, or we may say the most spectacular

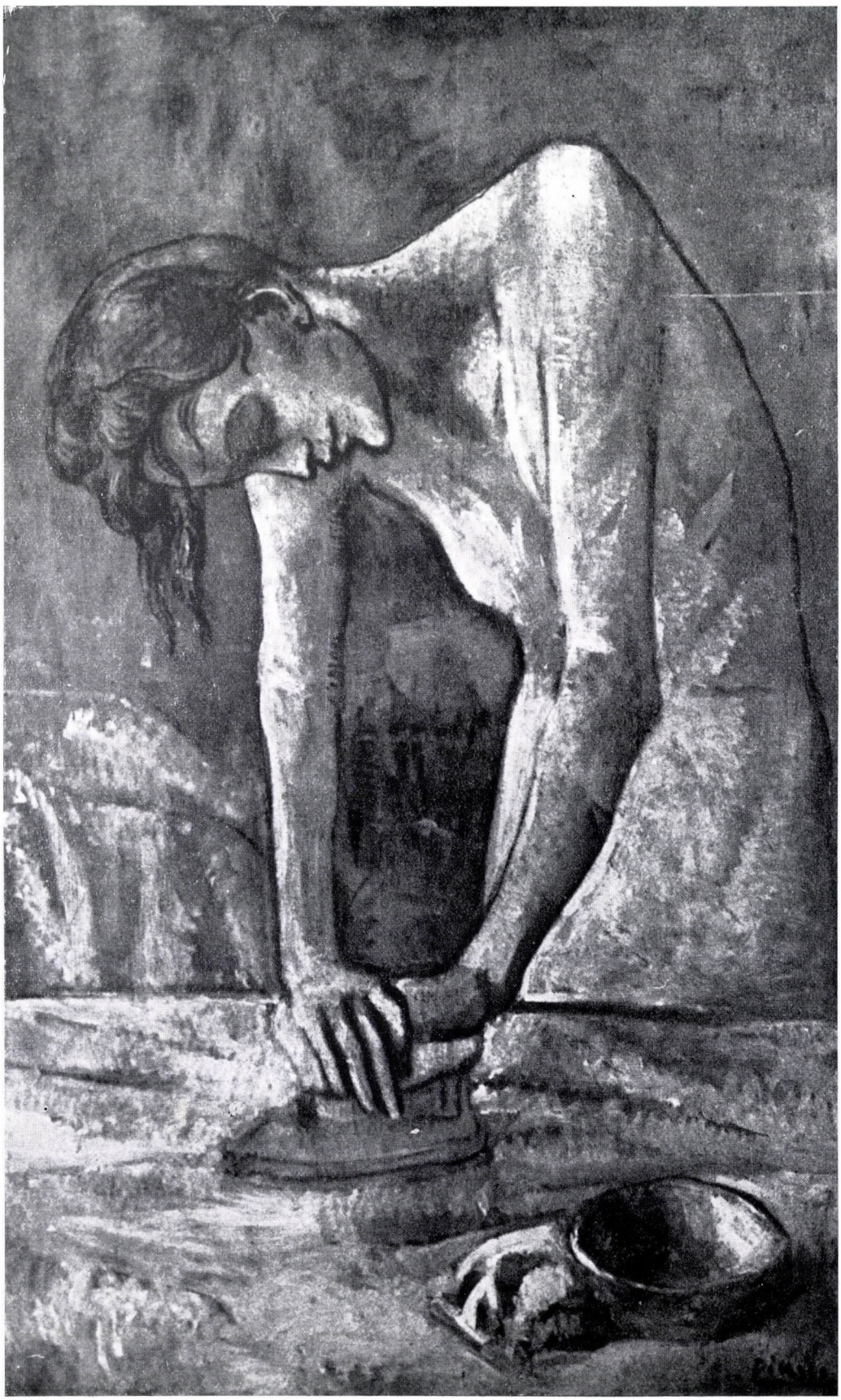


Fig. 9. Picasso: Woman Ironing, 1904

symbol of destructible human production, the most easily perceivable symbol of the horror of senseless destruction. So remote are earlier motifs of ruins — such as e.g. romantic ruins — from this approach that no analogy of motifs can be considered at all, the more so as since the 'thirties, definitely the motif of ruins of big cities have been used. And this latter differs in all points of view from the motif of ruins in general as does the composition of roofs of the 'thirties from the romantic Biedermeier townscapes with roofs (Alt, Spitzweg, etc.), which were not the antecedents of the former.

While collecting our material we deal with such occurrences of elements of technics and machinery in which technics and the relationship between man and technics proffer a theme for art, moreover, in which the symbol provided by technics is the bearer of human and social conditions. Thus we shall leave out of consideration the case, different in quality, in which technics is the subject of



Fig. 10. Uitz: Washerwoman, 1915

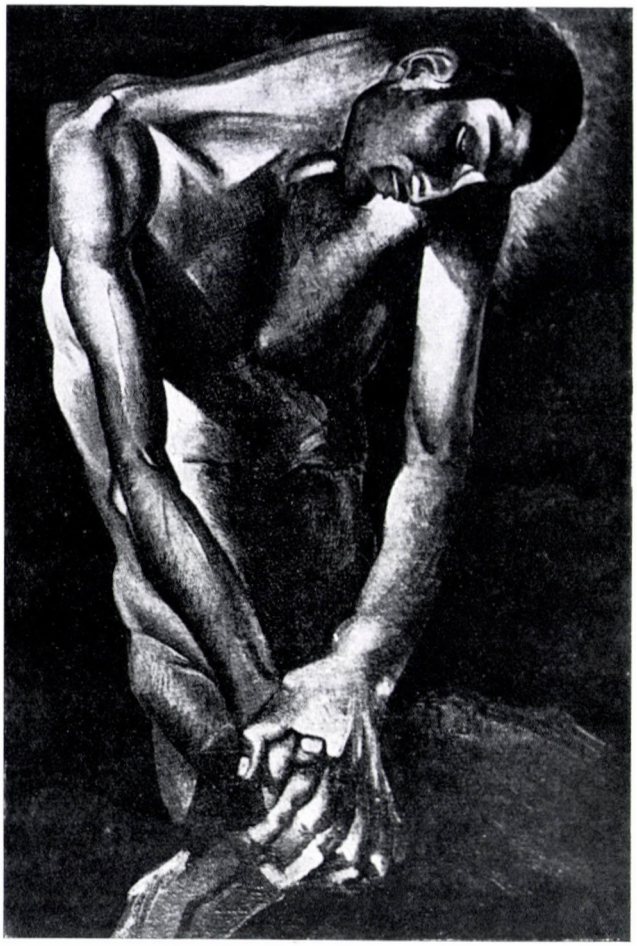


Fig. 11. Khotchar: De Profundis, 1919

art, when it is the objectivity to be reflected and the conditions of technology appear instead of human and social conditions. We are going to discuss, the railway as a theme[20] e.g. not only in Daumier's or Monet's manifestation but also with its widely different interpretations in the German art of the 'twenties, in the metaphysicists' works, etc., but we are not going to deal e.g. with kinetic compositions in which technics is the subject of the work of art and the means becomes one with the aim. Of course, this follows from the definition of our interpretation of the symbol as given above, however, this differentiation and the emphasizing of the problem is justified on one hand by the great number of technically inspired direct symbols and compositional elements and, on the other, by the variants, markedly spreading recently, of technicist views, which go to such length as the denial of the essence of art.

Not only the emergence of the motif of big cities' ruins can be dated at the second half of the

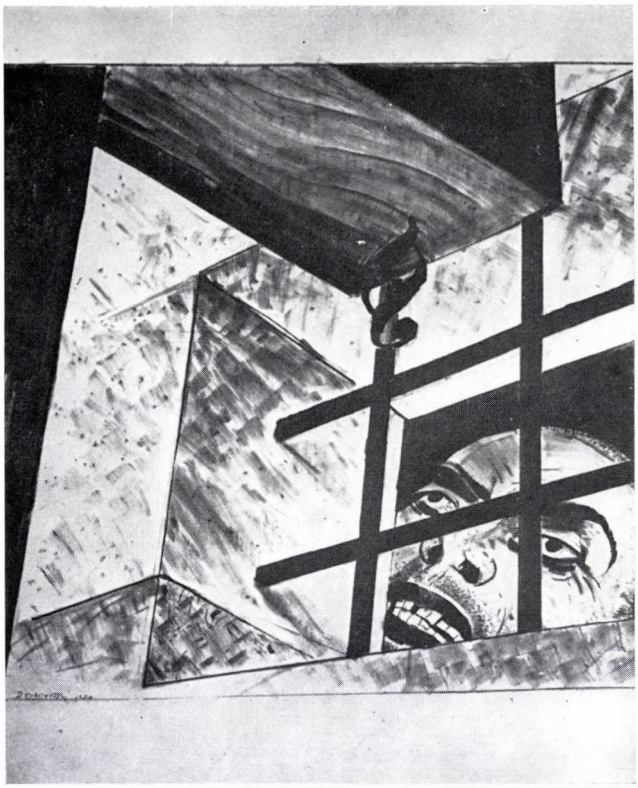


Fig. 12. Derkovits: The Condemned, 1930

'thirties. A new kind of animal symbols, expressing the horror caused by inhumanity and crimes against man also appeared at the time of the Spanish civil war and spread rapidly. Some of the antecedents of this symbolism can be discovered in the German expressionism of the 1910s, in Franz Marc's horses inspired by the atmosphere of crisis prior to the first world war or in Willy Jaeckel's human figures distorted to become monsters, figures that reflect the terrors of war directly. From the mid-'thirties onwards the horse, the dog, the cat, the serpent, the bull, the bear, the wolf etc. have appeared either with contents related to what they had in the mythology of Antiquity or of Christianity, or else with their meanings transformed. In the way Picasso represented horses the ancient, historical connexion between man and beast was continued; in the symbol of Picasso's bull, embodying evil and darkness, the myth of bullfights lived on. The non-existing monster (the Czech Filla, 1938; the Hungarian Martyn,[21] 1944) the animal distorted by means of colour psychology (Hans Grundig, 1938; Tamayo, 1943), the chaotically disintegrating body (Pollock, 1947) and the savage beast of passionate movements, which concentrates man's longing for fight (Bertalan Pór, from about 1934, several members of the Group of Hungarian Socialist Artists about 1940),[22] appear in such an abundant range of variants, which, as a rule, can be met with only in the course of longer historical periods. A fairly direct explanation of all this is supplied by the history of events: in the presence of the overt, armed, international advancement of fascism, the more and more palpable menace of war, a human figure no longer sufficed to express the inhumanity of the relationship between man and man. The hideousness experienced in the course of the war years evoked more and more notions, which drew for motifs upon man's relation with nature. Only after the war, having been delivered from day after day threats, did art reach the point at which it could generalize these experiences in human figures, as did e.g. Zadkine in *La ville détruite*.

Sometimes the roots of changes in motifs go back very far indeed. It is to be investigated, e.g. to what an extent the theme of the agitator or of political agitation had sprung from the composition with preachers and why the singular circle of Hungarian pictures of agitators (1895—1905)

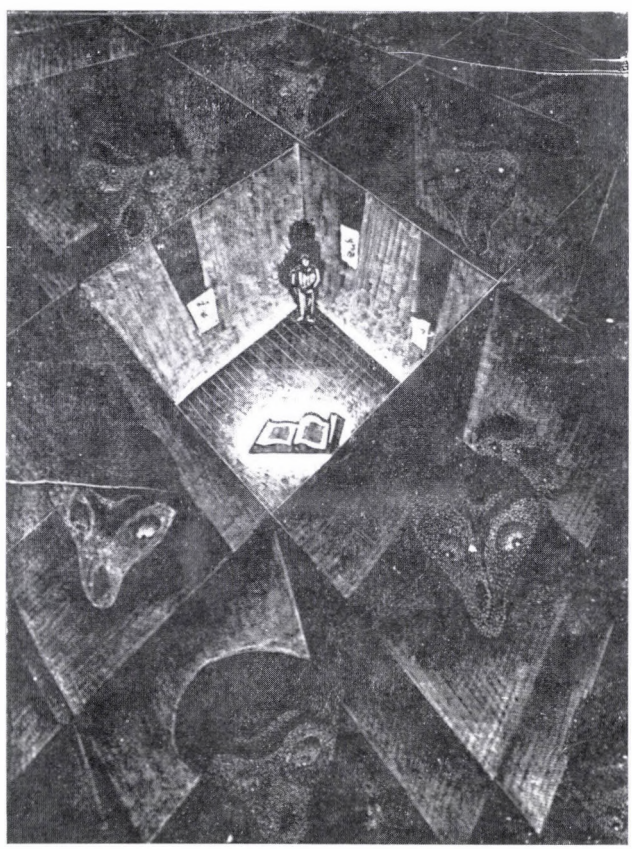


Fig. 13. Cieslewsky: Solitude, 1933

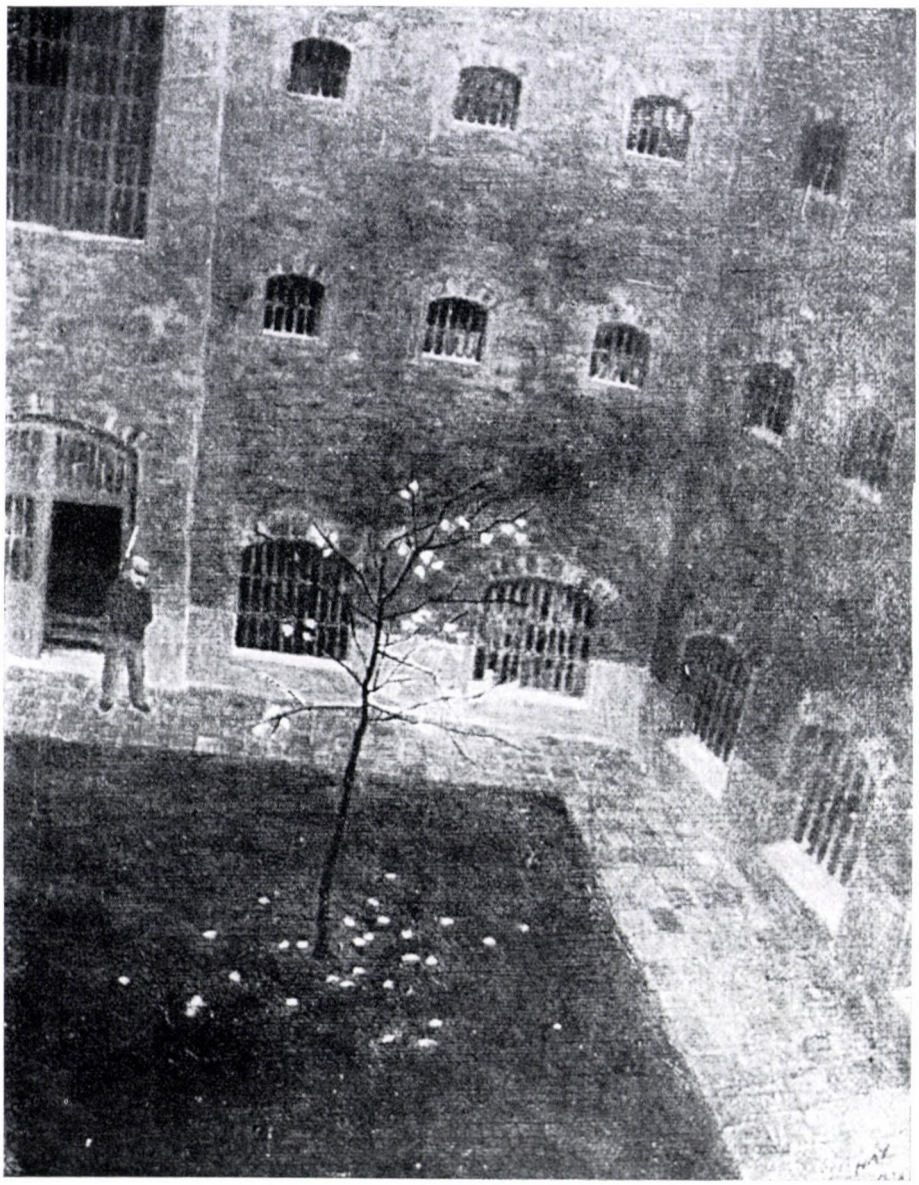


Fig. 14. Hay: The Prison Yard 1938—1939

was more or less coeval with some representations of the sermon on the mount or paintings of Christ and the Apostles,[23] these latter, by the way, not having been inspired by religion. It is to be explored how light (sunlight, lamplight), which appeared at the end of the 1910s, and which was the symbol of a longing for recognition and knowledge, was connected with respect to form and composition with its antecedent, the halo,[24] moreover, whether it was connected with the symbol of light in Christian mythology. The connexion of the earlier mythological symbol with socialist symbols is in some cases direct to such an extent that e.g. in the 1918 poster of the Soviet Kustodyev the likeness of a factory girl appears instead of the Madonna in an oval frame in the background, which takes the form of a Pravoslav church banner. At the time of the great international revolutionary wave of 1917—1923 the theme of redemption with new contents can be encountered, springing e.g. in Hungary both in works of poetry and of fine arts from the interpretation that redemption is equal to revolution.[25] The moon appears as a halo behind the head of the lamplighter by Sándor Bortnyik[26] in 1921; Feiniger puts the red star upon the cathedral, a building that elicits the most solemn associations. Before and during the second world war the cross, the corpus and pietà broke into anti-fascist and anti-militarist art with an elementary vehemence (Cha-

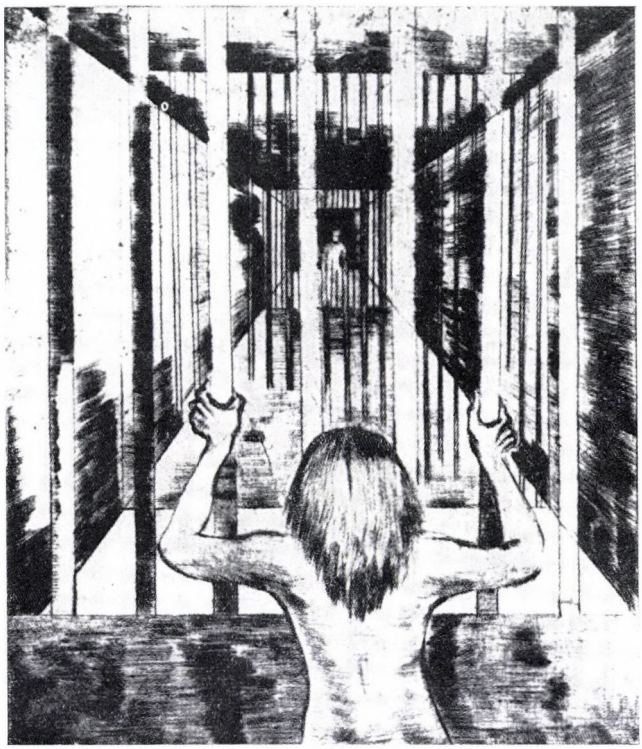


Fig. 15. Lea Grundig: Under the Swastica, 1935—1938

gall, Guttuso, Manzù, Dési Huber, Ámos etc.[27]) and no less natural was the modification of symbols in 1951 — under the impact of the Korean war — when the body of Masereel's St. Sebastian was slashed by airplanes.

The number of links with Christian mythology is far higher than with that of Antiquity,[28] and what is more, the application of religious motifs with new meanings is connected with shorter spans of time, which can be more or less dated. Of course, we can refer exclusively to the symbols of European art for in other continents — suffice it to consider Mexican art, which is best known in Europe — the specific local traditions of religious forms may modify the interpretation of symbols to a considerable extent. Thus, evidently the motif of the skeleton and of the skull in Europe referred at first, in the beginning of the 20th century, to the proletarians' destitution and later to the war (we disregard other uses of these motifs: the antialcoholic or anti-drug propaganda) and had a meaning different from that in contemporaneous Mexican art, where it was part and parcel of motifs conjuring ut the tradition of death festivities. Another line of research may be pursued, of course, by investigating how the Mexican interpretation resembles to or differs from the figure of Death or the representations of the dance of death in the European art of bygone times; anyhow, it is sure that the appearance of the motif in this century does not signify the general fate of man and cannot be associated with mortality, which is everybody's end, but it symbolizes a destiny connected with a social situation or death in war and expresses, within these limits, that man is at the mercy of ruthless powers.

It was in 1918 that the figure of a reading workman[29] appeared — first in Masereel's work — together with another symbol: the source of light, which determined the contents of the reading matter. In Hungarian art more than a dozen examples of reading, thinking, intellectual workmen appeared in the first part of the 1930s and this type, continued even after 1945, had, in all likelihood, even on grounds of stylistic criticism, the new intellectuality of Rodin's Thinker as an antecedent. On the basis of class contents just appearing in Masereel's work, it was developed into an intellect of a determined purpose by Derkovits (1932) and by Goldmann[30] (1934), who had matured the class contents. A somewhat analogous type was the figure of the peasant revolutionary appearing in the works of Romanian, and particularly of Transylvanian artists, a figure that could be pursued up to the end of the 'fifties.

In addition to what Marxian aesthetics offer with respect to the type and to what is typical, a theoretical generalization might be advanced by the approach demonstrated by our examples in the history of the formation and evolution of types. In the course of our investigations we encountered all the time iconological formations making themselves felt in the creation of types, which then existed for shorter or longer times. Types, socially determined or class-determined, appear to have an important role in the formation of socialist iconography and iconology. We might dare taking another step. It is always such a representation of the individual as reveals some side of the individual's relation with the community that can be considered a type of iconologic interest. On the other hand, as soon as we meet a group of active individuals or their surroundings — masses, demonstrations, big cities, factories, etc. — attention is attracted by such components of the community as effect the individual or as create an individual. When all is said and done, the pictorial shaping of the relationship between the individual and the community is one of the most

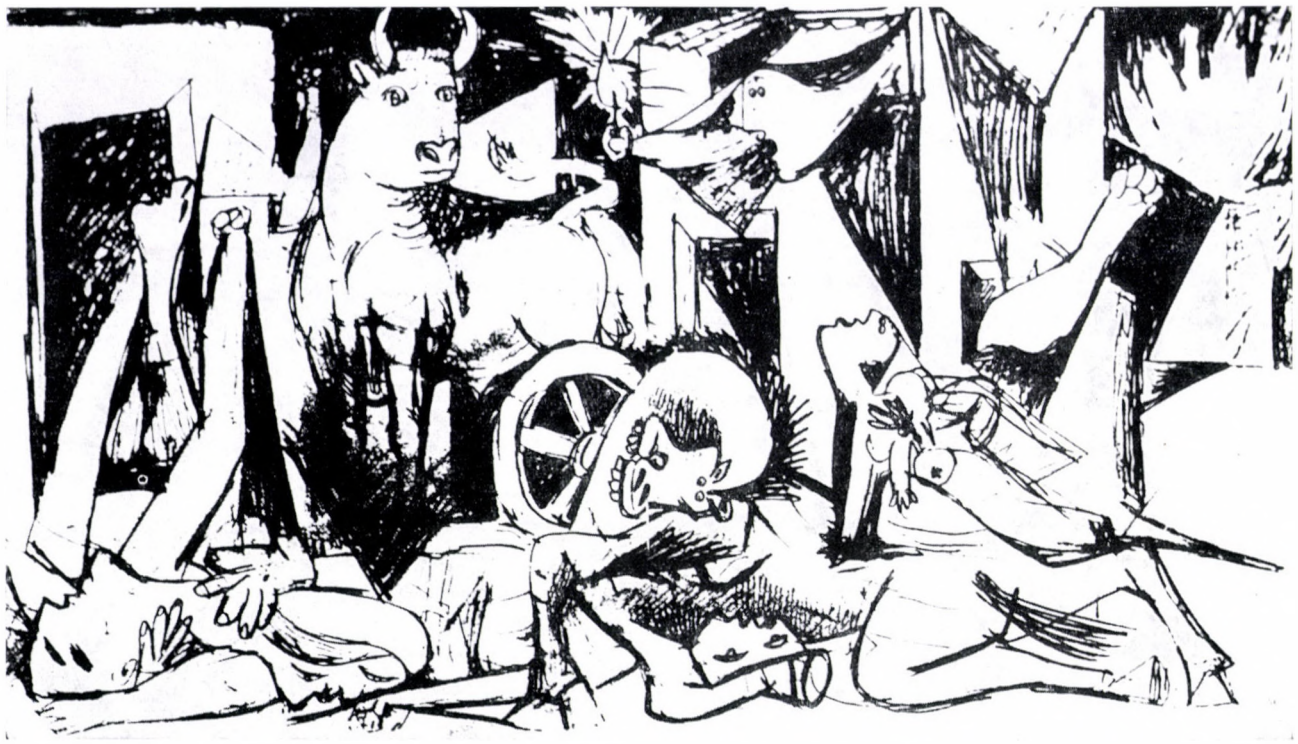


Fig. 16. Picasso: A Study for the "Guernica", 1937

important uniting and connecting lines onto which the system of socialist iconology can be threaded. Certainly, this characteristic is connected with one of the basic elements of socialist ethics: the relation of the individual with the community, with public spiritedness. This presumable relationship, though its foundations are still to be explored, may raise the question of the relation between aesthetics and ethics on a new level, higher then that of a past periods.

In the course of our investigations we have examined the emergence of about nearly two hundred motifs and compositional types as well as the process of the history of their meaning. As can be seen from the examples quoted just to give a sample, they are markedly uneven. Evidently, the investigation of, say, peasant revolutions — a theme that has appeared mostly in series of graphic works from the beginning of the 20th century onwards — and is always interpreted from the given position of the labour movement — needs a different approach from that of examining when and up to what point bricks signify construction and where does scaffolding and iron girders play the same part. It seems to be obvious when helmets became the symbols of militarism and when of fascism; but only much more complex explorations can demonstrate what new meaning a hidden self-portrait could have in art between the two world wars.[31] It is evident that in every shorter or longer period the red banner in the representation of masses raises new problems of contents and form, as a direct pictorial symbol it stands for revolution (or an assumed revolutionary intention) in every connexion — even in the surrealist Michau's picture *The revolution of potatoes*, which denounces revolution.

There are several possibilities for grouping symbols. One of them is based rather on logics than on history-chronology, however, the connexions of the groups with one another and the overlapping of motifs require that the sequence of history, nay, even of cultural history, should always be taken into consideration.

One of the groups comprises symbols referring to the "surroundings". It includes representations of big cities, motifs of townscapes, motifs of factories and machinery and thus, of course, it contains a great part of technically determined direct symbols too; but it also embraces, e.g. symbols provided e.g. by vegetation (the luxuriant vegetation of virgin forests, rotting vegetation, barren nature) and one or two special types of landscapes. Quite understandably it can be chiefly



Fig. 17. Hans Grundig: Fight of Bear and Wolves, 1938

pursued in painting and in graphic art, for such examples in plastic art Zadkine's 1941 *Prison*, in which the motif of bars is applied plastically, are relatively rare.

The other large group could be collectively termed as containing symbols of "action": the representations of masses and its variants; marches, strikes, fights, processes of work, historical themes etc. Within this group an extraordinarily interesting, narrower group of themes is concentrated expressly upon the relationship between individual and community; in different periods different types of composition are characteristic of the expression of the divergence or convergence of the individual and the community. Sometimes an international simultaneity of these types of composition is also remarkable.[32]

The number of themes belonging to the next group is lower, for it includes new types: workmen fighting, at work in factories; intellectuals among workmen, revolutionary peasants, revolutionary soldiers, sailors, etc. and, in general, a new approach to man cogitating and feeling his responsibility. But this group also expands — not so much with respect to quantity but rather to its meaning — as soon as we touch such a theme as a possible new approach to the subject of mother and child — the representation of a new social relationship in the group of the proletarian mother and the proletarian child. All over the world the manifestations of socialist criticism, which can be pursued from Daumier and Kollwitz up to Dix and Siquerios, have come into being to reach, e.g. in the early 'thirties, that critical period, focal points of new qualities in Deyneka's or Derkovits's mother scenes. In the composition of mother and child, a theme that can be traced back to the Madonna and Child (for the motif appeared only in regions of a Christian culture with meanings of a more general social or later with a more concrete class content), similarly to other solutions following types of religious mythology, it is always to be investigated to what an axtent these religious symbols in addition to their religious meaning in a narrower sense bore more general ethical contents as well. Only in this way can it be recognized what part these more general ethical contents played in creating the past symbol and what social bearings had contributed to the emergence of the religious meaning. No doubt, the creation of socialist symbols connected with older mythologies is, on the one hand, built upon pictorial conventions, but on the other hand, it linked with the most general ethical contents of the earlier symbols, exceeding what is unique in these contents or what is connected with certain periods only.

Though the circle of so-called direct symbols cannot be separated from the above mentioned groups of themes, on account of the specific interrelations of these direct symbols, they demand separate comparative examinations. These direct symbols may appear by themselves; first of all, of course, on placards or graphic works for agitation. More than once they are applied as ornaments. However, their appearance is of particular interest historically when a symbol is just emerging or when a change in its meaning can be noticed. When considering the above mentioned helmet motif, the number of posters on which it was used as a symbol of militarism is evidently not important. On the other hand, it cannot be left out of consideration, although it is not primarily a question of art history, how combat helmets (or tanks or gas-masks), which were first used at the very end of the first world war, *immediately* became pictorial symbols. From our point of view it is more important how in Gromaire's 1925 painting, *War*, the protest against war dehumanizing man and turning him into a machine was built upon the helmet motif, or how, about 1930, fascist militarism started appearing in the symbol of the helmet (Heartfield). The direct symbols of the anvil, hammer and wedge are only interesting when they emerge as pictorial symbols of new

inherences or when they are used in historically fixed combinations of symbols, such as the red man with hammer in Mihály Bíró's placard, first printed in 1911.[33]

Naturally, we have taken into consideration in the course of our research the quantitative spread of the symbols, but by no means do we deem the symbol negligible that can be encountered only in a narrow scope of place or time. The red wedge, e.g. is a symbol of sharpened revolutionary fight and it emerged in the Soviet Union at the time of the intervention war on Kolli's 1918 design for the monument *Red wedge*, or on El Lissitzky's internationally known poster *(With a red wedge against the Whites)*. The anti-tank trap refers unequivocally to the second world war, at least in such countries of Europe as were theatres of war. Though it is mostly to be found in graphic works and newspaper drawings (a characteristic example in painting is Deyneka's 1941 *Suburb of Moscow*), the motif has become a matter of common knowledge to such an extent that a non-figurative composition, in which the motif of the anti-tank trap had been evolved, was set up as a monument of the battle of Moscow on the twentieth anniversary of the battle to mark the spot of the Soviet capital up to which the Nazi fascists had advanced.

When taking into account the symbols lexically, the extent to which historical-technical development has had an effect upon the conscious forming of pictures becomes quite evident, for not only the majority of motifs indicating the surroundings are technically determined but also a part of those standing for certain notions (labour, war, etc.). Of course, the renewal of symbols has

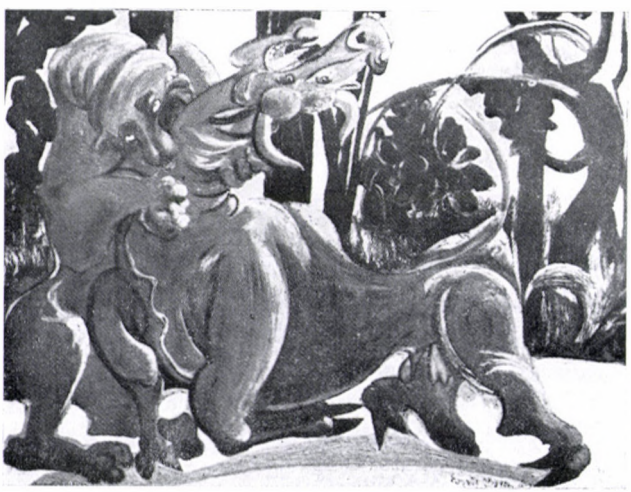


Fig. 18. Filla: A White Night, 1938



Fig. 19. Pollock: War, 1947

no direct connexion with technical development, for the hammer, e. g. became a pictorial symbol pointing to a social notion only in the 20th century, in spite of the fact that hammers or axes with handles had been used by mankind for several thousand years. But the whole milieu as well as the process of creating notions and pictures had to undergo a change before pictorial connexions of this kind could come into being. As in all other aspects of the relationship between art and technics in this case too social consciousness determines the presence of technics in pictures and not the technical achievement itself. For twenty years now attempts have been made to create the pictorial symbols of a nuclear war and nuclear menace; so far they have more or less established the mushroom-shaped cloud and the motifs of the disintegration of the living world. For about a decade art has been engaged in finding a pictorial projection of the thought and notion of space exploration but this is still a long way from a set of symbols. With images of heavenly bodies and their symbols attempts have been made at finding a right pictorial expression for the conquering of space,[34] however, the contents are by no means unequivocal. In this case, too, technical — historical development has exerted an effect upon the creation of pictures with natural elements — as we have seen it in other connexions at instances of new experiences that had an explosive impact upon existence — and under such conditions the artist is seeking for a visually perceivable projection of an intellectual experience of awareness.

The overwhelming majority of so-called direct



Fig. 20. Tamayo: Beasts, 1943



Fig. 21. Schnitzler: Horses, 1938

symbols — be it so-called revolutionary symbols or such as stand for fight against oppression, for anti-fascist struggles or for socialist construction — have appeared in the past fifty years. They were launched by the revolutionary wave that reached its peak in the October Revolution, presumably under the effect, more direct or indirect, of the beginning and unfolding of a new historical era. This statistical fact in itself would justify the research of socialist iconography and iconology. But, in addition to this, it gives food for thought in the projection of the whole of the new historical era that the striving for creating symbols refers to the whole of art and not only to art processes of a determined approach or method. The more freely interpreted symbols, with which we have not dealt in our investigations, such as surrealistic symbols, plastic signs and signs created by "automatism" are also the products of the past fifty years. This connexion may lead research to problems, relating first and foremost to cultural history, as to how in the periods of revolutions the average and general way of thinking, the mechanism of thinking changed, how the demand for an intellectual-emotional concentration got formed, how the rhythm of the reciprocal effect of the creation of notions and the creation of pictures took shape, etc.

Of course the possible grouping of symbols can be attempted beyond the above mentioned broader outlines, according to narrower social notions. Thus, e.g. war may have several symbols: the helmet, the officer, the vulture, the marching column, the skeleton, etc., or, in a given case, weapons, mother and child (in this connexion suffice it to consider the majority of Kollwitz's anti-war pictures). Well-known symbols of peace are the dove, the palm branch, and after 1945, youth, people, which later, at the same period often occurred as a symbol of construction and reconstruction and have become, after the second world war, in art the protagonists of mass movements. Light, with the manyfold possibilities of lamplight, is the symbol of a longing for knowledge and cognition and so is the figure of the workman reading or meditating. Boots stand for oppressive power (recently for war), and the former idea may be



Fig. 22. Ámos: Dark Times II., 1941

symbolised by the justice's gown or the priest's soutane, possibly, in given pictorial contexts, by weapons or the figure of a soldier (the two latter may have other meanings too). Apart from its application as a motif of posters the newspaper has been mostly the symbol of oppressive power in the 20th century, although in the 19th it appeared as a symbol of enlightenment; depicted with other intentions it is mostly nondescript. On the other hand the book — as in the case of the reading workman — is the attribute of man preparing for a conscious fight; of course, it may serve the emphasis of intellectual character, but it never expresses opposition as does the newspaper.[35]

The question may arise whether the whole research of motifs and meanings does not concentrate too much — if only for the potentialities of the history of the genres — upon the poster, or to what extent it may have a significance in the exploration of the development in art history as a whole. It goes without saying that for reasons of their very genre, posters and photo-montages rely more upon direct symbols; on the other hand, they grow into a soil from which new artistic symbols spring forth only in strait historical situations, when accumulated socio-historical experiences burst forth and demand the greatest possible terseness and intensity for conveying their messages. This is proved by the efficacy of Soviet Art in the years of the intervention war, an efficiency based upon the symbols of the so-called agitation mass-media. However, these endeavours soon shifted into more deeply generalizing representations. The same situation emerged in Hungary at the time of the 1919 Republic of Councils, when side by side with the hammer, the fetters, the red fist striking down, etc. the figure of the sailor, as a pictorial symbol of proletarian revolution appeared. In this case a new theoretical question is raised by the dialectics of symbol and type: the symbol turning into a type on a given totalitarian level, the role of accumulated historical experience (Potemkin, Aurora, the sailors' uprising at Cattaro in 1918) in modifying the earlier, general meaning of the sailor's figure, which had stood for freedom and world liberty, and twining it into the concrete symbol of proletarian revolution and proletarian internationality. The historical struggle had raised its own private soldier to the rank of its own pictorial symbol.[36]



Fig. 24. Masereel: A Worker Reading of "The Passion of a Man", 1918



Fig. 23. El Lissitzky: The Flying Sun, 1916

As already mentioned above, from the point



Fig. 25. Bortnyik: The Lamplighter, 1921

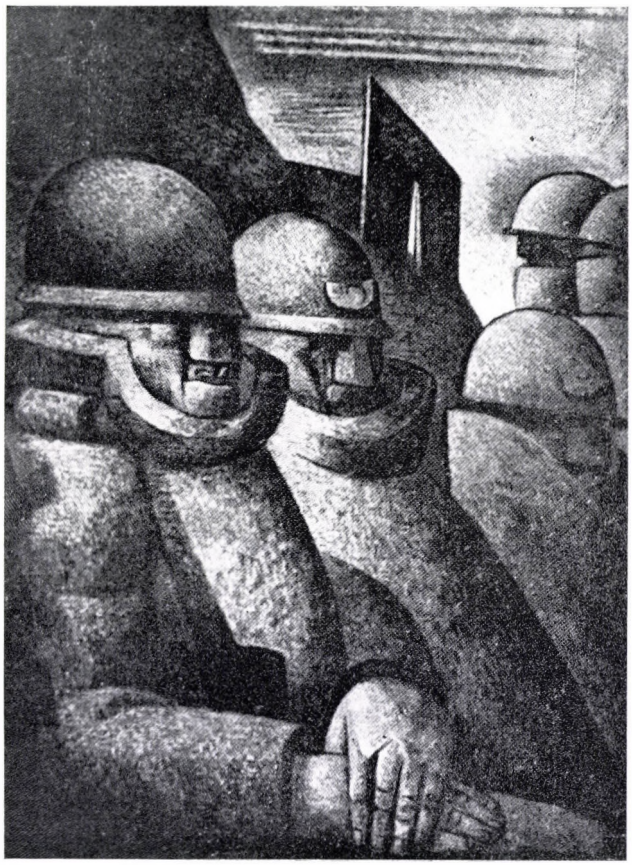


Fig. 26. Gromaire: War, 1925

of view of art history it is not the so-called direct symbols that are decisive but the types of composition in which notions are approached by the depth of the representation and in which direct symbols, too, have their own compositional or explanatory part (or maybe both), however, not the symbol itself is determinant, but the artistic contents, that is to say, contents realized in form.

Similar research in the art of our present days has by far not so significant a role in attributions or the reconstructions of programmes as in the investigations of the art of past periods. Why, living symbols today can be considered as a matter of public knowledge; they can be approached through the average culture of the place in question; moreover, we are more or less contemporaries of further divergences of genres and of the emergence of new types of pictures. But in addition to the question already touched, how much this research can contribute to the clarification of points of junction and the boundaries of phases, as well as of new qualities, it greatly promotes the cognition of international reciprocal effects, which are not based upon assumption but on important facts of cultural history. This work compels the researcher to pay a particular attention to the interrelations of social movement and artistic imagination, to the interrelations of technical and pictorial culture, the manifestations of which are getting more and more concrete and are alternating more and more swiftly.

This kind of the researcher's attention focused on the present is not a new method of writing art history, but doubtlessly, it possesses the specific features of a historical and theoretical approach and shapes such characteristics and means of the process of investigations as are fixed to the period explored and are, as a matter of fact, springing from it. When all is said and done, it renders the generalization of the essential inherence possible that the relationship between art and reality, between art and the substance of society, art and the total of average knowledge and the reciprocal effect of the degree of the mechanism of thinking cannot differ in our present time from what it was in any period of the history of art. No doubt, the rate of reciprocal effect, the rate and quality of the change of symbols and meanings, differ from those

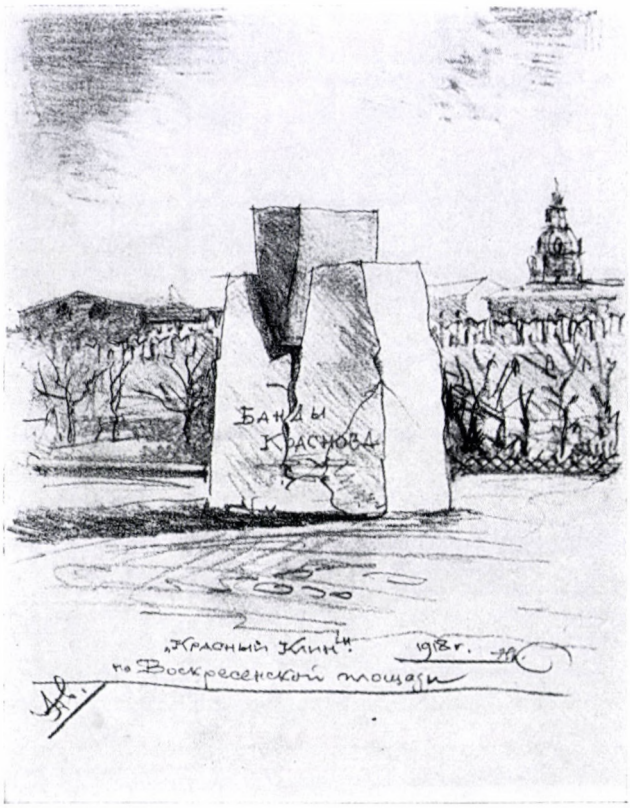


Fig. 27. Kolli: The Red Wedge, 1918 (Design of a Monument)



Fig. 28. Biró: The 1th of May, 1919

of by-gone times, because the connexion between social conditions and the pictorial reaction to them is also swifter, more intensive and of a different character; furthermore, changes in communication determined by history and technics bring to bear not only upon pictorial culture but upon the creation of pictures too. All this can be supplied with factual evidence by iconologic research, in the course of which the power of socialist, revolutionary thought in creating pictures and symbols, moreover, the internal logic of this creative activity, always characteristic of great ideologies of world historical significance, can be proved. This research has the chance — and as against all other periods, this is a characteristic of dealing with the present — to reveal the role of new symbols and meanings in their live existence and efficacy, as it were "catching in the act" their emergence and activity.

NOTES

[1] *Aradi, N.:* A szocialista képzőművészet története, Magyarország és Európa (The History of Socialist Fine Arts, Hungary and Europe. Budapest, 1970, Corvina Press). The work is a monograph on methods. It discusses trends of different styles active with a view to a socialist shaping of reality, tendencies pursuing similar methods. It deals with the history of socialist endeavours from the first focal point of its prehistory (France, about 1848) up to our present days.

[2] *Gyula, Derkovits's* (1894—1934) whole oeuvre could be one of the most significant sources of the research of socialist iconology. In his works objects of symbolic meaning and significance always appear in their realistic objective connexions. The most complete Derkovits monograph published so far, Éva Körner's work (Budapest, 1968. Corvina Press, in French), is particularly concentrated upon this singularity of the artist's work and examines Derkovits's symbol-creating power on grounds of a noteworthy international comparative material. This is proved by a section of the book published as an independent paper: "Strasse" und "Heim" in der Malerei Gyula Derkovits', (Acta Historiae Artium, XV. (1969) Vols. 3—4., pp. 303—341.) In our work such an investigation of symbols is of particular significance. Because, the fact that Derkovits used bread or fish, etc. as a symbol of proletarian life does not depend on the

motif itself, nor on the conventional associations it arouses but on the rest of the symbols together with which it is represented.

[3] Noémi Ferenczy, tapestry artist (1890—1957). Her oeuvre, evincing an extraordinary, organic internal unity is one of the remarkable phenomena of 20th century Hungarian art. A paper on her written by Miklós Cseh was published in Hungarian. (Budapest, 1963. Képzőművészeti Alap Kiadója — Publishing House of the Fine Arts Foundation).

[4] Recently a thorough research of the art history of the time of the intervention wars has been launched in the Soviet Union. As a result of this research work the 1967 Moscow Exhibition of media of mass-art and agitation art (Tretyakov Gallery) was staged. The catalogue of this exhibition tells us about endeavours and designs pursued at the time in question, strivings unknown before.

[5] Several papers of the author discussed the characteristics of mass-iconology. These papers were published in the volume "Daumier, Derkovits és utódaik" (Daumier, Derkovits and their Successors) along with the pictures illustrating the theme (Budapest, 1968, Magvető). Her contribution to the XXII. Congress of CIHA emphasized some of the more important focal points: "Problèmes iconologiques de la représentation de la masse au 19e et 20e siècles" (In: Acts of the Congress, in press.)

[6] Here we have in mind, first and foremost, Béla Uitz's (b. 1887) poster (*Red soldiers, forward!*) of the 1919 Republic of Councils. Uitz's art, and particularly its earlier phases, are discussed in the album published in 1967 (with the preface of Dr. Ferenc Münnich, Budapest, Corvina Press), whereas the catalogue of his exhibition held in 1969 in the Hungarian National Gallery in Budapest offers information on the development of his art after 1919, when he became an exile. (The preface to the catalogue was written by János Mácza).

Derkovits's works in this connexion are, first of all, the woodcuts of the so-called Dózsa series. Literature: Szabó, Júlia: Die Holzschnittfolge "1514" von Gyula Derkovits (Acta Historiae Artium X. (1964) pp. 171—210.)

[7] In Hungarian relations this material is discussed in the volume edited by Ilona Gábor: Gegen den Faschismus. Illustrierte Flugblätter der KP Ungarns aus den dreissiger Jahren (Budapest, 1961, Corvina Press).

[8] A singular type of compositions appeared, e.g. in the early 'thirties: figures standing or sitting in a row; their social determination being emphasized by the composition, they evoke the image of a whole layer of society, of a whole class being present. Such are, e.g. Kollwitz: *Propellerlied — Wir schützen die Sowjetunion* (1931—1932); Deyneka: *Unemployment in Berlin* (1932), István Dési Huber: *Masses* (several variants about 1931). In connexion with this latter the critique of the time quoted Degas's statement: "On fait une foule avec cinq personnes et pas avec cinquante."

[9] In Christian art the figure of "the chosen one" appears without any special system or constraint of iconography and is to be found mostly in scenes depicting miracles. In 19th—20th century art it occurs in forms linked with Delacroix's picture.

[10] Bertalan Pór (1880—1964) was one of the most noteworthy personages of the so-called Hungarian avantgarde trends. His oeuvre is dealt with in Anna Oelmacher's paper published in Hungarian (Budapest, 1955, Képzőművészeti Alap Kiadó — Publishing House of the Fine Arts Foundation) and in the catalogue of his great memorial show staged in 1967 in the Hungarian National Gallery in Budapest.

[11] For antecedents we can chiefly recall Hogarth's works, whose pictures of prisons differ from other creations of a similar theme of the Baroque period (e.g. Piranesi) by the social judgement pronounced from the point of view of class. This is explained by the social position and stratification of England, which had then left behind the period of bourgeois revolutions. In our research of the theme of prisons we concentrated all the time upon political interpretations with class contents, as have become general in the 19th—20th centuries. Therefore it would lead us too far to make comparisons merely from the point of view of themes of analogous subjects of more distant past periods (e.g. imprisoned martyrs).

[12] On critical realism see author's paper: Contribution à l'étude de certains problèmes du réalisme critique (Acta Historiae Artium, X. (1964), Vols. 1—2. pp. 321—350).

[13] Viktor Madarász (1830—1917) was a romantic historical painter, whose oeuvre got fully unfolded after the defeat of the 1848 war of independence; he applied Hungarian national traditions on the fights for independence of the period of oppression. His monograph was written by Zoltán Székely and published in Hungarian (Budapest, 1954, Képzőművészeti Alap Kiadó — Publishing House of the Fine Arts Foundation).

[14] The story of Munkácsy's *The Condemned Cell* throws light upon a certain striving for concentration, which grew stronger in the last third of the 19th century. In the first variant, which was awarded a gold medal in Paris in 1871, the artist's judgement is revealed by means of critical realistic situation painting, typical of the past century and is expressed by the different psychological shaping of individuals appearing in the given situation more or less due to chance. In a later variant with two figures, the condemned and the gaoler dominate, moreover the scene of the prison cell is more strongly emphasized both with respect to form and to composition and the contrast of clair-obscure, characteristic of Munkácsy, is also cast a more important role. Lajos Végvári wrote a long monograph on Munkácsy's youthful work (Budapest, 1955, Képzőművészeti Alap Kiadó — Publishing House of the Fine Arts Foundation); he is also the author of a shorter paper on Munkácsy, which appeared in English too (Budapest, 1961, Corvina Press).

[15] Instead of referring to the huge Peredvizhnyik literature, published mostly in Russian, we should only point out that this movement protesting against academism and contemporaneous with the Impressionists was the first in which artists protested in an organized way — as well as in their works — against a form of rule. Prison pictures were, of course, only one of the themes in which this endeavour came to be manifested. Banishment was, e.g. a characteristically Russian theme, or the representations of religious processions of those times. Towing, a conception widespread all over Europe, was effectful in this atmosphere, and so was the likeness of man in a yoke, be it as a hauler of barges (Daumier, Repin, Kernstok, Brangwyn), or as a being doing the work of a pit-pony (Kasatkin) or the peasant harnessed to a yoke (Kollwitz, Laermans).

[16] László Károly Háy (1907—1961) was a member of the Group of Hungarian Socialist Artists, which operated in the 'thirties and 'forties. His exhibition, held at the Ernst Museum in Budapest in 1959, presented the most complete survey of his paintings and graphic works.

[17] In the volume of papers mentioned above, the author has published her paper "Big Cities in Fine Arts", in which she pursued up to the late thirties the modifications in representations of big cities, with respect to the most important changes of themes and meanings. In the paper particular attention is paid to the simultaneous transformations of different methods, approaches and styles.

[18] An exceptional earlier example is Jean-Jacques Durameau's 1761 painting: *Saltpetre Works*, in the vast interior of which the atmospheric effect of steam, coloured by fire, dominates. Although from the very beginning of the 19th century onwards several representations of factories were created, the theme has appeared continually only from the 'thirties on.

[19] Léger's oeuvre deserves iconological study of its own, for the conception of the mechanization of the human figure and the humanization of the machine. This idea is explained in Léger's writings too ("Fonctions de la peinture", Paris, 1965, Éd. Gonthier), in which the possibility of a further increase of symbol variants is also pointed out. Concerning the investigations of the whole period, the lack of convention with which Léger, with a novel artistic sovereignty, formed the elements of everyday surroundings into pictorial symbols, is particularly noteworthy.

[20] The author's paper "Deux thèmes de Daumier dans la peinture hongroise" (Nouvelles Études Hongroises, Vol. 3., 1968, Budapest, 1969, Corvina Press, pp. 219—228.) explores certain relations of this theme, analysing a new shaping of

Daumier's railway theme and escape theme in 20th century Hungarian art.

[21] See: *Hárs, É.:* Ferenc Martyn (in French, Acta Historiae Artium, XIV. (1968) Vols. 3—4. pp. 275—306).

[22] In 1964 the Hungarian National Gallery in Budapest staged a great memorial exhibition of the Socialist Artists' Group, which had come into being in 1934 and — with shorter breaks — operated up to 1942. The Research Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences is engaged in collecting sources and in studying the material collected on the activity of the Group.

[23] This connexion was highly varied, indeed. One of the most characteristic Hungarian pictures of agitators is Munkácsy' 1895 painting: *Strike*, the first work in Hungarian art with the labour movement as its theme. Both in its composition and in the creation of types it is strongly linked with its antecedents: Munkácsy's *Christ before Pilate* and his *Ecce Homo*.

If we remain within the limits of art history only, we cannot fully understand the simultaneity of revolutionary themes and of some religious ones, nor similar trends in the art of the turn of the century drawing for themes on religion. The reconstruction of the cultural programme of the Social Democrats and particularly of the Anarcho-Syndicalists of those times is to be performed, the more so as the theme is by no means restricted to Hungarian relations. In Pellizza's 1896 *Fourth order* and in Kupka's *International*, made about 1903, the upper level of the composition, which depicts a marching crowd, is closed down with a rainbow-like arch, conjuring up the symbol of light in Christian mythology, in a romantic form of the early 19th century. A similar connexion can be pursued in literature too. Endre Ady, the greatest poet of those times, wrote about Petőfi, the great poet-warrior of the 1848 revolution ("Behold the Man who was your miraculous prophet") (Ady: The Revolutionary Petőfi, 1910).

[24] Of course, this is not the symbolism of light taken in general, whose meaning in Christian mythology may be various but expressly a reference to the source of light, which, since the Egyptian representations of the sun has had several different meanings. Its appearance in 20th century art chiefly varies the Promethean idea and, in points of form, mostly suggests the halo as an antecedent. It is to be investigated how the variants of the sources of light first depicted in Baroque art are connected with respect to form to the symbolism of light in the 20th century.

[25] The inscription of one of the posters, the work of Lajos Szántó, of the 1919 Hungarian Republic of Councils is the following: "Proletarians! Forward! You are the Saviours of the world!"; the loose wreaths of thorns are winding onto the legs of the central, Christ-like figures among the marching crowd. The thorns trod upon signify vanquished destiny. At the same time Árpád Tóth wrote the following in his poem "New God": "A new God speaks to you, man! . . . Hosanna to you, new God, hosanna! . . . You, new among Gods and a proletary . . . Raise us to your huge palms And reshape us to your own image!" Gyula Juhász's poem, "For the Front of a Workers' Home") written in 1920—1921 begins with the following lines: "Thou who enterest, enterest a temple. Holy is work and so is strength, This is the great sanctuary of future, Raising man onto Heavens . . ." Reference can be made to Derkovits's *Last Supper*, contemporaneous with the afore mentioned selfportrait with mitre. The Last Supper is one of the artist's earliest paintings, in which his Christ like self-portrait at the head of the table is the centre, where a judgement is formed. Several more literary works and creations of fine arts could also be pointed out, which convey the idea that redemption gets realized in revolution, in the proletarian revolution.

[26] Sándor Bortnyik (b. 1893) is one of the most interesting personalities of the Hungarian Activist movement, the man who created the first portrait of Lenin in Hungary (1918). He reached so-called picturial architecture at the same time as Lajos Kassák, but soon abandoned it to proceed forwards. "Bortnyik Sándor korai művészete" (The Early Art of Sándor Bortnyik) by László Borbély (Művészettörténeti Értesítő — Bulletin of Art History — XVIII (1969), Vol. 1. pp. 46—73) analyses in detail Bortnyik's oeuvre prior to 1919 and of the years following it, moreover of the time he spent as an exile in Vienna and Weimar. An exhibition of Bortnyik's oeuvre was held in the Hungarian National Gallery in 1968.

[27] Instead of listing the manyfold studies in Hungarian of István Dési Huber's (1895—1944) oeuvre we should like to draw attention to a volume, also published in Hungarian, but of especial importance. It contains a selection of the painter's writings on art (Dési Huber: A művészetről — On Art, — with Anna Oelmacher's introductory study, Budapest 1959, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata — Publishing House of the Fine Arts Foundation). Dési Huber's writings are about the application in fine arts of Marxian aesthetical thinking, indeed a veritable system in its kind. Imre Ámos's (1907—1944) oeuvre is analysed in Lenke Haulisch's paper (in Hungarian) (Budapest, 1966. Corvina Press).

[28] In this connexion we encounter the mythology of Antiquity only seldom, for apart from the Prometheus theme and the myth of the Minotaurus, which latter brought to bear through Picasso's intermediary, we only meet the allegorical female figure that can be traced back to Nike; this figure, however, appears often and in different, though related meanings.

[29] The reading workman in Masereel's 1918 series *Passion of a Man* has been studied by Lajos Németh in connexion with a painting by Derkovits (Das Gemälde von Gyula Derkovits »Drei Generationen«, Acta Historiae Artium, VII (1961), pp. 103—114.).

[30] György Goldmann (1904—1945) was, together with Dési Huber, the most remarkable artist of the Group of Socialist Artists. His oeuvre is discussed in György Vértes's paper (Művészettörténeti Értesítő — Bulletin of Art History — XI (1962), Vols. 2—3. pp. 188—196.) Most of his works got lost, several of them perished. The creations that could be found were displayed at the memorial exhibition of 1955 (Budapest, Nemzeti Szalon — National Salon).

[31] Some papers specified on self-portraits: *Nagel, O.:* Die Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz (Berlin, 1965, Henschel Verlag);

Szabó, J.: Les autoportraits de Gyula Derkovits (Bulletin de la Galérie Nationale Hongroise, 1965. Vol. 5. pp. 21—39.)

Heil, O. M.: Dési Huber István önarcképei (The Self-Portraits of István Dési Huber) Művészettörténeti Értesítő (Bulletin of Art History, XVIII, (1969), Vol. 4. pp. 304—317.)

Recent papers on the interpretation of self-portraits: *Hammer, J.:* Das szenisch gebundene Selbstporträt in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Wissentschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena XVIII (1969) pp. 123—131; ibid. *Aradi, N.:* Die Selbstbildnisse von Gyula Derkovits. Bildnis und Selbstbildnis als Mittel der Widerspiegelung des Klassenkampfes (pp. 113—116.) In a somewhat abbreviated form but with illustrations this latter article appeared in the January 1969 number of Bildende Kunst (Berlin). When interpreting self-portraits of that period, the presence and participation of the artist must be particularly emphasized. For self-portraits, particularly in Derkovits's case, are compositional and psychological foci, the summary of the artist's message particularly in cases when the self-portrait is not the principal theme of the picture, but the artist depicts himself as protagonist and chief participant of historical themes in tragically keen situations.

[32] Some of the compositional types belonging to this group and existing for a considerable time are the group of people with ropes or chains, etc. placed parallel with the plane of the picture. Such are the masses enclosed by ropes in Kollwitz's 1908 sheet *Prisoners*, the group of people enclosed by a hedge of thorns in Szántó's poster already mentioned, the people of the circus thronging behind a metal chain in Derkovits's 1933 *Artistes* (a work in which the interpretation of the clown and the variants of a novel approach to the self-portrait can also be discerned). Barbed wire as a symbol of segregation has a more direct meaning. It suddenly apread from 1944 on (themes of camps), and became in the 'fifties and 'sixties the attribute of the longing for freedom of oppressed colonial peoples. It mostly appeared together

with a negro-head and has recently become one of the attributes of the Vietnam people's fight for freedom.

[33] Mihály Biró (1886—1948) was one of the best European artists of the poster in the 1910s. The placard representing a self-coloured red male figure with huge muscles on the point of striking down with his hammer, also gives an example of how the artistic work itself can grow into a symbol. At its first appearance in 1911 it was the poster of the Hungarian Social Democratic Party's daily and immediately became the emblem of the Party's publishing house and of the Party itself. At the time of the 1919 Republic of Councils it was posted in the streets as a May Day placard. It emerged in 1922, without any text, on the front page of a Chinese brochure of a strike, which is the more noteworthy as it proves that the poster could convey a comprehensible meaning in the domain of this far eastern art's system of symbols. In Hungarian art between the two world wars it often appeared within compositions on leaflets, or on the front pages of brochures as a symbol of the proletarian revolution; it emerged in the form of posters or as a figure heading mass movements. In 1965 it appeared with the text of the 1919 placard on the cover of John Berger's book (A Painter of Our Time, London, Penguin Books), in 1970 with a different text on an Italian political poster.

[34] The painting *New Planet* of the Soviet Juon, created in 1921 may be deemed as an earlier antecedent of this symbol. In the painting the symbols of planets mean the longing for and the creation of a new order of the world. However, the new experiences of nature, which inspire the imagination of our present artists, could not have grown yet into an aspect of nature and thus, for the time being, the images of space cannot go further than abstract intellectual or abstract emotional impulses and are mostly lacking the very contents of human relations.

[35] A very interesting and important field for research is, among others, the connexion between the creation of symbols in literature and in fine arts. As the instances in question are poems, it is rather hard to present adequate evidence in translation, although one of the most interesting themes is the link in this connexion between the painting of Derkovits and the work of his contemporary, the socialist poet Attilla József. The two creative artists did not know each other and their symbols came into being independently of each other, though at the same time. But their creation of images proves a surprising identity of a power for orientation and generalization, based upon and springing from a consciously shouldered common ideology. In Derkovits's art the newspaper (printed paper, or paper with writing on it) and food (bread, fish, grapes, plums) are constantly recurring symbols. Attila József's lines have practically grown into a slogan: "A newspaper and bread are on the table. The news proclaims that we are free . . .", With both artists, winter, the gendarme's plumes, boots, etc., etc. have similar meanings. Moreover the way their notions are expressed and the palpable projection of socio-economic ideas bear witness to the identity of their approach and their way of thinking. And yet, in Derkovits's art there is not trace of any literary qualities in the pejorative meaning of the term; nor is the so-called pictorial forming of imagery characteristic of Attila József's poetic language, though it is highly susceptible to the psychic role of colours.

The numerous analogies pointing to common processes in contemporary thinking mechanism in the German art of the twenties and in the so-called poetry of big cities (Großstadt-Dichtung) are also to be explored. This research is, really, an investigation of cultural history and it could yield essentially new results not only in the 20th century, but may contribute to a deeper reconstruction of the history of thinking and of the creation of images of the 19th century or of much more distant periods. But, of course, approaching the present, its importance is continually growing, for the material to be investigated is increasing by leaps and bounds, owing to the change in the conditions of life and in communication possibilities.

[36] Information on the art of the Hungarian Republic of Councils is offered, among others, by *Körner, É.:* Künstler der Ungarischen Räterepublik (Acta Historiae Artium VI. (1959) Vols. 1—2. pp. 169—191) and *Aradi, N.;* La République Hongroise des Conseils et les beaux-arts (Nouvelles Études Hongroises, Corvina Press, 1970 . . .).

RECENSIONES

HANS KOEPF: DIE GOTISCHEN PLANRISSE DER WIENER SAMMLUNGEN

Wien—Köln—Graz, 1969. 60 S. mit 474 Abb.

Der Bestand der in der Bibliothek der Wiener Akademie der Bildenden Künste und in der Sammlung des Museums der Stadt Wien aufbewahrten gotischen Planrisse beläuft sich laut Koepfs Katalog auf 289 Blätter, doch beträgt die Zahl der in ihnen enthaltenen architektonischen Ideen schätzungsweise das Drei- bis Vierfache, zumal ein Großteil der Blätter auf beiden Seiten Zeichnungen aufweist, ferner wegen der oft nur schwer auseinanderzuhaltenden, thematisch unterschiedlichen Entwürfe und zufolge der auf das gleiche Thema bezüglichen Skizzenvarianten. Zweifellos bildet das einschlägige Wiener Material die bedeutendste uns erhalten gebliebene Fundgrube für den spätgotischen Baugedanken, und es erübrigt sich, eigens zu betonen, daß der vorliegende Band, der uns diese Plansammlung nahezu restlos zugänglich macht, von nicht geringerer wissenschaftlicher Bedeutung ist.

Die sinnreich angeordneten Reproduktionen, ihre dem Format des Bandes optimal angepaßten Größenabmessungen, die zugleich dem Gesetz größtmöglicher Wirtschaftlichkeit folgen, die vergleichende Gegenüberstellung von Bildern und Zeichnungen, zeugen von der Umsicht und sorgfältigen Arbeit des Verlags. Dadurch gewinnt der Leser einen nahezu vollständigen Einblick in das *Linien*material der Wiener Entwürfe, zu dessen Übersichtlichkeit die scharfen, einwandfreien Lichtbilder und die gut gelungenen Klischeeabdrücke ihr Teil beitragen. Freilich läßt das Buch zugleich auch die der wissenschaftlichen Verwendbarkeit des publizierten Materials gesetzten Grenzen erkennen. Selbstverständlich konnten die Planrisse nicht in Originalgröße wiedergegeben werden, aber auch der Maßstab der Verkleinerungen ist recht unterschiedlich. Das macht die Erforschung eines in der mittelalterlichen Baukunst wichtigen und bisher noch unerforschten Problems, der maßstabgerechten Planung aufgrund der im Band enthaltenen Illustrationen von vornherein unmöglich. Die Hochdruck-Klischeetechnik verhindert — besonders bei starker Verkleinerung — häufig die genaue Verfolgung der Linienführung der Entwürfe und löst die feineren Einzelheiten in Rasterpunkte auf. Besonders augenfällig tritt dieser Nachteil angesichts der prächtigen Zeichnung des Nürnberger Sebaldusgrabes zutage (Nr. 217), aber auch bei der Reproduktion anderer Entwürfe, wo schattiert dargestellte Einzelheiten vorkommen. Diesen Mängeln hätte offenbar die Anwendung eines anderen drucktechnischen Verfahrens, beispielsweise der Tiefdrucktechnik, abhelfen können. Immerhin steht fest, daß die auf die gotischen Werkstattzeichnungen gerichtete Forschung auch im Besitz dieses Bandes des Studiums der Originale wird nicht entraten können, denn mancherlei technische Details, beispielsweise die Blindrillenzeichnungen, die Konstruktionszeichen, Zirkelspuren u. dgl. m. erwiesen sich großenteils unreproduzierbar.

Die Bedeutung des vorliegenden Bandes liegt mithin vor allem in der erstmaligen vollständigen Katalogisierung des Wiener gotischen Planmaterials und in der Veröffentlichung der Zeichnungen, die ihre wesentliche Attribution ermöglichen. Es handelt sich hier um die erste Publikation in der zu erwartenden und zu erhoffenden Reihe von Katalogen, aus denen man sich mit der gesamten zeichnerischen Hinterlassenschaft der gotischen Architektur vertraut machen könnte, eines Materials, von dem uns bisher unter wirklich gute Reproduktionen enthaltenden und unter Verwendung kritischer Methoden verfaßten Ausgaben nur das von Hahnloser herausgegebene Hüttenbuch Villard de Honnecourts und die von Kletzl identifizierten Zeichnungen der Parler zur Verfügung stehen, obwohl das noch unveröffentlichte Material noch sehr umfangreich ist, und sich aus ihm zweifellos Schlußfolgerungen von großer Tragweite ziehen ließen. Den Beweis hierfür bietet die baugeschichtliche Literatur über das Straßburger Münster und den Kölner, Regensburger, Ulmer und Freiburger Dom, in der die Plandokumente eine maßgebliche Rolle spielen. Vornehmlich in diesen Belangen wurden bisher auch die einzelnen Blätter der Wiener Sammlung gewürdigt und verwendet, besonders die auf die Baugeschichte der Wiener Stephanskirche bezüglichen, vor allem im einschlägigen Band von Tietze in der Österreichischen Kunsttopographie, aber auch — und hier wirkten wiederum Tietzes Studien bahnbrechend —, was die im Wiener Planmaterial vertretenen anderen bemerkenswerten mitteleuropäischen Bauten wie Prag, Freiburg, Ulm, Straßburg usw. anbelangt. Im Zuge der Forschungen gelangte man zu der Feststellung, daß die Mehrzahl jener Bauten, deren Entwürfe sich in der Wiener Sammlung vorfinden, mit jenen identisch ist, die als Vorbilder für den Stil der Wiener Bauhütte im 15. Jahrhundert eine entscheidende Rolle gespielt haben. Vor allem ist es diese Folge von Entwurfkopien, die nicht nur zwischen der Wiener Bauhütte und den anderweitigen großen Zentren der europäischen Architektur ein Bindeglied darstellt, sondern auch innerhalb der — in der Mehrzahl nach dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts entstandenenen — Planrißhinterlassenschaft, die architektonischen Probleme des 14. Jahrhunderts vertritt. Die diesbezüglichen Forschungen, vor allem Kletzls Aufsatz über Wenzel Parler d. Ä., schrieben den Wiener Bauten eine wesentlich wichtigere historische Bedeutung zu, als sich aus der Doninschen Betonung der »bodenständigen Bautradition« folgern ließe. Die von Grimschitz angestellten Untersuchungen gaben, indem sie die Bedeutung der späteren Baumeistergenerationen des 15. Jahrhunderts hervorhoben, den Anstoß zur Attribution der Entwürfe des 15—16. Jahrhunderts, wobei die beiden größten bekannten Wiener Baumeister Puchspaum und Pilgram in den Brennpunkt des Interesses rückten.

Die vorliegende Ausgabe der Wiener Planrisse hält sich ihrer Anordnung und ihren Gesichtspunkten nach an die früher bei Bearbeitung der Sammlung befolgte Praxis. Wie der Herausgeber schon im Vorwort andeutet, und wie auch die Gliederung des Bandes verrät, schwebte dem Verfasser von Anfang an eine Studie vor Augen, die eine diesem Gedankengang entsprechende Auswahl enthalten sollte, in der zum Großteil die herkömmlicherweise behandelten Blätter der Sammlung Aufnahme gefunden hätten und die eng an die in der Fachliteratur aufgeworfenen Probleme angeknüpft hätte. Eine solche Studie berücksichtigt nur einen geringeren Teil des vorhandenen Materials. Der Katalogteil und die als Anhang in der Katalogreihenfolge beigegebenen Reproduktionen, deren Publikation das Verdienst des Instituts für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes bildet, vervollständigt nicht allein die Materialveröffentlichung, sondern wirft auch über die einleitende Studie hinausweisende Gesichtspunkte auf.

Nicht allein im Buch als Ganzes offenbart sich eine zwiefache Konzeption, auch in der von Hans Koepf ver-

faßten Studie macht sich ein mehrschichtiges Ordnungsprinzip geltend. Den Ausgangspunkt bildet zweifellos die *Identifizierung* jener Pläne, die sich mit konkreten Bauwerken in Zusammenhang bringen lassen. Der sicherste Faktor des Buches ist die Kritik des auf die Stephanskirche bezüglichen Planrißmaterials, die Feststellung der zeitlichen Zusammenhänge und der Datierung der Zeichnungen anhand der Tietzeschen Attributionen und die Unterscheidung ihres Bestimmungszweckes. Hier offenbart sich im günstigsten Licht ein anderes vom Autor verfolgtes Ziel, nämlich sein Streben, innerhalb der Zeichnungen die Hände der Zeichnenden bzw. Entwerfenden voneinander zu *scheiden*. Eine wichtige Entdeckung des Buches bildet das auf Puchspaum folgende *Zeitalter*, dessen Erzeugnisse der Monograph des Meisters, Grimschitz als *persönlichen* Zeichenstil Puchspaums bewertete. Zu einer differenzierteren Kenntnis dieser Periode tragen — abermals auf Tietzes Spuren — einige neuere Identifizierungen bei. Auf diese Art entwirft Koepf ein vollständigeres Bild über die Wiener Bautätigkeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das außer der schon von Tietze genannten Magdalenenkapelle und dem Rathaus auch die Hofburgkapelle, das Himmelpfortkloster, die Neue Kirche, die Hieronymuskirche, die Minoriten- und Dominikanerkirche mit einschließt. Hierbei erfährt unser bisheriges Wissen um die Wiener Hüttenkunst dieser Zeitspanne eine wesentliche Bereicherung, da sich neben der bereits von Grimschitz identifizierten Tätigkeit Puchspaums nunmehr auch jene seiner Schüler und Nachfahren abzeichnet.

In dieser Hinsicht erweist sich das von Koepf angewandte Verfahren am wirksamsten, das auf die Bestimmung der Unterschiede zwischen den individuellen Zeichenstilen abzielt. Sehr erfolgreich bewährt sich diese Methode hinsichtlich der Reduzierung der stark angeschwollenen zeichnerischen Hinterlassenschaft Puchspaums auf vernunftgemäß vertretbare Maßstäbe sowie bei der Datierung der aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stammenden Entwürfe. Immerhin gewinnt man den Eindruck, daß bei Scheidung der Hände und Zeichenstile bei der Katalogisierung zwar Koepf den richtigen Weg einschlägt, aber auch in der weiteren Puchspaumkonzeption von Grimschitz eine rationelle stilgeschichtliche Erwägung steckt. Ein Großteil jener Werke, die er Puchspaum zuschreibt, repräsentiert nämlich, wenn man von den offenkundigen Irrtümern absieht, eine derart zusammenhängende architektonische Formsprache und einen so einheitlichen Zeichenstil, daß dieser mit Recht als Vertreter des Stils der damals in Entstehung begriffenen Wiener Oberhütte gelten kann, an der Puchspaum zweifellos maßgeblich beteiligt war. (Eine nebensächliche, aber mit dem Schicksal und der Zusammensetzung des Planmaterials eng zusammenhängende Frage ist jene, wie das Überleben der größtenteils gerade aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Risse mit der Entfaltung der Bauhüttenorganisation zusammenhängt.) In Koepfs stilkritischen Analysen geriet das Problem der geschichtlichen Zusammenhänge des einschlägigen Planmaterials mithin einigermaßen in den Hintergrund, was sich auch im strukturellen Aufbau der Studie offenbart, indem der Autor den mit bestimmten Objekten verknüpften Planrissen einen wesentlich weiteren Platz einräumt und diese sorgfältiger nach den dargestellten Bauten gruppiert, als die unter dem Titel »Nicht identifizierte Risse« zusammengefaßten, in ihrer Mehrzahl aber keineswegs unbedeutenderen Blätter. Um wieviel mehr sich der Verfasser bei der Beschäftigung mit den Planrissen von *bautypen*geschichtlichen Gesichtspunkten als von *stil*geschichtlichen im wahren Sinne des Wortes leiten läßt, dafür bieten die von ihm zusammengestellten Entwicklungsreihen ein anschauliches Beispiel, die innerhalb der Untertitel »Die Entwicklung der Chöre« und im 6. Kapitel (»Kurvaturen und zweischichtige Gewölbe«) unter den Überschriften »Vorstufen — Die Entwicklung des Kreisschlingengewölbes — Die zweischichtigen Gewölbe« Skizzen, ideale Vorstellungen, konkrete Entwürfe und Kopien fertiger Lösungen miteinander vermengen. Recht fraglich ist die Einreihung der »Pfälzischen Gruppe« in diese nach modernen architekturgeschichtlichtlichen Gesichtspunkten *konstruierte* Folge. Wir glauben, die der Erforschung gotischer Planrisse gestellte Aufgabe kann sich künftig nicht mehr auf weitere Indentifizierungen beschränken, zumal deren Zahl ohnehin begrenzt ist, sondern in die Geschichte der gotischen Architektur muß ebenso auch die uns nur in Zeichnungen, d. h. am Papier erhalten gebliebene »Architektur, die nie gebaut wurde« mit einbezogen werden, und zwar nicht nur in jenen Fällen, in denen die architektonischen Ideen als Planungsphasen konkreter Bauten in Erscheinung treten, sondern auch in Fällen selbständig zutagetretender Ideallösungen. Das ist umso bedeutsamer, als dieser utopistische Zweig der Baukunst nicht nur einen unabdingbaren Teil der Renaissance-Architektur bildet, sondern von Anfang an auch in der Gotik eine maßgebliche Rolle spielte. Die Zuschreibungen des Verfassers tragen auch Bedeutendes zur Kenntnis des Ausstrahlungskreises der Wiener Hütte bei. Die Scheidung der authentischen Puchspaum-Entwürfe für Steyr von den zweifellos typenschaffenden Entwürfen der Inneneinrichtung scheint wenig gerechtfertigt. Den zweiten Ausgangspunkt bildet die Zápolya-Kapelle von Donnersmarkt, bei der die Vermutung eines nach Puchspaum wirkenden Meisters berechtigt, aber das an einer Stelle (S. 11) auf 1479 verlegte Gründungsjahr, an einer anderen (S. 3) die auf 1478 datierte Entstehungszeit fehl am Platze ist, da wir in Verbindung mit dem Bau der Donnersmarkter Kapelle ausschließlich auf jene Schlußfolgerungen angewiesen sind, die sich aus der Lebensgeschichte ihres mutmaßlichen Bauherrn, des Zipser Grafen Imre Zápolya ziehen lassen. Während wir indessen die Identifizierung des Agramer Domgrundrisses (Nr. 111) als äußerst gelungene Entdeckung anerkennen wollen, müssen wir in Verbindung mit der Identifizierung des Entwurfes zur Sommereiner Pfarrkirche gewisse Vorbehalte anmelden. Die als »Variante« bezeichnete Nr. 175 bildet eher eine mit Bogenrippen konstruierte Version der als Gewölbe der Domsakristei von Speyer bestimmten Nr. 175 R (ein anschauliches Beispiel für die fakultative Verwendung gebogener und gerader Rippen bietet Nr. 190 !). Äußere Argumente unterstützen die Identifizierung nicht, die Zeichnung enthält keinen Hinweis auf die Mauerstruktur und ihre Grundrißverhältnisse stimmen miteinander nicht überein. Das Gewölbe der zweischiffigen Sommereiner Kirche folgt eher den Seitenschiff-Figurationen des Preßburger Gewölbeplans (Nr. 180), ein Umstand, dem auch die geographische Nähe mehr Wahrscheinlichkeit verleiht. Sehr fraglich ist ferner die Gleichsetzung von Nr. 108 mit dem Chorgrundriß der Kronstädter Schwarzen Kirche, umso mehr, als die Ähnlichkeit auch auf dem in Abb. 60 rekonstruierten Grundriß keineswegs überzeugend ist. Koepfs Rekonstruktion hat einen beispiellos engen Umgang zur Folge und auch die Ergebnisse der 1938 auf dem Gelände der Schwarzen Kirche durchgeführten Ausgrabungen bieten hierfür keinerlei Anhaltspunkt oder Bestätigung. Unbegründet ist die Zureihung dieses mit Gewißheit auf das Ende des 14. Jahrhunderts datierbaren Hallenchores zum Wirkungskreis der Wiener Baukunst.

In Koepfs Studie ist die Situationsanalyse der Wiener Architektur nach Puchspaum eng mit der Besprechung des Pilgram-Problems verknüpft. Bei seiner berechtigten Kritik an der Pilgram-Konstruktion Grimschitz' geht er so weit, daß er eigentlich keine einzige Pilgram zugeschriebene Zeichnung anerkennt, das ganze einschlägige Material vielmehr unter verschiedene andere Hände verteilt. Unter diesen ist der durch die auf Nr. 263 angeführte Jahreszahl unmittelbar und mit Gewißheit datierbare *Zeichner 1468*, den Koepf als einen Meister charakterisiert, der mit Vorliebe zentrale Räume — offenbar ausnahmslos Baldachine — entwarf und der in der dekorativen Gewölbekunst des Landshuter Kreises bewandert war (Wasserburg). In seiner Person stehen wir einem Vertreter der auf Puchspaum folgenden, zur Zeit Lorenz Spenyngs wirkenden Generation gegenüber. Nicht nur seine Lösungen mit gebogenen Rippen, seine Gewölbekonstruktionen, die sich auf einen gemeinsamen Ursprung mit den Knickrippensternen der Stephanskirche zurückführen lassen, sondern auch sein Netzgewölbeschema Nr. 81 R deutet auf Hanns von Burghausens künstlerisches Schaffen, — (dessen zentrale Sterngewölbevariante Nr. 81 bildet)—. Dem gleichen Schema begegnet man aber auch auf dem, dem Meister P2 zugeschriebenen Agramer Grundriß Nr. 111, ferner auf den Rissen Nr. 132 und 141. Ein Zusammenhang dieser Zeichnungen mit dem Zeichner 1468 ist nicht ausgeschlossen.

Weniger einheitlich ist das vom *Meister P2* entworfene

Bild, der von Puchspaums Preßburger Gewölben auf der Rückseite des Puchspaumschen Entwurfs eine genaue Kopie (Nr. 180) und überdies eine Variante (Nr. 62) anfertigte. Eben deshalb kann man sich schwer vorstellen, daß dieser im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts herangereifte Meister um 1500 ganz unvermittelt eine so grundlegende Wandlung mitgemacht hätte, die zur Anfertigung der Ingolstädter und Meisenheimer Planvarianten und zum Entwurf des Gewölbes für die Neuhauser Spulier-Kapelle geführt haben könnte. Die ausschließliche Berücksichtigung des Zeichenstils verleitete Koepf im vorliegenden Fall offenbar zur Verschmelzung zweier verschiedener Personen.

Auf diese Art und Weise kommt der angebliche Spätstil des Meisters P2 mit jenem des Anti-Pilgram-*Zeichners P1* in Berührung, der dem Wesen nach Träger jener architektonischen Qualitäten ist, die den Kern der Grimschitzschen Konstruktion bilden. Er ist vor allem der Meister der gelb lavierten Gewölbeentwürfe, zu denen auch das Schema des Pilgramschen Orgelfußes und das bestimmt nicht von ihm stammende des Füchslbaldachins zählt. Eine ähnliche Technik zeigen auch die auf zahlreiche Grundtypen der Kurvaturen und Kreisschlingengewölbe verweisenden Studien. Bei seinen Attributionen hält sich Koepf geradezu auffallend an die Zeichentechnik, weshalb es kaum verständlich ist, warum er neben Nr. 147 R nicht auch Nr. 198 R und 248 R den Werken des Meisters zureiht. Dem von Koepf anerkannten Kuttenberger Gewölbeplanriß müßten folgerichtig auch die gleichfalls auf Benedikt Ried verweisenden Nr. 250 R und der in seiner Zeichnung von diesen abweichende Brüxer Entwurf Nr. 102/1 beigesellt werden.

Nr. 248 R enthält übrigens das Zeichen jenes »pilgramnahen« Meisters, in dem der Verfasser den Vermittler der Pfälzischen Rißgruppe vermutet. Die Frage nach dem Ursprung dieser Gruppe bildet nicht nur einen Kern des Pilgramproblems, sondern berührt auch die Herkunft der Wiener Plansammlung. Es stellt sich nämlich in diesem Zusammenhang die Frage, ob es sich dabei um eine einheitliche Bauhüttenhinterlassenschaft handelt, eine Ansicht, zu der sich die früheren Bearbeiter des Materials bekannten, oder um eine Sammlung, die auch spätere, im 19. Jahrhundert hinzugekommene sowie fremde Blätter enthält. F. W. Fischer dachte an eine Vermittlertätigkeit des Hofsteinmetzen Franz Jäger. Koepf sucht anhand einer Identifizierung von Werkstattkopien nachzuweisen, daß die Pfälzische Gruppe bereits um 1500 in Wien wirkte, doch bildet der Schularbeit-Charakter und die schwache Qualität der Kopien keinen absoluten Beweis für deren Anfertigung in Wien. Ebenso können diese Kopien auch in der Pfalz enstanden sein. Hier könnte wieder nur eine anhand eines umfangreicheren Materials vorgenommene Unterscheidung der Lokalstile von den Zeitstilen zu einem zufriedenstellenden Ergebnis führen. Das schönste von der Pfälzischen Gruppe stammende Stück, die Mainzer Maßwerkfolge Nr. 239, Madern Gertheners Zeichnung, steht innerhalb des Wiener Planrißmaterials völlig vereinzelt da.

Die dem Meister P1 zugeschriebenen Entwürfe sind auf mehrere Persönlichkeiten zurückzuleitende Grundschemata, meist aus dem Themengebiet der Kurvaturengewölbe, was ebenso wie die grundlegend geometrischen Konstruktionen der ihm attribuierten Zeichnungen seinen Werken den Charakter einer nicht vordergründig praktischen, sondern einer theoretisierenden Sammlung, einer pädagogischen *Musterserie* verleiht. Es kann kein bloßer Zufall sein, daß man einer seinen gelben Lavierungen ähnlichen Methode auf einer Reihe wie Papierfiligran ausgezirkelter Gewölbe- und Maßwerkentwürfe in Wolfgang Rixners Modellbuch begegnet (Albertina, Cim. Kasten Fach VI Nr. 55), die sowohl ihren Typen als auch ihren Stilbindungen nach den Rissen des Zeichners P1 auffallend nahestehen. Auch der nicht ohne jeden Anachronismus als Prototyp des modernen Menschen gekennzeichnete, auf tragische Weise vereinsamte *Zeichner P3*, Angehöriger einer früheren Generation, steht keineswegs so vereinzelt da, wie Koepf anzunehmen scheint. Vielleicht ist es kein Zufall, daß der Verfasser in den Baldachinfialen und deren Gruppierungen das den Zeichner P3 am meisten beschäftigende Thema erkennt — in Puchspaums künstlerischem Kreis und zur Zeit von Roritzers Fialenbüchlein. Vielleicht bezeichnen die beim Meister P1 vorherrschenden Themen gerade die in der gotischen Architekturtheorie zugunsten der dekorativen Gewölbe eingetretenen Verschiebungen und thematischen Wandlungen.

Koepfs bedeutsamer Versuch, das Wiener Zeichenmaterial nach Meistern zu scheiden und zu gruppieren, bildet mithin bei weitem keine endgültig abgeschlossene Arbeit, vielmehr einen umfassenden Vorschlag. Es bleibt in Hinkunft zu erwägen, ob man innerhalb des Oeuvres ein und desselben Meisters mit einem einheitlichen Zeichenstil nur auf Blättern gleicher Bestimmung und gleichen Vollendungsgrades rechnen kann. Der Autor scheint die von der Visierung über die Zeichenstudie bis zur Schul- und Werkstattkopie reichende differenzierte Abstufung der verschiedenen Planrißgattungen zu wenig in Betracht gezogen zu haben. In dieser Hinsicht ist das von F. Bucher (Journal of the Society of Architectural Historians, March 1968 XXVII, Nr. 1) vorgeschlagene Klassifizierungssystem äußerst lehrreich. Das Zeichnen mit Zirkel und Lineal reagiert verhältnismäßig weniger empfindlich auf die Zeitstile als die Freihandzeichnung. Ihre vergleichende Analyse muß an einem weitergespannten, weniger geschlossenen Material vorgenommen werden. Und schließlich noch eines: Bei architektonischen Entwürfen deckt sich die Qualität der Zeichnung und des zeichnerischen Stils nicht unbedingt mit den architektonischen Qualitäten, die den Gegenstand des Entwurfes bilden. Hinter dem für Katalogisierungszwecke verwendeten Zeichenstil muß man mit erhöhter Aufmerksamkeit den individuellen Stil des entwerfenden Architekten betrachten.

Die Mehrzahl der Wiener Blätter behandelt der Verfasser als Schul- und Werkstattzeichnungen, doch wäre auch bei diesen die Identifizierung angezeigt gewesen, wenn auch nicht auf einer so anspruchsvollen Ebene, wie bei den großen Visierungen und Planrißkopien. Eine Typenbestimmung und ein Eingehen auf ihre Herkunft könnte eben wegen des recht umfangreichen Materials zur besseren Kenntnis der Beziehungen der Wiener Bauhütte, ihres verhältnismäßig weniger bekannten Baustils im ausgehenden 15. Jahrhundert und ihrer zentralen Bedeutung wesentlich beitragen. Hierbei könnten vor allem die vielen und abwechslungsreichen Gewölbeschemata in Betracht gezogen werden.

Eine nicht weniger wichtige Aufgabe bildet die Bearbeitung und Auslegung jener erheblichen Zahl von Zeichnungen, welche die Geometrie der Steinmetzen veranschaulicht. Als lehrreiche Beispiele dürften ihnen wahrscheinlich auch einzelne Turm- und Fialenentwürfe, ferner Gewölbelösungen zugereiht werden. Den Schlüssel würde die Lösung der unmittelbar geometrisch-statischen Formeln bieten. Aus Villard de Honnecourts Buch ist bereits eine Zeichnung bekannt, die die Konstruktion der verschiedenen Kreuzgewölbebogen mit dem Zirkel veranschaulicht. Varianten dieses Konstruktionsverfahrens begegnet man auf einer stattlichen Reihe von Zeichnungen, geneinsam mit der Grundrißzeichnung des Gewölbes auf Nr. 185, 8, 104 und 227, als selbständige Konstruktion auf den Blättern Nr. 95 R und 343. Das bereits erwähnte Modellbuch der Albertina, das zweifellos mit den Zeichnungen der Wiener Hütte von Ende des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang steht, könnte zur Enträtselung dieser Konstruktion durch mehrere seiner, teilweise mit erklärendem Text begleiteten, Zeichnungen sowie durch einige Stellen im daselbst befindlichen, auf eine gemeinsame Quelle mit Lorenz Lachers Werk zurückgehenden Traktat beitragen. Ihr Hauptproblem bildet offenkundig die Anwendung der für Kreuzgewölbe erarbeiteten Grundkonstruktion auf Netz- und Sterngewölbe. Ebendort treten auch alle Analogien der in den Planrissen der Wiener Sammlung vorkommenden Konstruktionen in Erscheinung. So enthalten die in ein Emblem eingefaßten konzentrischen Kreise mit Skalenteilung der Nr. 53 und die gleiche Konstruktion auf Blatt Nr. 99 R ein auch im Text des Modellbuches unter dem Titel »Junger Maßstab aus dem Alten« in mehreren Varianten behandeltes Konstruktionsverfahren der maßstabgerechten Planung. N. 53 R wendet nicht aus Zufall die Konstruktion der Vierung über Ort auf die Fialenspitze an, denn dieses Verfahren bildet auch in den Fialenbüchlein, u. a. bei dem in mehreren Zeichnungen des Modellbuches kopierten Roritzer eine grundlegende Lösung, doch begegnet man dieser Konstruktionsmethode ebenso wie bei Lacher auch auf mehreren Teilprofilkonstruktionen darstellenden Blättern, wie auf Nr.

109, 152 R, 154, 154 R, 158, 177 R und 275. Beispiele für die gleiche Konstruktion bilden ferner sämtliche Turmgrundrißzeichnungen. Auf ähnliche Weise können auch alle für Wendeltreppen angegebenen Beispiele als Grundkonstruktionen betrachtet werden, unter denen jene besonders bemerkenswert sind, bei denen auch der Längsschnitt des Treppenhauses zu sehen ist (Nr. 138 und 252). Einige Blätter, wie Nr. 35 R und 148 wirken wie Sammlungen geometrischer Lektionen und bilden deshalb noch unmittelbarere Dokumente des Jahrgangs für Baumeister.

All diese Fragen gehören aber schon zu jenen Problemen, die in Verbindung mit dem Wiener Planrißmaterial auftauchen und mit manchen anderen einer künftigen Erforschung harren. Diese nahezu unübersehbare Fülle von Fragen bildet einen anschaulichen Beweis für die Wichtigkeit und Aktualität des Buches von Koepf.

E. Marosi

CHARLES D. CUTTLER: NORTHERN PAINTING. FROM PUCELLE TO BRUEGEL. FOURTEENTH, FIFTEENTH AND SIXTEENTH CENTURIES

Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1968. 500 pages, 682 illustrations

It is with a special interest and justified suspicion that one picks up every book aimed at synthesis. Although here and there a scholarly publication will find its way into the deluge of beautifully laid out picture books, in most cases periodicals and exhibition catalogues remain the means of research. Who would dare to write a survey of periods, of national schools embracing several centuries, after the great generation of art historians, after the works of Friedländer and Berenson, nay, even of Benesch, Stange or Panofsky? Minute analysis of details, exhibition catalogues, and the opulent volumes of different corpus-series have gained the foreground. Indeed, the demand for syntheses still exists but the number of scholars honourably undertaking such a venture has diminished. And yet, university tuition and a true historical aspect need a summary of investigations in research.

This need gave birth to the book of Charles D. Cuttler, Professor of Iowa University; a volume of 500 pages of text and 682 high quality illustrations in the text. Cuttler completed his studies in New York in 1952 with a thesis on the iconography of the Temptation of S. Anthony; his publications deal with questions of iconography in fifteenth — sixteenth century painting (*Some Grunewald Sources*, The Art Quarterly, 1956; *The Lisbon Temptation of St. Anthony by H. Bosch*, The Art Bulletin, 1957; *Witchcraft in a Work by Bosch*, The Art Quarterly, 1957). In 1969 he presented some new arguments to the interpretation of The Ship of Fools on the pages of The Art Bulletin *(Bosch and the Narrenschiff)*.

"It has been my purpose to offer in English a historical survey and analysis of the great artistic tradition that developed north of the Alps". Apart from questions of Netherlandish paiting, British and American research has rarely been attracted by the development of German schools (with the exception of Dürer) not to speak about Central European art, so no reference works have been published about them either. (Cf. M. Levey's review of the English edition of O. Benesch's *German Paiting from Dürer to Holbein*, The Burlington Magazine, Vol. CXII, 1970, pp. 179—183.) Unbiased, the American author surveys the development of national schools including in the term "northern" — as against handbooks published before — not only the Netherlandish and German schools, clearly separating Bohemian and Austrian painting, but including French and Spanish painting as well. The latter is included logically, as the term "northern" is not restricted to geographic borders here. Moreover, he includes in this historical survey not only panel painting but manuscript illumination, too, which, — on grounds of Dvorák's, Panofsky's and Meiss's masterful studies — at long last complete the development of painting and as a specially fitting chapter he treats the rather neglected media of graphic art, the birth of printing in the fifteenth century.

Professor Robert A. Koch's (Princeton) review of the same book (The Art Bulletin, Vol. LII. June, 1970, pp. 202—206) appeared after the present article had been written. Although the emergence of identical thoughts springs from the essence of the genre of book reviews, I have not changed my opinions substantially. Apart from some questions it cannot be my aim to argue with Koch's valuable statements and thus it is only in certain points that I remark upon his review. In evaluating this handbook as a whole I consider it, unlike him, in spite of its errors, a significant enterprise and an useful summary.

Friedländer's formula "Von Eyck bis Bruegel" is still echoed in the title of the book, although, on grounds of recent research, Cuttler, quite correctly traces back the beginnings of "Pre-Eyckian realism" to the masters of French miniature painting. His shifting the periodization "From Eyck" back to the first quarter of the fourteenth century can also be considered successful. However, in our view, if Friendländer's formula is changed at the beginning of the period, this should have inevitably necessitated the shifting of the end point too. On reading the very brief and simplified summaries of the last chapter the idea arises that the end of the evolution revealed in the book is not the art of the late Romanists, A. Mor., G. van Coninxloo or Bruegel. It is the art of Quinten Metsys and of Jan Scorel that completes the development of previous periods and means a turning point in the Netherlands, the same way as Dürer meant the consummation of German Gothic painting.

Of course, Cuttler's summary is supported by solid pillars: he could summarize Netherlandish painting on the fundamental works of Friedländer and Panofsky, Spanish painting on grounds of Post and Gudiol, Bohemian based on Pešina and Matejček and German on Winkler and Stange. And yet, no handbook in English has appeared on his subject. No doubt, O. Benesch's *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (1945), which was, first and foremost, an essay on the history of ideas, gave a powerful impulse to American and British research. No doubt, H. Th. Musper's *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Cologne, 1961, can be considered one of the antecendents of Cuttler's work, though it hardly exceeds the evolution of German Gothic art. Its periodization, which deemed the Van Eycks' art the last flourishing of German Gothic painting and not the beginning of a new era, gave rise to many an argument. Neither in its extent nor in its purpose can the excellent German author's work be compared with Cuttler's, for Musper aimed this time at popularization. Cuttler examines Netherlandish, Spanish and German painting in their correlations and does not consider "northern" painting an autonomous phenomenon. The concisely sketched introductions at the beginning of the chapters of the political, socio-historic or economic-historic conditions, completed by some references to the history of religion and of literature, are in fact witty and terse positivistic summaries.

The analyses and the descriptions of the works containing results of latest research are inserted with the right sense of proportion into the historical parts and they form another asset of the book. Or, in the case of some pictures in American collections not too easily accessible, we can be grateful, e.g. for the description of the colours. In the author's accurate iconographic descriptions it is not difficult to discover the terminology of Panofsky's school and his results, used here in a virtually popularized form. The new interpretations of Panofsky, Tolnay or Meiss, such as e.g. the theory of the *Andachtsbild*, the types of the *imago pietatis*, the *disguised symbolism*, the attitude of the *Madonna of Humility*, or the quotations from the visions of S. Bridget and quoting the texts of the *Meditationes Vitae Christi* have become common-

places, in the fair meaning of the term, of modern art history. Just on account of his link with the iconological school, Cuttler is not really interested in the questions of style and rarely touches the fundamental problems of Gothic style as e.g. the relation between figure and space, or the balance of decorative linear rhythm and Gothic naturalism in painting.

Since the work is meant to be a summary, here we can consider only its structure; then we should like to add some remarks upon the works to be found in the Budapest Museum of Fine Arts and mentioned in the book. The first part of the book, which summarizes the development of painting in the fourteenth century and of the International Gothic Style is divided into three sections about the art in France and the Netherlands, Bohemia—Austria and Germany. Although the development of painting pursued opposite trends on the two sides of the Alps, by 1400 or so both arrived at very similar styles. By the end of the period, patronage had been transferred from royal courts to cities, "the artists were city trained and city orientated . . ." The new relationship with nature, the representation of space, of the atmosphere, of light and movement, i.e. Gothic realism, had taken shape in French miniature painting. The first panel portrait in northern painting, the profile portrait of John the Good was produced in 1356 (or some years later). After the last chords of conservative French painting, the Parement de Narbonne and the Wilton Diptych, so often debated, realistic tendencies occur again in manuscript illumination.

The art of the International Gothic Style, or rather of "Europäische Kunst um 1400" as it has been called since the 1962 Vienna exhibition, form a group difficult to localize just because of the lack of local peculiarities. Here research can find a better guidance in the *manuscrits de luxe*, connected with local patronage, which can be dated more easily. Italianate elegance and emerging Netherlandish realism was fully unfolded in the court of the Dukes of Burgundy. Apart from the few outstanding and well known works we are convinced that the material of the 1400s has not been collected and studied yet and it is only a *trouvaille* now and then that calls attention to the necessity of further detailed research in this field. Whereas past research set the art of the Limbourg brothers into the foreground, our present time has witnessed the discovery and the ranking among the great masters of art history the so-called Bedford Master and the Boucicaut Master, representing the realistic trends, which irresistibly emerged after the period of Italianism. In this more recent connexion the few works of art before the Eycks, and the phenomena of the so-called "Pre-Eyckian Realism" are not so solitary as hitherto considered.

In the chapter devoted to Bohemian painting the American author has set the well published material into a framework worthy of it. With respect to the interpretation of the contents he uses a simplification similar to the notion of "Netherlandish realism", viz. "Oriental" or "Central European lyrical mysticism" (pp. 45, 48, 64). We cannot agree with this if only because the author uses this terminology without any reasoning or explanation. We cannot but deplore that the complicated characteristics of Central European religious and intellectual life find their way into textbooks in such erroneusly simplified forms.

The third group of early fifteenth century painting from the territories of Austria and Germany shows also a very strong Bohemian and French influence. The art of the Meister von Heiligenkreuz introduces the evolution in Austria. His Marriage of S. Catherine unfortunately went from a Hungarian collection into German private ownership; at the Exhibition of Ecclesiastical Art in 1930 it was still in Budapest, but in 1962 it appeared as a piece of a German collection at the Vienna exhibition "Europäische Kunst um 1400".

Discussing European painting about 1400 we cannot but regret that the art of Tamás Kolozsvári (Thomas de Coloswar), equal in rank with the most eminent works of the International Style, is not mentioned in the history of Gothic painting. This is due to the deplorably short range of effectiveness Hungarian publications of art history can reach. Owing to is high quality, to its interesting iconographic programme, to its donor and master mentioned on the predella, and its dating (1427), the Altarpiece of Garamszentbenedek (today Hronsky' Svätý Beňadik, Slovakia) is practically unique in European art, in spite of the fact that its perished inscription puts a similar problem to Hungarian art history as does the inscription of the Ghent Altarpiece.

The second part of the book, elaborated in greatest detail (256 pages) and constituting its main part, presents a summary of fifteenth century painting in the sequence generally accepted by art historians: the Netherlandish artists from the Master of Flémalle to Bosch, then in a short chapter the French and Spanish painting and, divided into two chapters, the German—Austrian schools. A separate chapter is devoted to the new media of graphic art.

For interpreting the phenomena of Netherlandish painting the author uses the theory of "*disguised symbolism*", which was expounded by Panofsky. "A persuasive pictorial reality permeated with symbolic meaning was created by means of perspective space and resplendent color and light, with a wealth of minutely observed detail, all painted in glowing oil pigments" (p. 69). Here too Jan van Eyck's Berlin picture, the "Madonna in a Church", this classic example of symbolism disguised by means of reality, is given a detailed explanation. In English literature *disguised symbolism* seems to have grown into a *Grundbegriff*, like Dvořak's *Gothic realism*. To characterize the second generation of the fifteenth century Cuttler uses, wittily rather than deliberately, the definition of *undisguised naturalism* (p. 196), a term that may indeed hold good for genre-painting born with Gerard David.

The formulator of new painting was the Master of Flémalle, or Robert Campin, a name recently accepted by most scholars. Ever since the Mérode Altarpiece has found its way to the Cloisters in New York the attention of American literature has been more and more intensely attracted by this mysterious great master, whose significance in stylistic and iconographic innovations has not nearly been clarified yet. Innumerable questions concerning his basic work, the connexion of the three panels in Frankfurt and the reconstruction and iconographic programme of this altarpiece of huge dimensions have remained unsolved so far. In vain do we know that the grisaille Trinity was the reverse side of the panel with Veronica; Veronica looks and acts to the right — what could have been the counterpart of this panel? On the other hand the composition of the Trinity is turned inwards, to the left, thus when the polyptych was closed, the Trinity may have been on the right hand side. Sixteenth century copies of this Gnadenstuhl-Trinity composition, derivations of this type, may provide a basis to further iconographic examinations and so may the figure of the Mater Dolorosa — regrettably unexplored so far — which is on the reverse of the panel with The Virgin Suckling the Infant. The results of these investigations may give clues to revealing the original programme of this most significant altarpiece next to the Ghent Altarpiece, of Netherlandish painting. — The iconography of the Thief on the Cross in Frankfurt has also been debated; here it was Panofsky who raised the possibility that it represented the "Repentant Thief" (Early Netherlandish Painting. Massachusetts, 1953, p. 168). This idea has been adopted by Frinta and tentatively by Cuttler (p. 78) too. However, although the Liverpool copy of the composition is known, the question does not appear to have been solved. On the right of the Crucifixion, i.e. to the left of the Crucified Christ, the moon is represented in the early Christian iconography, later in certain types the Synagogue: the symbol of sin fulmankind. Not even late multifigured Gothic Calvaries could abandon this heraldic principle and so it can be only the unrepentant thief on this side.

With a modesty appropriate to a reference work, Cuttler enumerates in the question of Hubert or Jan van Eyck the few available and important data and hypotheses. He himself attributes only the often debated Friedsam — Annunciation to Hubert. However, in the case of The Three Marys at the Sepulchre, which is in Rotterdam, he accepts the results of most recent Belgian research (F. Lyna, J. Squilbeck) and attributes the work — quite rightly we think — to a master active about the middle of the century. The qualities of the picture justify its separation from the Eycks' oeuvre, even if it may have preserved an early Eyckian composition. To interpret the "Dumont" inscription as the master's name is arguable; as a rule these cryptographic, fragmentary in-



Fig. 1. Jan van Eyck: Christ Carrying the Cross (copy). Budapest, Museum of Fine Arts

sciptions referred to the scene. It is also a significant asset in a manual that the "diptych" of the Crucifixion and of The Last Judgement in the Metropolitan Museum have been separated from the Eyckian oeuvre ("Painter of Bruges, c. 1430—35"), though the examination of these pictures transferred to canvas poses even greater difficulties to the researcher.

From the point of view of the Budapest Christ Carrying the Cross, the separation of the above mentioned three pictures from the Eyck group is of crucial importance. The last traces of the Hubert "legend" are eliminated by the most recent reconstruction of the inscriptions of the Ghent-Altarpiece, for here Hubert's name has been completely disregarded in the reading of the inscription. (Of A. Ampes in the Jaarboek v. Koon. Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, 1969.) Evidently, the debate of Dutch and Belgian experts on this publication will result in a decisive turn in the research of the Eycks.

It has been just J. Duverger who repeatedly called attention to the documentary evidence of 70 painters working in Bruges in the first half of the fifteenth century. Nevertheless the surviving works have been — virtually without exception — connected with the Eyck brothers.

The identification of the works of Rogier van der Weyden, performed on grounds of traditional criticism of style, is also problematic. The study for a Corpus volume (the work of N. Veronee-Verhaegen) of the relatively well documented Altar of Beaune, which can also be dated on grounds of its donor will, presumably, bring the solution of attributions somewhat nearer.

A frequently debated question of the Campin—Rogier problem, which has been haunting research ever since Friendländer's first statement—is the identical gesture of the right hand of S. John the Baptist in the Werl Altarpiece, attributed to Campin and dated 1438 (Madrid, Prado) and of Christ in the scene Christ Appearing to His Mother in Rogier's Granada and Miraflores altarpieces. On grounds of the identity of these gestures art historians have attempted by hypotheses, which, in our view, can only lead to deadlocks, to establish the connexion of the two masters and the sequence in which the two works were produced. With a rather bold stroke Cuttler considers the Werl Altarpiece to have been made in Rogier's workshop (pp. 81 and 115), nevertheless, he attributes a decisive significance to the gesture. "John the Baptist makes a gesture that seems to have little meaning here but is possibly related to the gesture of Christ appearing to his Mother in Rogier's Granada—Miraflores altarpiece . . . The original source for the pose may be antecedent to both works." Koch refuses this statement (p. 204). Without wanting to take a stand in this delicate question, we should raise the possibility that for want of technical examinations of the Werl altarpiece (X-ray photographs, etc.)—such have not been published by M. Frinta either—it should be clarified whether the gesture in question is authentic or not. In this picture, by the way, the gesture is different from that appearing in the Baptist's iconography, which is quasi his attribute, and in the texts of hymns about him ("digito monstrans", "ostendit digito", "peccata mundi tollentem notat digito", etc.). This irregular gesture may be justified, for here S. John is not pointing at the Lamb or at Christ but at Heinrich Werl, kneeling on the right side before him. Here John appears as a protector, and Pieper may be right by imagining the Madonna opposite it on the reverse side of the right wing of the altarpiece; indeed this would justify the strange, complex gesture in which pointing, blessing and protection are combined.—As pointed out already by Panofsky (pp. 263—64), in the scene of Weyden's altarpiece Christ, with the typical gesture of the Man of Sorrows, turns to his Mother and both the pose of the hand and the intricate arrangement of the mantle are justified by the *ostentatio vulnerum*. The fact that in later copies of the composition (e.g. in London, National Gallery, Inv. No. 1086) this complicated gesture got simplified and became the showing of the wounds, may provide an indirect proof of the above supposition. This is one of the reasons why J. D. Breckenbridge is mistaken when stating "Christ blesses with His right hand and clasps his mantle with the left" (The Art Bulletin, 1957, pp. 22—23) in his otherwise most valuable study on the iconography of this scene. When all is said and done, the two scenes have different iconographic meaning and the identical gesture of the hand cannot be used as an argument. Two different figures are represented; the more so as the physiognomy, the posture, the attire, etc. are completely different. Indeed, their explanation should not spring from their similarity but from the right interpretation of the different scenes.

Among the representatives of the second generation of Netherlandish painters, artists who arrived to the south from the North, Petrus Christus, Ouwater and Dieric Bouts, it is the art of Christus that is analysed in greatest detail by Cuttler. The greater part of the master's oeuvre is now in American collections: no wonder he is in the foreground of American research. The Christus problem, too, is full of contradictions; only three years after Eyck's death was he given the citizenship of Bruges "to be a painter". On the other hand, his works point to the fact that he completed Eyck's unfinished pictures; he came into possession of the master's drawings and perhaps even patterns; that is to say, he was a pupil of the master's and perhaps his workshop assistant and successor. Cuttler joins those who consider Petrus to have been Jan van Eyck's pupil. Opinions differ in setting up the chronology of his work as much as they differ in dating his use of Eyck's and Rogier's heritage; but recent research agrees in stating that Christus's art meant an important advancement in representing perspective and plasticity. Since his oeuvre has not yet been studied in a form of monography, it would be useless to argue whether "disguised symbolism" is missing from his pictures (Cuttler p. 133) or not; a point Koch rightly objects to. If such a general concept cannot be applied to the art of two masters so close to each other both in time and in their sphere as were Eyck and Christus, the concept, which with Panofsky was a working hypothesis referring to a period, cannot be a criterion of concrete research.

Cuttler discusses Joos van Ghent and Hugo van der Goes, the greatest Ghent masters of the period, also on grounds of recent literature. It is interesting that whereas the iconographic questions of detail of the Portinari Altarpiece, such as the flower symbolism, have gained the foreground in recent research, the iconographic programme and reconstruction of the panels commissioned by Edward Bonkil have not been dealt with so far by English literature.—In evaluating Memlinc and David, Cuttler emphasizes not only their eclecticism but also points to the fact that the former was an excellent colourist and the latter strove for monumental compositions. He also touches in short the questions of the late phase of Ghent and Bruges miniature painting.

The chapter on Hieronymus Bosch, enriched by the results of the author's own research, is again more detailed.

He, too, considers the last master of Flemish "Primitives" first and foremost as a moralist. We cannot agree with the view, which Cuttler has adopted too, according to which Bosch's art was remote from the great stream of evolution, nor with the statement that "he paid little attention to the stylistic achievements of his Flemish predecessors" (p. 198). Why, already Karel van Mander stressed the novelty of his manner of painting, and his *alla prima* technique was at least as much of an achievement in pictorial representation, as was the perfectioning of the oil technique in Jan van Eyck's hand. On grounds of the Bosch exhibition of 1967 and of a more thorough examination of his authentic works a change will certainly ensue in Bosch's evaluation, hitherto rather one-sided, and from questions of content, attention will be turned again to questions of style. Cuttler discusses in detail the St. Anthony triptych in Lisbon, which he considers a key work. Like all other researchers of Bosch, he too must be deeply indebted to the article by Andor Pigler, which called the attention not only to the motifs of the astrological engravings but to the astrological aspects of the contents as well.

The chapter discussing French painting in the fifteenth century introduces the reader to masterpieces of which only few survived. This period contains a number of questions unsolved until now, and new trouvailles, appearing now and then (M. Meiss—C. T. Eisler, *A New French Primitive*, The Burlington Magazine, CII, 1960) give warnings that based only on the wellknown masterpieces and on French literature about them, the period cannot be delineated. It is somewhat apologetically that Cuttler uses the attributes "logical", "well-balanced" and "lucid" to characterize French late Gothic painting, attributes that were introduced by theoreticians of Classic French painting two hundred years later. These are not the real characteristics of fifteenth century French painting but projections of later ideas.

As against the works of French painting—few but of high quality—Spanish Gothic painting with its over two-thousand surviving retables can scarcely be surveyed in its total. On grounds of Spanish literature Cuttler presents a good and short summary of the International Style and then of Hispano-Flemish trends—with the exception of Italo-Gothic painting. In this connexion the omission of Spanish Gothic painting—which was indeed anything but "northern"—is out of question. Indeed, the research of Flemish painting cannot be pursued today without an investigation of works in Spain. A number of Netherlandish compositions have been preserved in Spanish painting, such as, e.g. the Crucifixion, attributed to Louis Allyncbrood (Madrid, Collection Bauzá); perhaps the work of a master of Bruges, a painting in which a composition of Eyck or rather a "Pre-Eyckian" one has come down to us. It is a pity that the signed Deposition by Pedro Sanchez in the Budapest Museum of Fine Arts, which perhaps reflects a lost composition of Campin is not included in this survey of Hispano—Flemish painting. Cuttler characterizes Spanish painting with a complete lack of Flemish *disguised symbolism*, the absence of which might explain the realism of Spanish painting, that is to say the direct connexion between pietism and painting.

German and Austrian Gothic painting is summarized in two rather short chapters also objected to by Koch. The theory of »*deutsche Sondergotik*« has not elicited any response in English literature, moreover, research in this field was almost completely neglected before the second world war. Even Cuttler considers German regional schools provincial (p. 261). Strangely enough provincial art is always closer to mysticism and, in style, to the manner termed expressionist. Enhanced emotional trends may have led, both in painting and in sculpture, to the painterly, so-called late Gothic Baroque style, he declares.

The chapter devoted to fifteenth century printing and prints is organically connected with the analysis of the development of painting. Indeed, the presentation of German and Netherlandish graphic art is indispensable today if a thorough exploration of the century is aimed at.

The rather short third part of the volume deals with painting in the first half of the sixteenth century. The author does not apply the term of the "Renaissance style", as he did not mention "Gothic style" in general. In Mannerism he finds a projection in the domain of arts of northern humanism and of the Reformation and he considers the dealing with the problems of the intellect and of intuition the basic questions of the century's painting (p. 69).

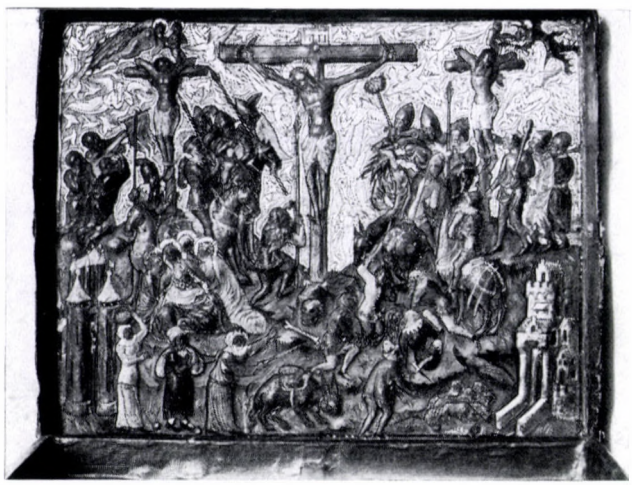


Fig. 2. Flemish, c. 1400: The Crucifixion. Lucca, Opera del Duomo

It may be due to the author's veneration of Panofsky that the chapter on Dürer, following the course of his monograph, exceeds the framework of the handbook and, comprising 35 pages, surpasses the extent of the other summarizing chapters. English and American literature dealt only with Dürer among the masters of German Renaissance. Cuttler's contribution to Grünewald's iconography and his short chapter here offer an objective evaluation of the master, devoid of the passionate romantic approach of German art historians on this subject.

To the greatest regret of Hungarian art history, Master M. S.'s Calvary is not included in the interesting comparison made by the author here (pp. 340 and 360), where he analyzes the difference of style and emotional content of the Christ on the Cross on a drawing dated 1505 and attributed to Dürer, or more correctly to Baldung in the Albertina and the one by Grünewald owned by the Museum of Karlsruhe. The Christ in the painting of Master M. S., from an altarpiece dated 1506 just fits in this comparison as a third link. It is not for a scientific purpose that we are publishing the three pictures; we are doing so only because we think it might be a point of interest for foreign researchers.

Having introduced the reader to the Dürer School, to Cranach and Baldung and then, in brief, to Augsburg painting, Cuttler winds up his discussion of German painting with Holbein. "With the death of Holbein, art as a vital expression of the German spirit came to an end. . . . When German artistic expression revived over a century later, it took form in music . . ." (p. 415).

It is a pity that the presentation of sixteenth century Netherlandish painting, as against that of the preceding century, is superficial and short. It is the short period ending in 1530, between the Late-Gothic and Romanism, the period when Italian ideas and forms came to be adopted and struck root — indeed a period rather hard to demarcate — that is of decisive importance in the course of development. Only quite recently has literature attempted to determine the significance of Quinten Massys and Patinir. Having carefully evaded in previous chapters the concepts of style, Cuttler, in this chapter, sums up very briefly the great masters of Mannerism and Romanism in the southern Netherlands and the activity of North-Netherlandish painters such as Mostaert, Engebrechtsz, Scorel and Lucas van Leyden. He is quite right in recognizing in Scorel the new assimilation of Italian High-Renaissance. The last chapter is a superficial and hasty introduction to Bruegel's painting. As we mentioned in the introduction, the author must have felt it



Fig. 3. Attributed to Stephan Lochner: Virgin Mary Crowned by Angels. The Cleveland Museum of Art

himself that he ought to have made the caesura sooner, for however excellent his interpretation on e.g. Aertsen's "inversed" religious iconography are, it is tackling the problems of a new period. It may have been better to wind up the treating northern development with the dissolution of the Gothic style and end the presentation with the last rejuvenation of the Netherlandish tradition.

This comprehensive book mentions five pictures in the collections of the Budapest Museum of Fine Arts and publishes reproductions of four. The Christ Carrying the Cross reflecting Jan van Eyck's lost picture is dealt with several times and is mentioned, following Panofsky, as an excellent copy; later its curious layering of the composition is referred to. Then it is indicated as a prototype of Schongauer's composition of the Road to the Calvary (B. 21). So far it was always on grounds of criticism of style that research dealt with one of the most problematic paintings of the Budapest Museum. However, since the group of pictures closely connected with it, such as the Three Marys at the Sepulchre in Rotterdam and the two small pictures in the Metropolitan Museum appear to be detached from Jan van Eyck's oeuvre, moreover since the recently examined variants of Eyck's lost Calvaries (Allyncbrood, Madrid, and the Calvary in Poznan) make one infer that either an early work of the master's may have been the prototype, or they reveal the influence of a significant Pre-Eyckian composition — anyhow, research cannot confine itself to questions of style only. International literature has not accepted yet Andor Pigler's statements on the incognito portraits of Emperor Sigismund, John of Bavaria and of Filippo Scolari. Nevertheless, we think that apart from this, further investigations in the, iconography of the picture should be continued as it is the origin of the composition that served as a prototype for long. The figures of S. John and the Holy Women sanctioned by Christian iconography are missing from the Budapest composition, which is the truest copy of the lost original. X-ray photographs have proved that they are not to be found in the badly damaged middle ground of the picture either as would be suggested by the New York variant (Metropolitan Museum, No. 43.95). And yet, it was, in all likelihood, part of a Passion cycle, which is pointed to by the survival of the other so-called early Eyckian compositions — such as the Calvary, The Taking of Christ and possibly the Three Marys with the scene of the Resurrection. If for no other reason than for the complete demolition and reconstruction of the



Fig. 4. Stephan Lochner: Madonna with the Violets. Cologne, now Wallraf-Richartz Museum

palace John of Bavaria in The Hague — where young Jan van Eyck worked — no answer can be given to the questions where this cycle of the Passion, so often copied in the fifteenth century, had stood, and what kind of work it was, an altarpiece or perhaps a fresco?

Of the bystanders of the scene, the peasants in the left foreground, so far the evident assumption was merely their kinship with Franco-Flemish miniatures. D. G. Carter found a more complete figure of the donkey driver in Jan van Amerongen's prayer book, which can be dated about 1460 (Bulletin of Rhode Island School of Design, 1962). A scene on the small, embossed leather box in the treasury of the Dome of Lucca, an early Netherlandish work hardly analyzed so far, show a surprising correspondence of motifs with this much debated work. In the foreground of the Calvary scene on the box, dated prior to 1401, the peasants of the so-called Eyckian Christ Carrying the Cross can be seen: the woman with a basketful of eggs on her head, the figures of the donkey driver and of the peasants gaping at the events without a real contact with the subject (Mostra d'arte sacra, Lucca, 1957, Cat. No. 22 and M. Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIVth century and the Patronage of the Duke. New York, 1967, pp. 51—52, fig. 455). This important, recently discovered Pre-Eyckian piece, which has been neglected so far, has to be examined more thoroughly, (we shall deal with its study later in greater detail. Even if its dating should be changed by a decade or two it is a very important source of motifs of Netherlandish painting in the 1400s.

Cuttler mentions Gerard David's early work, the Nativity in the Budapest collection and it is evidently an error that he deems it to be the earliest of the four surviving variants. In his article H. S. Francis convincingly set the date of the New York picture in the early 'nineties, which is followed by the miniature attributed to David by Winkler (British Museum, ms. add. 18851), then comes the Budapest painting and finally the Cleveland exemplar. No other panel



Fig. 5. Jan van Eyck: Virgin and Child, with Saints and Donor (detail). New York, The Frick Collection



Fig. 6. Petrus Christus: Virgin and Child (detail). Budapest, Museum of Fine Arts

of these altars to which the three similar Nativities belonged can be found among the surviving pictures. The features of the young shepherd in the Budapest and the Cleveland variants show a surprising resemblance; they may conceal the artist's self-portrait. The scene in the background of the Budapest painting — the Virgin and Joseph being refused accommodation at the inn — which has been left out of the Cleveland one, can be found in Flemish miniature painting (Master of Mary of Burgundy, Oxford, Bodleian, Ms. Douce 219, and on the verso of folio 158 of Mayer van den Bergh's Breviary).

Among the Budapest pictures the author also makes mention of Bernard van Orley's Portrait of Charles V, whose date he sets, following Friedländer, at about 1516. Although several likenesses of the young prince survived, the dating of our picture fluctuated between 1515 and 1521. On grounds of Orley's first dated picture, Doctor Zelle's Portrait (1519) in the Gallery of Brussels as well as of the iconography of Charles's portraits, the date of the Budapest picture should be set between 1517 and 1519. The painting in the Louvre represents the Prince when he was three to four years younger. The Budapest picture is nearer to the enamel medallion (enseigne) in Vienna, whose date is set at 1520 and to his statue, made by Conrad Meit about 1520. The ornaments of a letter C on his hat refer to his title Carolus Rex Catolicus, which he carried after 1516 but prior to 1519 when he was elected emperor in Frankfurt, respectively in 1520 (Y. Hackenbroch, Some Portraits of Charles V. Bulletin of The Metropolitan Museum of Art, 1969) does not mention the Budapest painting. Hackenbroch does not consider the Vienna medallion to be derived from Orley's composition notwithstanding the fact that a comparison with the painting, the three-quarter face, the arrangement of the hands and of the garments confirm Orley's authorship in the model).

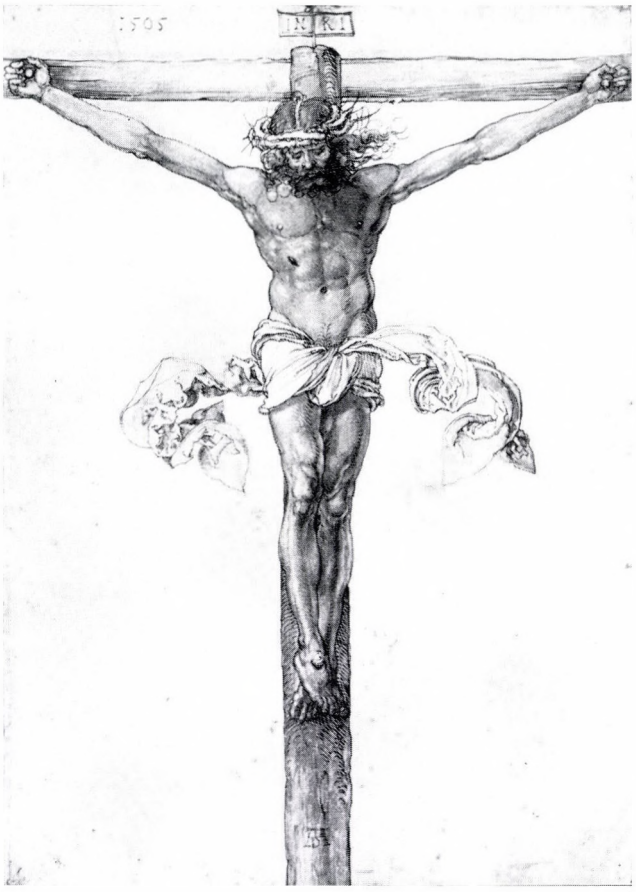


Fig. 7. Hans Baldung Grien: Christ on the Cross, 1505. Vienna, Albertina

Here we should like to add some thoughts in completion of Cuttler's interesting ideas about Stephan Lochner's picture *Madonna with the Violets* (Cologne, Diozesanmuseum) (p. 262). As against Stange he sets the date of this picture as well as Lochner's early work, The Last Judgement, clearly related to the Diest-painting, in the years prior to the masters's documentary evidence (1442) in Cologne. He repeatedly raises the connexion between Lochner and Netherlandish painting, at this instance, the relationship between the picture in Cologne dated by him as early as 1435 (!), and Jan van Eyck's Madonna with the Fountain (1439). He explains the relationship in composition and iconography with an earlier, common prototype. The standing figure of the Madonna, holding the Infant in her arms, the representation of the Virgin as Queen of Heaven appeared in Netherlandish painting no doubt, on grounds of earlier "Beautiful Madonna" sculptures. In 1938 W. Schöne supposed the Madonna with the Fountain to be the prototype of all these compositions, though this small picture was only the prototype of the Madonnas clasping the Infant closely — related to the pose of Madonnas suckling the Child — a composition very frequently copied. The "archaism" of Eyck's Madonna at the Fountain, contested by Koch (p. 204) can also be explained by the continuity of iconographic traditions. To the same group belongs, by the way, the Berlin picture of the Madonna in a Church and so does Rogier van der Weyden's small Madonna in Vienna, clearly connected with Eyck. In another group of Madonnas the Infant Christ is holding in His hand a symbol of His power on the world: the cross or the crystal globe, and He turns towards the donor, depicted either in the same picture, or on the other side of the altarpiece, e.g. the diptych, and blesses him. This type originated from the Madonna of Chancellor Rolin, was continued in the central panel of the Maelbeke Triptych and found its classic form in Jan van Eyck's last work, the Madonna of Jan de Vos in the Frick Collection. This motif has been adopted by Petrus Christus in the picture preserved in Budapest, which, with the Child blessing and looking to the right, must have been by all means a portrait diptych or, perhaps part of a triptych. Followers of Petrus Christus's, the later masters of Bruges, e.g. the Master of the André Madonna copied the same composition.

One of the most interesting discoveries of the past years, the small Madonna picture published by W. Stechow tentatively as an early Lochner (A Youthful Work by Stephan Lochner. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Dec. 1968) may give an answer to the question what the common prototype of these Madonnas by Eyck, Rogier and Lochner might have been. Stechow sets the date of the picture, on the basis of its relationship with the Netherlandish Madonnas of the 'thirties, in the years about 1441. He finds the model in Jan van Eyck's paintings; no doubt, the red mantle, the magnificent crown and the elements of the brocaded curtain pattern (compare the motif — B. Klesse: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Bern, 1967. Taf. II, text p. 117) all point to this. On grounds of the photographs we can only question the attribution to Lochner and consider—owing to the archaic character of the composition, a stage preceding the Madonnas of Eyck—rather model, a prototype, of this type. Of course, the picture in question may be a somewhat later copy made by the Cologne master. The heavily moulded, sculpture-like mantle of the Madonna (the opposite of Lochner's soft style) the folds and creases of the drapery are nearer to Campin's style, in particular to the figures on the grisaille verso of the Betrothal of the Virgin Mary in the Prado. The character of the Madonna's face, with its broad forehead and the rich hair twisted behind the ears, also points to Campin, although the row of large pearls is indeed repeated on Lochner's figures. The tapering fingers, the nervously sensitive and contrived gesture and the hands holding not only the Infant but the cloak as well are also to be seen on Campin's early works. The picture is closer to the group of Campin's pictures that survived in copies and, in our opinion might reflect a lost composition by Campin. Produced perhaps in the Rhineland, the significance of this work lies in displaying a type that had preceded the Madonnas of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden.

Finally, we should like to point out some minor errors in the book.

Page 32. The marginal decorations of the page of the Très Riches Heures reproduced in the book are not irises but red columbines.

Page 48. The recurring motifs of the Wenceslaus manuscripts, such as the figures of the female bath attendants are, as has already been pointed out by Schlosser, not illustrations of the King's hedonistic life but emblems of chivalric virtues and literary allegories. (Cf. J. Krása: Humanistische und reformatorische Gedanken in der höfischen Kunst Wenzels. IV. Acta Historiae Artium, Tom XIII, 1967).

Pages 121 and 286. According to Cuttler the column on Rogier van der Weyden's Bladelin altarpiece "clearly refers to the Flagellation". Describing the Nativity the Meditationes Vitae Christi says: ". . . the Virgin rose and stood erect against a column that was there". Campin's and Rogiers' compositions of the Nativity illustrate the phase following the above: "The mother knelt to adore Him and to render thanks to God, saying, 'I thank you, most holy Father, that you gave me your Son and I adore you . . .' " (ed. by I. Ragusa and R. B. Green, Princeton, 1961; pp. 32, 34 and 410). According to Meiss the kneeling figure of Mary in the Nativity scene became general after 1400 and it was he who connected rightly it whith the Madonna of Humility. Though there is, no doubt, a connectien both of contents and of ideas with the Madonna crouching on the ground, we consider it disturbing that there is repeatedly mention in the summary descriptions of Nativity scenes of her as the Madonna of Humility. Adoration—which we would prefer for indicating this kneeling posture—as it occurs twice in the text of the Meditation would be more suitable here.

Page 130. In Petrus Christus's Portrait of a Carthusian

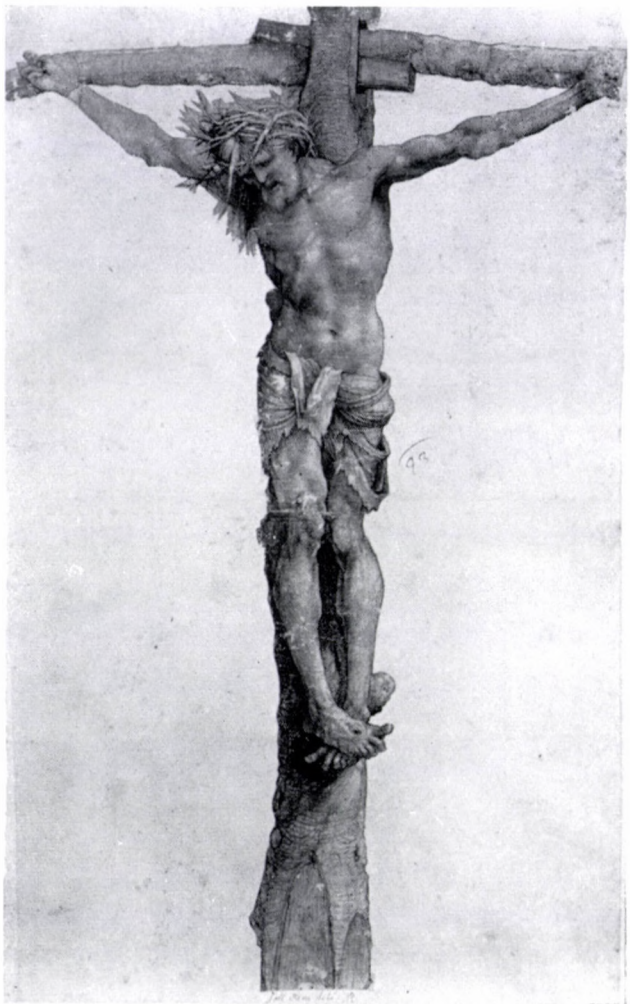


Fig. 8. Matthias Grünewald: Christ on the Cross, c. 1506. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Fig. 9. Master M. S.: The Crucifixion, 1506. Esztergom, Christian Museum

Monk the fly can be explained not only on grounds of the descriptions of antique paintings, as is indicated by Cuttler, but also as a talisman as has been revealed by Andor Pigler (La mouche peinte: un talisman. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, No. 24, 1964).

Page 346. According to the author God Father in Dürer's Heller altarpiece wears "the iron-crown of Hungary". Evidently he has confused it with the iron crown of Monza, which, however, is an open crown. The Hungarian crown is a closed one and the plaques of its upper part, bent in the form of a cross, are broader.

Page 397. The portrait of Hans Sigismund von Baldinger by Georg Pencz is no longer in Budapest. From the Nemes collection it passed to the Herzog collection; in 1966 Gmelin's oeuvre catalogue mentioned it as being in Munich, but by now it has found its way to the Museum of Kassel.

Zsuzsa Urbach

KATALOGE DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS NÜRNBERG. DIE DEUTSCHEN HANDZEICHNUNGEN. DIE HANDZEICHNUNG DES 18. JAHRHUNDERTS. IV. BAND. BEARBEITET VON MONIKA HEFFELS

Nürnberg 1969. 396 S. 5 Farbtafeln, 465 Abbildungen

Das im Jahre 1969 erschienene Buch, der vierte Band der Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, kann als eine vorbildliche Veröffentlichung auf dem Gebiete der Handzeichnungssammlungen betrachtet werden. Die Verfasserin, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Nationalmuseums, hat in der geplanten großen Nürnberger Katalogsfolge (I. Band: Zink, F.: Die deutschen Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhundert, 1968) die Zeichnungen des deutschsprachigen Gebietes von etwa 1680—1810 bearbeitet.

Veröffentlichungen dieser Art stehen bis heute in der Kunstgeschichte vereinzelt da. Seit dem Erscheinen des von K. Garzarolli, H. Tietze, E. Tietze-Conrat und O. Benesch bearbeiteten Albertina Bandes der deutschen Handzeichnungen in Wien in 1933 ist keine bedeutendere einheitliche Sammlung auf diesem Gebiete systematisch publiziert worden

Unsere Kenntnisse über die Handzeichnung in Deutschland, Österreich, Böhmen und Ungarn im 18. Jahrhundert sind immer noch sehr beschränkt und lückenhaft, die bedeutenden Werke von K. Garzarolli-Thurnlackh: Die barocke Handzeichnung in Österreich und G. Aurenhammer: Die Handzeichnung in Österreich im 17. Jahrhundert hatten bisher leider keine Fortsetzung.

Das Verdienst des Nürnberger Katalogs ist zweifach. Wir haben vor allem ein gründliches, gewissenhaft ausführliches Verzeichnis all der im Besitz des Germanischen Nationalmuseums befindlichen deutschen Zeichnungen vor uns, mit den erforderlichen wissenschaftlichen und technischen Angaben, Lebensdaten, genauen Bestimmungen, Provenienz und Bibliographie. Ein recht bedeutender Bestand ist somit der Wissenschaft allgemein zugänglich gemacht umsomehr, da ein jedes Blatt in vorzüglicher Reproduktion erscheint. Neben diesen grundsätzlichen Katalogeigenschaften hat das Werk von Monika Heffels ein vielleicht noch größeren Verdienst in der Tatsache, daß es zum Teil auch als eine Monographie betrachtet werden kann, als eine außerordentlich wertvolle Übersicht der deutschen Handzeichnungskunst im 18. Jahrhundert.

Der Katalog umfaßt 465 Nummern (davon 447—465 die Entwürfe für die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bearbeitet von Joachim Hotz). Dabei handelt es sich um 362 Blätter mit Meisternamen, die sich an etwa 80 Meister reihen, unter Nummer 363—447 sind Werke Unbekannter aufgezählt. Als besonderes Verdienst soll erwähnt werden, daß Meisternamen meist nur auf Grund sicherer Identifizierung, Bezeichnung gegeben sind. Es handelt sich größtenteils nicht um subjektive Zuschreibungen, sondern auf Tatsachen beruhende Bestimmungen, in mehr als 90 Fällen konnten zum Beispiel bei den Entwürfen die ausgeführten Werke zitiert werden.

Am besten vertreten sind verständlicherweise die Meister Süddeutschlands, die Maler, die im schwäbischen, bayerischen, fränkischen Raum tätig gewesen sind. Besonders reich ist das Material der Augsburger Schule (Johann Georg Bergmüller, Johann Wolfgang Baumgartner, Gottfried Bernhard Götz, Matthias Günther), sowie die besonders mit Stichvorlagen mitwirkenden Künstler (die Nilson, Joh. Gottfried Eichler, die Ridinger und Rugendas u. a.) können auf einer Reihe von besonders interessanten Werken studiert werden. Neben Münchener, Nürnberger, Würzburger Meister (B. A. Albrecht, Th. Ch. Winck, P. Decker u. a.) sind aber auch einige vorzügliche Werke von böhmischen und österreichischen sowie tiroler Meistern zu finden. Besondere Beachtung verdient unter anderem der authentische Deckenbildentwurf des Brünner J. G. Etgens, das Werk Anton Kerns oder J. Ch. Lischkas. Daniel Grans, Franz Anton Maulbertschs, C. F. Sambachs oder des Kremser Schmidts Zeichnungen in Nürnberg sind zwar sehr charakteristisch, gehören aber nicht zu den Spitzenleistungen dieser Künstler. Sehr wichtig, aber etwas problematisch ist jenes 1932 erworbene Skizzenbuch, das von der Verfasserin zweifellos richtig, als eine Art von Studiensammlung gewertet wird. Der Zusammenhang mit Paul Troger ist natürlich unverkennbar, schwieriger jedoch die Trennung einzelner Blätter als Originalzeichnungen Trogers und wieder anderer als Nachzeichnungen von Schülern und Gehilfen. Vielseitig reich vertreten ist in dem Nürnberger Katalog die Landschaftszeichnung aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ein Gebiet, das bei weitem noch nicht genügend erforscht und bearbeitet ist. Die Zeichnungen von Ch. H. Brand, Ph. Hackert, F. Kobell, M. Molitor, S. Gessner, J. C. Klengel u. a. dokumentieren in einer Reihe von künstlerisch hervorragenden Blättern die Bedeutung dieser Kunstgattung.

Ebenso reich wie den Schulen, Meistern und Themen nach, ist die Sammlung der Nürnberger Zeichnungen auch in der Technik. Fast alle im 18. Jahrhundert üblichen Zeichnungsverfahren sind mit charakteristischen Beispielen vertreten, der Bestimmung nach handelt es sich jedoch bei den meisten Blättern um Werkzeichnungen. In dem zum Teil noch gewerkmäßig bestimmten süddeutschen Kunstgebiet stand die Zeichnung im 18. Jahrhundert noch in den meisten Fällen eng mit Ausführung und Werk verbunden, sie diente zu Studienzwecken, zu Stichvorlagen, Entwürfen oder Kontraktunterlagen, Naturzeichnungen, sie wurde also immer wieder in einem bestimmten Zusammenhang verwertet. Autonome Zeichnungen gab es, da auch besondere Sammler von Zeichnungen selten waren, weniger als zum Beispiel in Frankreich oder Italien.

Die Sammlung in Nürnberg ist verhältnismäßig sehr jung, die Bestände reichen auf nicht mehr als ein halbes Jahrhundert zurück und auch ihre Provenienz kann in den meisten Fällen nicht weit zurück verfolgt werden. Im allgemeinen sind unsere Kenntnisse die Sammlungsgeschichte der Zeichnungen des 18. Jahrhunderts betreffend äußerst beschränkt. Unser Wissen über die ursprünglichen Studiensammlungen einzelner Künstler, gewisser Akademien oder der wenigen Sammlerspezialisten ist immer noch ganz vage und skizzenhaft.

Im Umfang dieser Buchbesprechung können wir natürlich nur wenig zu den einzelnen Fragen des Kataloges beitragen. Wenn wir das in einigen Fällen versuchen, so ist das vor allem in Zusammenhang mit einer von der Verfasserin dieser Zeilen geplanten Veröffentlichung der deutschen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts im Museum der Bildenden Künste in Budapest, eine Sammlung die bekannterweise ebenfalls reiches Material auf diesem Gebiete besitzt.

So wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Nr. 28—31, Figurstudien von Chodowiecki; zu derselben Folge gehören zwei weitere Studien in Budapest, die aus demselben Bestand stammen (erworben 1916, Auktion Boerner 1911).

Nr. 33—35 Chodowiecki, drei Vorzeichnungen zu Basedows Elementarwerk. Weitere drei Blätter derselben Folge in Budapest (Inv. Nr. 1916 147—149).

Nr. 38 Johann Nepomuk della Croce, wohl Kopie nach einem Bilde, in ähnlicher Auffassung s. die bezeichnete Rötelzeichnung in Budapest (Inv. Nr. 2815).

Nr. 123—124 zu J. H. Füsslis Bildnisstudien seiner Frau ein weiteres, ähnlich ausgeführtes Blatt aus demselben Bestand in Budapest (Inv. Nr. 1914—143).

Nr. 176 A. Kern, die dargestellte Szene kann kaum »Alexander der Große mit der Familie des Darius« sein, da keines der Figuren als die Mutter des Darius gedeutet werden kann. Die kniende Hauptfigur ist aber keine Frau — trägt Hosen — sondern ein Jüngling. Es handelt sich sicherlich um die "Großmut des Scipio" mit dem jungen Allucius und der Braut, wie aus den Skizzen der Rückseite ersichtlich.

Nr. 187 die hypothetische Zuschreibung der Huldigung der vier Erdteile an Martin Knoller ist kaum aufrechtzuhalten. Es ist eventuell ein Werk H. Diefenbrunners (s. Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz. Hamburg, Katalog Nr. 95, Abb. 49).

Nr. 295 Liegender Hund von G. Ph. Rugendas, eine etwas abweichende Handzeichnungvariante mit übereinstimmender Beschriftung, Budapest Inv. Nr. 1932—2381.

Nr. 330 Troger, Pestdarstellung, wie bei den weiteren Blättern derselben Folge aus dem italienischen Skizzenbuch in Budapest, handelt es sich wohl um eine biblische Szene.

Klára Garas

WOLFGANG HILGER: IKONOGRAPHIE KAISER FERDINANDS I.

Wien 1969. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs. Bd. 3. 214 Seiten, 60 Tafeln.

Sammeln, Bearbeitung und Veröffentlichung der auf historische Persönlichkeiten bezüglichen und als Quellenmaterial verwertbaren Bildnisse kann sich in mehrfacher Hinsicht als nützlich erweisen. Dem Geschichtsschreiber und Biographen kommen die Ergebnisse der ikonographischen Forschung bei einer Rekonstruktion der äußeren Erscheinung, besonderer Merkmale und der individuellen Haltung der betreffenden Persönlichkeit zugute, doch vermögen diese

Porträts auch dem Kunsthistoriker wertvolle Aufschlüsse zu geben. Das Lebensalter des Modells vermag in manchen Fällen zu einer genaueren Datierung zu verhelfen, eine Untersuchung der mit dem Bildauftrag zusammenhängenden Fragen kann unter Umständen zur Bestimmung des betreffenden Künstlers führen und zur Klärung gewisser Einzelheiten seines Lebenslaufes und künstlerischen Wirkens beitragen. Die zu einer Systematisierung des ikonographischen Materials dienende typologische Gruppierung kann nach Klärung der Wechselbeziehungen der einzelnen Kunstwerke neue Einsichten in die zwischen den Künstlern oder Kunstschulen bestehenden Bindungen und Zusammenhänge gewähren.

Einen seltenen Glücksfall bildet es in der ikonographischen Forschung, wenn die historische Bedeutung der dargestellten Person mit dem künstlerischen Niveau der sie verewigenden Werke in richtigem Verhältnis steht. Gehört auch Ferdinand I. (1503—1564) nicht zu den besonders denkwürdigen Herrschern der Habsburgerdynastie, ist die Erforschung und Bearbeitung der auf ihn bezogenen ikonographischen Hinterlassenschaft dennoch eine wichtige und lohnende Aufgabe, da er über seinen älteren Bruder, Kaiser Karl V., mit einigen der namhaftesten italienischen, niederländischen und vor allem natürlich deutschen Künstlern seiner Zeit in Berührung kam. In der Einleitung zum vorliegenden Band setzte sich Wolfgang Hilger die Bearbeitung der zu Lebzeiten des Herrschers entstandenen Bildnisse Ferdinands zum Ziel, mit Ausnahme des einschlägigen numismatischen Materials, dem er angesichts der außerordentlichen Reichhaltigkeit nur einige typische Beispiele entnahm. Unter den postumen Werken erwähnt er nur die in künstlerischen Belangen bemerkenswertesten bzw. jene, die auf zeitgenössische, inzwischen verlorengegangene Originale schließen lassen.

In dem nach politischen Ereignissen — dem Wormser Teilungsvertrag (1521), Karls V. Rückkehr nach Deutschland (1530) und dem Augsburger Reichstag (1547) — gegliederten Textteil beschäftigt sich der Autor in chronologischer Reihenfolge eingehend mit den Entstehungsumständen der Porträts Ferdinands und der Darstellungen verschiedener mit ihm zusammenhängender Ereignisse, analysiert ihre ikonographische Glaubwürdigkeit und bestimmt ihren Platz innerhalb des gesamten bildnerischen Quellenmaterials. In Verfolgung der Lebensbahn Ferdinands erwähnt er Bernhard Strigel, Jan Cornelisz Vermeyen, Barthel Beham, Jakob Seisenegger, Lukas Cranach d. J., Tizian, Erhard Schön, Hans Sebald Lautensack, Martino Rota, Hans Daucher und Veit Kels. Diese kurze Aufzählung allein vermittelt einen hinlänglichen Begriff von der Sorgfalt, mit der Ferdinand bzw. seine Berater jene Künstler auswählten, an die sie sich mit ihren Aufträgen wandten. Hilger bedient sich überall der Zeugenschaft der in großer Fülle vorhandenen schriftlichen Quellen über Ferdinand, und die zahlreichen Anmerkungen künden von seiner Beschlagenheit in der umfangreichen Literatur. Die Ergänzung des Textteils bilden ein 259 Titel umfassender Katalog mit den wichtigsten, zur Identifizierung der einzelnen Stücke erforderlichen Angaben sowie ein Bilderteil mit den Reproduktionen der beachtenswertesten Porträts. Die Gliederung der Werke erfolgt im Katalog je nach dem verwendeten Material und der angewandten Technik in folgende Gruppen: Tafelbilder, Fresken, Mosaik — Glasmalerei — Tapisserie — Zeichnungen und Miniaturen — Druckgraphik — Plastik — Kleinplastische Arbeiten — Medaillen und Münzen — Siegel — Sonstiges Kunstgewerbe.

Laut der dem Katalog beigegebenen Anleitung dient innerhalb der einzelnen Kunstgattungsgruppen die Zeitenfolge als Richtschnur, doch sind die ikonographisch miteinander zusammenhängenden Objekte, d. h. die Originale und ihre Nachbildungen oder Kopien, nach der Nummer des dem jeweiligen Typus zur Grundlage dienenden Werkes in Untergruppen geteilt und unter Buchstaben angeführt (z. B. bei den Medaillen und Münzen 189/a-b-c, 225/a-e oder 239/a-d). Obwohl man ähnlichen Fällen auch unter den Gemälden und Stichen begegnet, gelangt man zu der Feststellung, daß der Verfasser an dem von ihm selbst erarbeiteten Katalogisierungsprinzip nicht mit der von ihm erwarteten Folgerichtigkeit bis zum Ende festhält. Um ein einziges Beispiel zu nennen, verzeichnet er nach Beschreibung des 1531 entstandenen Behamschen Kupferstiches (Katalog Nr. 85) im Text auf S. 53 dessen »direkte Kopien«, u. a. auch Agostino Venezianos Radierung, die aber im Katalog dennoch unter einer eigenen Nummer (87) angeführt ist.



Abb. 1. Ferdinand I. als ungarischer König. Kupferstich, vor 1632

In diesem Zusammenhang sei uns eine Bemerkung allgemeiner Natur zu dem bei Anordnung ikonographischer Kataloge befolgten Verfahren gestattet. Für die ikonographische Forschung bildet das betreffende Kunstwerk bekanntlich eine Geschichtsquelle, man wendet sich ihm in erster Linie seines Gegenstandes wegen zu, während die künstlerische Qualität des Werkes nur von sekundärem Interesse ist. Daraus folgt, daß eine Gruppierung nach dem jeweiligen Material und nach bildnerischer Technik bei Zusammenstellungen dieser Art nicht das angemessenste und zweckdienlichste Verfahren ist. Bei Befolgung dieser Methode kann man nämlich auf die ikonographischen Zusammenhänge (z. B. Naturstudie und nach einer solchen angefertigtes Gemälde bzw. Stich, Original, Kopie oder Überarbeitung) nur durch Hinweise aufmerksam machen. Auch in Hilgers Katalog stößt man häufig bei der an die Beschreibung der einzelnen Bilder anknüpfenden ikonographischen Wertung in Begleitung der Nummer eines anderen Bildes auf den Vermerk »folgt dem Typus von«, was besagen will, daß der Quellenwert des fraglichen Stückes von untergeordneter Bedeutung ist. Eine geeignetere Grundlage zur Zusammenstellung ikonographischer Kataloge dürfte unseres Erachtens das Kriterium der Authentizität bilden. Hierbei sind die nach der Natur angefertigten, mithin unmittelbar glaubwürdigsten Kompositionen die bestimmenden Faktoren der einzelnen

Gruppen. Sie werden mit selbständigen Nummern versehen, ihnen folgen dann unter abweichender (eventuell mit Buchstaben-) Bezeichnung die Kopien und Bearbeitungen, voraus dann die typologische Zugehörigkeit und zugleich auch die mehr oder minder hohe Authentizität der betreffenden Objekte klar und eindeutig ersichtlich wäre. Zwar würde ein derart zusammengestellter Katalog weniger Nummern enthalten als bei der von Hilger angewandten Methode, hingegen wäre er weit übersichtlicher.

Gegen diese Lösung auf typologischer Grundlage könnte man allenfalls den Einwand erheben, der Benützer des Katalogs könne in Unkenntnis der vom Autor gewählten Anordnung bei einer Gruppierung nach Material und Technik von diesem oder jenem konkreten Stück leichter feststellen, ob es in der Aufzählung vorkommt oder nicht, ohne erst den Katalog Titel für Titel durchsehen zu müssen. Doch könnten gut gewählte Illustrationen und übersichtliche Register auch in dem von uns vorgeschlagenen Fall ein rasches Zurechtfinden unter den einzelnen Typen ermöglichen. Ein weiteres Problem könnte aus der typologischen Gruppierung erwachsen, falls aus der Kontamination der Vorlagen zwei verschiedenen Typen ein einziges Werk entsteht. Aber auch das bildet nur eine scheinbare Schwierigkeit, zumal sich jedes derartige Problem in der Praxis lösen und entscheiden läßt.

Gleichsam einen Mittelweg zwischen den beiden hier erwähnten Alternativen bildet Jolán Baloghs 1940 leider nur in ungarischer Sprache veröffentlichte Matthias-Corvinus-Ikonographie, in der ein Material bearbeitet wurde, das jenem Hilgers zeitlich nahesteht (Mátyás király emlékkönyv — Gedenkbuch König Matthias'. Redigiert von I. Lukinich. Budapest o. J. Bd. I. S. 435—548). Die Autorin gliedert ihren Katalog überaus logisch in authentische, vorgebliche und irrtümlich als authentisch geltende Bildnisgruppen, hält sich aber innerhalb dieser Gruppen an die Einteilung nach Material und technischem Verfahren. Überdies erleichtern auch chronologische und typologische Tabellen das Zurechtfinden im behandelten Material.

Unsere zweite und abschließende Bemerkung ist keine Stellungnahme, vielmehr ein ergänzender Beitrag zu Hilgers Ikonographie. Kaiser Ferdinand I. war zugleich auch König von Ungarn. Deshalb möchten wir die Reihe der von Hilger verzeichneten postumen Darstellungen mit einem zwischen 1619 und 1632 entstandenen Kupferstich ergänzen, der als Teil einer Bilderfolge der ungarischen Könige in Buchform 1664 bei Michael und Johann Endter in Nürnberg unter dem Titel "Mausoleum . . . Regum . . . Hungariae . . ." zur Ausgabe gelangte. Die Reihe, die sich aufgrund ihrer künstlerischen Eigenmerkmale mit den Sadelers in Zusammenhang bringen läßt, verdient schon wegen ihrer beachtenswerten Qualität unsere Aufmerksamkeit. Eben ihrem künstlerischen Wert verdankte sie es, daß sie mehr als zweihundert Jahre lang zu einer Quelle der in Ungarn und im Ausland angefertigten ungarischen Königsbildnisse wurde. Ihren Kopien begegnet man auf Monumentalwerken, Tafelbildern, Plastiken und Stichen. Die Ergebnisse unserer Forschungen zu der Entstehung, zum Ursprung und zu den Auswirkungen dieser Serie wollen wir gelegentlich an anderer Stelle ausführlich schildern und uns deshalb diesmal damit begnügen, die weitreichende Wirkung des Mausoleums anhand dreier, aus der großen Zahl von Kopien herausgegriffener Beispiele zu illustrieren. Ende des 17. Jahrhunderts veröffentlichte Paul Fürst in Nürnberg die Bildnisse der ungarischen Könige auf einem gemeinsamen Blatt. Um 1700 entstanden im Festsaal des Schlosses in Eisenstadt die Medaillons mit den Porträts der Könige von Ungarn, und in Wien erschienen 1830 die der Kaiserin Karoline Augusta gewidmeten Lithographien Josef Kriehubers, in denen Moritz von Schwinds Zeichnungen vervielfältigt wurden. In allen drei Bilderfolgen, die sich samt und sonders auf die im Mausoleum veröffentlichten Typen zurückführen lassen, tritt auch die Gestalt Ferdinands I. in Erscheinung.

Unsere Bemerkungen wollen in keiner Weise den Wert der verdienstvollen Arbeit Hilgers schmälern, erhebt doch er selbst keinen Anspruch auf Vollständigkeit, was die nach des Herrschers Tod angefertigten, als Quellenmaterial in Betracht kommenden Bildnisse anbelangt, andererseits stellen diese nur einen verhältnismäßig geringen Teil des Katalogs. Hilgers Buch bildet in der historisch-ikonographischen Literatur und innerhalb dieser in der Reihe der Bearbeitungen von Herrscherdarstellungen aus dem 16. Jahrhundert zweifellos eine wichtige Etappe.

Gy. Rózsa

INDEX

Ch. de Tolnay: Leó Popper und die Kunstgeschichte 3
Gy. Lukács: Leó Popper. Ein Nachruf 5
L. Popper: Peter Brueghel der Ältere 6
L. Popper: Die Bildhauerei, Rodin und Maillol 10
Ewa Śnieżyńska-Stolot: Die Ikonographie der Königin Elisabeth 17
D. Radocsay: Über einige illuminierte Urkunden 31
Gyöngyi Török: Eine unbekannte Veit Stoß-Zeichnung. (Anmerkungen zum Problem der Bildhauerzeichnung und zur Bedeutung des Bußzettels) 63
Edit Pogány-Balás: On the Problems of an Antique Archetype of Mantegna's and Dürer's 77
Á. Timár: »Le chef-d'œuvre inconnu« (Krisenzeichen der klassischen Malerei in einer Novelle von Balzac). 91
Nóra Aradi: Iconologic Research of Socialist Fine Arts 103

RECENSIONES

Hans Koepf: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen *(E. Marosi)* 127
Charles D. Cuttler: Northern Painting *(Zsuzsa Urbach)* 130
Katalog des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. Die Handzeichnung des 18 Jahrhunderts. IV. Band *(Klára Garas)* 137
Wolfgang Hilger: Ikonographie Kaiser Ferdinands I. *(Gy. Rózsa)* 138

I migliori studiosi collaborano in ARTE LOMBARDA a uno dei capitoli piú nuovi e attuali della storia dell'arte. La collezione di tutti i volumi editi dalla fondazione costituisce una fonte indispensabile e insostituibile per cultori d'arte, studiosi istituti universitari, musei.

Arte lombarda

Rivista di storia dell'arte

fondata nel 1955

Periodicità semestrale

Direttore responsabile:
M. L. Gatti Perer

Il volume XIII, 1 (1968) contiene gli Indici delle prime 12 annate

Due nuove collane affiancano «Arte lombarda»

Monografie di «Arte lombarda» - I monumenti

① M. L. Gatti Perer – *La chiesa e il convento di S. Ambrogio della Vittoria a Parabiago*
1966, cm. 23 × 30,5 – 145 pp. – 116 ill. in nero e a colori - legatura in brossura con sovraccoperta plastificata

② *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano – 50 Monumenti restaurati con l'intervento dell'amministrazione Provinciale di Milano*
1967, cm. 23 × 30,5 – pp. XX-247 – 321 illustrazioni e una piantina fuori testo – legatura in brossura con sovraccoperta plastificata

③ **IL DUOMO DI MILANO**
Atti del Congresso Internazionale promosso dall'Istituto per la Storia dell'Arte lombarda e dalla V. Fabbrica del Duomo.
1969, 2 volumi rilegati con custodia, di ca. 700 pagine, complessivamente

Monografie di «Arte lombarda» - I Maestri

① M. L. Gatti Perer – *Carlo Giuseppe Merlo architetto*
1966, cm. 20 × 29 – 560 pp. – 347 illustrazioni – legatura in tela con sovraccoperta plastificata

Direzione, amministrazione, pubblicitá presso
Edizioni LA RETE, Milano via Statuto 8 Tel. 635.731, C.C.P. 3/2841

Arte lombarda

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Várhelyi Tamás

A kézirat nyomdába érkezett: 1970. XII. 21. — Terjedelem: 17,5 (A/5) ív 118 ábra

71.70922 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondance with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 20.00 a volume.

Orders may be placed with "Kultúra" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 20.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultúra» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) on à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках.

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Праздназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена — $ 20.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest I., Fő u. 32. Текущий счет № 43-790-057-181), или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Drejtorija Qändrone e Pärhapjes
dhe Propagandimit tä Librit
Kruga Konferenca e Päzes
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

Globus
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA

HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Smečkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
Slovart A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK

Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation
et Librairie
48, rue Gay Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxford
Collet's Subscription Import
Department
Denington Estate
Wellingborough, Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4—5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgt 41—43
Oslo 1

POLAND

Ruch
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

18. VI. 1971

Index: 26.016

ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS XVII * FASCICULI 3—4

1828

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1971

ACTA HISTORIAE ARTIUM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEI

SZERKESZTI

VAYER LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG TAGJAI

ENTZ GÉZA, GARAS KLÁRA, GRANASZTÓI PÁL,
RADOCSAY DÉNES, H. ZÁDOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

RÓZSA GYÖRGY

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL: BUDAPEST V., ALKOTMÁNY UTCA 21.

Az *Acta Historiae Artium* német, angol, francia, orosz és olasz nyelven közöl értekezéseket a művészettörténet köréből.

Az *Acta Historiae Artium* változó terjedelmű füzetekben jelenik meg. Több füzet alkot egy kötetet.

A közlésre szánt kéziratok a következő címre küldendők:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztőségi és kiadóhivatali levelezés.

Megrendelhető a belföld számára az „Akadémiai Kiadó"-nál (Budapest V., Alkotmány utca 21. Bankszámla 05-915-111-46), a külföld számára pedig a „Kultúra" Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest I., Fő utca 32. Bankszámla 43-790-181 sz.) vagy külföldi képviseleteinél, bizományosainál.

Die *Acta Historiae Artium* veröffentlichen Abhandlungen aus dem Bereich der Kunstgeschichte in deutscher, englischer, französischer, russischer und italienischer Sprache.

Die *Acta Historiae Artium* erscheinen in Heften wechselnden Umfanges. Mehrere Hefte bilden einen Band.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Historiae Artium, Budapest 502. Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Redaktion und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: $ 20.00.

Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandels-Unternehmen »Kultúra« (Budapest I., Fő utca 32. Bankkonto Nr. 43-790-057-181) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

LE PITTURE MURALI ROMANICHE NELLA CRIPTA DELLA CHIESA DI FELDEBRŐ

di

MELINDA TÓTH

Da quando, più di cent'anni fa, Imre Henszlmann aveva richiamato l'attenzione sulla decorazione pittorica della cripta della chiesetta di Feldebrő, molti studiosi si sono occupati di quelle pitture e della chiesa in cui si conservano,[1] e solo in quest'ultimo decennio si è potuto giungere ad un accomodamento dei pareri talvolta radicalmente opposti. Si è venuto così formando, circa la chiesa, la cripta e le pitture, un giudizio più o meno approvato da tutti, ma che fino a tutt'oggi non ha trovato una documentazione fondata su validi elementi storico-artistici.

Le pitture murali di Feldebrő occupano un posto di rilievo nella serie delle pitture murali romaniche d'Ungheria, di numero ormai deplorevolmente ridotto; quanto alla chiesa che le conserva, si tratta di una delle costruzioni rappresentative dei primi decenni dell'Ungheria costituitasi in Stato, e che potrà forse essere messa anche in relazione con un capitolo interessante della prima storia d'Ungheria.

Sembra comunque opportuno sottoporre ad un esame approfondito il ciclo degli affreschi in questione, e ciò anche allo scopo di mettere in luce meglio di come è stato fatto finora il periodo più primitivo, incerto, della pittura murale ungherese.

I.

La chiesa di Feldebrő, più volte rimaneggiata, oggi non differisce molto da una chiesa rustica ungherese del XVIII secolo; di sotto questa veste barocca, i resti della prima chiesa preromanica sono stati messi alla luce nel 1925 e 1936 (fig. 1).[2] La chiesa odierna non comprende che una parte di quella originaria, la pianta centrale è divisa da colonne in due direzioni in cinque navate per ciascuna. Ad est, a sud e a nord, un'abside per ciascun lato disposta in linea d'asse formava risalto nel muro della prima chiesa; al punto d'incontro degli assi centrali si ergeva una cupola.[3] La cripta era situata sotto la parte orientale della chiesa e vi si accedeva dalle due estreme navate laterali. Il coro era elevata sopra la cripta di un metro circa al livello della navata, e nella parete verso la navata due monofore davano diretto collegamento con la cripta.

Le proporzioni singolari della cripta erano determinate dallo schema centrale della chiesa. Il suo coro era disposto sotto l'abside della chiesa. La larghissima navata ha solo la lunghezza di due campate; ad essa si accompagna nella linea dell'asse centrale, ma in direzione alquanto obliqua, un altro locale. Chi acceda alla chiesa inferiore per la discesa laterale ricostruita si troverà in un ambiente singolare, orientato in maniera diversa dal comune, la cui bassa volta è sostenuta da una fila di pilastri polistili pesanti e di effetto arcaico.

La posizione di rilievo della cripta (fig. 3) nel complesso della chiesa primitiva, e diremmo la sua importanza architettonica predominante sono indiscutibili, ma resta tuttora incerta la sua funzione come cripta. Per lungo tempo le si contestava perfino il piccolo ambiente a volta a botte, considerandolo una costruzione successiva,[4] mentre è proprio questo locale che dà il vero senso di questa «chiesa inferiore» seminterrata. Da esami accurati del muro e dell'intonaco e da verifiche di misure si è ormai potuto stabilire con certezza l'appartenenza del piccolo vano alla fabrica originale. Si trattava di una camera sepolcrale situata sotto la cupola centrale della chiesa; la tomba scavata sotto e oggi vuota,[5] si trova nel punto d'incontro dei diametri della chiesa, nel centro geometrico e architettonico della chiesa centrale.[6] La parte della fabbrica chiamata prudentemente «chiesa inferiore» era dunque, quanto alla funzione, una cripta. La parte di estremo rilievo assegnatale induce a considerare la chiesa stessa come chiesa-mausoleo: la stessa collocazione

della tomba nella fabbrica centrale a cupola conferma tale ipotesi.

Come si è detto, dalla navata centrale della chiesa due finestre collocate in basso permettono la visione dell'ambiente inferiore. Attraverso le finestre si offre allo sguardo l'altare della cripta, anzichè, come è generalmente il caso delle *confessioni*, la tomba del santo. I laici potevano in tal modo partecipare ai riti sacri svolti nell'ambiente sottostante, senza trovarsi in contatto diretto col sepolto. La disposizione delle finestre significa infatti che i costruttori della chiesa evitarono deliberatamente di mettere in vista il defunto, collocato anzi in disparte. Il sonno eterno della persona sepolta nella camera non era turbato da nulla; anche la scala che oggi vi porta risalirà a periodo posteriore.[7] Tutto ciò fa ritenere che la «chiesa inferiore» ossia la cripta del mausoleo fosse una cappella destinata esclusivamente a luogo di sepoltura privata, familiare, anzichè una confessione e un ambiente di altra destinazione subordinato alla chiesa propriamente detta.

Dopo le differenti congetture cronologiche relative alla chiesa gli esami di quest'ultimo decennio hanno dato la soluzione più soddisfacente indicando il secolo XI, e più particolarmente gli anni dal quaranta al sessanta dello stesso.[8] Come analogia per la pianta centrale, a conca, e per i dettagli architettonici arcaici potevano servire alcune opere dell'architettura preromanica d'Ungheria[9] o meglio ancora un gruppo caratteristico di sculture decorativi a palmette e foglie d'acanto.[10] Questo periodo primitivo della storia dell'architettura ungherese ha tuttora molti aspetti rimasti senza soluzione, e certe questioni ne vengono appunto messe in nuova luce dagli scavi attualmente in corso:[11] perciò la valutazione architettonica della chiesa di Feldebrő richiederà ancora qualche tempo. E' comunque degno di nota il fatto che la chiesa, per la sua funzione di mausoleo e per la sua caratteristica plastica potrà essere messa a confronto quasi esclusivamente con i monasteri di fondazione regia e destinati a luogo di sepoltura dei re.[12] Non è da ritenersi che ciò, come pure le qualità architettoniche della chiesa, debbano considerarsi solo un'apparenza dovuta al deperimento del patrimonio monumentale e delle fonti scritte.

La località di Feldebrő si trova nei possedimenti allodiali della casata degli Aba. Debrő[13] e la non distante Sár erano due primitivi monasteri e centri delle terre degli Aba[14] nell'attuale provincia di Heves. Nell'epoca corrispondente a quella della nostra chiesa di Feldebrő, e cioè nella prima metà del secolo XI, si hanno notizie sicure solo di un unico componente della casata, che era quello più eminente. Si tratta di Samuele Aba, palatino e cognato o nipote[15] di re Stefano I, che divenne a sua volta re con la violenza, poi detronizzato e ucciso; la traslazione della cui salma a Sár, nel proprio monastero, è descritto dalle cronache come simile a quello dei santi.[16] Le rovine di Sármonostor sono da tempo sotterrate;[17] sembrava quindi ovvio poter congetturare invece nella chiesa di Feldebrő tuttora esistente il luogo di sepoltura di Samuele Aba a Sár. E' indicativo che tale ipotesi sia stata avanzata non dagli storici, ma dagli storici dell'arte; il primo a lanciarla fu il Divald,[18] dopo il quale quest'allettante possibilità continua a riaffiorare anche nella letteratura di questi ultimi anni.[19] Gli scavi attualmente in corso del monastero di Sár potranno decidere la questione quale dei due monasteri fosse il luogo di sepoltura del terzo re d'Ungheria. Ora, senza voler anticipare i risultati archeologici che si prevedono, chi scrive desidera tuttavia mettere in rilievo i fattori che confermerebbero la tesi di Feldebrő. Una prova positiva potrebbe essere il ricco mausoleo e i suoi legami con le opere edili preromaniche dei re sopra accennati, le condizioni storiche delle prime fondazioni ungheresi di monasteri,[20] nonchè un fatto risultante dalla critica delle fonti, per cui il «monastero proprio» e il luogo di sepoltura del re Aba non sarebbero necessariamente identici alla località di Sár.[21] D'altronde, anche se gli scavi di Sár dovessero localizzare il mausoleo reale a Sár, non per questo sarebbe diminuita l'importanza architettonica e storica della chiese di Debrő: vorrebbe dire che si tratta evidentemente di un monastero e una tomba situati nel centro della proprietà di un componente illustre della casata degli Aba il quale, pur non menzionato dalle fonti, non sarà stato di molto inferiore a re Samuele.[22]

Non si ha notizia di alcuna suppellettile della tomba appartenente al periodo della costruzione della chiesa di Feldebrő, due volte ricostruita e alterata da ricerche abusive e semi-abusive. Gli esecutori degli scavi hanno infatti trovato vuota l'unica tomba situata sotto la camera. In circostanze incerte, ma sicuramente provenienti dalla chiesa, sono stati ritrovati invece due oggetti del XII secolo:[23] una piccola croce pettorale d'oro[24] e un pastorale di corno di cervo.[25] Quest'ultimo

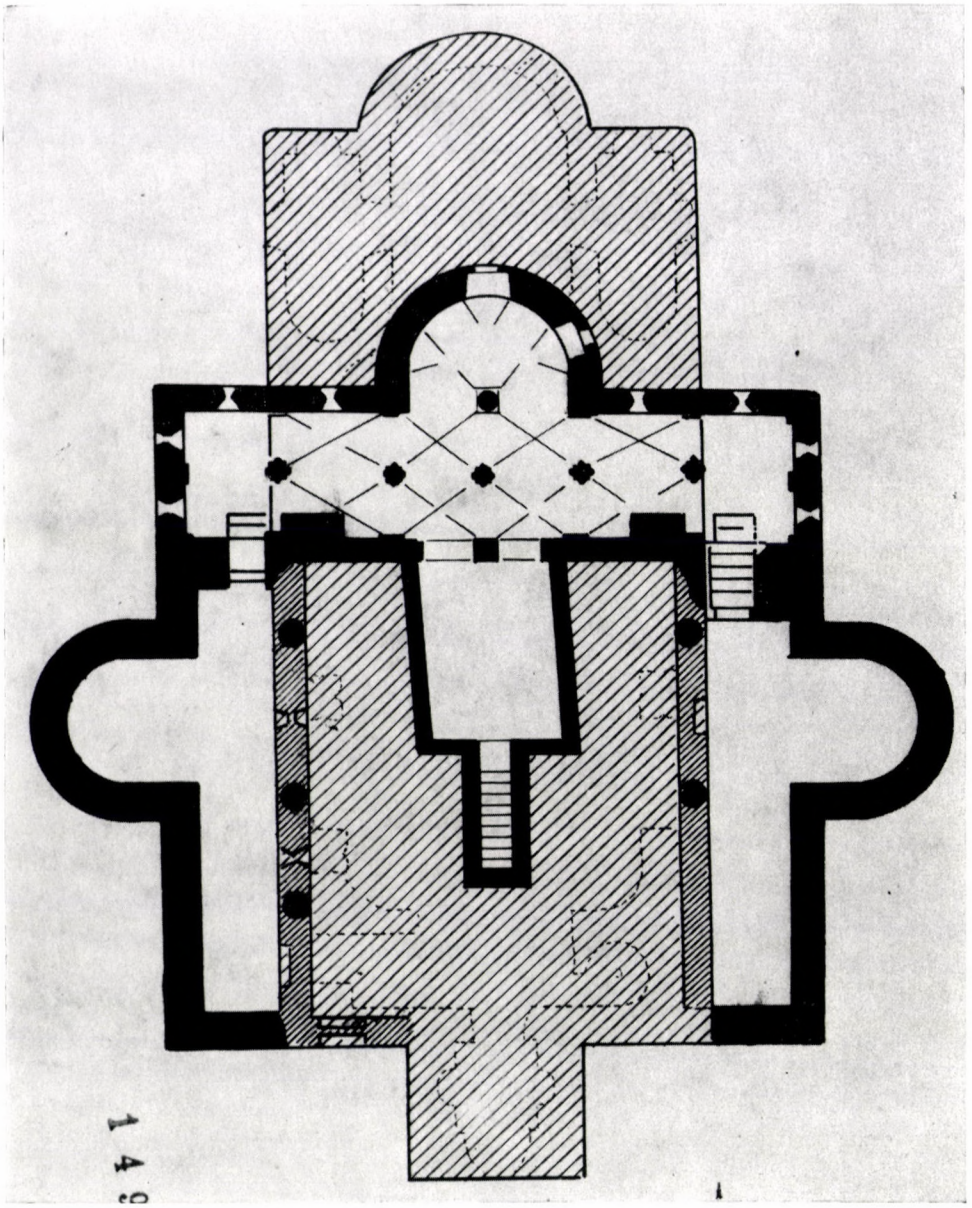


Fig. 1. Pianta della chiesa di Feldebrő

può ritenersi con molta probabilità proveniente dalla tomba situata nell'abside sud della chiesa, e che si può scorgere anche nella pianta[26] pubblicata in relazione agli scavi del 1936. Si tratterà quindi della sepoltura di un abate, e di un abate notevole del secolo XII, a giudicare dalla collocazione e dalla presunta suppellettile. La qualità della tomba e degli oggetti rinvenuti induce ad ammettere a Feldebrő un secondo periodo di fioritura del monastero nel XII secolo, a cui potrebbe anche risalire la decorazione pittorica della chiesa. Si ignora se questa sia stata eseguita nel quadro di un generale abbelimento di tutta la chiesa;[27] è da notare tuttavia quanto era considerato importante il defunto della cripta appartenente alla casata degli Aba e personaggio certo molto eminente se i suoi discendenti vollero onorarne la memoria a tanta distanza di tempo facendo pitturare il luogo dove riposava.

Resta tuttora incerto, nonostante le ripetuti scavi, per quanto tempo la chiesa sia rimasta illesa nella sua nuova veste dipinta. Comunque, durante l'invasione dei Tartari il monastero si spopolò[28] e anche la chiesa deve aver subito danni notevoli: infatti venne ricostruita ancora nel periodo tardo-romanico.[29] Con la demolizione delle estreme navate laterali venne ridotta in forma longitudinale a tre navate, murando gli inter-



Fig. 2. Facciata nord della chiesa

colunni tra le due navate di ciascun lato (fig. 2). Con le estreme navate laterali si trovarono escluse dall'interno della nuova chiesa anche le discese originarie della cripta. E' possibile che esse abbiano continuato a funzionare come scale esterne della cripta fino al nuovo rifacimento della chiesa in età barocca,[30] ma più probabilmente furono sostituite da altri ingressi aperti nell'asse della chiesa, attraverso la camera. Insieme con le scale laterali vennero soppresse anche le parti della cripta che si dilatavano oltre ai limiti della nuova chiesa più stretta, e cioè le due campate più laterali.[31] Tali mutamenti dello spazo e della decorazione della cripta indicano la cessazione — probabilmente già durante l'invasione tartara e in connessione con il ritiro dei monaci — della funzione originaria della cripta quale ricettacolo delle spoglie dell'illustre defunto.[32]

II.

La storia e la storia architetturale della chiesa non forniscono che scarsi aiuti per l'esame della problematica delle pitture murali che ci interessano. Ma se sono scarse le opere architettoniche dell'XI secolo in Ungheria da potersi confrontare con la chiesa di Feldebrő, è deplorevolmente povero anche il superstite materiale di pittura murale romanica. Onde, anche se si avesse la certezza che le pitture di Feldebrő furono eseguite come decorazione della cripta del re prode, tirannico e forse venerato come santo che vi era sepolto, in mancanza di un materiale comparativo di pittura murale non si sarebbe comunque in grado di valutare l'importanza del fatto sia quanto al programma che alla qualità dell'opera. Quindi, in mancanza di una maggiore certezza storica, bisogna per ora limitarsi a considerare le pitture come un complesso isolato dall'ambiente contemporaneo.

Nel 1961—62 gli affreschi della cripta furono ripuliti, restaurati[33] e ne furono messe alla luce alcune parti non ancora scoperte; comunque, è solo dopo questo restauro che si può avere un'idea completa del programma di tutte le pitture superstiti, disposte sulla volta della cripta. Il restauro,



Fig. 3. La cripta

del resto molto riuscito, ha avuto un solo svantaggio per quel che riguarda la valutazione storico-artistica delle pitture: ha reso molto difficile, direi quasi per sempre impossibile lo studio approfondito dei vari strati della pittura murale. I dipinti infatti erano stati eseguiti su uno strato d'intonaco di vario spessore; col formarsi successivo delle crepe si verificarono anche spostamenti di livello dando l'impressione in vari punti di strati sovrapposti. D'altra parte, sotto le pitture oggi visibili spunta in alcune zone uno strato d'intonaco effettivamente isolato, tinto di calce e qua e là dipinto. Allo scopo di proteggere i dipinti, nel lavoro di conservazione si è proceduto a spianare i limiti delle singole macchie, di modo che gli strati di età diversa si confondono, mentre gli strati contemporanei possono facilmente essere interpretati come strati differenti. Perciò dalla parte del coro ad esempio, nel punto cardinale di tutto il complesso affrescato, non c'è quasi altra possibilità se non di congetturare se si tratti o di una sola mano di pittura o dell'incontro di due strati.[34] Qualche tempo fa noi stessi eravamo del parere che la pittura oggi visibile della cripta fosse stata eseguita a due riprese, e infatti gli strati d'intonaco dalla parte dell'arco trionfale possono offrire qualche punto d'appoggio per ritenere la pittura del coro anteriore, e la nave un'opera posteriore aggiunta a quella precedente.[35] Ma in seguito ci è parsa più verosimile l'idea che la decorazione dipinta della piccola cripta fosse nata in una sola occasione, in base ad un'unica concezione. A confermarla è valso, oltre alla valutazione degli strati, anche il programma, nonchè lo stile della pittura.

Le pitture murali oggi estremamente consunte della chiesa inferiore furono eseguite nella maniera comune alle pitture murali romaniche, con un sottofondo a fresco e con velature e contorni aggiunti al secco.[35a] A parte alcuni dettagli felicemente conservati, le parti a secco sono andate distrutte in grande proporzione, mentre

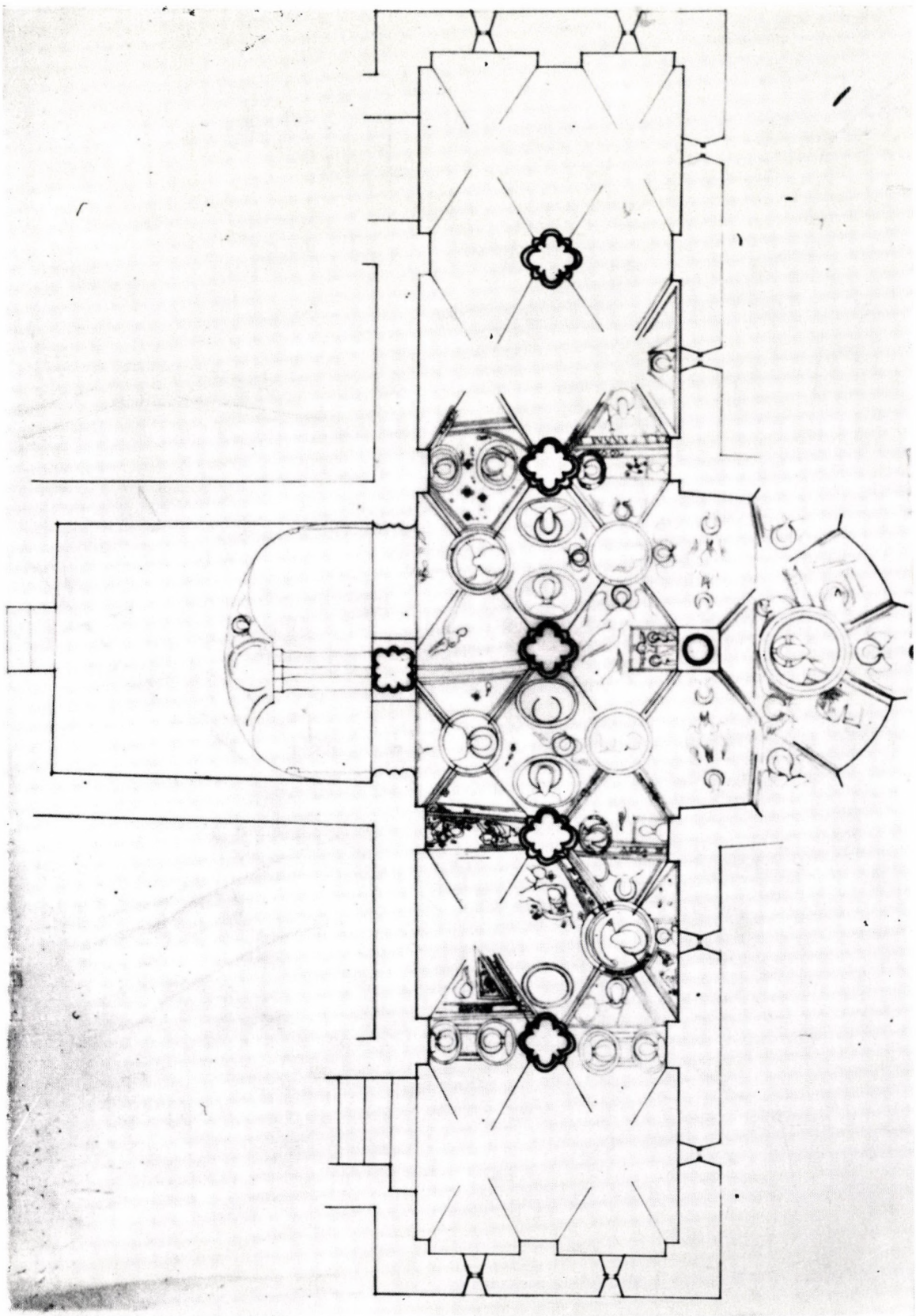


Fig. 4. Disposizione delle pitture murali della cripta



Fig. 5. Cristo e i simboli degli Evangelisti

in altri punti i disegni abbozzati a fresco o talvolta graffiati (nel caso dei nimbi) sembrano essere gli unici avanzi della primitiva pittura. La caduta qua e là considerevole dei colori (coro e zone adiacenti) è accompagnata dal deperimento dell'intero strato d'intonaco. Ciò si nota in particolare nelle parti sopra i capitelli, mentre sulla superficie delle due campate laterali della cripta, ricostruite negli anni 1930, come pure in gran parte delle campate attigue, manca l'intonaco di supporto della pittura.

La «nave» della cripta dai pilastri polistili è coperta da volte a botte sovralzate e interrotte da volte a botte trasversali, simili alle volte a crociera (fig. 3). La camera sepolcrale, come si è detto, ha pure volta a botte, mentre la volta del coro poggia sulla colonna centrale ed è articolata da vele in corrispondenza delle due finestre e di una lunetta.

Sulla superficie delle volte la pittura si estendeva fino ai capitelli dei pilastri della navata e sulle pareti fino all'altezza corrispondente all'incirca;[36] essa ricopriva pure le lunette, i strombi obliqui delle finestre e la volta della camera sepolcrale.[37] Nella navata le volte che sormontavano le piccole campate a forma di rettangoli allungati davano superfici di forte curvatura. Ogni campata si divideva in quattro vele, ma siccome le campate non erano separate da archi trasversi, le vele risultavano come fuse l'una nell'altra. Pare che il pittore non abbia voluto sfruttare le possibilità che in tal modo gli si offrivano, infatti, più di una volta fu lui a supplire a questa mancanza architettonica con fasce mediani dipinte. Queste fasce, tracciate lungo le nervature e gli archi trasversi sono elementi caratteristici della pittura murale, ma con ciò la composizione non può affatto dirsi severa o coerente. Nè la disposizione planimetrica delle pitture murali (fig. 4) può dirsi tale: solo il coro e le due campate più vicine accennano ad una composizione rigorosamente simmetrica, mentre le altre zone



Fig. 6. Arcangelo

della decorazione pittorica sono disposte con molto maggiore libertà.

L'effetto coloristico della pittura è vivo e chiaro. E' da notare che lo sfondo dei dipinti non è di colore uniforma: quello del coro e delle due campate antistanti è azzurro, mentre altrove le pitture sono eseguite su uno sfondo bianco di calce. Anche i busti o qua e là le figure intere stanti entro clipei e in cornici ad angoli sono disegnati su sfondo azzurro. Per la pittura vennero usati, oltre all'azzurro, l'ocra giallo e bruno, e due tinte dell'ocra rosso; manca invece il colore verde. Anche i singoli colori come ad esempio nelle inquadrature dei medaglioni dai colori dell'arcobaleno, appaiono in diverse modulazioni cromatiche. Nei drappeggi all'azzurro si accompagna spesso il rosso, ma più d'una volta il colore effettivo delle vesti è dato dalla tinta usata per tracciare le pieghe sul fondo bianco di calce. L'incarnati nella navata sono di un caldo colore giallo, nel coro di un rosso; nel primo caso la modellazione è eseguita con una tinta marrone, nel secondo col rosso, ma in entrambi viene usato anche il bianco. Come per l'incarnato, varia anche il colore dei nimbi nel coro e nella nave, essendo rosso nel primo e giallo nella seconda.[38]

Al centro della volta del coro, dietro la colonna si vede il busto di Cristo inquadrato in un medaglione. Alla sua sinistra, un libro aperto con le parole EGO SVM QVI SVM; la sua destra benedicente è andata distrutta (fig. 5). Da sotto il medaglione spuntano le mezze figure dei simboli dei quattro Evangelisti: in alto a destra e a sinistra l'angelo e l'aquila, in basso a destra e a sinistra il toro e il leone. L'aquila tiene un rotolo e il toro un libro; i libri degli altri simboli sono distrutti. Attorno al busto di Cristo, nelle vele sopra le due finestre e la lunetta sinistra, sono dipinti i busti di un angelo per ciascuna, di cui quello del lato sud si presta abbastanza bene (fig. 6) ad un esame; risulta che nella sinistra reggeva un libro aperto. Pare che ai lati dell'abside un altro angelo per ciascun lato completasse la serie[39] ma di essi non si ha nessun'altra indicazione se non qualche frammento delle ali e qualche schizzo graffiato dei nimbi. Quanto alle tre figure circondate di nimbi ritratte sopra la colonna del coro, l'identificazione risulta ormai impossibile, mentre invece a nord e a sud della colonna, presso il sommo della volta, si scorgono le ali di due serafini. Quindi, a meno che si debbano escludere le figure a noi ignote della colonna del coro, in questo ambiente absidale erano rappresentati, oltre a Cristo e al suo ambiente più diretto, cioè ai simboli dei quattro Evangelisti, solo degli angeli — forse nove in tutto.

Per quel che riguarda la decorazione dipinta della nave, rimane estremamente problematico il soggetto delle due campate immediatamente antistanti il coro. Nelle due campate perfettamente corrispondenti l'una all'altra un grande medaglione per ciascuna è sostenuto da quattro angeli, in parte raffigurati in busti, in parte come figure intere stanti dal busto frontale, ma con i piedi appoggiati sui capitelli dei pilastri. Entrambi i medaglioni sussistono solo in frammenti. I resti del medaglione sud permettono di ricostruire una figura ritratta forse fino alle ginocchia, dalla veste gialla e il mantello rosso (?) e che regge un libro. Ancora più problematico è il soggetto del medaglione nord: si vedono in tracce drappeggi dello stesso colore e forse le proporzioni di una figura simile a quella precedente; tuttavia, nella parte superiore del medaglione, a sinistra della piccola aureola appena visible, ali minuscole sembrano

contraddire a questa ipotesi. Comunque, lo stato di conservazione della pittura dei due medaglioni consiglia un'estrema prudenza nell'avanzare qualsiasi ipotesi.

Nella nave, sopra la colonna del coro era raffigurato su sfondo blu Cristo sulla croce. Dell'immagine non si conserva altro che la sagoma della croce e il colore dell'incarnato: la presenza della Vergine e di S. Giovanni si desume solo dalle macchie rosse e gialle delle vesti visibili ai due lati della croce. Ai due lati dell'arco trionfale, dalla parte della navata emergono dallo sfondo blu le tracce di due figure stanti appena legibili comprese in cornici quadrate; si vede ancora un frammento dell'aureola presso quella del lato sud. Di fronte a queste due figure, sopra i pilastri della nave, si vedono dei busti di personaggi nimbati entro clipei.

Questo scheme di rappresentazione, con busti inquadrati da medaglioni o da cornici angolari vale in genere anche per le altre pitture della navata. I busti erano disposti nelle vele di volta e sopra i pilastri, mentre i personnaggi di rilievo erano ritratti nei medaglioni più grandi al centro delle campate, come si è visto anche nella campata antistante al coro. In maniera simile, anche nelle due attigue campate orientali si possono osservare le analogie dello schema compositivo. Ivi, attorno a un medaglione centrale per ogni campata, erano inquadrati i busti di santi guerrieri raffigurati per lo più come uomini dai capelli corti, imberbi, armati di scudo o di lancia (fig. 7—8). Negli angoli rimasti liberi delle singole vele spunta un folto ornato vegetale, motivo cui si ricorreva volentieri per colmare spazi vuoti di affreschi.

Il personaggio del medaglione circondato da santi guerrieri nella campata sud è un vegliardo dai lunghi capelli e barba bianchi; il frammento dell'iscrizione che tiene in mano termina con le lettere . . AS. Il suo tipo e il suo atteggiamento si ripetono nelle figure dei clipei: se mai, non tutti hanno la barba e tengono in mano un'iscrizione. Secondo le indicazioni delle scritte conservate qua e là in frammenti, tra cui una «ABRAAM PA . . .» e altri due accenni ad altri profeti, nei personaggi dei medaglioni sono da ravvisare soprattutto profeti e patriarchi.[40] Il vecchio di nome . . . . AS, come si desume anche dal suo posto di rilievo, potrebbe quindi essere Isaia o Geremia; il profeta dal nimbo già accennato, ritratto nel medaglione più a nord (fig. 12) può essere invece identificato



Fig. 7. Santo guerriero

con Ezechiele o Daniele.[41] Anche le due campate est e quelle ovest che precedono il coro sono divise da due medaglioni per ciascun lato. Tra le figure dei medaglioni quella più a nord, semprechè l'interpretazione dei frammenti di iscrizioni sia giusta, potrebbe definirsi come uno dei profeti minori,[42] quella più a sud invece, con una moltitudine di figurine collocate davanti al busto, come il seno d'Abramo. Le due campate antistanti alla camera sepolcrale si corrispondono grosso modo: il grande medaglione centrale è circondato in gran parte dalla decorazione vegetale già detto. Tra le due, quella più a nord ha nel centro il patriarca indicato dalla scritta come Abramo,[43] ma oggi appena visibile. Dalla vela sud, un nudo molto sbiadito à voltato verso di lui; dalla sua figura un'iscrizione quasi scomparsa si snoda verso Abramo,la cui lettere sarà distrutta da lungo tempo.

Nel numero irrilevante delle figure intere e anche delle scene figurate, le più importanti sono le immagini di Caino ed Abele. Il sacrificio dei due fratelli è dipinto immediatamente a sud dalla camera sepolcrale, sul limite di due campate, in modo che essi si voltano a nord con l'offerta del sacrificio, alzandola verso la chiusura della volta, il semicerchio simboleggiante la presenza di-



Fig. 8. Santo guerriero

vina. Caino (fig. 9) è ritratto sulla parete ovest: egli tiene in mano tre spighe, mentre Abele, che sorge dalla colonna dirimpetto, conservato in uno stato molto più frammentario (fig. 10), sacrifica un agnello. Le mani dei sacrificanti sono coperte dal lembo del loro manto. Entrambi sono giovani imberbi dai corti capelli bruni e ricciuti, vestiti di una tunica breve e di un manto non molto più lungo, spartito in azzurro e bruno in una combinazione opposta per i due fratelli. Lo sfondo è bianco; nessuna traccia della linea del terreno, mentre invece le figure di entrambi i sacrificanti sono circonfuse degli elementi della decorazione di fiori già visto. In una campata vicina, sopra il secondo pilastro partendo da sud, su uno sfondo simile a quello della scena del sacrificio, è raffigurato il fratricidio (fig. 11): Caino, afferrata la mazza con le due mani, l'alza con impeto, mentre col piede destro preme sul corpo di Abele giacente per terra con gli occhi dolorosamente chiusi.

Procedendo verso le estremità della cripta le pitture, come abbiamo detto, si diradano. Oltre ad alcuni medaglioni molto frammentari, un dettaglio enigmatico presso la discesa di destra sembra indicare la presenza di un'altra scena figurata comprendente la rappresentazione di un albero (?). Tutto il resto dell'immagine è celato da un contrafforte aggiunto alla costruzione in epoca successiva; un contrafforte simile ha contribuito anche sul corrispondente lato nord alla distruzione più completa delle pitture murali.

Degli affreschi della camera sepolcrale oggi non sussistono se non i frammenti nella lunetta dell'ingresso. Si tratta di due angeli che reggevano un clipeo di colori iridescenti, contenente il busto di Cristo ormai distrutto.

III.

A buona ragione la disposizione e i soggetti dei dipinti sopra descritti sono stati attribuiti dalla maggior parte degli studiosi dell'argomento alle influenze bizantine. In merito, il Cristo dell'abside, sul tipo del Pantocratore, la presenza dei santi guerrieri e lo stesso schema a medaglioni sembravano parlare per sè stessi. Come mediatrice degli impulsi bizantini, così come pure nel caso di alcuni altri monumenti ungheresi, poteva essere presa in considerazione l'Italia (del Nord), e che poteva spiegare nello stesso tempo anche il carattere della pittura differente dal bizantino.[44]

Dato che l'elemente vitale della pittura murale romanica, l'influsso bizantino irradiava in Europa quasi esclusivamente attraverso l'Italia, il riferimento ad una mediazione italo-bizantina degli elementi iconografici e stilistici è troppo banale, e orienta la ricerca in un campo troppo facile e troppo largo. Non meno generica rimane la definizione della rappresentazione come «intessuta di elementi orientali e occidentali».[45] A noi pare che i dipinti in questione rivelino molto di più quanto al loro schema di raffigurazione e alle fonti iconografiche. I soggetti delle pitture si possono ricondurre con una certa sicurezza ad una determinata sfera importante dell'arte «italo-bizantina», e il loro esame permette anche di interpretare i loro aspetti «occidentali» e in genere i loro legami con i prototipi.

La pianta singolare della cripta e la sua struttura dalla volta bassa ha come abbiamo visto, messo il pittore di fronte a un impegno difficile. Invece del consueto schema longitudinale egli si trovava davanti una navata di larghezza trasversale e una volta dell'abside di proporzioni diverse



Fig. 9. Caino

dal comune e, nella navata, piccole porzioni di volta che difficilmente si prestavano alla creazione di figure stanti; e, con tutto ciò, egli si era evidentemente assunto il compito di ripetere in quest'ambiente l'iconografia cardinale delle chiese medio-bizantine od occidentali. Egli ha perciò seguito l'esempio della prassi consueta nei casi di lavori pittorici eseguiti in spazi limitati: ha cioè collocato i componenti terreni della Gerusalemme celeste nelle vele delle volte della nave, ritraendoli come busti entro medaglioni,[46] mentre sulla volta dell'abside ha applicato una forma ridotta delle pitture absidali dell'epoca romanica.

Anche Cristo compare nell'abside in un clipeo. Dalle figure dipinte attorno al medaglione si desume che si tratta in effetti di una forma del Cristo circondato dei simboli degli Evangelisti, ridotto, per le esigenze imposte dalla conformazione della volta, ad una figura consueta nella pittura murale e nell'arte musiva bizantina. Che l'analogia con la presentazione del Pantocratore bizantino sia più che altro formale si può desumere anche dalla scritta del libro di Cristo: EGO SVM QVI SVM,[47] parole del Signore apparso a Mosè nel roveto ardente. Non ci risulta che esista in alcuna decorazione monumentale detta citazione riprodotta in maniera analoga a quella di Feldebrő. In quanto apparizione del Vecchio Testamento, il nostro dipinto può essere collegato con le visioni di Ezechiele e di Isaia ritrovabili a partire dal periodo paleocristiano[48] le quali, completate appunto con i simboli degli Evangelisti, costituivano il fondamento ideale-rappresentativo della pittura absidale del periodo romanico.[49] Il Cristo di Feldebrő conogni probabilitàt non è un discendente diretto del Pantocratore isolato in un clipeo e collocato centralmente nelle cupole bizantine, ma deriva da qualche monumentale visione absidale. La visione è di quelle del Vecchio Testamento, e non è di carattere apocalittico, come è indicato, oltre che dall'iscrizione, dalla serie dei componenti della Gerusalemme celeste nella nave, in cui figurano, all'infuori dei santi guerrieri, verisimilmente solo profeti e patriarchi del Vecchio Testamento.

Sarà opportuno soffermarci sulla strana posizione dei simboli degli Evangelisti attorno al busto di Cristo, con la mezza figura sporgente da sotto il medaglione e con le spalle mezzo voltate al medaglione stesso. Dopo le sue apparizioni nell'arte paleocristiana[50] questa disposizione dei simboli percorse nell'Europa alto-medioevale una strada tuttora poco precisata ci possiamo solo limit are all'ipotesi che dai monumenti bizantini[51] il tipo sia stato adattato alle pitture absidali milanesi. Ma la rappresentazione più felice dei simboli, sviluppata nell'età carolingia e ottoniana, e quindi diffusa in tutta Europa,[52] venne a soppiantare quasi fin dal momento dell'adattamento la variante arcaizzante affine a quella di Feldebrő. Perciò i suoi esempi si riscontrano molto raramente,[53] all'infuori di una zona abbastanza nettamente delimitata, comprendente la Lombardia e il Piemonte soggetto all'influenza lombarda,[54] zona dove invece la sua popolarità è documentata dalle sopravvivenze che vanno fino alla tarda età romanica.[55] Il fatto che la nostra pittura ripeta questo tipo limitato alla Lombardia e al suo raggio d'influenza, è di importanza fondamentale per quel che riguarda le fonti iconografiche.

Il seguito di arcangeli è un motivo che l'arte monumentale medio-bizantina aveva ripreso dall'arte anteriore all'iconoclasma.[56] Nei secoli XI—XII era molto diffuso in diverse regioni d'Italia, onde passò nel tardo secolo XII anche Oltralpe; ciò che rende difficile definire la fonte degli esempi di Feldebrő.[57] Con alquanto maggiore probabilità i due serafini dipinti sui due lati della colonna all'altezza della volta si possono ricondurre ad una cerchia lombarda e della regione del Lago di Costanza, che contribuì decisivamente alla formazione dell'iconografia monumentale europea dell'alto medioevo.[58] Se si tiene conto dell'origine probabilmente lombarda dei simboli degli Evangelisti, è da ritenersi che i serafini — e certamente anche gli angeli dell'abside — siano pervenuti a Feldebrő dalla stessa zona.[59]

Nella volta dell'abside di Feldebrő si allineano quindi, adattati alle formazioni struttive della volta stessa, gli elementi più esssenziali delli iconografia delle absidi occidentali sviluppatesi nella prima età romanica. Sembra che il tratto della volta sovrastante l'abside servisse alla presentazione pittorica della sfera celeste nel senso più stretto della parola, mentre gli abitanti terrestri della Gerusalemme celeste erano relegati nella nave.

Tuttavia, la nave aveva ancora due campate — quelle che precedevano l'abside — che costituivano come la continuazione, come un accessorio della «sfera celeste». La connessione è fatta sentire perfino nei colori (sfondo azzurro, nimbi rossi). In questa sfera più «elevata» rispetto alle altre parti della navata, quattro angeli per ciascun lato



Fig. 10. Abele

reggono due medaglioni di carattere simile a quello del Cristo nel coro.

Sfortunatamente lo stato di conservazione della pittura proprio in questo punto di importanza cardinale è tale da permettere tutt'al più di azzardare un'ipotesi in merito al soggetto ritratto, e ciò partendo dai frammenti esistenti e basandosi su altri dipinti di collocazione analoga, ma senza offrire un punto d'appoggio di una certa validità per la valutazione del piano complessivo. Nelle campate antistanti all'abside o ad essa direttamente aggiunte, come anche sull'arco trionfale era uso frequente di ritrarre l'agnello entro un medaglione, non di rado tra figure di angeli, e si riscontra anche la presenza della colomba. Essendo a Feldebrő il coro preceduto da due campate, l'ideatore del piano generale dell'opera deve essersi trovato di fronte ad un problema non comune. Pare che in nessuno dei due medaglioni figuri l'agnello, ma quello più a sud conterrà forse il busto di un personaggio con un libro in mano il quale, data la posizione di rilievo, non potrà essere se non Cristo, mentre il medaglione verso nord racchiuderà forse la colomba del Santo Spirito. E' singolare questa nuova comparsa di Cristo, che è una ripetizione rispetto al clipeo dell'abside; se la figure ritratta in questo punto rappresenta effettivamente Lui, quella centrale dell'abside potrà identificarsi col Padre Eterno (?).[60] L'ipotesi della colomba potrebbe trovare un punto d'appoggio nel frammento di un'ala minuscola col nimbo rosso nel dipinto; i dettagli di un drappeggio sottostante indicano che esso era ritratto su un trono ricoperto di un drappeggio, nella maniere delle raffigurazioni dell'Etimasia. Nell'arte mediobizantina e nelle sue derivazioni l'Etimasia[60a] veniva rappresentata nei luoghi strettamente connessi col coro, anzi più d'una volta, come in Hosios Lukas, costituiva l'immagine centrale di esso; spesso si ritrova anche nell'iconografia della Pentecoste. La sua diffusione fuori di Bisanzio è invece molto limitata.[61] Più di tanto no si può dire delle pitture importanti davanti al coro; e con tutto ciò non si può escludere l'eventualità che l'iconografia dell'opera, proprio in conseguenza della strana disposizione della pianta in questo punto, fosse meno coerente di quanto si pensi e perciò più difficile a ricostruire per via speculativa.

Nella sfera «inferiore» della Gerusalemme sono presenti, come si è detto, i grandi personaggi del Vecchio Testamento. Per quanto si ignorino le parti distrutte del disegno, sembra poco probabile che alla schiera del Vecchio Testamento fossero aggiunti anche gli Apostoli.[62] Nè sembra probabile che questi ultimi figurassero nelle lunette delle pareti della nave. E' ammissibile e anzi, in considerazione degli influssi bizantini presenti negli affreschi in oggetto, è anche spiegabile che a Feldebrő, nella scena della Gerusalemme celeste, tralasciando gli Apostoli sia stata data la preferenza ai profeti del Vecchio Testamento. Il fatto che eccezionalmente questi ultimi fossero accompagnati dai santi guerrieri è un momento importantissimo e che tradisce a sua volta un potentissimo influsso bizantino. Nelle decorazioni musive bizantine questi santi facevano già parte dell'ambiente diretto di Cristo e comparivano nell'immediata vicinanza del coro; in una collocazione simile si ritrovano tra l'altro nell'Alta Italia,[63] specie nel Veneto, dove l'antico patrono di Venezia S. Teodoro avrà contribuito al passaggio del loro culto da Bisanzio.

Dai busti in medaglioni fatto sullo stesso schema si distingue solo il seno d'Abramo caratterizzato da piccole figure. Nella sfera degli influssi bizantini più intensi si usava, risalendo al passo di Matteo 8,11, rappresentare tutt'e tre i patriarchi spesso a figura intera, in atto di reggere le anime raccolte in un panno.[64] La figura unica di Feldebrő presentata in busto trova riscontro ad esempio nella pittura murale di Civate,[65] e cioè ancora in un importante monumento dell' arte lombarda dell'affresco.

L'iconografia del seno d'Abramo fa parte, sia nella pittura monumentale che nella scultura, di visioni escatologiche.[66] A Feldebrő invece non si trova traccia di un rapporto del genere: l'immagine in questione non è che uno tra i medaglioni delle altre figure dell'Antico Testamento comprese nella Gerusalemme celeste. La ragione di questo inserimento potrà un'altra volta essere la scarsa disponibilità di spazio a Feldebrő. Come la bassezza della volta determina la mancanza nella cripta di un arco santo regolare, così manca anche la parete occidentale sulla quale si sarebbe potuto raffigurare il Giudizio Universale. Forse è dovuta a questa circostanza la presenza a Feldebrő, nella collocazione che si è vista, del seno d'Abramo, come quella parte dell'iconografia del Giudizio Universale che si può ridurre alle più esigue proporzioni e inserire per la forma tra altri soggetti.

Abramo ricomparirà un'altra volta nelle pitture murali in oggetto, e in un'immagine molto

problematica perchè sbiadita. Ammesso che la figura annessa al suo medaglione e tenente una iscrizione sia veramente Adamo, potrebbe trattarsi qui di un nuovo aspetto dell'idea della redenzione[67] connessa indirettamente sempre col ciclo del Giudizio Universale (v. la collocazione dell'immagine) e che in sostanza non fa che ripetere sotto altra forma la figura iconografica del seno d'Abramo. La seconda parte, quella più importante, della lunga iscrizione del grande medaglione è illegibile; non abbiamo notizia di una rappresentazione simile nel campo della pittura murale monumentale. L'eventualità di una leggenda che collegava la figura nuda e Abramo lascia alquanto perplessi: questa caratteristica infatti, estranea all'arte italo-bizantina, non trova riscontri nella sfera in cui abbiamo potuto or ora ravvisare le fonti iconografiche della pittura in esame.

Le due apparizioni di Abramo nella pittura delle pareti, non chè il sacrificio di Abele rappresentato sopra la colonna corrispondente al medaglione di Abramo hanno indotto in questi ultimi anni alcuni studiosi a ravvisare nel dipinto il sacrificio di Abramo, di Abele e di Melchisedec,[68] tre precursori nel Vecchio Testamento del sacrificio di Cristo e dell'Eucaristia. A tale interpretazione, che già risulta incerta alla luce di alcune considerazioni iconografiche, si oppone soprattutto l'esame accurato del dipinto.[69] Come abbiamo visto, i due Abrami sono figure che non presentano alcun riferimento al sacrificio, ma (entrambe, come pare) un significato escatologico; il sacrificio di Isacco infatti non veniva mai rappresentato in una forma simile, ma sempre col dinamismo dell'azione.[70] Invano si cercherebbe di ritrovare nel dipinto odierno il personaggio di Melchisedec; la sua presenza è certamente null'altro che una supposizione. Dei tre prototipi del sacrificio contenuti nel Vecchio Testamento non rimarrebbe quindi che uno solo: Abele.

Gli interpreti sopra ricordati della pittura consideravano il ciclo eucaristico da loro immaginato come un «elemento occidentale» dell'iconografia degli affreschi. La tesi va alquanto modificata. Infatti, anche se la letteratura che fin dall'età paleocristiana era dedicata al sacrificio di Cristo e ai suoi «prototipi» si divideva in misura uguale tra l'Occidente e Bisanzio,[71] questo «Occidente» era rappresentato dall'Italia, e l'arte che traduceva la tipologia nell'arte monumentale e la presentava vicino all'altare (Ravenna), era bizantina.[72] Bisanzio manterrà bensì questa tradizione fino all'XI—XII secolo,[73] ma l'arte europea non l'adotterà mai nella forma in cui il ciclo è rappresentato a Ravenna. L'arte occidentale preferiva alla narrazione basata sull'azione l'accentuazione del significato simbolico delle figure.[74] L'iconografia, perduta così la varietà delle sue forme, subì immediatamente — forse ad eccezione del solo affresco di Fulda[75] — ulteriori riduzioni con la soppressione dei sacrifizi di Melchisedec e di Abramo. Si riscontra bensì in alcune pitture murali la scena di Abramo e di Isacco, ma indipendentemente dai pezzi gemelli tipologici; dal luogo di riscontro[76] si desume che si tratta piuttosto del ripristino dovuto a nuovi impulsi bizantini di un tipo iconografico diffuso a Bisanzio.

Dopo quanto s'è detto non c'è da meravigliarsi che a Feldebrő non si trovino ritratti insieme i tre prototipi del sacrificio compresi nel Vecchio Testamento, visto che questo trio tipologico poco dopo la sua comparsa nell'arte occidentale venne ridotto ad uno solo: alla coppia Abele-Cristo. Come negli interni delle chiese bizantine, così anche in Occidente l'immagine continuò ad occupare una zona nelle immediate vicinanze dell'altare.

La persistenza di Abele come prototipo eucaristico è motivata anche dal doppio carattere tipico della sua figura: egli è infatti un precursore come sacrificante e come vittima.[77] L'importanza di questo fatto risulta anche dalla frequenza con cui Abele compare in due scene distinte, desunte dai cicli del Vecchio Testamento. La presenza di Caino negli affreschi è motivata dalla scena dell'assassinio. La sua inclusione nei dipinti monumentali dei sacrifizi sarà dovuta, oltre all'imitazione delle scene corrispondenti dei cicli, anche a motivi di composizione: le due figure infatti, che si fronteggiano con le mani alzate e la testa eretta, rivolte verso un medaglione centrale, si prestavano molti a decorare un arco od un sottarco. Ecco perchè le due scene di Caino ed Abele si trovano spesso nell'interno di due finestre del coro. Se delle due scene veniva dipinta solo quella del sacrifizio, essa trovava posto, come di norma, sull'arco trionfale, ai due lati dell'ingresso del coro; in tal modo il sacrificio dei due fratelli costituisce il riferimento più diretto al sacrificio della S. Messa celebrato davanti all'altare. Abele veniva generalmente ritratto a sinistra, e cioè alla destra del Padre Eterno simbolicamente presente sopra i due fratelli, per indicare la sua qualità di eletto, mentre Caino era collocato a sinistra.[77a]

Le prime rappresentazioni di Caino e Abele in senso medievale si hanno all'inizio dell'XI secolo sulla pittura murale di Fulda sopra accennata[78] e nella chiesetta di Chalières[79] (Giura di Berna). Queste comparse precoci indicano chiaramente il luogo della rifioritura del tipo in Occidente, che resta problematico anche in questa materia come in quella delle arti minori: potrebbe essere Fulda o Reichenau.[80] L'importanza della seconda regione si desume dal fatto che — forse fin dalla fine dell'XI secolo — il tipo si va irradiando in sfere concentriche attorno a questo centro. In corrispondenza al carattere simbolico-speculativo del tipo, i territori riceventi sono tipicamente quelli meno intensamente o non direttamente attinti dall'influenza bizantina, e cioè la Svizzera,[81] l'Alto Adige,[82] la Bavaria del Sud [83] con Salisburgo,[84] onde il tipo si diffuse anche in Austria[85] e perfino in territorio boemo.[86]

Nell'Alta Italia non si conserva alcun ricordo di questa immagine del sacrificio da bizantina trasformata in occidentale;[87] quanto al già accennato sacrificio di Abramo e Melchisedec,[88] ci pare di poterlo derivare da altre premesse. E' stata soprattutto questa circostanza che, insieme ad alcuni caratteri stilistici della pittura di Feldebrő ci ha indotto a contestarne l'origine italiana, se non altro per la parte contenuta nella navata.[89]

Esiste invece una regione considerevole e interessante della pittura murale dell'età romanica, e cioè la Catalogna, la quale, con le dovute cautele, può fornire numerosa notizie interessanti in merito alla notevole attività di pittura murale che si sarà svolta nella prima età romanica nella parte occidentale dell'Alta Italia, in Lombardia e nel Piemonte appartenente alla sfera d'influenza lombarda.[90] Tra le due regioni il rapporto, almeno nel ramo d'arte che ci interessa, dev'essere stato molto stretto ed estremamente fruttuoso per l'arte catalana così sotto l'aspetto iconografico come quello stilistico: per non dire altro i simboli degli Evangelisti limitati al territorio lombardo-piemontese e corrispondenti al tipo di Feldebrő si riscontrano anche in Catalogna.[91] Ora, alcuni affreschi catalani[92] ci inducono a supporre la presenza delle immagini di Caino ed Abele sopra descritte anche in Lombardia. Questo tipo iconografico veniva presentato nelle importantissime pitture murali appartenenti al gruppo di Civate, delle quali quasi nulla si conserva, ma che sono ripetute così fedelmente dalle pitture absidali catalane da permettere talvolta perfino l'identificazione delle fonti delle opere norditaliane nell'arte fiorita nella regione del Lago di Costanza.[93]

Dopo quanto si è detto, e nella conoscenza dei rapporti norditaliani e in particolare lombardi dell'iconografia di Feldebrő non si vede alcuna difficoltà di far derivare dalla stessa fonte l'iconografia di Caino ed Abele. Per quanto sembra plausibile considerare come archetipi del dipinto in esame gli esempi del tipo riscontrati nell'Alto Adige e a Salisburgo, regione più vicina all'Ungheria, vi sono vari argomenti in contrario. La comparsa cronologicamente più remota nel territorio — ove si consideri appartenente al Sud-Tirolo anche il Monastero (Münster, Müstair) dei Grigioni — dell'immagine in questione risale alla seconda metà del secolo XII, quindi ad un periodo contemporaneo o posteriore alla presunta data d'origine del nostro affresco; la pittura murale di Pürgg legata a Salisburgo fu eseguita nell'ultimo quarto del XII secolo e quella dell'altoatesina Grissiano all'inizio del XIII.[94] Differiscono dal dipinto di Feldebrő i lunghi mantelli di Caino e Abele a Pürgg, che ricordano i costumi delle figure a Chalières. Ma è soprattutto caratteristico il fenomeno che nella cerchia bavarese dell'Alto Adige, il sacrificio di Caino ed Abele non è mai seguito dalla scena dell'omicidio. Si è già detto che la presentazione simultanea delle due scene deriva dalla collocazione delle stesse nell'interno delle finestre dell'abside. Ora, un esempio del genere non si riscontra se non a Degenau in Svizzera e in Catalogna (S. Maria de Mur); essendo quest'ultima di origine lombarda indiscutibile, anche questa collocazione trova la sua tradizione nella regione che ci interessa.

Dopo quanto abbiamo fatto notare circa i rapporti che legavano all'altare le scene di Caino ed Abele e la loro disposizione tradizionale che ne derivava, potrà sembrare singolare la collocazione del tutto diversa delle due scene di Feldebrő. Anche a questo proposito, come per vari elementi dell'iconografia di Feldebrő, la spiegazione è data dalle possibilità offerte dalle volte della cripta. Non avendo trovato posto sulla volta stessa, gli arcangeli hanno occupato sulle vele sopra le monofore tutta la superficie murale disponibile per una pittura figurata. Mancando la fronte dell'arco trionfale per la bassezza della volta, il ristretto spazio rimasto ancora libero doveva accogliere questa volta ancora i personaggi di maggior rilievo (i donatori o il santo titolare). Le due scene di Abele vennero perciò spostate dal loro solito

posto in una parte della volta dove la loro collocazione diveniva del tutto casuale.[95] E' indicativo, oltre alla stessa presenza delle due scene a Feldebrő, il fatto che esse non vennero escluse dallo schema iconografico della cripta nemmeno quando il loro posto originario fu occupato da altre figure e quando, di conseguenza, il loro legame col simbolo eucaristico si fece meno esplicito.

Riassumendo le nostre osservazioni intorno al programma rimasto mutilato del complesso pittorico in esame possiamo concludere quanto segue:

La pittura sembra effettivamente essere il frutto di una concezione unitaria, ma di una concezione tutt'altro che coerente e di scarsa inventiva. Come la maggior parte delle opere d'arte della stessa epoca, sarà nata con un'imitazione fedele di opere già esistenti. I suoi modelli erano gli schemi absidali consueti nel XI—XII secolo e l'iconografia direttamente collegata con l'abside; ma i caratteri della costruzione architettonica diversi dal comune non consentirono di seguire tali modelli se non in grandi linee. Occorre sottolineare a questo punto che il pittore di Feldebrő, pur sfruttando ampiamente gli elementi bizantini, preferì al sistema decorativo bizantino più aderente al carattere dell'architettura, uno schema occidentale di disposizione pittorica, che egli cercò di armonizzare ad ogni costo con una struttura spaziale a lui certamente estranea. Nell'abside egli condensò, riducendoli nella forma, tutto quanto gli sembrasse indispensabile delle iconografie absidali a lui note: la figura di Cristo e il suo seguito più stretto. Quanto agli abitanti della Gerusalemme celeste accolti dalla terra, per la mancanza di spazio, essi, anzichè essere presentati come figure stanti, trovarono posto come busti nei medaglioni della navata: l'alternarsi talvolta capriccioso della loro disposizione con campi decorativi rivela qualche incertezza. Le due campate invece di una sola, che precedevano il coro, misero il pittore di fronte a difficoltà particolari, direi teologiche, che egli, da quanto si può desumere dai frammenti superstiti, non fu in grado di superare nella maniera più felice. La disposizione casuale nella navata delle scene del seno d'Abramo e di Caino ed Abele indica che al maestro premeva soprattutto di tramandare negli affreschi di Feldebrő i dettagli presenti nei suoi modelli e questo impegno gli fece perdere di vista i loro legami con la collocazione tradizionale che ad essi era assegnata nelle chiese. Tutto ciò fa ritenere che lo schema del soggetto delle pitture di Feldebrő non sia stato stabilito dal committente, dal monastero o dal collatore, ma il pittore, anche se gli era stato indicato in grandi linee il compito da eseguire, ne ha potuto scegliere secondo i propri criteri lo schema iconografico che a noi interessa. Ed è doveroso aggiungere, in base a quanto si è detto prima, che questi criteri non derivavano da una visione particolarmente ampia, ma piuttosto da un attaccamento non poco tenace ai modelli.



Fig. 11. Il fratricidio

Per quel che riguarda la fonte di certi elementi della pittura della cripta, il risultato ci sembra abbastanza inequivocabile: i dettagli più importanti e più tipici dell'iconografia possono essere ricondotti all'Italia del Nord, e più particolarmente alla Lombardia.[95a] Ci sono immagini che trovano la loro quasi esclusiva origine in questa regione, mentre nel caso di altre, la presenza o forse anche la origine lombarda può essere desunta dall'influsso che esse hanno esercitato su altre opere.

L'arte lombarda quale fonte ha dato luogo alla tesi più volte enunciata per cui l'iconografia di Feldebrő poteva essere definita come un in-

contro «di elementi orientali ed occidentali». In un altro suo studio, interpretando diversamente la questione delle origini dell'iconografia di Caino ed Abele, chi scrive ha creduto di poter localizzare tale incontro in una regione dove influssi intensi sud-bavaresi e salisburghesi si incontravano con impulsi italo-bizantini.[96] Riprenderemo in esame questi problemi in relazione all'analisi stilistica dei dipinti murali oggetto del nostro studio. Quanto all'aspetto iconografico del problema ci limitiamo ora a ripetere quanto abbiamo già accennato nel corso dell'esame delle singole immagini, e cioè che la regione lombarda — e soprattutto Milano — ha contribuito attivamente alla formazione dell'iconografia monumentale del primo medioevo e che in questo processo la sua opera era affiancata da quella della regione del Lago di Costanza, e più propriamente di Reichenau, che costituivano uno dei fattori determinanti più importanti delle formule iconografiche dell'età romanica. A quest'azione reciproca l'arte lombarda fiorita sotto influssi bizantini doveva la capacità di assorbire, in maniera precoce e organica che non trova confronto nelle altre regioni d'Italia, i caratteri sviluppatisi in Occidente indipendentemente da Bisanzio. Nel caso di Feldebrő, con tutta la presenza di elementi bizantini, questo fatto trova una documentazione, oltre alle scene di Caino ed Abele, forse nella mancanza dell'immagine della Vergine, nell'adattamento alla volta del coro della scena centrale delle pitture absidali romaniche e in quel genere di immagine, di origine altrimenti inspiegabile, come il piccolo nudo legato ad Abramo con un iscrizione.

*

L'esame stilistico della pittura murale che trattiamo è compito estremamente difficile. L'affresco è molto frammentario in alcuni punti importanti e in varie zone, soprattutto nel coro, le velature tracciate al secco sono andate distrutte, per cui i caratteri stilistici non possono essere definiti che in maniera incerta. L'esame è reso ancora più difficile dal fatto che l'opera composta di elementi di estrema semplicità si presta solo in misura molto limitata all'osservazione della rappresentazione figurata. In definitiva, ciò che a Feldebrő potrà costituire la base di un esame stilistico comparativo si riduce a ben pochi elementi facili a riassumere: alcuni volti, varianti direi quasi stereotipati di un tipo di faccia frontale e di uno di mezzo profilo, distinti dai seguenti caratteri: occhi affusolati fortemente spalancati e quasi sporgenti, la cui espressione è talvolta portata fino all'estaticità dalla linea delle sopracciglia fortemente arcuate e unite alla radice del naso; facce solcate e rese come flosce dalle lumeggiature applicate con un certo manierismo; bocche carnose, caratteristiche; nei volti a mezzo profilo, nasi ricurvi fortemente pronunciati.[97] Potrà ancora essere preso in considerazione il drappeggio poco significativo di alcune figure stanti, dove nelle pieghe delle vesti disposte secondo la tradizione si potrà osservare più che altro il trattamento pittorico del panneggio — e infine il sistema dell'incorniciatura e l'ornamentazione.

Quanto a queste ultime, si rivelano effettivamente differenze notevoli tra l'abside e la nave. Alle ricche cornici, alle campate dall'ornamentazione di fiori e allo sfondo generalmente bianco della navata si contrappone l'austerità dell'abside: perfino alcune tinte sullo sfondo blu scuro sembrano differire da quelle della navata. Le diverse tinte dell'incarnato nelle due parti della cripta, e specialmente il tipo della fisionomia del Cristo dell'abside differente da quello delle figure di Caino ed Abele hanno dato luogo alla tesi già espressa da Tibor Gerevich[98] che cioè la pittura della cripta sarebbe dovuta a due maestri lavoranti contemporaneamente, ma di diversa indole artistica. Tale tesi ha trovato seguaci in Dénes Radocsay[99] e nelle opere meno recenti di Dezső Dercsényi[100] i quali, convalidando l'attività dei due maestri, presumono anche una differenza cronologica nel loro lavoro. I due strati di pittura di epoca diversa che si notano nella cripta hanno indotto in passato anche la scrivente a giungere a una simile conclusione.[101] Ma altri ripetuti esami si sono rivelati decisivi per stabilire la connessione tra la decorazione absidale e quella della navata. Il combiamento del colore dello sfondo non avviene in corrispondenza del passaggio dal coro alla navata, e le ragioni sono da ricercarsi, anzichè in considerazioni stilistiche, in motivi iconografici (la divisione delle «sfere» della Gerusalemme celeste). Sempre ad una funzione iconografica di rilievo è da ricondurre l'incorniciatura estremamente semplice nel coro, priva di decorazione di fiori nonchè la posizione frontale delle sue figure. Non si intendeva infatti conferire troppo dinamismo a questa parte più sacra della cripta. Da ciò, anzichè da diversità di stile, deriva quella certa differenza che si nota tra il tipo di fisionomia del Cristo dell'abside e quello delle figure di Caino ed Abele.[102]



Fig. 12. Profeta (Ezechiele o Daniele?)

Il volto di Cristo ripete d'altronde il tipo delle figure dei medaglioni nella navata; il confronto è solo ostacolato dal cattivo stato di conservazione dei medaglioni e dai lineamenti del volto di Cristo resi troppo manierati dai restauri. Non lascia alcun dubbio circa l'identità del maestro il volto dell'angelo reso tondeggiante dalla posizione a mezzo profilo, simbolo dell'evangelista Matteo — la somiglianza con le facce, e perfino con il paneggio delle figure di Caino ed Abele è davvero impressionante. Per quel che riguarda infine le differenze dei toni nel coro e nella navata, esse saranno forse da attribuire all'opera dei restauratori.

Nella decorazione dell'abside e della navata si rivelano quindi predominanti, invere delle differenze, i caratteri comuni validi per l'intera pittura decorativa, che inducono a pensare non solo all'identità dell'epoca d'origine, ma anche all'identità dell'artista:[103] questione su cui si trovano ormai d'accordo gli studiosi di Feldebrő.

Oggetto di una polemica molto più accesa fu invece nella letterature sull'argomento l'orientamento stilistico degli affreschi. Guidati dai caratteri evidentemente bizantineggianti della pittura, gran parte degli studiosi hanno creduto di trovare la fonte stilistica nell'Italia permeata di influssi bizantini: mentre il Puskás e il Gerevich[104] derivavano gli affreschi dall'Italia Centrale, altri, a cominciare dal Radocsay [105] vi sostituirono l'Alta Italia. La tesi discordante dall'orientamento italo-bizantino era sostenuta non tanto da chi presupponeva la diretta influenza di Bisanzio,[106] quanto dal Éber e dal Kampis,[107] i quali volevano localizzare le fonti delle pitture in territorio sud-germanico. Il Kampis datava gli affreschi della fine del XI secolo adducendo in questo senso delle analogie desunte dall'arte della miniatura. I sostenitori dell'affinità degli affreschi bizantineggianti nord-italiani si trovarono infine concordi nella data molto più probabile del XII secolo, ma dalla sfera da loro indicata non trovarono per Feldebrő se non analogie lombarde cronologicamente molto anteriori: Galliano[108] e Civate.[109]

Rivolgiamo intanto anche noi la nostra attenzione a questa cerchia lombarda, tanto più in quanto le nostre indagini iconografiche ci hanno messo sotto gli occhi proprio questa regione. Vediamo dunque le due analogie accennate.

In entrambi i monumenti sono i tipi fisionomici che presentano affinità con quelli di Feldebrő, affinità che vanno oltre i consueti bizantinismi. Nella pittura absidale della chiesa di S. Vincenzo a Galliano le figure a mezzo profilo (S. Michele, Geremia e Ariberto, quest'ultimo oggi all'Ambrosiana) nonostante le forme più allungate della testa, sono vicine agli esempi di Feldebrő[110] nella linea arcuata e congiunta del naso e delle sopracciglia, e ancora di più nelle bocche tumide, fortemente solcate. Ma oltre a questa somiglianza puramente formale, non c'è niente che colleghi i dipinti della chiesetta ungherese con quest'opera grandiosa del primo secolo XI, nata in un ambiente artistico eccellente.[111] Manca a Feldebrő, insieme alla dignità e alla tensione dell'espressione dei volti, anche l'eleganza della fattura di quest'opera, i cui dettagli tecnici, il colorismo e la luminosità sciolti, quasi illusionistici dei volti e dei drappeggi derivano dalla maniera pittorica dell'arte del periodo ottoniano, del tutto estranea a Feldebrő.

Degli affreschi di S. Pietro al Monte sopra Civate l'Entz,[112] facendo seguito a quanto scritto dal Radocsay, ha citato giustamente il Cristo troneggiante nella Gerusalemme celeste come parallelo di quello dell'abside di Feldebrő (fig. 14). Le affinità elencate a proposito delle figure di Galliano valgono ancora di più per il volto del Cristo di Civate. A Feldebrő però anche in questo caso si dovrà rilevare la mancanza della modellazione vigorosa a larghe pennellate e dell'«immediatezza impressionistica»[113] che si poteva osservare non solo nel volto, ma anche in altri particolari dell'altro affresco. Il modo di pingere i drappeggi con intense luci bianche su sfondo scuro, nonostante la distanza di quasi un secolo che lo separa dall'affresco di Galliano, è sostanzialmente secondo criteri simili, mentre invece a Feldebrő si modellava con le velature dello stesso colore — il che è particolarmente evidente nelle vesti di fondo bianco. E' quindi nettamente diversa nelle due pitture il modo di rendere il volume delle figure vestite; in quella di Feldebrő la modellazione fa sì che le figure risultano maggiormente legate al piano. La diversità nel linguaggio pittorico nel monumento ungherese è dovuta non tanto alla notevole differenza qualitativa che lo separa da quello di Civate, quanto alla distanza cronologica tra le due opere. Il meraviglioso ambiente paradisiaco del Cristo di Civate, rappresentato con bravura illusionistica e in cui il Demus ravvisa tradizioni locali riconducibili fino alla tarda antichità, potrà essere ravvisato l'ultima volta verso la fine del XI secolo,[114] limite dell'arte preromanica in cui si classifica anche Civate — Feldebrő, tuttavia, è ben lontana da questa maniera.

Feldebrő si differenzia da Civate anche per quanto riguarda il carattere dell'influenza bizantina. Qualcuno dei santi guerrieri, come pure i tratti fisionomici dell'Abele sofferente ricordano alcuni particolari della chiesa di S. Michele a Oleggio, località che risulta ricettacolo importante, contemporaneo a Civate, di genuini impulsi bizantini.[115] Il patrimonio lombardo di affreschi, ivi compresi anche quelli dell'attigua regione piemontese, è relativamente povero per quanto riguarda il secolo XII, onde risulta estremamente difficile seguire gli sviluppi di questi stili fino alla metà del secolo. Arslan datava nel XII secolo avanzato l'affresco nella cripta di S. Giovanni Domnarum a Pavia nel quale, specie nei caratteri fisionomici di S. Gregorio, ci sembra di riconoscere una modellazione affine a quella di Feldebrő.[116] D'altra parte, vari busti della stessa cripta e altre opere[117] ci consigliano un'estrema prudenza nei confronti dei presunti legami stilistici. Fa parte delle differenze stilistiche notevoli la mancanza totale nella nostra pittura murale del verde, tipico colore delle velature dei volti e del fondo in Lombardia.

Si può quindi constatare una contraddizione notevole tra le fonti iconografiche piuttosto concordi dell'affresco di Feldebrő e la sua incerta origine stilistica, problema la cui soluzione è difficile a realizzare in base alle nostre attuali conoscenze in materia di pittura murale romanica. Nello studio del carattere dei legami è da tener presente tuttavia che l'espansione della pittura murale lombarda dell'età romanica era vesta non solo nei suoi aspetti iconografici sopra esposti, ma che anche nel campo stilistico il suo influsso oltrepassava largamente i confini d'Italia. Anche Civate, che si ritiene vantasse stretti legami nordici[118] sarà stato uno dei centri mediatori degli impulsi lombardi, e tra le zone riceventi si trovavano non solo il Veneto e la Spagna, ma anche la Francia e Salisburgo. Dato ciò è da chiedersi se l'iconografia dell'affresco lombardo, insieme con alcuni caratteri stilistici e, come si vedrà in seguito, con elementi ornamentali, non



Fig. 13. Dettaglio ornamentale

sia giunta in Ungheria per opera di un mediatore scomparso nel frattempo (della Germania del Sud, o di Salisburgo?). Ipotesi circa un orientamento in questo senso sono già state avanzate in passato nella letteratura speciale relativa a Feldebrő.[119] E' da tener presente questa possibilità anche se nell'esiguo numero dei monumenti superstiti non si presentano, per il confronto col nostro affresco ungherese, che analogie di carattere molto generico.[119a] Ciò si spiegherà forse presumendo che la pittura di qualità mediocre del modesto monastero di Feldebrő[120] avrà accolto gli impulsi lombardi pur indiretti solo mediante la copia di pittura murali ungheresi di maggior valore.

Le modeste doti artistiche del pittore risultano con evidenza da una caratteristica degli affreschi che colpisce immediatamente chi entri nella cripta, e cioè il forte gusto decorativo del maestro (fig. 9 o 13). Egli sparse infatti quasi dovunque sulla volta della navata dei fiori senza un qualche ordine predisposto: ve ne sono dei quadripetali, altri con la corolla tonda con strani peli simili a stami, o longitudinali, e partendo da essi, o frammisti, lunghi filetti si stendono sullo sfondo bianco. Tutta questa decorazione ricopre senza alcuna ben definita connessione le parti lasciate in bianco sulla volta della nave, e la sua funzione puramente ornamentale è chiaramente documentata tra l'altro dalle due scene di Caino ed Abele (fig. 9–10): i disegni circondano le figure senza alcun punto di congiunzione con la linea di terra che possa creare l'illusione di trattarsi di vegetazione puntata dal suolo. Costituisce un tipo di questa stessa ornamentazione la serie di fiori a forma di calice, con strani globuli simili a pistilli sospesi su fili pendenti dai calici, che scorre in vari punti lungo le nervature, facendo parte delle cornici decorate della nave.[121]

Dando un'occhiata alla disposizione planimetrica delle pitture (fig. 4) si può constatare che la decorazione vegetale pullulante sulla volta della navata serviva soprattutto al pittore scarsamente dotato d'inventiva come un mezzo sussidiario di composizione, riempiendo le parti della volta rimaste vuote dove la fantasia mezzo pittorica mezzo teologica era venuta meno. A proposito di questa decorazione floreale lussureggiante in tutti i colori agli studiosi d'arte si poneva il problema dell'origine della decorazione: associandosi alla tesi del Kampis, essi facevano derivare, in mancanza di soluzioni migliori, questa ornamentazione vegetale che trova indubbiamente le sue origini nei motivi floreali bizantini, dalle miniature.[122] Il Kampis, che ricercava l'origine degli affreschi tra le miniature, trovò nei libri miniati di Salisburgo e Ratisbona fiori quadripetali in funzione analoga a quella di Feldebrő, come decorazioni di fondo,[123] non solo, ma perfino formazioni vegetali disorganizzate, sospese su fili sottili.[124]

Ma nè l'ornamentazione di Feldebrő, e tanto meno il complesso della pittura murale possono derivare dalle miniature. Sarebbe troppo azzardato supporre che il mediocre pittore di Feldebrő, che seguiva in ogni particolare modelli pittorici a fresco, abbia attinto dalla miniatura gli sfondi floreali dei suoi dipinti, e ciò anche in considerazione delle doti limitate di quell'indole d'artista romanico. Ma non occorre allontanarsi dalla regione lombardo-piemontese per scoprire le fonti di questa decorazione, la quale, come si è visto, presenta caratteristiche ben definite sia nella forma che nella funzione.

Nella pittura absidale di Briga Novarese già ricordata a proposito dei suoi simboli di evangelisti nel vano della finestra di sinistra del coro abbiamo ritrovato una variante dei fiori a calice

e pistillo che ornano le nervature di Feldebrő; essi rivelano analogie con questi ultimi proprio nel punto più caratteristico: nelle formazioni simili a pistilli. Globuli simili sospesi su fili sottili compaiono certo sotto influsso lombardo anche a S. Pedro de Sorpe;[125] sempre in Catalogna sul suolo di un dipinto absidale si possono vedere fiori che come quelli di Feldebrő terminano in trattini sconnessi.[126] Sempre in quel territorio e in particolare a S. Quirce de Pedret[127] strettamente legata alla Lombardia si riscontra anche l'analogia dell'ornamentazione di fiori staccato dal suolo e fluttuante sul fondo dell'affresco: è dietro la figura di S. Gregorio seduto allo scrittoio che sventolano ornati del genere a tralci fioriti. A parte l'opera spagnola la presenza di sfondi cosparsi di fiori quadripetali anche nell'Alta Italia si desume anche da una pittura murale del primo duecento.[128]

Gli altri motivi ornamentali della pittura murale di Feldebrő sono troppo generici per potere in base ai luoghi di riscontro giungere a conclusioni di qualche importanza. Ci limiteremo perciò ad osservare che ciascuno dei motivi decorativi si può ritrovare nella regione dove l'iconografia della pittura in esame potrà essere ricondotta. Sfortunatamente alcuni elementi della decorazione hanno subito più d'una volta mutamenti sostanziali dovuti al deperimento e ai restauri. Così non è possibile ricostruire la forma originale dei meandri delle fascie mediane nè gli elementi decorativi che circondavano i medaglioni della nave. Quest'ultima, oltre a motivi gemmati, era decorata anche, contrariamente all'uso commune, di disegni a palmette. D'altronde, una decorazione a sè stante composta di un ordine di palmette non si riscontra attualmente che in un solo punto, un po' a sinistra dalla discesa sud della cripta. Palmette in fila simili a quelle di Feldebrő venivano applicate nella pittura murale solo a partire dalla prima metà del XII secolo, per diffondersi poi rapidamente dalla Lombardia e dal Veneto fino all'Alto Adige e alla miniatura di Salisburgo.[129] La loro comparsa nell'affresco ungherese apparterrà evidentemente alla stessa serie e alla stessa epoca.[130]

* * *

Quanto è stato finora detto delle pitture murali di Feldebrő, e le analogie esposte permettono di stabilire la data più o meno esatta dell'opera.

Le nostre ultime indagini confermano la definizione cronologica della metà del XII secolo o un po più tardi, data formulata recentemente dalla storia dell'arte, dopo molte divagazioni.[131] L'origine del XII secolo inoltrato dei nostri dipinti non può essere messa in dubbio se si consideri il carattere dei volti e dei drappeggi. Lo confermano anche gli affreschi di Pavia e di S. Ambrogio a Milano citati per analogia, ugualmente appartenenti al XII secolo avanzato, mentre d'altra parte le differenze stilistiche distanziano da Civate le nostre pitture di circa mezzo secolo. L'iconografia di Caino ed Abele s'irradia dal territorio lombardo in Spagna nella prima metà dello stesso secolo. I parallelismi dell'ornamentazione e i caratteri delle iscrizioni[132] lasciano già un margine più ampio per datare l'opera.

Il *terminus ante quem* della stessa potrà forse essere determinato tenendo presente che il carattere del dipinto deriva da un impulso bizantino ancora immune dagli influssi stilistici del tardo periodo dei Comneni penetrati in Italia verso il terzo quarto del XII secolo, e quindi anteriore ad essi.[133] Fissare l'ultimo limite del tempo d'origine risulta difficile dovendo tenere presente la qualità non molto superiore al mediocre dell'opera in questione, nonchè il fatto che essa fu eseguita non in Italia, ma nella lontana Ungheria, dove gli avanzi frammentari della pittura murale non permettono un confronto nemmeno approssimativo. Ma, potremo forse prestare tanta fede ad alcuni dettagli stilistici di effetto fresco da ritenere che il maestro tutt'altro che eccellente, il quale si serviva tenacemente dei modelli lombardi raggruppandoli con relativa libertà, non abbia affrescato uno dei monasteri principali della casata degli Aba con pitture rimaste indietro di vari decenni sui tempi correnti.

Anche se, in base a quanto esposto, non è da stimarsi troppo alto la capacità artistica del nostro maestro, ciò non permette tuttavia congetture dirette per decidere se si trattasse di un maestro ambulante venuto dall'estero o di un pittore locale. A conferma della prima ipotesi ci sarebbero le conoscenze indiscutibili e dettagliate del maestro in materia di certi caratteri artistici lombardi, se l'imitazione meccanica, e talvolta l'erronea interpretazione dei prototipi non facessero pensare al contrario: e cioè a un maestro locale che si muoveva in un ambiente a lui estraneo. Come abbiamo già detto, non è da escludere che tra le opere nord-italiane (o, piuttosto, trasmettenti tali influssi) e le pitture murali della piccola cripta

della chiesa di Feldebrő abbiano agito come tramite affreschi ungheresi più importanti oggi scomparsi. Il patrimonio delle pitture murali si è notevolmente ridotto nel corso dei secoli, tanto che nel piccolo numero dei dipinti contemporanei difficilmente si potrebbe trovare qualcuno da mettere a confronto con le pitture di Feldebrő. Una raffigurazione simile nella scelta del soggetto si vede sulla volta dell'abside della chiesa del monastero d'una volta di Pécsvárad,[134] ma questo affresco, frammentario e in parte non ancora messo alla luce, difficilmente si presta ad un'analisi stilistica. Può darsi che la raffigurazione degli arcangeli sia dovuta all'impulso della stessa fonte di Feldebrő, e che potrà essere presa in considerazione anche tenendo conto di alcuni elementi della pittura romanica della cattedrale di Pécs.[135] Per quanto riguarda Pécs, vien fatto anche di pensare ai legami tra le sculture della cattedrale con l'arte fiorita nella regione di Pavia e di Milano nel secolo XII.[136]

Ma i frammenti esistenti in Ungheria consigliano un'estrema prudenza: potevano infatti esistere in Ungheria contemporaneamente diversi indirizzi pittorici e si potevano verificare interferenze stilistiche che dessero vita a formule artistiche più complesse di quelle di Feldebrő. Per poter comporre un unico quadro d'insieme storico-artistico con i mosaici della pittura ungherese primitiva, occorre procedere quindi, nel caso di ogni singola opera, ad un'indagine particolareggiata come si è tentato di fare per Feldebrő.

NOTE

[1] La bibliografia più importante su Feldebrő (in seguito ɒpsingole opere saranno indicate col nome dell'autore e la aata di pubblicazione): *E. Henszlmann:* Die mittelalterliche Bu kunst in Ungarn, II. Der romanische Styl im XIII. Jahrhundert. In: Oesterreichische Revue, 1865/II, p. 203—204; — *A. Ipolyi:* Egy hazai vidék (Heves és Külsőszolnok megyék) őskori régészeti leletei és középkori műemlékei vázlata (Schema dei reperti archeologici preistorici e dei monumenti medievali di una regione del nostro Paese (provincie di Heves e di Külsőszolnok)). In: Ipolyi Arnold kisebb munkái (Opere minori di I. A.) vol. I, Budapest 1873, p. 496—498. — F. F. Rómer: Régi falképek Magyarországon (Antiche pitture murali in Ungheria), Budapest 1874, p. 104—105; — I. Henszlmann: Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stylű mű-emlékeinek rövid ismertetése (Breve descrizione dei monumenti di stile paleocristiano, romanico e di transizione in Ungheria), Budapest 1876, p. 136—137; — P. Gerecze: A debrői altemplom (La chiesa inferiore di Debrő). In: Archaeologiai Értesítő, N. S. XVII, 1897, p. 405—414; — L. Éber: Magyarország árpádkori művészete (Arte ungherese nel periodo degli Árpád), in: Műbarát, 1922, IV[a] puntata p. 162—164; — *K. Lux:* Ókeresztény bazilika Magyarországon (Una basilica paleocristiana in Ungheria), in: Magyar Művészet, 1925, p. 208—215; — *K. Divald:* Magyarország művészeti emlékei (Monumenti artistici d'Ungheria), Budapest 1927, p. 113; — *A. Péter:* A magyar művészet története (Storia dell'arte ungherese) vol. I, Budapest 1930, p. 20—21; — *L. Puskás:* A magyar falfestés árpádkori emlékei (Monumenti di pittura murale dell'epoca degli Árpád), Budapest 1932, p. 5—12; — *A. Hekler:* Ungarische Kunstgeschichte, Berlin 1937, p. 29; — *T. Gerevich:* Magyarország románkori emlékei (Arte romanico in Ungheria), Budapest 1938, p. 10—12, 34, 46, 136, 150, 156, 217—219; — *A. Kampis:* Régi Magyar Művészet (Arte antica ungherese) in: Magyar Művelődéstörténet (Storia della civiltà ungherese) vol. III, Budapest 1939, p. 501—502; — *G. Lux:* A feldebrői templom (La chiesa di Feldebrő). In: Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye, LXXVI 1942, p. 89—94; — *I. Genthon:* Magyarország műemlékei (Monumenti artistici d'Ungheria) Budapest 1951, p. 283; — *D. Radocsay:* A középkori Magyarország falképei (Pitture murali dell'Ungheria medievale), Budapest 1954, p. 18—21, 137; — Recensione del libro di Radocsay, di *D. Dercsényi*, in: Művészettörténeti Értesítő, III (1954), p. 305; — *A. Kampis:* Feldebrő, Budapest 1955; — *Id.:* A feldebrői altemplom (La chiesa inferiore di Feldebrő) in: Művészettörténeti Értesítő, IV, 1955, p. 178—194 (nel presente studio si fa riferimento a quest'ultimo scritto). — *J. Csemegi—D. Dercsényi:* Hozzászólások Feldebrő kérdéséhez (Contributi al problema di Feldebrő), in: Művészettörténeti Értesítő, V. 1956, p. 54—59; — A magyarországi művészet története (Storia dell'arte in Ungheria) vol. I, I. ed. 1956, p. 14—15, 62, 66—68, 115, 117 (In seguito le tre edizioni dell'opera saranno citate con l'indicazione «*Dercsényi* I, II, III, IV»). — *Z. Kádár:* Byzantinische Denkmäler in Ungarn. In: Archäologische Funde in Ungarn. Budapest 1956, p. 416; — *V. Mencl:* Két ősi építészeti emlék Magyarországon (Due antichi monumenti architettonici in Ungheria) in: Művészettörténeti Értesítő 1959, p. 217—220; — *I. Genthon:* Magyarország művészeti emlékei (Monumenti artistici d'Ungheria) vol. II, Budapest 1961, p. 94; — A magyarországi művészet története (Storia dell'arte in Ungheria) vol. I, II. ed. Budapest 1961; III. ed. Budapest 1964, p. 19—21, 64—66, 124, 127; — *Z. Kádár:* Cycle de fresques à Feldebrő représentant Caïn et Abel. In: Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines, Beograd 1964, tome III, p. 159—162; — *G. Entz:* A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól (Sui legami bizantini della pittura murale dell'Ungheria medievale), in: Művészettörténeti Értesítő, 1967, p. 241—243; — *D. Korbuly:* A magyarság első keresztény templomainak örmény vonatkozásai (Riferimenti armeni delle prime chiese cristiane del popolo magiaro (in lingua armena) In: Pázmáveb, Venezia 1967, n. 11—12; — *B. Kovács:* Adatok Feldebrő történetéhez (Contributi alla storia di Feldebrő) in: Művészettörténeti Értesítő, 1968, p. 124—125; — *D. Dercsényi:* Művészettörténeti áttekintés, XI—XV. század. Heves megye műemlékei (Compendio di storia dell'arte, secoli XI—XV. In: Monumenti del comitato di Heves) vol. I, Budapest 1969, p. 65, 68; — *Id.*: Historical Monuments in Hungary. Restoration and Preservation. Budapest 1969, p. 36—37; (anche in lingua francese) — *M. Tóth:* The Romanesque Mural Paintings of the Feldebrő Church. In: Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969. Sotto stampa. — *Gy. Moravcsik:* Byzantium and the Magyars, Budapest 1969 (Variante in lingua inglese dell'edizione ungherese del 1953); — A magyarországi művészet története (Storia dell'arte in Ungheria), vol. I, IV. ed. Budapest 1970.

[2] Sulle operazioni di smantellamento, v. *K. Lux* 1925 e *G. Lux* 1942. L'edifico odierno è del 1750 circa.

[3] I contrafforti dei pilastri contemporanei, che avevano evidentemente funzione di sostegno della cupola, furono messi alla luce nel 1964 da István Méri. Colgo l'occasione per ringraziarlo di questa informazione e di altre notizie relative a certi dettagli delle operazioni di scavi. Un ringraziamento va rivolto per il suo utile aiuto anche all'architetto progettista del restauro successivo agli scavi, Ferenc

Erdei. *M. Mojzer*, diversamente da chi scrive, pensa ad una cupola lignea: Torony, kupola, kolonnád (Torre, cupola, colonnata) Budapest 1971, p. 31.

[4] *Kampis* 1955, p. 189. V. la critica del suo relativo parere erroneo in *Csemegi* 1956, p. 55, 57, nota 7, p. 58. La stretta connessione della camera coperta da una volta a botte con la parte principale della cripta è stata chiarita definitivamente dalle indagini di István Méri.

[5] La cassa funebre trovata vuota dagli scavi del 1936 (*G. Lux* 1942, p. 91) è stata un'altra volta scoperta nel 1964 da István Méri.

[6] Osservazione di Ferenc Erdei incaricato delle verifiche di misura della chiesa.

[7] In questo periodo primitivo la cripta aveva due discese d'accesso, per cui non era necessaria la stretta discesa scomoda che utilizzava irragionevolmente come passaggio proprio la camera sepolcrale. V. appresso le considerazioni sulla sua origine. La posteriorità dell'origine è giustamente presunta dal *Kampis*, 1955, p. 187, ma in seguito gli studiosi hanno giudicato erroneamente contemporanee la discesa centrale e la camera sepolcrale; così recentemente il *Dercsényi* (Heves p. 68), per aver frainteso l'informazione fornita dal Méri.

[8] Lo *Henszlmann*, l'*Ipolyi* e il *Gerecze* considerano la chiesa come tardoromanica, tuttavia il *Gerecze*, in base alle sculture di epoca primitiva, presume l'esistenza di una chiesa anteriore andata distrutta. *K. Lux* 1925 p. 213 identifica questa chiesa primitiva con l'attuale prima chiesa, ritenendola forse originaria dell'epoca della conquista del paese; a questa tesi della data remota aderiscono pur e il Gerevich 1938 p. 10—11 e *G. Lux* 1942, p. 93. — Il *Péter* 1930 p. 20 e il *Puskás* 1932 p. 10 si sono pronunciati per la seconda metà dell'XI e, rispettivamente, per la prima metà del XII secolo. In opposizione all'origine slava anteriore alla conquista del paese (*Dercsényi* I. p. 14—15) il *Mencl*, 1959 p. 220 data la costruzione dell'epoca di Stefano I. In opposizione alla data della seconda metà del secolo XI, fissata dal *Kampis* (1955, p. 184—186) in base all'orientamento occidentale, il *Dercsényi*, Heves p. 65, si è pronunciato in seguito per la metà dello stesso secolo come termine ultimo.

[9] Cfr. la chiesa all'abside trilobata con cripta a Tarnaszentmária (*Dercsényi* IV. p. 28) e la chiesa dalla pianta simile scavata nel 1970 a Székesfehérvár; nonchè la pianta centrale dell'abbazia di Szekszárd fondata nel 1063 (*F. Kozák:* Félköríves szentélyű templomaink a XI. században (Le nostre chiese all'abside semicircolare nel secolo XI) in: Archaeologiai Értesítő 93. 1966, p. 60; la pianta pubblicata è stata parzialmente modificata dagli scavi del 1970).

[10] Questi sculture eseguite in pietra calcara dura con intagli acuti sono gli avanzi di un'attività edile forse regia, che si venne lentamente delineando per la storia dell'arte. Gli ultimi pezzi di questo gruppo risalgono presumbilmente agli anni settanta del secolo XI (Sződ), ma i primi esemplari devono aver avuto origine in epoca notevolmente anteriore al monumento scolpito di Tihany, che si può datare tra il 1055—1060. Al capitello del sostegno posto più a sud nella cripta di Feldebrő (*Kampis:* Feldebrő, Budapest, 1955, fig. 10) è molto affine la scultura decorativa di Tihany venuto recentemente alla luce. La colonna dal capitello scolpito che regge la volta del coro della cripta, di posizione apparentemente secondaria, nonchè un frammento con intrecci scoperto accanto ad essa (*Gerevich* 1938, fig. C/2 e CXLIV/1) sono opere contemporanee alla cripta, originariamente forse collocate nella chiesa (*Kampis* 1955, p. 187; *K. Lux*, 1925, p. 214; *Gerevich* 1938, p. 11, *Dercsényi*, Heves, p. 68). Sulle sculture decorative dell'epoca primitiva v. la recente pubblicazione del *Dercsényi* IV p. 31 e 89. Mettere in relazione l'ornamentazione a palmette delle sculpture in pietra con l'oreficeria molto anteriore, dell'epoca della conquista del paese, e con i suoi artefici, l'elemento etnico caibaro aggregato agli Ungheri sembra impresa molto azzardata anche se la chiesa centrale di Feldebrő rivela pure legami orientali e se il suo committente discendeva dalla stirpe degli Aba, sempre di origine caibara (*Mencl* 1959. 20, *Dercsényi* IV. 1. cit.). E' certo che i motivi delle pietre decorative pervennero nell'Ungheria del XI secolo indipendentemente dalla loro comparsa sugli oggetti di metallo anteriori, per effetto di nuovi impulsi bizantini e forse con mediazioni più dirette (Bulgaria?).

[11] Oltre ai scavi del monastero di Szekszárd e della chiesa di Székesfehérvár a triplice conca, di cui alla nota 9, sono in corso anche gli scavi del monastero della casata degli Aba a Sár, dai quali ci si attende molto proprio in relazione a Feldebrő.

[12] Tihany: Andrea I, 1046—60; Szekszárd: Béla I, 1060—63; Vác: Géza I, 1063—74.

[13] Del monastero appartenente con tutta probabilità all'ordine dei benedettini viene fatta menzione per la prima e l'ultima volta nel registro della prova del ferro rovente di Várad, nella prima metà del XIII secolo: A váradi Regestrum (Il Registro di Várad), ed. K. Kandra, Budapest 1898, N. 40: nn. 146—147 e N. 223: nn. 342—343). L'attuale titolo della Chiesa a S. Martino è senz'altro quella originale, mentre l'Entz ritiene erroneamente che si tratti del titolo di S. Giorgio, richiamandosi ad un diploma del 1352 e al Karácsonyi (*G. Entz* 1967 p. 242; *J. Karácsonyi:* A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig (Le casate ungheresi fino alla metà del XIV secolo), vol. I, Budapest 1900, p. 53).

[14] *Gy. Györffy:* Az árpádkori Magyarország történelmi földrajza. (Geografia storica dell'Ungheria nel periodo degli Árpád) vol. I, Budapest 1963. Alla p. 43, una carta sulla distribuzione dei possedimenti della casata degli Aba. Cfr. *Karácsonyi*, op. cit. vol. I. p. 39.

[15] *Gy. Györffy:* A honfoglaló magyarok települési rendjéről (Il sistema degli insediamenti dei Magiari conquistatori del paese) in: Archaeologiai Értesítő, 97, 1970, p. 237. Chi scrive coglie l'occasione per ringraziare György Györffy della cortese assistenza prestata nell'esame delle fonti.

[16] La cosiddetta Cronaca Illustrata della Biblioteca Nazionale Széchényi, redatta a partire dal 1358, narra la morte di Aba avvenuta dopo la battaglia di Ménfő (1044) come segue: «Aba vero rex devictus fugit versus Tysciam, et villa quadam in scoobe [scrobe] veteri ab Hungaris, quibus regnans nocuerat, crudeliter iugulatur. Cuius quidem corpus est sepultum in ecclesia, que fuerat prope ipsam villam. Post aliquos autem annos, cum esset effossum de sepulchro, sudarium et ipsius vestimenta invenerunt incorrupta et loca vulnerum resanata. Tandem sepelierunt corpus in proprio monasterio in Sarus.» (Chronicon Pictum. Képes Krónika (Cronaca illustrata), Budapest 1964, p. 107). La Cronaca Illustrata e le sue derivazioni del XV—XVI secolo, la cronaca Thuróczi e quella di Buda, ecc. queste cronache ungheresi cosidette amplificate pare che rendano molto fedelmente il testo dell'antica gesta ungherese della fine del XI secolo. Il Györffy ritiene derivante da questa fonte primitiva anche il particolare che ricorda il trasporto della salma del re come se si trattasse dell'elevazione di un santo. Momento, questo, rilevato varie volte da Dezső Dercsényi. Ma la citazione di un passo della Gesta Hungarorum dell'Anonimo, dell'ultimo XII secolo, addotta recentemente (*Dercsényi* IV. p. 27) per convalidare l'aureola di santità creata attorno alla figura del re non può considerarsi appropriate se si tenga conto del valore che può avere l'Anonimo come fonte in questioni del genere.

[17] *B. Kovács:* Elpusztult középkori kolostorok Heves megyében (Monasteri medievali distrutti nella provincia di Heves) in: Az Egri Múzeum Évkönyve, IV. 1966, p. 70—73.

[18] *Divald* 1927, p. 113. A tale possibilità aveva già accennato l'*Ipolyi* (1873, p. 498).

[19] Ciò è dovuto al fatto che la data generalmente accettata in questi ultimi tempi coincide proprio con l'epoca di Samuele Aba. Cfr. *Dercsényi* II. e III. 20 e 124, nonchè IV. p. 27—28; ma le sue argomentazioni, al pari delle citazioni di fonti di cui alla nota 16 e del pastorale di Feldebrő posteriore all'epoca di Samuele Aba, non hanno valore probante. — Il testo delle cronache sembra storicamente escludere la possibilità di ricercare a Debrő il luogo di sepoltura reale di Sár. Ma l'unico ad opporsi energicamente a tale ipotesi fu il *Puskás* (1932, p. 10), mentre gran parte degli studiosi o lascia aperta la questione o la risolve in modo ambivalente. (*Kovács* 1968 vede nell'espressione «in scoobe veteri» la variante latinizzata del nome slavo Debrő, e pertanto considera Feldebrő non il secondo, ma il primo e provvisorio luogo di sepoltura del re. Ma una chiesa vicina

al luogo dell'assassinio poteva trovarsi dovunque entro una regione limitata, e sembra troppo azzardato identificarla proprio con la chiesa di Feldebrő di bellezza regale, dotata di cripta. E' difficile da seguire anche il ragionamento di Dercsényi, Heves, p. 65. Ci può essere tuttavia una possibilità di accordare un'eventuale sepoltura a Feldebrő con il testo delle cronache; v. a questo proposito la nota n. 21.

[20] Sui primi monasteri ungheresi fondati presso le *curtes* reali v.: *Gy. Györffy:* A magyar egyházszervezés kezdeteiről újabb forráskritikai vizsgálatok tükrében (Sulle origini dell'organizzazione ecclesiastica in Ungheria, alla luce di nuovi esami critici delle fonti). A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei XVIII. 1969. n. 2—3, p. 214.

[21] Dato che Sár e Debrő erano due monasteri separati, documentati dai diplomi, l'identificazione di Feldebrő con il luogo di sepoltura di Aba è solo possibile ove risulti che il *monasterium proprium* del re era Feldebrő, anzichè Sár — nel qual caso le cronache sbagliavano l'ubicazione. Infatti non figura l'indicazione del luogo in relazione al monastero nella Gesta Hungarorum di Simon Kézai scritta tra il 1282—1285 (Chronica Hungarorum, ed. M. Florianus. Historiae Hungaricae Fontes Domestici, Scriptores, vol. II. Lipsiae, 1883, p. 82). Ma il Kézai non faceva che compendiare le sue fonti, e pertanto la mancanza del nome di località non è determinante per decidere il problema. Molto più importante invece è la mancata menzione di Sár nelle cosiddette cronache brevi del tempo che compendiano la gesta primitiva dell'ultimo XI secolo e che d'altronde rivelano grande coerenza nell'annotare i luoghi di sepoltura regi (Chronicon Zagrabiense et Varadiense, ed. M. Florianus. Historiae Hungaricae Fontes Domestici, Scriptores, vol. III. Quinqueecclesiae, 1884, p. 252 e segg. Quanto detto mi è stato fatto notare nel 1955 dal Györffy). La mancata localizzazione nelle fonti primitive può essere puramente casuale, ma non si esclude che nelle cronache posteriori, più dettagliate, il nome di Sár figuri per errore, al posto di un nome di località taciuto. Il nome taciuto del monastero poteva essere in linea di massima (anche se non necessariamente) Debrő. In questo caso, si rimanda alla nota n. 32 per quelle che potevano essere le cause dell'errore.

[22] Questo personaggio eminente della casata degli Aba poteva essere forse Pata, che il Györffy ritiene identico al padre dell re Samuele, entrato a far parte per matrimonio della casa degli Árpád (*Györffy:* A honfoglaló magyarok . . . p. 237).

[23] Devo la datazione a Éva Kovács. (Cfr. *Dercsényi*, Heves, p. 65 e Id. IV. p. 27; anche la nota 19).

[24] *I. Méri:* Feldebrő. Archäologische Forschungen im Jahre 1964. In: Archaeologiai Értesítő, 92. 1965, p. 244. Il crocifisso si trova ora nel Museo Nazionale di Budapest.

[25] Museo Nazionale di Budapest, 60. 4. B. Cfr. *A. Kampis:* Über den Bischofsstab von Feldebrő. In: Archaeologiai Értesítő, 88. 1961, p. 110—114, con l'ulteriore bibliografia.

[26] *G. Lux* 1942, fig. 1. Per il luogo di ritrovamento del pastorale v. *Kampis:* Über den Bischofsstab . . . p 109—110 e nota 7. Il Méri riferisce che un presunto testimono oculare ha ugualmente indicato l'abside meridionale come luogo di ritrovamento. Il *Kampis;* op. cit. p. 114, suppone l'esistenza di altri reperti ignoti nella letteratura scientifica.

[27] Da qualche tempo il *Dercsényi*, guidato da considerazioni iconografiche relative alle pitture murali ritiene (Heves, p. 68 e Id. IV, p. 27 e 66) che la chiesa centrale e la sua cupola al centro siano state demolite già nel secolo XII, prima dell'esecuzione delle pitture murali, ragione per cui sarebbe stata sistemata nella cripta la decorazione principale di tutta la chiesa. Le argomentazioni svolte da chi scrive in merito all'iconografia delle pitture rivelano che tale testi è priva di un fondamento concreto (v. più avanti da p. 152, specie a p. 157). Anche il rifacimento romanico della chiesa, per la cui datazione l'unico punto di referimento è dato dalla cornice ad archetti pensili della facciata, di difficile definizione cronologica, può più sicuramente connettersi, come è stato finora fatto, al secolo XIII e più particolarmente al periodo dell'invasione tartara (cfr. note 28—29). La datazione del rifacimento nel XII secolo v. anche *Csemegi*, 1956, p. 55.

[28] Il monastero viene menzionato per l'ultima volta nei documenti del Registro di Várad (cfr. nota n. 13). Cfr. *D. Csánki:* Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában (Geografia storica dell'Ungheria nell'epoca degli Hunyadi) vol. I. 1890, p. 60; *B. Kovács:* Elpusztult . . . p. 76 e 79.

[29] *Kampis* 1955, p. 186—187; *B. Kovács:* Elpusztult . . . p. 76. Cfr. nota n. 27.

[30] Intorno al 1750, per conseguenza ancora delle distruzioni dell'epoca turca, furono apportate alla chiesa notevoli transformazioni: demolito il vecchio coro, venne innalzata in posizione più orientale una nuova abside semicircolare; nell'interno così allungato venne realizzato un pavimento a livello uniforme, alla stessa altezza del livello del coro medievale; nei muri più elevati si inserirono grandi finestre barocche.

[31] Come informa István Méri, nel procedere alla riduzione della cripta si fece uso anche dei mattoni del pavimento del tardo medioevo per construire i nuovi muri. Da ciò si desume che il rifacimento risale non più indietro del periodo gotico (a meno che non si ritenga trattarsi di una riparazione di muri più antichi).

[32] Accettando sempre la possibilità della sepoltura di Samuele Aba a Debrő, se si voglia trovare la spiegazione del probabile errore delle cronache più dettagliate relativamente alla località di Sár (cfr. nota n. 21), verrà fatto di pensare ad una presumabile distruzione del monastero di Feldebrő nel tempo dell'invasione dei Tartari. E' ovvio ritenere che i monaci, il cui monastero era stato fondato in parte per assolvere preghiere per l'anima dell'illustre defunto, abbandonando Feldebrő per sfuggire ai Tartari, abbiano trasportato le ceneri del re a Sármonostor. Se la riduzione della cripta sopra accennata risale, anzichè all'epoca barocca, a quella successiva all'invasione tartara, tale abbandono della funzione originaria indica comunque l'allontanamento delle spoglie mortali del fondatore. In questo caso non sarebbe da ritenersi una pura casualità l'omissione di Sár come luogo di sepoltura di Aba nell'opera del Kézai. Il Kézai, che scrisse la sue cronaca quarant'anni dopo l'invasione tartara, sarà stato ancora al corrente del fatto che Sár non era se non una dimora recente della salma del re; ma a partire dalla Cronaca Illustrata, i cronisti mettono in relazione i fatti dell'XI secolo già con la nuova, terza sepoltura, quella di Sár, pure fondata dalla casata degli Aba.

[33] Le pitture murali sono state restaurate per ordine della Soprintendenza Nazionale ai Monumenti da János Illés. Nel periodi tra le due guerre mondiali lavori di restauro furono eseguiti da Ferenc Deéd (Dex), e nei primi anni cinquanta da László Bartha.

[34] Il distacco tra i due strati si nota nella maniera più evidente nella parte della volta della navata che si congiunge al lato nord dell'arco trionfale. In questo punto, sotto lo strato d'intonaco delle pitture da noi trattate affiora uno strato tinto di calce, il cui decorazione consisteva in una larga strisca azzurra che faceva da cornice all'arco trionfale; una simile striscia azzurra, e un'altra rossa, più stretta, correva anche nella direzione del pilastro di fronte. Non è possibile definirne la data d'origine, ma è indicativo il fatto che le due strisce vennero ripetute sul secondo strato di pitture. Dato che non dappertutto nel secondo periodo lavoravano su un nuovo strato d'intonaco, e dato lo stato di notevole consunzione della pittura proprio sul muro intorno all'abside, è appena possibile distinguere i due strati, e perciò il rapporto delle parti dipinte del coro e della navata non può essere definito in base ai soli strati.

[35] *M. Tóth:* conferenza cit. Cfr. la note precedente.

[35/a] *Kampis* 1955, p. 187; *Dercsényi*, 1956 p. 59.

[36] Le semicolonne dei sostegni della nave continuano sopra i capitelli e si perdono nella volta. La superficie murale fortemente incurvata formata in tal modo sopra i capitelli era poco adatta alla conservazione dei dipinti murali che conteneva. Sui piani verticali non è quasi rimasto alcun avanzo di intonaco, e pertanto poco si desume circa la forma originale e l'eventuale decorazione pittorica delle base. Gli esigui avanzi inducono a ritenere che sulla parete cilindrica dell'abside l'intonaco doveva essere dipinto, nelle parti inferiori della parete della navata invece privo di pittura. Avranno costituito un'eccezione le due figure stanti ritratte nella nave ai due lati dell'arco trionfale.

[37] *Gerecze* 1897, p. 410, 412. La volta della camera sepol-

crale fu rivestita di nuovo intonaco nel periodo tra le due guerre; per quel che riguarda lo stato anteriore, v. la fotografia, indicante anche i frammenti dell'intonaco originario (?), nella fototeca della Soprintendenza Nazionale ai Monumenti. L'esistenza in passato di una pittura sulla volta può unicamente ricostruirsi in base ai pochi frammenti dipinti sopra il pilastro della camera, che si estendono anche sulla parte della volta. Per l'importanza di questa disposizione determinante per la definizione cronologica della volta a botte, v. *K. Lux* 1925, p. 208 e *Csemegi* 1956, p. 55.

[38] Anche le aureole delle figure incluse nei medaglioni delle due campate precedenti il coro erano rosse, come lo fanno vedere i frammenti superstiti.

[39] Un altro angelo era forse compreso (?) anche nella lunetta del lato corrispondente della finestra laterale di destra, dove tuttavia la pittura è quasi scomparsa.

[40] *Genthon* 1961. p. 94 (chiama erroneamente S. Paolo apostolo uno dei santi guerrieri); *M. Sallay:* A feldebrői altemplom falfestményeinek ikonográfiai programja (Programma iconografico delle pitture murali della cripta di Feldebrő), conferenza, Budapest, 1964; *Entz* 1967, p. 242; *Dercsényi*, Heves p. 68; Id. IV. p. 66. In quest'ultimo l. cit. il Dercsényi identifica con gli Apostoli i busti inclusi nei medaglioni centrali delle dodici campate, in gran parte distrutti; ma una testimonianza contraria è data dalla figura di Abramo dipinta nella stessa disposizione. La leggenda «.. . . AS» apposta alla figura al centro di una delle campate dei santi guerrieri potrebbe bensì essere un apostolo (Andrea o Tommaso; il nome non è seguito dall'apposizione «profeta»). Le manchevolezze dell'affresco ci costringono a lasciare aperta la questione osservando tuttavia che i busti dei vegliardi dei medaglioni, dall'apparenza identica, possono meglio considerarsi rappresentanti del Vecchio Testamento.

[41] Il rotolo porta l'iscrizione «. . . El PROFET.» le ultime due lettere del nome del profeta sono precedute da altre tre o quattro lettere scomparse. La collocazione del medaglione nell'immediata vicinanza del coro confermerebbe più che altro la rappresentazione di Ezechiele.

[42] L'iscrizione del rotolo è «.A . . . . . FETA». Il frammento di lettera che precede l'A è diversamente leggibile, per cui la figura ritratta potrebbe essere il profeta Malachia, Zaccaria o Nahum.

[43] «ABRAAM PA . . .» L'iscrizione era costituita da un testo più lungo, la cui seconda parte però (circa venti lettere) è andata distrutta.

[44] Ultimamente *Entz* 1967, p. 242—243; *Dercsényi*, Heves p. 68. Il programma degli affreschi è stato fino a tutt'oggi trattato più dettagliatamente da *Marianne Sallay*, nella conferenza citata. Il carattere bizantino o meglio bizantineggiante del programma stesso è generalmente accennato dalla storiografia artistica in relazione agli influssi stilistici del medesimo genere; a questo proposito v. più avanti. Per la derivazione iconografica direttamente da Bisanzio o da una regione sud-germanica v. ibid.

[45] *Entz* 1967, p. 243

[46] Una simile decorazione pittorica sulle volte di cripta formata da busti in medaglioni si riscontra ad es. nell'Hosios Lucas alla fine dell' XI secolo (*W. Fr. Volbach—J. Lafontaine-Dosogne:* Byzanz und der christliche Osten. Berlin, 1968, tav. 179) e nella cripta della chiesa scomparsa di S. Eusebio a Pavia (*E. Arslan:* Affreschi romanici pavesi e una scultura lignea. In: Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, Milano 1956, vol. III, fig.8).

[47] Esodo 3: 13. V. la critica della sua lettura erronea (EGO ΩA SVM) in *R. Levárdy:* Az Árpádkor Krisztusképe (Il simulacro di Cristo dell'epoca degli Árpád) Pannonhalma, 1941, p. 9. Recentemente il *Dercsényi* (IV. p. 66) pubblica, certo per errore, un'altra volta la vecchia variante di lettura.

[48] *Chr. Ihm:* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis zur Mitte des 8. Jh., Wiesbaden, 1960, p. 42—51.

[49] Cfr. ad es. nella pittura absidale di Galliano composta intorno al 1107 e appartenente alla sfera dell'arte milanese, l'enorme Cristo assistito da Geremia ed Ezechiele (*O. Demus:* Die romanische Wandmalerei, München 1968, tavv. 3—5); una variante più ampia della visione di Isaia nella chiesa catalana di Esterri de Aneu (inizio del XII secolo; *Demus*, op. cit. tav. 158); cfr. inoltre, con l'abbandono delle figure del Vecchio Testamento, e con un tono apocalittico, la forma classica della pittura absidale romanica a Reichenau-Niederzell (*Demus:* op. cit., tav. 195).

[50] Cfr. ad es. in Bawit e Salonicco (Ihm, op. cit., tavv. XIII/2, XIV/1, XXIII/1, XXIV—XXV, e XIII/1).

[51] Confermerebbero l'origine bizantina le comparse del tipo nell'iconografia della Maestà delle miniature mediobizantine, come ad es. in un Evangeliario della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Nr. 10. Suppl. Gr. 164. f. 5. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich (in seguito: Beschr. Verz.) N. F. IV/2.; cfr. *P. Buberl—H. Gerstinger:* Die byzantinischen Handschriften, Tl. 2. Die Handschriften des X—XVIII. Jh. Leipzig, 1938, tav. XIX. l) e in un codice della Marciana di Venezia (gr. Z.540. fol. 11^v, inizi del XII secolo. *V. Lazarev:* Storia della pittura bizantina, 2a ed. Torino, 1967. fig. 262.) I prototipi simili al dipinto absidale di Salonicco citato nella nota 50 potrebbero essere stati le fonti delle monumentali composizioni mediobizantine.

[52] I simboli degli Evangelisti sono disposti intorno alla mandorla a figura intera, voltandole le spalle, ma girate col busto verso di essa.

[53] *O. Demus:* op. cit. p. 59; Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. *N. Gabrielli:* Pitture romaniche, Torino, 1944; *L. Mallé:* Le arti figurative in Piemonte. s.l. (196?) p. 59—63. L'importanza delle ricche pitture murali piemontesi consiste nel contributo che offrono alla ricostruzione del patrimonio affrescato dell'importantissima regione lombarda.

[54] Piemonte: Briga Novarese, chiesa di S. Tommaso, tardo XI o primo XII secolo (N. Gabrielli, op. cit. p. 14, tav. XIII. fig. 26); Roccaforte Mondovì, Pieve di S. Maurizio, primo XIII secolo (ibid, p. 60 e tav. CXXII fig. 153); Milano: nella miniatura del Deesis di un codice della Biblioteca Ambrosiana (cod. B. 48. inf. *Toesca:* La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, fig. 53). Fuori della Lombardia e del Piemonte: nel mosaico absidale del duomo di Aquileia, del 1031, dove circondano eccezionalmente la mandorla della Maestà della Vergine (*Demus;* op. cit., tav. 8); in Catalogna ad Esterri de Cardos e a S. Eulalia de Estahon (ibid. tavv. 162 e 163). Questi affreschi appartengono alla cerchia del maestro della pittura romanica di S. Quirce de Pedret e ripetono molto dei motivi che il maestro derivò dallo stile e dall'iconografia lombardi.

[55] *M. Tóth:* conferenza citata.

[56] Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (in seguito: RDK) vol. V, col. 368—372.

[57] Busti di angeli riccamente vestiti, simili a quelli di Feldebrő, si vedono anche sulla volta dell'abside nella chiesa dell'ex-monastero benedettino di Pécsvárad. *Entz*, 1967, p. 241—242 e fig. 1.

[58] Cfr. la pittura absidale di Reichenau citata nella nota n. 49.

[59] Se nell'abside il seguito di Cristo è composto, oltre ai simboli degli Evangelisti e ai serafini, da soli angeli, essi sono nove. In tal caso potrebbe trattarsi forse della rappresentazione dei nove cori degli angeli, come ciò appare in forma diversa nella chiesa del convento di S. Pietro al Monte a Civate. Riteniamo tuttavia che in quest'ultimo affresco l'iconografia sia frutto di un programma maturato con molto più profonda penetrazione teologica di quella di Feldebrő (per Civate v. le note 114 e 115).

[60] Si tratta forse del busto identificato con riserva dal *Kádár* come quello della Vergine e del Bambino (1956, p. 416 e 1964, p. 159). Dato il carattere del programma tematico di Feldebrő e le difficoltà causate al lavoro pittorico dalla mancanza di spazio, l'ipotesi sarebbe plausibile e convicente anche dal punto di vista iconografico. Ma, come si è potuto constatare dalla descrizione di cui sopra, l'affresco non presenta alcun elemento a sostegno di tale versione iconografica.

[60a] RDK vol. VI, col. 148—149. La raffigurazione della colomba sul trono simboleggiante la presenza divina è una forma speciale dell'Etomasia, nata dopo l'iconoclasma. Come tale — ma rappresentata in verità insieme con gli Apostoli — si riscontra nell'Hosios Lukas nella cupola del naos del katholikón e a Dafni, sulla volta della bema, dove

invece l'Etomasia compare isolata, senza gli apostoli. (*E. Diez—O. Demus:* Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lukas and Daphni. Cambridge Mass. 1931, p. 72—73 e t. XV, fig. 7). Il mosaico di Hosios Lukas risale a dopo la metà del XI secolo, quello di Dafni al 1080 circa. Cfr. inoltre *Th. v. Bogyay:* Zur Geschichte der Hetoimasie. In: Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongress, München, 1960, p. 61.

[61] Vedine un esempio della seconda metà del XII secolo, nella chiesa di S. Andrea di Sommacampagna, in relazione con un'immagine del Giudizio Universale (*E. Arslan:* La pittura e la scultura veronese. Milano, 1943, fig. 205).

[62] Cfr. la nota n. 40.

[63] Negli affreschi della seconda metà del XII secolo di S. Pietro presso Caldiero e di Bonavigo (Verona). (*E. Arslan:* La pittura . . . fig. 150 e 153). Nella chiesa di S. Giovanni Domnarum a Pavia S. Teodoro era raffigurato tra le arcate della navata (*E. Arslan:* Affreschi romanici . . . fig. 1.).

[64] RDK. I. p. 95—96. Tre patriarchi compaiono nella chiesa di S. Michele di Oleggio (*Gabrielli*, op. cit. tav. LXII). Appartiene a questo tipo la pittura murale di Őraljaboldogfalva in Transilvania, anteriore al 1311 (*Entz* 1967, p. 243, fig. 13).

[65] Citato come confronto all'immagine di Feldebrő dal Entz, 1967, p. 243. (*P. Toesca:* Monumenti dell'antica abbazia di S. Pietro al Monte di Civate. Firenze, 1943, tav. 44).

[66] In Oleggio, sotto la tradizionale immagine del Giudizio Universale sulla parete ovest, e anche a Civate, nella moltitudine di riferimenti apocalittici.

[67] Teologicamente una composizione plausibile sarebbe la discesa di Cristo nel Limbo, il frammento di Feldebrő però non ha niente a che vedere con la formula iconografica ben definita di tale scena.

[68] Sulla scorta della conferenza citata della *Sallay*, *Entz* 1967, p. 242—243; *Dercsényi* 1969, p. 37, id. Heves, p. 68 e IV. p. 66; (nei due ultimi luoghi i tre prototipi sono indicati erroneamente).

[69] *Tóth*, conferenza cit.

[70] RDK I., col. 84—89.

[71] *C.-O. Nordström:* Ravennastudien. In: Figura, IV, Stoccolma 1953, p. 104 e segg.; RDK. VI. col. 154 e segg. (voce «Eucharistie»).

[72] S. Vitale e S. Apollinare in Classe (*Deichmann:* Ravenna. vol. III. fig. 322—323, 327, 407. Cfr. la bibliografia citata nella nota precedente. Per le sue comparse nel periodo paleocristiano v. *A. Grabar:* Martyrium. Paris 1946, vol .II, p. 216—219, 223—225.

[73] V. ad es. nell'Hosios Lukas, dove si riscontra tra le scene esistenti negli ambienti laterali della bema (Diez—Demus, op. cit., p. 45).

[74] In Occidente la rappresentazione delle tre scene era più diffusa nelle arti minori, in cui si può riscontrare fin dall'età carolingia, ma diventa specialmente frequente nell'oreficeria dalla metà del XII secolo in poi, periodo di sviluppo in Europa dei grandi sistemi tipologici. Cfr. RDK. VI. p. 164.

[75] Degli affreschi frammentari nell'interno delle finestre absidali della cripta della chiesa di S. Andrea a Fulda-Neuenberg, databili tra il 1023—25, non si possono individuare con certezza se non le scene di Caino ed Abele. Agli pareva di poter scorgere anche Abramo e Melchisedec. (*A. Schmitt:* Die Fuldaer Wandmalerei des frühen Mittelalters. Fulda, 1949, p. 35—36; v. ibid. anche la bibliografia precedente). La remotissima origine delle pitture stesse e i possibili impulsi bizantini consentono l'ipotesi che si tratti di un'iconografia ancora arcaica, presto superata dall'arte occidentale. A Chalières (v. più avanti) la figura restaurata erroneamente come S. Giovanni Evangelista potrebbe anche essere in realtà Melchisedec (o eventualmente Caino). Cfr. *B. Brenk:* Die romanische Wandmalerei in der Schweiz. Basel, 1963, p. 31. n. 16.

[76] Nel Veneto a Concordia Sagittaria (fine dell'XI secolo; qui appare anche Melchisedec. Demus, op. cit. tav. 9) e a Grissiano nell'Alto Adige (inizio del duecento; *A. Morassi:* La pittura nella Venezia Tridentina. Roma, s.a., fig. 58).

[77] RDK. I., p. *Nordström*, op. cit. p. 109.

[77/a] *Kádár*, 1964, p. 161 completa con un altare la scena del sacrificio di Feldebrő. In base a quanto sopra detto circa il tipo, ciò appare inutile.

[78] V. il disegno in: *S. Stricker:* Darstellung des christlichen Opfermysteriums in der Krypta zu Neuenberg bei Fulda. In: Laacher Hefte, 2, 1948.

[79] Cfr. la note 86. *H. Reinhardt:* Les peintures murales de l'école de Reichenau à Chalières. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie, I. 1939, ad p. 204 et segg.

[80] *H. Schnitzler:* Fulda oder Reichenau. In: Wallraf—Richartz Jahrbuch, XIX. 1957, p. 39—132.

[81] Degenau, prima metà del XII secolo (*Brenk*, op. cit. fig. 1—2); Monastero-Müstair, tra 1157—1170 (ibid., fig. 7); St. Lorenz bei Paspels, inizio del XIII secolo (ibid. p. 65).

[82] Grissiano (*Demus*, op. cit. tav. 71); Romeno (*Morassi*, op. cit. fig. 65); Termeno (*Demus*, op. cit. p. 132). Tutt'e tre gli affreschi risalgono al primo duecento.

[83] Keferloh presso Monaco, intorno al 1172. L'articolo relativo alla pittura murale appena scoperta, pubblicato nella primavera del 1970 nella Südbayrische Zeitung, mi è stato cortesemente segnalato dalla Dott.sa H. Baranyai.

[84] A Pürgg, strettamente legata all'arte di Salisburgo e di Admont; ultimo quarto del XII secolo (*E. Weiss:* Der Freskenzyklus der Johanniskirche in Pürgg. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXII. 1969, fig. 2 e 25).

[85] St. Helena am Wieserberg in Carinzia, forse metà del duecento. (Foto: Bundesdenkmalamt, Vienna).

[86] Rovná, chiesa di S. Giacomo, ultimo quarto del XII secolo (*J. Mašin:* Die romanische Wandmalerei in Böhmen und Mähren. Praga 1954, fig. 43). La stessa iconografia si ritrova anche nella Dalmazia, venuta evidentemente dalla direzione del Trentino (Sv. Agata kod Kanfanara. In: Bulletin Zavoda za Likovne Umjetnosti, Zagreb, vol. XIV. p. 13).

[87] A prescindere dall'unico esempio ravennate (mosaici distrutti della Basilica Ursiana, del 1112. Per il disegno del XVIII secolo v. *G. Bovini:* Ravenna città d'arte, Ravenna 1970, p. 63.)

[88] A Concordia Sagittaria. Cfr. nota n. 76.

[89] *M. Tóth*, conferenza citata.

[90] *Demus*, op. cit. p. 77; *W. W. S. Cook—J. Gudiol Ricart:* Pintura e imagineria románicas. In: Ars Hispaniae, 6. Madrid, 1950.

[91] Cfr. nota n. 54.

[92] Tahull, S. Maria: 1123 circa (*Demus* op. cit., tav. 165); S. Quirce de Pedret, scorcio dell'XI secolo (*Cook–Gudiol*, op. cit. fig. 33); Santa Maria de Mur: seconda metà del XII secolo (ibid. fig. 26); Barbarà, Santa Maria, inizio del XIII seolo (*E. W. Anthony:* Romanesque Frescoes. Princeton, 1951, p. 175).

[93] Osserviamo a questo punto che l'iconografia di Caino ed Abele sugli archi trionfali è talvolta accompagnata da un altro soggetto, il quale, a giudicare dalla diffusione, è pure da ritenersi originaria o della Lombardia o della zona del Lago di Costanza. Si tratta della parabola delle dieci vergini. La raffigurazione di questa parabole nell'abside (Monastero-Müstair, Castel Appiano, Sumaga) o sulle pareti della nave (Prügg, Friesach, e altri monumenti trado-romanici della Bassa Austria) ha significato esplicitamente escatologico: le cinque vergini sagge vengono infatti assunte, le stolte invece no. In questo senso la rappresentazione di questo argomento non solo arricchisce, ma modifica in un certo senso la scena eucaristica di Caino ed Abele: i due fratelli diventano nello stesso tempo anche rappresentanti del sacrifico accolto o respinto. (Cfr. *B. Brenk*, op. cit. p. 56; *Demus*, op. cit p. 17). In Lombardia vediamo comparire le dieci vergini nella pittura della cripta di Civate, forse negli affreschi già nella cripta di S. Giorgio in Borgo Vico di Como, e la loro presenza nelle absidi catalane fanno presumere l'esistenza del soggetto anche in altre località lombarde.

[94] L'Abele di Grissiano è citato come analogia di quello di Feldebrő dal *Dercsényi*, 1956, p. 57 e 59 e fig. 5. (Lo stesso (III. 66 e IV. 66), e sulla sua scorta il *Kádár*, 1964 p. 160, gli attribuiscono erroneamente la data del 1142). Cfr. la conferenza citata della *Tóth*.

[95] A meno che si volesse accentuare il carattere escatologico del soggetto (cfr. nota 93 e quanto sopra detto a proposito delle due immagini di Abramo). Ci pare tuttavia

che in tal modo verrebbe attribuita troppa sottigliezza ideologica al programma certo molto più semplice della pittura.

[95/a] Gli aspetti della pittura murale piemontese che ci interessano possono essere classificati nella cerchia della Lombardia (cfr. nota 53).

[96] Cfr. *M. Tóth*, conferenza citata. Si intende prima di tutto la regione Salisburgo—Venezia—Verona, dove, ivi compreso il Trentino, a partire dalla metà del XII secolo nel dedalo degli influssi reciproci non si è potuto fino a tutt'oggi individuare nettamente i caratteri e le vie di diffusione dei legami nei rapporti delle signole opere.

[97] Nelle pitture della cripta i volti seguono tutti lo stesso tipo. Le lievi differenze sono dovute più che altro alle posizioni a mezzo profilo o frontali, come anche allo stato di conservazione poco soddisfacente della pittura murale derivante dal deterioramento dello strato a secco e dall'intervento dei restauratori (v. il volto del Cristo dell'abside). Cfr. *Kampis*, 1955, p. 189.

[98] *Gerevich*, 1938, p. 217—218.

[99] *Radocsay*, 1954, p. 19. Ripete la classificazione delle mani fatta dal Gerevich, ma cambia incoerentemente l'ordine cronologico dell'attività dei due maestri rispetto alla tesi del Gerevich. (Cfr. *Dercsényi* 1954, p. 305 e *Kampis* 1955, p. 189, n. 20). Con tutto ciò, se partendo dai diversi strati della pittura della cripta, si ammettesse l'esistenza di due maestri diversi, si dovrebbe concludere che la loro azione non poteva svolgersi se non nell'ordine cronologico stabilito dal Radocsay.

[100] *Dercsényi* I, II, III. loc. cit.

[101] *M. Tóth:* conferenza citata.

[102] Cfr. nota 97. *Dercsényi* riteneva in un primo tempo (II. e III p. 64) che il viso di Caino fosse stato ritoccato (parere condiviso dal *Kádár*, 1964 p. 160).

[103] *Entz*, 1967, p. 243, *Dercsényi*, Heves, p. 68 e id., IV. p. 66. Il *Kampis* invece era sempre del parere che la pittura fosse opera di un unico maestro (1939, p. 502 e 1955, p. 189).

[104] *Puskás*, 1932, p. 12. *Gerevich*, 1938, p. 218—219. Il Puskás, che aveva studiato a fondo gli affreschi e che, nell'attribuire loro un'origine d'Italia Centrale, avrà seguito evidentemente le indicazioni del Gerevich, deve aver avuto qualche dubbio circa il valore inequivocabile della fonte da lui citata (p. 9). Le analogie addotte da lui e dal Gerevich o sono paralleli iconografici insignificanti (l'antependio di Salerno e la scena di Caino ed Abele tratta dai cicli dell'Antico Testamento di un codice vaticano del 1100 circa per Puskás, e la somiglianza di una mano che tende l'offerta del sacrificio, per il Gerevich) o sono opere che non si accostano allo stile di Feldebrő se non nella vasta sfera degli influssi bizantini. Stabilendo l'orientamento stilistico entrambi gli autori rievocano, quasi una motivazione, i legami storici dell'Ungheria con Roma e con Montecassino. I due autori inoltre fanno risalire gli affreschi di Feldebrő ad influenze d'Italia Centrale anche perchè, valendosi della notizia relativa ai maestri bizantini chiamati da Desiderio, essi considerano Montecassino come la fonte principale di ogni influsso italo-bizantino. A questo riguardo la tesi del Gerevich agisce tuttora (*Radocsay*, 1954, p. 18; *Dercsényi* I, II, III, IV; id. Heves, p. 68). Per la critica del carattere internazionale dell'arte dei benedettini e per le fasi e i centri d'irradiazione degli influssi bizantini giunti in Europa attraverso l'Italia v. *Demus*, op. cit. p. 48—49 e 33—34.

[105] *Radocsay*, 1954, p. 18.

[106] *Divald*, 1927, p. 113 (in base a miniature bizantine); *Péter*, 1930, p. 20; *Moravcsik*, 1969, p. 128 e ed. ungherese del 1953, p. 106; *Csányi K.:* Bizánci elemek az árpádkori magyar építészetben. In: (Elementi bizantini nell'architettura ungherese dell'epoca degli Árpád.) A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei, 1. Általános Társadalomtudományi Sorozat vol. I. n. 1, 1950, p. 27; Genthon, 1951, p. 283 («siriaco-bizantino»); *Kádár*, 1956, p. 416; *Dercsényi* I, II, III, IV. condivide bensì la tesi sull'origine italo-bizantina, ma crede di poter trovare nei legami bizantini della corte di Béla III educato a Constantinopoli l'impulso per la tendenza bizantineggiante verificabile in Ungheria a Feldebrő e altrove.

[107] *Éber*, 1922, p. 164; *Kampis*, 1939, p. 502 e 1955, p. 190—193.

[108] *Genthon*, 1961, p. 94. Cfr. *Dercsényi* II e III, p. 127, IV, p. 95.

[109] *Radocsay*, 1954, p. 18; *Entz*, 1967, p. 343; *Dercsényi*, Heves, p. 68; id. IV, p. 66.

[110] V. Caino ed Abele, la scena del sacrificio; il Cristo dell'abside; uno dei santi guerrieri della campata sud; le altre figure il particolare della bocca non è bene individuabile. Le bocche tumidi di Caino ed Abele appaiono ancora più caratteristiche per la posizione a mezzo profilo: la loro fattura pittorica sembra ricordare la tecnica adottata per la pittura delle estremità delle pieghe nel panneggio.

[111] *Demus* op. cit. 111, con la bibliografia ulteriore.

[112] Cfr. nota 109. Ibid. l'*Entz* pubblica la riproduzione dei tre angeli di Civate che suonano la tromba, collocati intorno ad una monofora, un gruppo del coro degli angeli e l'immagine di S. Benedetto dipinto sulla mensa del Sacello dello stesso santo. Tra tutti, il volto di Cristo è quello che rievoca maggiormente, gli angeli invece meno di tutti, gli affreschi di Feldebrő.

[113] *R. Salvini* nel III vol. della Storia di Milano; Milano 1954, p. 628.

[114] *Demus* op. cit., p. 112—114; v. ivi l'altra bibliografia.

[115] *Salvini:* Romanico . . . p. 63—66 (1075—1080).

[116] *Arslan:* Affreschi romanici . . . p. 833—834, fig. 4.

[117] Ibid., fig. 1—3; v. anche l'immagine di un diacono ritratto sul pilastro a sinistra dall'altar maggiore di S. Ambrogio a Milano (*P. Toesca:* La pittura . . . fig. 58 e p. 78—80). Qui la somiglianza del drappeggio con quello di Feldebrő deriva dall'identità dell'epoca e così non determina la fonte stilistica.

[118] *G. Bognetti—C. Marcora:* L'abbazia benedettina di Civate. Civate, 1957. p. 82—83, 126. Sui presunti legami stilistici di Civate v. la conferenza citata di chi scrive.

[119] Cfr. nota 107. Anche certe lontane affinità che si presentano fra i nostri affreschi e la *Riesenbibel* di Admont (Vienna, Nationalbibliothek, ser. nov. 2701) si potebbero spiegare col stesso orientamento.

[119/a] Salisburgo, S. Pietro, «Hora tercia», circa 1140 (O. *Demus* op. cit. fig. 69); Prüfening, Benedictinus-chor, metà del XII secolo (*H. Karlinger:* Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. München-Berlin-Leipzig, 1920. tav. 2). Cfr. *M. Tóth*, conf. cit.

[120] V. per es. le mani di Caino ed Abele coperte dall'orlo del mantello nella scena del sacrificio; il libro collocato in maniera poco felice nel medaglione del Cristo nell'abside o, in una delle campate davanti all'abside, l'angelo ritratto col busto in posizione frontale e con la parte inferiore del corpo protesa lateralmente.

[121] Per l'ornamentazione di Feldebrő, v. *Rozványiné Tombor I.:* A középkori magyarországi falfestés ornamentikája (L'ornamentazione della pittura murale medievale in Ungheria) in: Művészettörténeti Értesítő, IX. 1960, p. 87.

[122] *Kampis*, 1955, p. 193; *Entz*, 1967, p. 243.

[123] Nell'Evangeliario di Passau, della metà del XII secolo (*Swarzenski* op. cit., fig. 205—206).

[124] Nella Gumpertsbibel legata allo stile miniaturistico di Salisburgo (*Swarzenski* op. cit., fig. 130).

[125] *Demus* op. cit., p. 164 e tav. LXVII.

[126] Ad Esterri de Cardos, nel secondo quarto del XII secolo (*Cook—Gudiol* op. cit., fig 25).

[127] *Cook—Gudiol*, op. cit. fig. 34.

[128] Ciambave, Cappella del Castello di Cly (*Gabrielli* op. cit., fig. 34—35).

[129] Tahull, S. Clemente, 1123 circa (*Demus* op. cit., tav. 167); S. Pedro de la Seo de Urgel (*Cook—Gudiol* op. cit., fig. 45); Verona, SS. Nazaro e Celso, seconda metà del secolo XII (*A. Caiani:* Ancora sugli affreschi del sacello veronese dei SS. Nazaro e Celso. In: Arte Veneta XX. 1966, fig. 5); Monastero-Müstair (*Demus* op. cit., tav. XXVIII). Antiphonar von St. Peter, 1160 circa (Wien, Österreichische Nationalbibliothek; *Swarzenski* op. cit. fig. 330 e Beschr. Verz. vol. II. tav. V. In quest'ultima miniatura la palmetta compare già accompagnata da altri ornamenti vegetali e in un certo senso disintegrata e transformata rispetto agli esempi precedenti).

[130] Nelle due originali strombe oblique di finestra della

nave (esposte verso est) si scorgono esigui avanzi di una decorazione a tralci composto di rami simili a corde e da estremità che divergono come un fascio di spighe. Tale ornamento compare una sola volta, e precisamente sul lato sinistro dell'arco trionfale e potrà essere confrontato, per quel tanto consentito dalla sua consistenza, con il motivo a tralci che sovrasta l'immagine di S. Teodoro in S. Giovanni Domnarum a Pavia (*Arslan:* Affreschi romanici . . . cit., fig. 1). E' da menzionare ancore una decorazione di cornice stereotipata di origine bizantina, composta di elementi graduati, nella navata della cripta.

[131] La datazione nel XIII secolo del *Henszlmann* (1865, p 204 e 1876, p. 137) la cronologia «paleocristiana» (e cioè precedente all'epoca della conquista del paese) stabilita da *K. Lux* (1925, p. 211) rappresentavano i due antipodi. I pareri della maggioranza degli studiosi quanto alla data d'origine delle pittura murali si dividevano tra l'XI et il XII secolo (*Éber* 1922, p. 164: prima metà del secolo XII; *Péter* 1930, p. 20: seconda metà dell'XI secolo; *Puskás* 1932, p. 12: scorcio del secolo XI; *Hekler* 1937, p. 29: fine del secolo XI; *Gerevich* 1938, p. 11: secolo XI; *Kampis* 1955, p. 192: anni settanta dell'XI secolo). Tra coloro che sostengono l'esistenza di due maestri attivi in epoche diverse, *Genthon* 1951, 283 ritiene l'abside appartenente al X—XI secolo e un medaglione della nave del XII secolo (così pure in 1961, p. 94); *Radocsay* 1954, p. 20 fa risalire la decorazione del coro al periodo a cavallo tra l'XI e il XII secolo e la navata alla prima metà des secolo XII; a quest'ultimo parere si accostava quello di chi scrive nella conferenza citata. *Dercsényi* 1954, 305 e I II, III data la pittura complessiva del periodo del re Béla III (1173—1196), e in un secondo tempo di periodo anteriore (1969, p. 36: metà del XII secolo; Heves, p. 68: prima metà o, eventualmente, metà del secolo; IV, p. 95: metà del XII secolo; *G. Entz*, 1967, p. 243 ritiene le pitture eseguite al più tardi verso la metà del XII secolo.

[132] Vari studiosi, dal *Gerevich* al *Dercsényi*, hanno sottolineato l'importanza della lingua latina usata nelle iscrizioni. Da parte nostra non riteniamo necessario di attennere particolare importanza a questo fatto, dato che esso può apparire naturale soprattutto se si consideri che la lingua delle iscrizioni era prevalentemente latina perfino nelle parti dell'Italia maggiormente esposte agli influssi greci. In ultima analisi ci se e sforzati che le iscrizioni fossero generalmente capite, almeno fino a un certo punto. I caratteri delle lettere di Feldebrő, come lo ha notato anche l'*Entz*, 1967, p. 243, mostrano affinità perfino nei dettagli con i caratteri tondi delle scritte lombarde.

[133] *Demus* op cit., p. 77 e *Caiani*, op. cit.

[134] Cfr. nota 57.

[135] *Radocsay* 1954, 20, p. 195—196.

[136] *Dercsényi* IV, p. 40—41.

EINIGE STILISTISCHE PROBLEME DER INKRUSTATIONEN VON GRAN (ESZTERGOM)

von

E. Marosi

1.

Der Festungsberg von Gran (Esztergom) spielte im mittelalterlichen Ungarn eine überaus bedeutende Rolle. Hier residierten vom Anfang des 11. bis zum 13. Jahrhundert die Arpadenkönige, hier stand ihre befestigte Burg.[1] Neben dieser erhob sich die St. Adalbertkirche, eine der beiden erzbischöflichen Kathedralen des Landes. Schon früh wußten sich die Erzbischöfe von Gran gewisse Vorrechte zu verschaffen, den Primat in Ungarn und das Privileg der Königskrönung dem Erzbistum Kalocsa gegenüber zu sichern. Einer alten Überlieferung nach war der Festungsberg von Esztergom die Geburtsstätte des ersten Königs, Stephans des Heiligen.

So kann es nicht wundernehmen, wenn sich schon die mittelalterlichen Schriftquellen auffallend viel mit Esztergom beschäftigten. Besonders reichhaltige Beschreibungen blieben uns aus dem 18. Jahrhundert erhalten, und Anfang des 19. erschien eines der ersten topographischen Werke Ungarns[2] anläßlich der Neuordnung des Festungsberges, die zu einer endgültigen Vernichtung der noch vorhandenen mittelalterlichen Bauten führte. Immerhin wurden damals die aus dem Mittelalter erhalten gebliebenen Reste — vor allem natürlich figürliche Bildwerke — bereits systematisch gesammelt und zusammengetragen, und im eigens eingerichteten Modellsaal des im 19. Jahrhundert vollendeten heutigen Domes entstand der Grundstock zum Lapidarium in Esztergom. Die Ausgrabungen der 1930er Jahre förderten die Überreste des mittelalterlichen Königspalastes zutage. Die Erschließungsarbeiten nahmen einen derart erfolgreichen Verlauf, daß es in weiterer Folge zu einer — laut einhelliger Ansicht geradezu mustergültigen — Wiederherstellung einiger Raume kommen konnte.[3] Das damals gewonnene Bild konnte durch die Ergebnisse der neuesten Grabungen[4] abgerundet werden.

Dennoch wissen wir teils infolge der lückenhaften Veröffentlichung der Grabungsergebnisse, vor allem aber infolge der völligen Vernichtung der einstigen Kathedrale recht wenig von Esztergom. Das überaus reiche Material, das sich im Lapidarium angesammelt hat, wurde nicht gründlich bearbeitet, größtenteils noch nicht einmal systematisch geordnet; die unter den einzelnen Stücken bestehenden Zusammenhänge sind ungeklärt, und in vielen Fällen kennt man nicht einmal ihren genauen Fundort. Wir kennen nur einen verschwindend kleinen Bruchteil der mittelalterlichen Bauten des Festungsberges, hingegen besitzen wir Fragmente aus nahezu allen zerstörten Bauten. Diese Fragmente sind entweder beim Abbruch oder in sekundärer Verwendung in den Befestigungsmauern, zuweilen auch als Bodenfunde gesammelt worden. Unter solchen Umständen bilden Hinweise auf Zusammenhänge, Nachforschungen nach Stilproblemen und die Unterscheidung einzelner Perioden innerhalb des Materials in Esztergom ein gewagtes Unternehmen. Zumindest bedürfen wir aber gewisser Arbeitshypothesen. Neben einer Lösung der museologischen und archäologischen Aufgaben, die sich aus dem angedeuteten Zustand der mittelalterlichen Denkmäler des Festungsberges von Esztergom ergeben, müssen wir uns auch mit deren kunsthistorischen Belangen beschäftigen. Auch ist das zur Verfügung stehende Material in europäischem Maßstab so belangreich und repräsentiert eine derart hohe Qualität, daß wir auch der aus seiner Bearbeitung zu ziehenden kunsthistorischen Lehren nicht entraten können. Diese Erwägungen veranlaßten uns zum Versuch, von neuem wenigstens an eines der mit den Denkmäler von Esztergom verbundenen Probleme, an die Frage der Inkrustationen und einer Gruppe verwandter Bruchstücke heranzugehen. Wir sind uns dessen

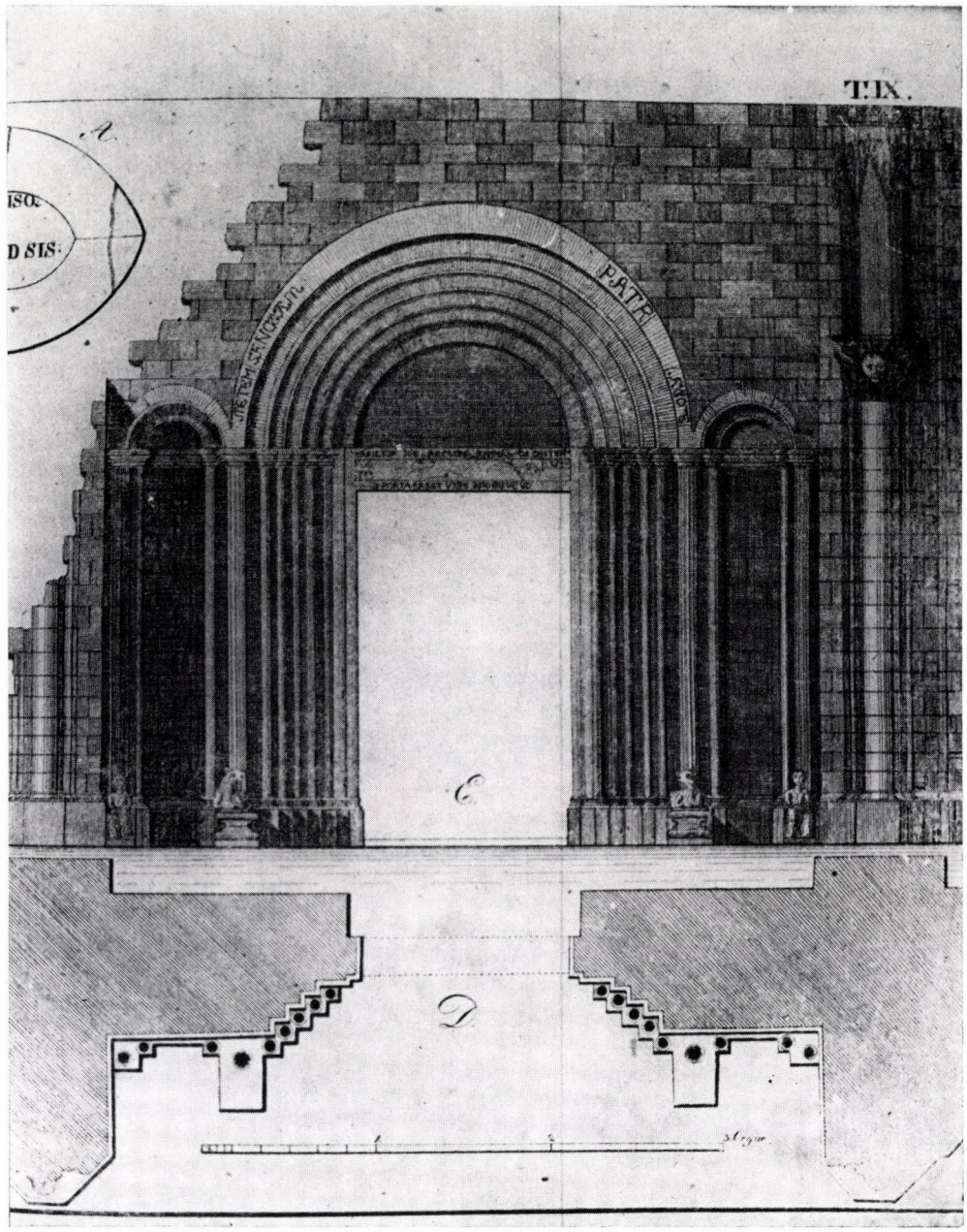


Abb. 1. Die Porta speciosa von Esztergom. Lithographie nach der Rekonstruktionszeichnung von J. N. Máthes

bewußt, daß es sich dabei nur um eines der zahlreichen anfallenden Probleme handelt, mit dessen Lösung sich überdies schon frühere Forschungen befaßten, deren Ergebnisse allerdings noch mancherlei Fragen offen ließen.

Im Mittelpunkt der auf die Inkrustationen gerichteten Forschungen steht seit je ein trotz seiner Zerstörung vor zwei Jahrhunderten ziemlich genau bekannte Baudetail, das »Porta speciosa« genannte einstige Westportal der alten St. Adalbertskirche. Da es bis zum Einsturz des Südturms der Kirche im Jahr 1764, der das Portal unter sich begrub,[5] noch unversehrt erhalten geblieben war, besitzen wir von ihm zuverlässige Beschreibungen und Abbildungen. Wegen seiner reichen Verzierung und seiner ikonographischen Bedeutung scheint man die Absicht gehabt zu haben, es in den barocken Dom, der den mittelalterlichen ersetzen sollte, gleich der an der Südseite des neuen Kirchenbaus befindlichen, aus der Renaissance stammenden Bakócz-Kapelle mit einzubauen.[6]

Anläßlich der Erstellung der Baupläne für den neuen Dom und der hiermit verbundenen Abtragungs- und Planierungsarbeiten beschrieb György Széless, Benefiziar der Bakócz-Kapelle,

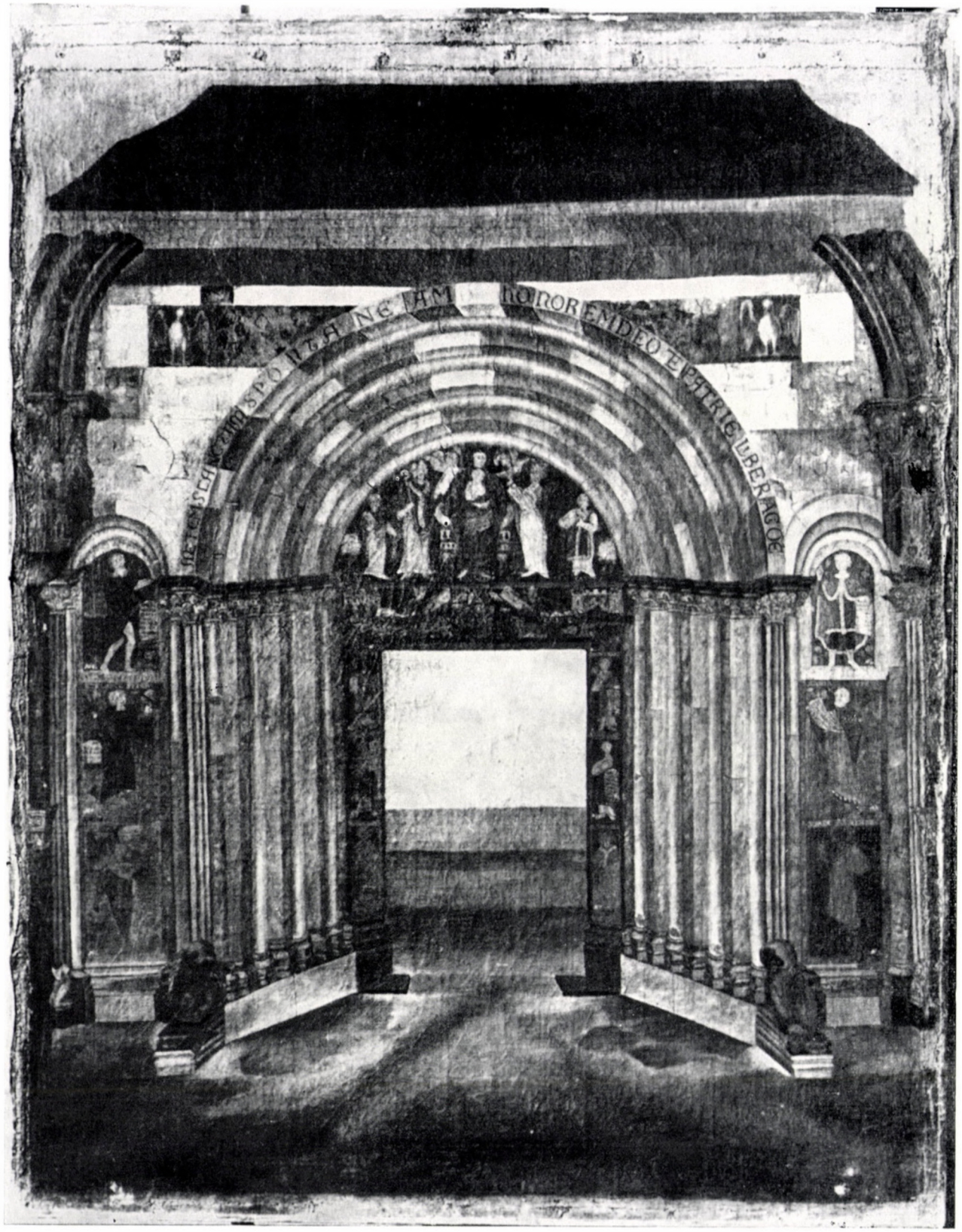


Abb. 2. Unbekannter Meister: Die Porta speciosa der St. Adalbertskirche von Esztergom. Mitte des 18. Jhs. Esztergom, Burgmuseum

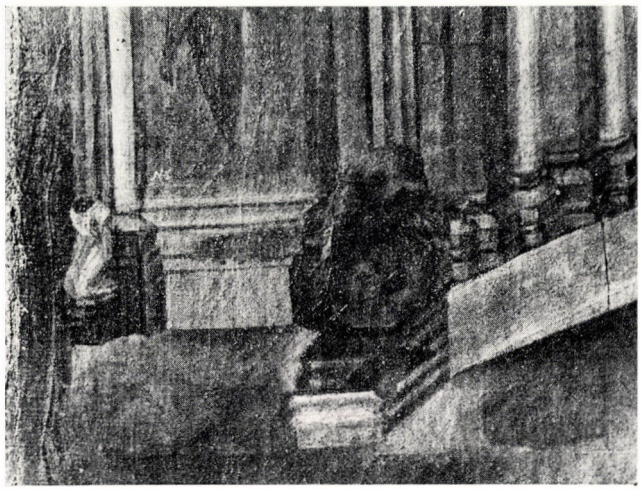


Abb. 3. Sockelzone der linken Seite der Porta speciosa. Ausschnitt aus Abb. 2

1759 die Ruinen der St. Adalbertskirche. Vier Jahre später verfaßte er für den Erzbischof Ferenc Barkóczy, der damals die Nordmauern der Kirche abtragen ließ, eine Reinschrift seines Elaborats.[7] In beiden Abhandlungen beschäftigte sich Széless sehr ausführlich mit der Beschreibung der Porta speciosa. Er hat sich zum ersten Mal um die Auflösung der Inschriften und zuweilen auch um eine Wiedergabe der ursprünglichen Schreibweise bemüht. Offenkundig kopierte er im Manuskript des Jahres 1759 die Inschriften unmittelbar vom Portal selbst, zumal er die paläographischen Merkmale der Originale nachzuahmen suchte.[8] Die 1763 angefertigte Reinschrift enthält mehr entzifferte Inschriften, auch leitete hier den Autor bei der Wiedergabe der paläographischen Merkmale eher das Streben nach Lesbarkeit als nach Akribie. Ein Jahr später veröffentlichte Széless seine Sammlung der Graner Inschriften auch im Druck.[9]

In seiner Arbeit erwähnt der Autor auch die von der Porta speciosa angefertigten Gemälde, unter denen er jenes im Besitz des Bischofs von Pécs (Fünfkirchen) György Klimó, rühmend hervorhebt. Dieses Ende des 19. Jahrhunderts von Béla Czobor entdeckte Gemälde zeichnet sich vor allem durch die genaue Wiedergabe der Anordnung und z. T. auch des Stils der Portaldekoration aus.[10] (Abb. 2)

Mittlerweile verwahrten die Sammlungen in Esztergom bereits auch einige aus den Ruinen geborgene oder anderswo in der Stadt zum Vorschein gelangte Teilstücke der Porta speciosa. Auf diese sowie auf die genannte Beschreibung von György Széless gestützt veröffentlichte Máthes in seinem 1827 herausgegebenen Werk eine Lithographie des Westportals.[11] (Abb. 1) Die dort wiedergegebenen Details verglich erstmals Gyula Forster mit dem oben erwähnten Bild Klimós.[12] Unter Heranziehung der schriftlichen Quellen, der bildlichen Darstellungen und der erhalten gebliebenen Bruchstücke gelang die zeichnerische Rekonstruktion des Westportals, die in der von Géza Lux festgehaltenen Form allgemeine Zustimmung fand.[13] Diese in ihrer grundsätzlichen Anordnung zweifellos richtige Rekonstruktion gestattete der Forschung, sich vor allem mit der Ikonographie der Portaldekoration zu befassen, zumal es diese war, welche die aufschlußreichsten historischen Lehren und Erkenntnisse versprach.

Die Rekonstruktion des ikonographischen Programms nahm László Éber in Angriff,[14] der vor allem von Émile Mâles Thesen ausgehend,[15] im ikonographischen System, das dem Inkrustationsschmuck des Portals zugrundelag, den maßgeblichen Einfluß der Sermo des Pseudo-Augustinus vermutete. Demnach gehörte die Porta speciosa zur Reihe jener Marien- und Prophetenportale,



Abb. 4. Portallöwe mit Sockel von der Porta speciosa. Esztergom. Burgmuseum (z. Zt. Budapester Nationalmuseum)

deren Bedeutung für Ikonographie und Stil der klassischen Gotik von Mâle und Vöge in ihren einschlägigen Studien bestimmt wurde.[16] Tibor Gerevich, der die im Tympanon dargestellte Szene, in der König Stephan der Heilige sein Land durch Vermittlung des hl. Adalbert dem besonderen Schutz der Muttergottes empfiehlt, als eine Äußerung der »nationalen Andacht« deutet, legt das Gesamtprogramm ähnlich der Auffassung Ébers aus,[17] wobei er die selbständige stilistische Eigenart des Portals nachdrücklich hervorhebt und der Ansicht beipflichtet, daß in seiner Ikonographie die auf Frankreich reich zurückgehenden Elemente vorherrschen.

Ébers und Gerevichs Gedankengänge erfuhren ihre Weiterentwicklung in Dezső Dercsényis Forschungen.[18] Nachdem er feststellt, daß sich zwischen dem Text der pseudo-Augustinianischen Sermo und den Inschriften der Porta speciosa keine unmittelbare Übereinstimmung nachweisen läßt, äußert er die Vermutung, daß der ikonographische Zusammenhang mit französischen Vorbildern südfranzösisch-lombardischen Bindungen zuzuschreiben ist. Andernteils erblickt er eine Parallele zwischen der Szene mit der Empfehlung Ungarns in den Schutz der Madonna und der im Tympanon der Porte-Sainte-Anne der Pariser Notre Dame. Diese Analogie zwischen dem Pariser und dem Esztergomer Kirchenportal führt Dercsényi auf die engen Familienbindungen des Bauherrn Béla III. mit Nordfrankreich zurück. Den Text der Inschriften dürfte seines Erachtens eine französisch geschulte, an der königlichen Kanzlei tätige Person verfaßt haben.

Dercsényi gebührt das Verdienst der ersten monographischen Bearbeitung der Porta speciosa. Die von ihm vertretenen Ansichten lösten bald nach Erscheinen seines Aufsatzes heftige Debatten aus. Tamás Bogyay[19] ging davon aus, daß Dercsényi, indem er der Hypothese vom unmittelbaren Einfluß der pseudo-Augustinianischen Sermo die Berechtigung absprach, letzten Endes die These von der einzigen und einheitlichen »idéemère précise unifiante« verwarf. Er selbst glaubt auf dem Portal ein paralleles Nebeneinander westlicher und östlicher Elemente zu erkennen. Den plastischen Details schreibt er vor allem einen westlichen, apotropäischen Charakter zu und wendet sich gegen die von Gerevich und Dercsényi vertretene unhistorische, »patriotische« Deutung der in der Hauptinschrift enthaltenen Worte »honorem Deo et patriae liberacionem«. Indem er



Abb. 5. Benedetto Antelami: Taufbecken des Battistero von Parma

das ikonographische Programm in drei Teile gliedert, geht er von den Prophetenfiguren aus, von denen er feststellt, daß sie weder vom Sermo-Text noch von der französischen Portalplastik inspiriert werden konnten, daß in ihnen vielmehr ein apologetischer Gedankengang allgemeiner Natur zum Ausdruck kommt. Den Ursprung ihres byzantinischen Typus sucht Bogyay in den emilischen Portalen des 12. Jahrhunderts, und auf die Gegenwart byzantinischer ikonographischer Elemente schließt er in der Darstellung der Madonna als Nikopoia und ihrer Umgebung in der zweiten Deutungsschicht des Portals. Er verweist auf die Rolle Mariä als Thron des Logos innerhalb der Darstellung sowie auf die byzantinische Adorationsgeste der Donatoren, d.h. König Bélas III. und des Erzbischofs Hiob von Esztergom. Damit leugnet er zugleich die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit der Pariser Porte-Sainte-Anne, indem er zwischen den beiden Darstellungen grundlegende Unterschiede zu erkennen glaubt. Die Darbietungsszene, die Empfehlung des Landes in den Schutz der Theotokos, leitet Bogyay gleicherweise auf die byzantinische höfische Ikonographie zurück, wie die folgerichtige Nebeneinanderordnung der Repräsentanten der weltlichen und kirchlichen Gewalt. In den auf Geheiß Bélas III. in Esztergom aufgeführten prächtigen Bauten glaubt er deutliche cäsaropapistische Tendenzen zu erkennen. Schließlich bringt er die Darstellungen an den Türpfosten und am Türsturz mit der allgemeinen Ikonographie der Kirchenpforte in Verbindung und macht auf die nur in Rom übliche umgekehrte Anordnung der Apostelfiguren

Peters und Pauls aufmerksam, wobei er auf jene Rolle hinweist, welche die römische ikonographische Überlieferung bei ihrer Entstehung spielte. In Anbetracht all dieser von ihm angeführten Gesichtspunkte schließt Bogyay bei aller Anerkennung des ihrem Wesen nach westlichen Charakters der Porta speciosa in ihren ikonographischen Elementen auf entschiedene byzantinische Einflüsse. Die Verfasser des Programms erblickt er in dem in Byzanz aufgewachsenen König Béla III. und im Erzbischof Hiob.

Bogyays Studie löste einen zwiefachen Widerhall aus. D. Dercsényi, der im wesentlichen weiterhin an seinen früheren Thesen festhielt, verwarf den Gedanken an einen byzantinischen Ursprung des ikonographischen Programms und betonte, daß sich die von Bogyay vermutete cäsaropapistische politische Konzeption am Hofe Bélas III. weder anhand der auf dem Portal zutagetretenden Ikonographie noch aufgrund der damaligen Bautätigkeit in Esztergom nachweisen lasse.[20]

Svetozar Radojćić, der Bogyay Inkonsequenz vorwirft, verweist mit noch größerer Entschiedenheit auf byzantinische Quellen.[21] Im Gegensatz zu Bogyay betrachtet Radojćić nicht die christologischen, sondern die mariologischen Elemente als die thematisch vorherrschenden und gelangt zu der Feststellung, daß der Zusammenhang zwischen den Propheten und der Nikopoia in der Weihnachtsliturgie der östlichen Kirche verwurzelt ist. Die Verbindung dieses Themas mit den untergeordneten Stifterdarstellungen weist er anhand der malerischen Verzierung der aus dem 13.—14. Jahrhundert stammenden serbischen Portale nach und kommt zu der Schlußfolgerung, daß für die Porta speciosa ebenso wie für deren ikonographischen Parallele ein gemeinsames Vorbild der Hofkunst der Komnenenzeit in Konstantinopel anzunehmen ist. Dieses im 12. Jahrhundert schon vorhandenes Vorbild konnte am ehesten ein Portal sein, dessen Spur den Verfasser zum Pantokrator-Kloster führt, in dem Béla III. von Ungarn erzogen wurde.

Die auf die Ikonographie der Porta speciosa gerichteten Forschungen mündeten mithin in die Entfaltung und Polarisation zweier gegensätzlicher Auffassungen. Innerhalb der zahlreiche byzantinische Bindungen aufweisenden westlichen Kunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts ist jedoch die gleichzeitige Voraussetzung westlicher Zusammenhänge und byzantinischer ikonographischer Anregungen keineswegs gänzlich miteinander unvereinbar. Die Entstehungszeit der Porta speciosa verlegten die Forscher mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts und ihre Datierung auf einen Zeitpunkt vor 1196 kann heute kaum noch angezweifelt werden.[22]

Da aber, um auf dem bisher zurückgelegten Weg weiter voranzukommen, eine Untersuchung der *lediglich* ikonographischen Belange nicht genügt, erweist sich eine stilgeschichtliche Bestimmung der Inkrustationen als unerläßlich. Im Zuge unserer diesbezüglichen Untersuchungen können wir jedoch die von den ikonographischen Forschungen vorgezeichneten Tendenzen berücksichtigen. Gewiß bildet die Porta speciosa eine ziemlich komplizierte Stilbildung doch darf sie eben deshalb innerhalb der zeitgenössischen europäischen Kunst einen vorrangigen Platz für sich beanspruchen, einen Platz, den sie bislang nicht zuletzt deshalb nicht einzunehmen vermochte, weil in Verbindung mit ihr bis zur Gegenwart noch keine von einem einheitlichen Gesichtspunkt ausgehenden Forschungen angestellt wurden. Während man über die ikonographischen Probleme der *inkrustierten* Dekoration der Pforte diskutierte, glaubte man nur den Stil ihres *plastischen* Schmuckes erkennen und bestimmen zu können. Diese Duplizität rächte sich indessen. Auch wir können uns hier nicht der Aufgabe unterziehen, die Stilprobleme des Portals lückenlos zu erörtern, doch möchten wir die bisherigen Untersuchungen durch eine stärkere Verlegung des Schwerpunktes auf die Inkrustationen ergänzen. Dazu bedarf es einer Heranziehung anderer, in Esztergom befindlicher verwandter Denkmäler, zumal unseres Erachtens die Zeit noch nicht gekommen ist, sogar die Porta speciosa allein monographisch zu bearbeiten.

2.

Dem mit der Porta speciosa zusammenhängenden Fragenkomplex kann man am verhältnismäßig leichtesten im Wege der historischen Beurteilung ihres Typs und ihrer Skulptur an den Leib rücken. Hierauf richteten sich auch bisher die belangreichsten Forschungen, deren Ausgangspunkt die erhalten gebliebenen Skulpturfragmente und der in seinen wesentlichen Zügen authentisch überlieferte Aufbau bildeten. Über die Zusammenhänge des Portaltyps mit der südfranzösischen Ent-

wicklung bzw. mit deren lombardisch-emilischen Bindungen ist sich die Forschung mehr oder weniger einig. Auch zu dieser Hypothese gaben vor allem Typen des plastischen Bauschmuckes den Anstoß. Die mittlere Öffnung der Porta speciosa wurde von zwei freistehenden, löwengetragenen Säulen flankiert. Sie trugen die äußere Archivolte des Portals, die sich zweifellos in die Wandfläche des oberen Fassadenteils einfügte.[23] (Abb. 1—2) Auf ähnliche Art waren auch die beiden schmalen Seitennischen von freistehenden Säulen gerahmt, die sich auf kauernde Atlanten stützten, von denen wir allerdings sehr wenig wissen, da keine Bruchstücke dieser Figuren erhalten blieben. Auf dem Klimó-Gemälde erblickt man knieende, nach vorn gebeugte Gestalten, deren Köpfe und Arme fehlen, doch scheinen ihnen die Arme auf den Rücken gebunden gewesen zu sein, während sie die Köpfe gesenkt hatten. (Abb. 3) Läßt sich auch die Bindung der Säulen mit den Atlanten nicht mehr eindeutig klären, hat die Annahme, daß die Säulen auf ihren Rücken ruhten, dennoch am meisten Wahrscheinlichkeit für sich. In diesem Fall scheint das Klimósche Bild die den mittelalterlichen Formen innewohnende Ausdruckskraft gemildert zu haben. In diesem Sinne sind die betreffenden Figuren auch bei Széless[24] und von dem ihm folgenden Máthes beschrieben.[25] Mithin widerspricht die Beschreibung der Atlanten im Text von Máthes der seinem Werk beigegebenen Lithographie (Abb. 1), wo die Figuren mit gerade aufgerichtetem Oberkörper sitzen.[26] In den wesentlichsten Zügen sprechen die Beschreibungen für die Authentizität des Klimóschen Gemäldes.[27] Zur plastischen Dekoration gehörten oberhalb der auf den Löwen ruhenden Säulen in der oberen marmornen Wandverkleidung noch zwei mit gespreizten Flügeln dargestellte Adler, von denen noch Bruchstücke erhalten blieben, und die man anhand des Klimó-Gemäldes und der Beschreibungen mit hinlänglicher Genauigkeit zu rekonstruieren vermag. Die Überreste des plastischen Schmucks der Porta speciosa stehen in offenkundigem Zusammenhang mit der Plastik Südfrankreichs und der Emilia (Abb. 4), weshalb Tibor Gerevich von einer »provenzalischen Strömung« sprach.[28] In weiterer Verfolgung dieses Gedankenganges schrieb Dercsényi von einem durch die Lombardei vermittelten Einfluß der südfranzösischen Protorenaissance.[29] Bei gleichzeitiger Anerkennung ähnlicher italienischer Zusammenhänge äußerte Antal Hekler die allerdings jeder

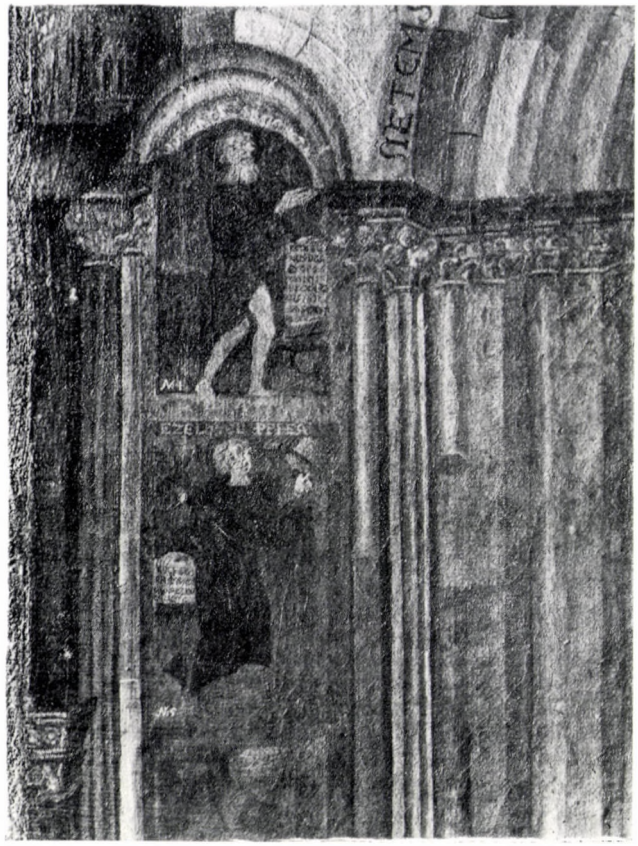


Abb. 6. Linke Seitennische der Porta speciosa. Ausschnitt aus Abb. 2

Grundlage entbehrende Ansicht, die Portallöwen seien als Geschenk Papst Clemens' III. nach Esztergom gelangt,[30] eine Hypothese, die immerhin eine für uns wichtige Erkenntnis enthält, daß nämlich die Löwen nicht organisch mit der architekto-



Abb. 7. Akanthuskapitell. Esztergom, Burgmuseum



Abb. 8. Korinthisierendes Kapitell aus rotem Marmor. Esztergom, Burgmuseum

nischen Struktur des Portals zusammenhängen. Bogyay sprach in Verbindung mit Esztergom ganz allgemein vom franko-lombardischen Stil und verhielt sich im übrigen gegenüber jeder an eine bestimmte Werkstatt anknüpfenden Hypothese skeptisch.[31]

Auf der Suche nach konkreten Stilbindungen entdeckt Dercsényi eine nahe Verwandtschaft mit der Kunst Niccolòs und vergleicht die Portallöwen der Porta speciosa mit den säulentragenden Löwen des Portalbaldachins von San Zeno in Verona. Zum Adlerrelief jedoch sucht er in Modena spätere — allerdings nur kompositionelle — Parallelen. Eine spätere italienische Herkunft vermutet in stilistischen Belangen Ilona Balogh, die das Portallöwenfragment von Esztergom mit Antelamis Löwenfiguren vergleicht [32]. In Verbindung mit den von ihr aufgezählten Analogien, der Armlehne des Bischofsthrons von Parma und dem das Taufbecken von Parma stützenden Löwen (Abb. 5) beruft sie sich auf Toescas Datierung, aufgrund deren sie auch das Esztergomer Portal auf Anfang des 13. Jahrhunderts, mithin in eine spätere Zeit verlegt.[33] Diese Datierung unterstützt sie mit der 1217 ausgestellten Urkunde, mit der die Rotmarmorgrube von Tardos dem Erzbischof von Esztergom zurückgegeben wurde, wobei sie darauf folgert, der Erzbischof könne sich des roten Marmors als Werkstoff erst nach Anfang des 13. Jahrhunderts bedient haben. Dieser Auffassung wurde bereits eine entsprechende Kritik zuteil.[34] Eine derartige Spätdatierung ist seit der Zuschreibung an Antelami und Datierung in die Jahre um 1180 des Bischofsthrones von Parma von Francovich keineswegs notwendig.[35] In ihrer Funktion, in der lebendigen Ausdruckskraft und der identischen Profilierung des Sockels, ja selbst durch die hohen attischen Basen auf ihren Rücken, bilden die gleichfalls aus der Zeit um 1180 stammenden, für den Baldachin einer Seitenpforte des Domes von Parma angefertigten vier säulentragenden Löwen Antelamis eine den Löwen in Esztergom noch näherstehende Analogie. Was der Verfasser der Antelami-Monographie über die Abweichungen zwischen den als Vorbilder dienenden Skulpturen von Arles bzw. Modena und jenen von Parma sagt,[36] kennzeichnet zugleich die stilistische Einordnung der Esztergomer Löwen. In die gleiche Richtung weist auch die Umwandlung der einfachen Trägerfunktion der Atlanten[37] zur ausdrucksvollen Gestaltung der »*violenter vinctis post terga manibus*« geduckten Sklavenfiguren. Aufgrund des Gesagten halten wir es für wahrscheinlich, daß der Bildhauer des Hauptportals von Esztergom die platischen Darstellungstypen und den Stil Antelamis kannte. Hierauf deuten auch einige andere, in Esztergom aufbewahrte, überaus fein und sorgfältig gearbeitete Marmorskulpturen, deren ursprünglicher Platz sich nicht mehr bestimmen läßt, vornehmlich ein kleines, an seinen vier Ecken mit Adlern verziertes Säulenkapitell,[38] dessen Modellierungsart genau mit jener der erwähnten Fassadenadler übereinstimmt, sowie ein weiteres, mit Akanthusblättern geschmücktes Säulenkapitell aus weißem Marmor[39] (Abb. 7). Die Stilisierung der Akanthusranke, die technische Behandlung und der Kapitalltypus verweisen von neuem nach Arles, Modena (Pontile) und auf Antelami (Battistero von Parma).[40] Die reiche Plastizität der Modellierung spricht eher für das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts als für Antelamis nach 1196 in Parma entstandene Werke, für die eine eher trockene Stilisierung bezeichnend ist.

Die hier aufgezählten Stilparallelen lassen die Hypothese von den angeblichen Bindungen der Akanthusornamentik in Esztergom und folglich auch der Porta speciosa mit der Salzburger Bauskulptur des 13. Jahrhunderts[41] oder mit der deutschen und osteuropäischen spätromanischen Kunst des gleichen Jahrhunderts[42] in einem wenig überzeugenden Licht erscheinen. Man kann in diesen Zusammenhängen bestenfalls von einer dem gleichen *Typus* zugehörigen Ornamentik sprechen.

Aufgrund der in der Porta speciosa zutage-

tretenden südfranzösisch-lombardischen Elemente begnügte sich die heimische Forschung anfangs damit, das Graner Portal den Denkmäler der provenzalischen Protorenaissance zuzureihen. In seinem dreiteiligen Aufbau erblickte man einfach ein antikisierendes Triumphbogenmotiv und brachte es mit dem Portal von St.-Gilles auf den gleichen Nenner.[43] Das gestufte Esztergomer Portalgewände und das Fehlen des Gebälks unter seinen einander unmittelbar anschließenden Rundbogen entkräften jedoch diese Analogie.[44] Der Aufbau der mittleren Portalöffnung unterhält mit dem lombardischen Typus eine enge Verbindung, doch steht die baldachinlose, der Mauerfläche angepaßte Konstruktion zu den lombardisch-emilischen Vorbildern in Widerspruch. Auch das Seitennischenmotiv ist in der Lombardei unbekannt. Im Mittelportal von Borgo San Donnino[45] fehlt das Motiv der architektonischen Umrahmung und statt der Einfassung der Fassadenfläche in einen solchen Rahmen tritt eine räumliche Anordnung des vorspringenden Baldachins und der vertieften Nischen in Erscheinung. Dieser architektonische Aufbau steht auch mit der figuralen Plastik in einem anderen Verhältnis, denn im Gegensatz zur betont flächenartigen Gliederung des Portals in Esztergom herrscht auf den Denkmälern des »franko-lombardischen Kreises« ein differenziertes räumliches Verhältnis zwischen Architektur und Bauplastik vor.

Bogyay verwies bereits auf analoge Züge in den west- und südwestfranzösischen Kirchenfassaden.[46] Von den von ihm angeführten lassen sich vor allem jene mit Esztergom in Verbindung bringen, bei denen das Hauptportal-Nebennischen-Motiv nicht von der vertikalen Gliederung unterbrochen in Erscheinung tritt (wie etwa in Poitou, mit dessen Typus letzten Endes auch die Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers zusammenhängt).[47] Eine engere Bindung besteht zwischen Esztergom und der von Bogyay erwähnten Fassade der Ste-Croix von Bordeaux, und nicht weniger beachtenswert sind auch die von Vătăşianu[48] wahrgenommenen Zusammenhänge mit jenem in der Normandie verbreiteten, von Nischen eingefaßten Portaltypus (St.-Georges de Boscherville), der auch in seinen Proportionen mit der Porta speciosa enger verwandt ist, und dem man auch bei anderen normannischen Kirchen aus dem 12. Jahrhundert (Meuvaines)[49] begegnet.

Abgesehen von der nielloartigen Ornamentik am Pontile-Relief Antelamis von 1178 in Parma[50]

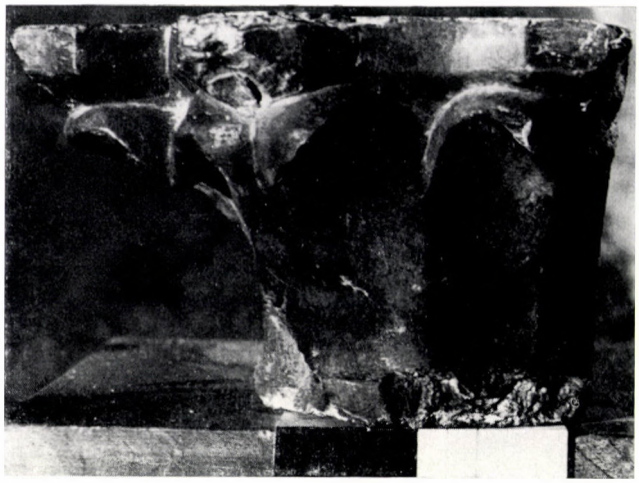


Abb. 9. Blattkapitell aus rotem Marmor. Esztergom, Burgmuseum

findet sich in der Emilia und der Lombardei auch für das inkrustierte Dekor keine Analogie.

Die Adler auf der Esztergomer Portalfassade bilden ein Bindeglied mit dem dortigen Königspalast, da im Zuge der Ausgrabungen der 1930er Jahre ein Kapitell mit ähnlichem Motiv in der Burg zum Vorschein kam.[51] In der Fachliteratur tauchte auch die Frage nach dem stilistischen Zusammenhang zwischen der Porta speciosa und dem Königspalast auf, als dessen Beweis man vor allem die auf dem Klimóschen Gemälde abgebildeten klassizisierenden Dienstkapitelle anführte (Abb. 6). Von diesem Teil des Portals stehen uns leider keine identifizierbaren Bruchstücke zur Verfügung, und das Klimó-Bild läßt offensichtlich die stilisierende Absicht eines Malers barocker Schulung erkennen, während die von Máthes veröffentlichte Lithographie eine Rekonstruktionszeichnung bildet, die sich eben in diesem Detail, wahrscheinlich mangels entsprechender Anhaltspunkte, entweder nur auf Andeutungen beschränkt, oder die Einzelheiten falsch wiedergibt[52] (Abb. 1). Wenn die Kapitelle der Porta speciosa korinthische vom klassizisierenden Typus waren, was angesichts des im Klimóschen Bild zutagetretenden Strebens nach getreuer Wiedergabe viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, liegt die Vermutung nahe, daß diese mit Pilasterkapitellen verwandten Typs in den älteren Teilen des Königspalastes wie des Wohnturmes und seines Anbaues übereinstimmten[53] (Abb. 10). Dem gleichen Typus begegnet man auf dem zum Wohnturm führenden Doppelportal und den aus der St. Adalbertskirche stammenden großen Kapitellen.[54] Die



Abb. 10. Pilasterkapitell aus dem unteren Raum (dem sog. St. Stephanssaal) des Anbaus zum Wohnturm im Königspalast von Esztergom

Kapitelle gleichen Typs lassen ebenso auf die Beschäftigung derselben Werkstatt beim Palast- und beim Kirchenbau schließen, wie die hier wie dort in Erscheinung tretenden und auch für die untere Partie der Porta speciosa bezeichnenden hohen attischen Basen. Der Vollständigkeit halber muß immerhin gesagt werden, daß zwischen dem Doppelportal und der Porta speciosa neben diesen Übereinstimmungen allgemeiner Natur in mancherlei Einzelheiten, wie etwa in der Auskehlung der Gewändekanten auch wesentliche Unterschiede bestehen.

Der oben genannte klassizisierende Pilasterkapitell-Typus wird für gewöhnlich gleichfalls mit der provenzalischen Protorenaissance in Verbindung gebracht,[55] doch hat es den Anschein, als fügten sich unsere Kapitelle in ganz andere Stilzusammenhänge ein. In ihnen macht sich nicht die freie, vollplastische Räumlichkeit der provenzalischen Bauskulptur geltend, da hier die mit dem Bohrer spitzenförmig gestalteten Akanthusblätter reliefartig am Kern haften. Die betonte Hervorhebung der großen Rosetten in den korinthischen Kapitellen läßt Zusammenhänge mit den burgundischen Kapitellen des 12. Jahrhunderts erkennen. Die Vorbilder zu diesem Typus sind in den großen Arkadenkapitellen des Chores von Cluny III.[56] und in den Pfeilerkapitellen des Langhauses von Saint-Ours in Langres[57] zu suchen, ferner macht sich sein Einfluß auch in der Bauplastik von Vézelay geltend.[58] Auch innerhalb der aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts stammenden Denkmäler stößt man auf den genannten Typus und auf die gleiche Art der Modellierung, wie im Langhaus und Türpfostenkapitell von St. Rémi in Reims[59] und in einem Kapitell von St. Étienne in Troyes [60] (Abb. 11). Im Erdgeschoßraum des Anbaus an den Wohnturm von Esztergom im sog. »Saal Stephans des Heiligen« kommt dieser Kapitelltypus in Gesellschaft eines anderen, mit flachem, fleischigem Blattwerk verzierten vor, der auch auf rotmarmornen Portalbruchstücken auftritt, die den Fragmenten der Porta speciosa verwandt sind, und dessen Analogie zum gleichen Kreis führt.[61] Die Wiedergabe der Kapitellzone auf dem Klimóschen Bild läßt darauf schließen, daß eine ähnliche Vereinfachung des Kapitellblattschmuckes auch für die Porta speciosa bezeichnend war (Abb. 6). Einer solchen Art der Bearbeitung bedurfte es an sich schon wegen der Brüchigkeit und Starrheit des roten Marmors. Die Portalkapitelle dürften jenem korinthisierenden Kapitell aus rotem Marmor geglichen haben, das zu einem schlanken Dienst von 11 cm Durchmesser gehörte, der seinerseits offenbar Teil eines kleineren Portals gebildet hatte und sich heute im Burgmuseum befindet (Abb. 8—9). Von hier kennt man ferner ein hohes attisches Basenfragment aus rotem Marmor, das mit der auf dem Klimó-Bild wiedergegebenen attischen Basis der Porta speciosa Ähnlichkeit aufweist (Abb. 53b).

Falls wir davon ausgehen, daß die Säulenkapitelle der Porta speciosa jenen des Königspalastes glichen, gelangen wir zwangsläufig zu der Schlußfolgerung, daß der Portalschmuck uneinheitlich war. Die äußere Umrahmung, die sich ihrem Typus und Stil nach an die emilischen Baldachinportale anlehnte, repräsentierte einen anderen Stil als die allgemeine Gliederung des Portals und die Ornamentik seiner Kapitelle, der seinerseits mit jenem Inkrustationsstil in Zusammenhang gestanden haben muß, den man keinesfalls aus den emilischen Vorbildern ableiten kann.

So sehr diese *Stilunterschiede innerhalb des* auf den ersten Blick so einheitlich wirkenden *Portals* überraschen mögen, treten auch im Aufbau des Portals derartige Züge zutage. Der linke Portallöwe ist uns erhalten geblieben (Abb. 4). Zu dieser Tierfigur gehört ein durch Tori und Hohlkehlen dreifach gegliederter Sockel, der aus einem anderen Stück gemacht wurde. Nur der halbe Löwenkörper ist durchmodelliert, der hintere Teil ist abgemeißelt, und zwar zweifellos nachträglich, nach dessen vollplastischer Modellierung, da deutlich zu erkennen ist, daß die seitlichen Flächen in die organisch ausgebildeten Körperformen *nach der Fertigstellung* unregelmäßig hineinschneiden. Folglich wurde der Portallöwe ursprünglich nicht als eine aus der Wand vorspringende Halbfigur, sondern wie die Mehrzahl seiner norditalienischen Gegenstücke als ein freistehender Säulenlöwe angefertigt und erst nachträglich seiner neuen Funktion angepaßt. Damals wurden die ursprünglich offenbar unter den Bauch gezogenen Hinterpranken des Löwen zum Basisprofil der inneren Portalteile umgewandelt. Ein ähnliches nachträgliches Abmeißeln ist auch auf dem selbständigen Sockel zu erkennen. Jene Eigentümlichkeit der Porta speciosa, wie sie uns das aus dem 18. Jahrhundert stammende Bild überliefert, daß nämlich dort die Portallöwen statt eines Baldachinvorbaus nur die das Tor flankierenden freistehenden Säulen vor der Fassade trugen, kann mithin schwerlich die im Originalentwurf vorgesehene Lösung, vielmehr nur das Ergebnis einer nachträglichen Änderung dieses Entwurfs gewesen sein. Über diese Reihenfolge erteilt auch die Löwenfigur Aufschluß, auf der das Basisprofil des Mittelportals erst nachträglich in Erscheinung tritt. Es besteht somit hohe Wahrscheinlichkeit, daß der Vollendung des Esztergomer Westportals ein Entwurf voranging, in dem ein Baldachinportal geplant war, wovon auch noch andere Indizien zeugen.

Das Klimósche Gemälde zeigt im Portalaufbau noch weitere Unregelmäßigkeiten (Abb. 2). 1. Die Sockel der Löwen schließen ohne jeden organischen Zusammenhang an das Portal an, und ein gleiches gilt auch für die Atlanten, auf die sich gleichfalls freistehende Säulen stützen, die ihrerseits vorspringende Simse tragen, über denen die äußere Portalzone beginnt. Dieser Teil wird durch die in die Fassadenfläche eingelassenen Rundbögen gegliedert, der des Mittelportals trägt die Inschrift »*Mentem sanctam spontaneam, honorem Deo et patrie liberacionem*«. Zu dieser oberen Schicht gehören auch die Adlerreliefs. Sie schwebt gleichsam über den Portalbogen und ist durch eine Vorverlegung der Fassadenfläche etwa um die Stärke der Marmorverkleidung entstanden.[62]

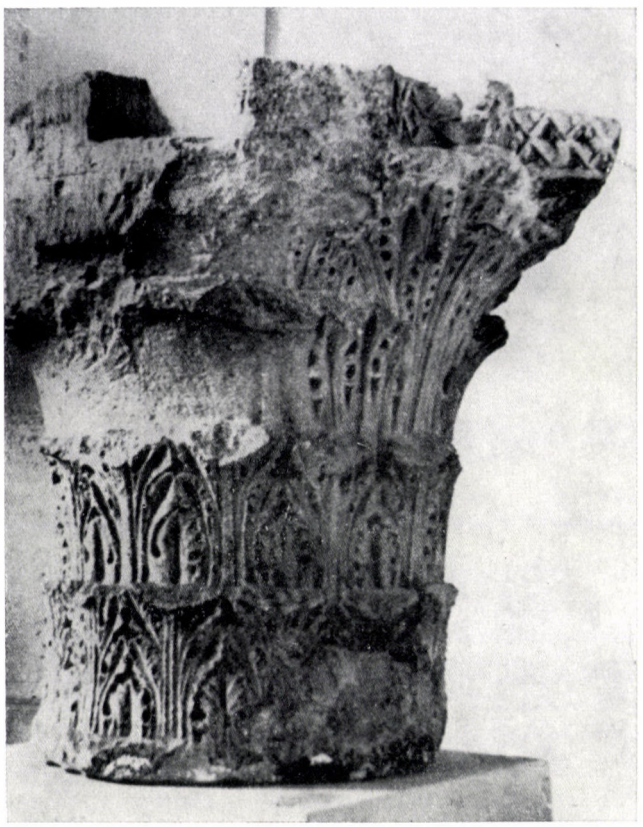


Abb. 11. Säulenkapitell von St. Étienne in Troyes. Troyes, Musée de la Ville (nach Branner)

2. Wie man aus dem Klimó-Bild ersieht, stießen die Löwensockel an glatte, in sich geschlossene, schräg gestellte Flächen (Abb. 3). Diese sockelähnliche Zone zog sich über den ganzen unteren Teil des Portals, und erst über ihr lagen die anders gestalteten Säulenbasen der inneren Teile. In diesem Punkt widersprechen sich allerdings die uns zur Verfügung stehenden Angaben. Die auf dem Klimó-Bild wiedergegebene Ansicht spricht ganz eindeutig für eine geschlossene Sockelzone und auf die gleiche Art rekonstruierte auch Géza Lux die Porta speciosa.[63] Auf der Máthes-Lithographie erblickt man unterhalb der Säulenbasen einen gestuften Sockel, dessen Höhenproportionen indessen mit jenen des Klimó-Gemäldes übereinstimmen. Da aber die der Lithographie zugrundeliegende Zeichnung nicht nach Autopsie an Ort und Stelle angefertigt wurde, bildet auch dieses

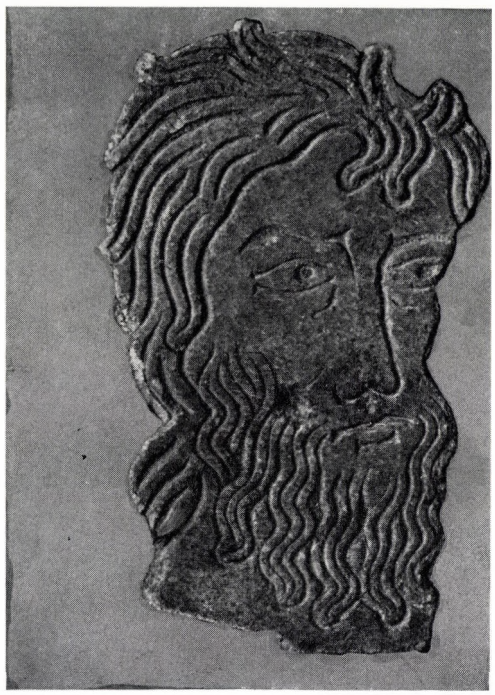


Abb. 12. Kopffragment Johannes' des Taufers von der Porta speciosa. Esztergom, Burgmuseum

Detail offenbar nur eine der auch von Máthes erwähnten Mutmaßungen[64] (Abb. 1). Auf dem 1756 vom Genieoffizier Andreas Krey gezeichneten Längsschnitt ist die Sockelpartie zur Gänze gestuft.[65] Von der Authentizität des Klimó-Bildes zeugen u. a. die in diesem Teil wiedergegebenen Risse bzw. Passungen an der Oberfläche des Steins. Folglich standen die Basen des Portalgewandes auf einem rund 20 cm hohen, mit rotem Marmor verkleideten, ungegliederten Sockel. Gegen die Kreysche Zeichnung spricht der Umstand, daß auch diese die Höhenunterschiede zwischen den Löwen und dem Unterbau aufzeigt.

3. Das Klimó-Bild zeigt beim Abschlußbogen der beiden Seitennischen eine gewisse geringfügige Exzentrizität, indem die äußeren Bogen höher verlaufen als die inneren, in ihrem Querschnitt zylindrischen Archivolten. Das könnte an sich auch auf einer Verzeichnung beruhen, doch bestätigen die erhalten gebliebenen Bruchstücke in der Tat die besagte Exzentrizität,[66] und sowohl das Klimó-Bild als auch das vorhandene Fragment des linken Bogenansatzes lassen klar erkennen, welches Problem dem Baumeister der gemeinsame Ausgangspunkt des mittleren Bogens und der anschließenden Nischenarchivolte verursachte. In Wirklichkeit wurde letztere beim Ansatz ein wenig verstümmelt, was man hätte vermeiden können, falls diese Bogen nicht von der freistehenden Säulen, sondern von den nachstehenden kleinen Gewändediensten ihren Ausgang genommen hätten. Solche paarweise angeordnete Säulen kommen auch bei anderen Nischenportalen vor, wie in Bordeaux und St.-Georges de Boscherville.[67]

4. Als kritische Punkte des Portals erweisen sich auf dem Klimóschen Gemälde ferner die Kapitelle der von den Löwen getragenen Säulen. Sie scheinen von den Archivolten unabhängig zu sein und ihr Architrav von der Fassadenfläche frei vorzuspringen. Auch der achteckigen Säulenschaftform mit den Hohlkehlen begegnet man an einer anderen Stelle des Portals nicht.

All dies läßt unseres Erachtens darauf schließen, daß der erste Entwurf, der ein Baldachinportal vorgesehen hatte, z. T. verwirklicht wurde, daß man aber noch während der Bauarbeiten von ihm abging, worauf die einzelnen Elemente der ursprünglichen und der geänderten neuen Fassung miteinander verschmolzen wurden. Jene, die zu den Innenteilen gehörten (die vermutlich klassizisierenden Säulenkapitelle und die hohen atti-



Abb. 13. Die heiligen Dreikönige. Ausschnitt aus der Anbetung der Könige vom Radleuchter Friedrich Barbarossas. Aachen, Münster (nach Schnitzler)

schen Basen), sind nicht unbedingt an 1188 als *terminus post quem* gebunden, da diese Elemente in der Architektur des Königspalastes vielleicht schon früher, unabhängig vom Brand der Kathedrale auftauchten.[68] Das Auftreten der erwähnten Elemente auf der Porta speciosa und in der Kathedrale läßt zwar auf zeitliche Bindungen schließen, gestattet aber zugleich auch eine Vordatierung der Bautätigkeit am Palast auf die frühen 1180er Jahre. Auffallend ist immerhin die einer weiteren Entwicklungsstufe zugehörige flachere Basis auf dem Rücken des Portallöwen, im Gegensatz zu dem konservativeren, hohen attischen Typus des nachträglich behauenen Basisprofils.

Wir nehmen an, daß am Bau der Porta speciosa eine in Esztergom tätige, mit Modena bzw. Parma in Verbindung stehende oberitalienische Werkstatt beteiligt war, die hauptsächlich auf dekorative Arbeiten spezialisiert gewesen sein dürfte. Daß diese Werkstatt auch andere Aufgaben in Esztergom versah, läßt sich aus anderen Bruchstücken folgern, die man in keinen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Westportal zu bringen vermochte. Die Existenz des Entwurfes



Abb. 14. Kopffragment des Propheten Daniel von der Porta speciosa. Esztergom, Burgmuseum



Abb. 15. Brustfragment des Apostels Petrus von der Porta speciosa. Esztergom, Burgmuseum

für ein Baldachinportal in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts in Ungarn ist keineswegs überraschend, ja angesichts der engen emilisch-lombardischen künstlerischen Beziehungen hätte uns das Fehlen dieses Portaltyps auch bisher schon nachgerade auffallen müssen.[69] Bei der Porta speciosa wurde von dem im vermutlichen ersten Entwurf vorgesehenen Baldachinportal Abstand genommen und das Portal im Sinne des nachträglich abgeänderten Planes aufgebaut. Doch verrät diese neuere Form, daß die Anordnung in ihrer Gänze ursprünglich auf eine andere Konzeption eingestellt war, als die architektonische Umrahmung mit figürlichem Schmuck.

3.

Der figürliche Inkrustationsschmuck läßt auf das Wirken einer *größeren*, auf diese Technik *spezialisierten Werkstatt* schließen.

1. Vom Portal selbst können wir uns jetzt vornehmlich anhand der Beschreibungen und des Klimó-Gemäldes einen Begriff machen. Die Zahl der uns zur Verfügung stehenden inkrustierten Bruchstücke ist verhältnismäßig gering, doch bieten diese eine verläßliche Grundlage, um uns von der in allen wesentlichen Zügen zutagetretenden Wirklichkeitstreue des Klimóschen Gemäldes zu überzeugen. Wir haben es hier in der Mehrzahl mit herabgefallenen Einlageplatten zu tun, was einen Vergleich mit anderen inkrustierten Stücken wesentlich erschwert, da von den sonstigen Marmorarbeiten in der Regel nur der Grund aus rotem Marmor erhalten blieb.

An figürlichen Bruchstücken blieben erhalten:

a) das Haupt Johannes des Täufers aus dem



Abb. 16. Maiestas-Tympanon. Esztergom. Burgmuseum

abschließenden Teil der linken Seitennische, eine dünne mit gravierter Technik bearbeitete Einlageplatte aus weißem Marmor (Abb. 12).

b) zwei Fragmente vom Phylakterion Johannes des Täufers, das obere mit einem Teil der bloßen Hand,

c) der Kopf des Propheten Daniel aus weißem Marmor, mit einem Rest des rotmarmornen Heiligenscheines und einem Teil des Abschlusses der rechten Nische auf dem gleichen Bruchstück (Abb. 14).

d) vom rechten Türpfosten ein Teil der Brust des in der Rechten einen Schlüssel hochhaltenden Apostelfürsten Petrus, aus weißem Marmor, der in der Farbgebung vom Klimó-Gemälde erheblich abweicht, da auf letzterem eine weiße Tunika und ein roter Mantel wiedergegeben ist, während auf dem Bruchstück Tunika und Mantel vom gleichen Weiß sind (Abb. 15),

e) das zur Apostelfigur Peters gehörige, unversehrt erhalten gebliebene Phylakterion aus weißem Marmor mit einer mit den Worten *kmi vigilate* beginnenden Inschrift,

f) ein Fragment der der Marienfigur des Tympanons angehörenden Inschrift:

SUSCI[pio serv]
ANDA.TVI[s si ivra sacrorum sum]
MET.ADA[lbertus sicut petis].[70]

Aufgrund der uns von der Porta speciosa erhalten gebliebenen figürlichen Inkrustationsfragmente kann man schwerlich über eine ikonographische Analyse hinausgelangen. Doch verfügen wir auch noch über anderweitige Bruchstücke, die in ihrer Inkrustationstechnik mit denen von der Porta speciosa vollkommen übereinstimmen (Einlagen aus weißem Marmor und blaugrauem Stein auf rotmarmornem Grund), die ausnahmslos im Burgmuseum in Esztergom aufbewahrt werden.

2. Zu diesen gehört vor allem ein Bogenfeld aus rotem Marmor mit ebensolchen Figuren auf einem ursprünglich andersfarbigem Grund mit Einlagen aus blaugrauem Stein, wie aus zwei Fragmenten hervorgeht (Abb. 16). Vielenorts blieben auch die weißen Marmoreinlagen erhalten, doch ist ihre Oberfläche größtenteils bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Überreste von weißem Marmor finden sich auf dem Gesicht des linken Cherubs und unter seinem linken mittleren Flügel. Die linke Hand der mittleren Figur und das Buch läßt z. T. noch die Spuren der Gravierung erkennen, ferner blieb die rechte Hälfte des Thronkissens erhalten, eine weiße Einlage findet sich auf der rechts stehenden Figur (Teile der linken Hand und der oberen Partie der Tunika) sowie auf dem Gesicht des rechten Cherubs. Den zweifarbigen Einlagen entsprechen Einbettungen unterschiedlicher Tiefe. Von der Hand beider Nebenfiguren gehen Schriftbänder aus, die gleich den unbedeckten Körperpartien weiß gewesen sein dürften.



Abb. 17. Maiestas-Tympanon (Esztergom). Lithographie nach der Zeichnung von J. N. Máthes

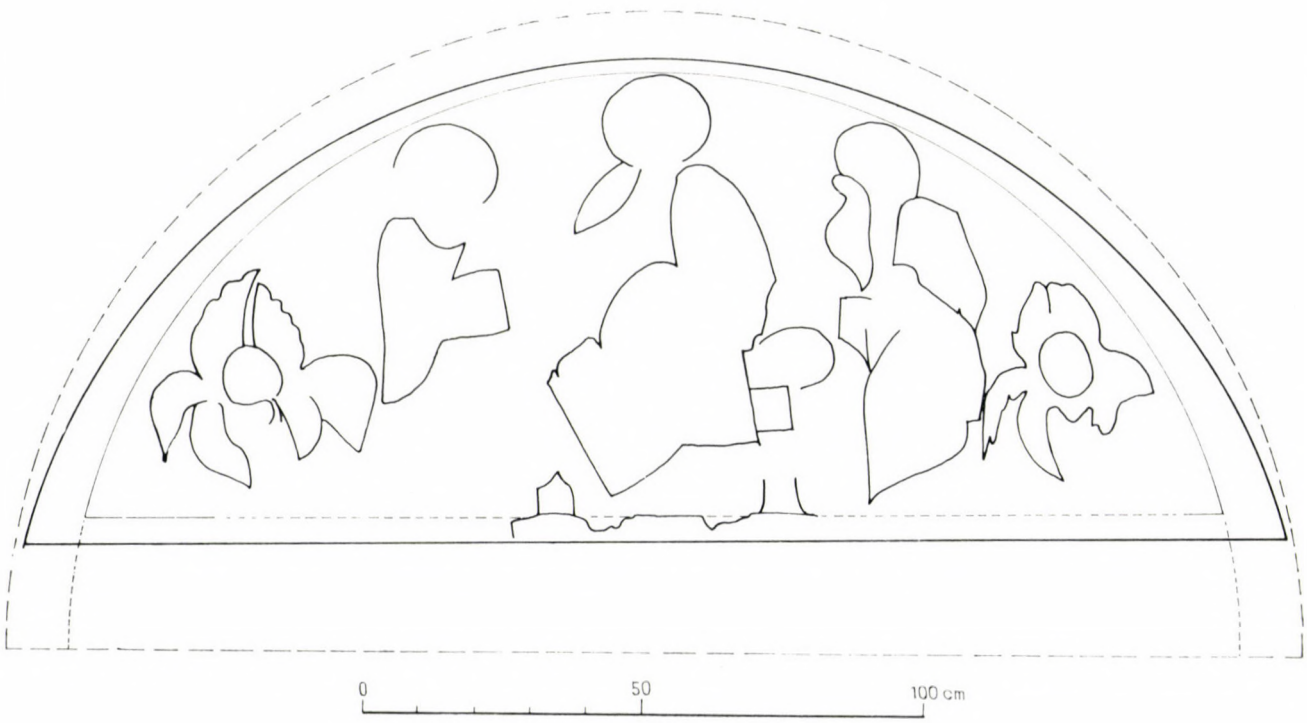


Abb. 18. Rekonstruktionsschema des Maiestas-Tympanons (Esztergom)

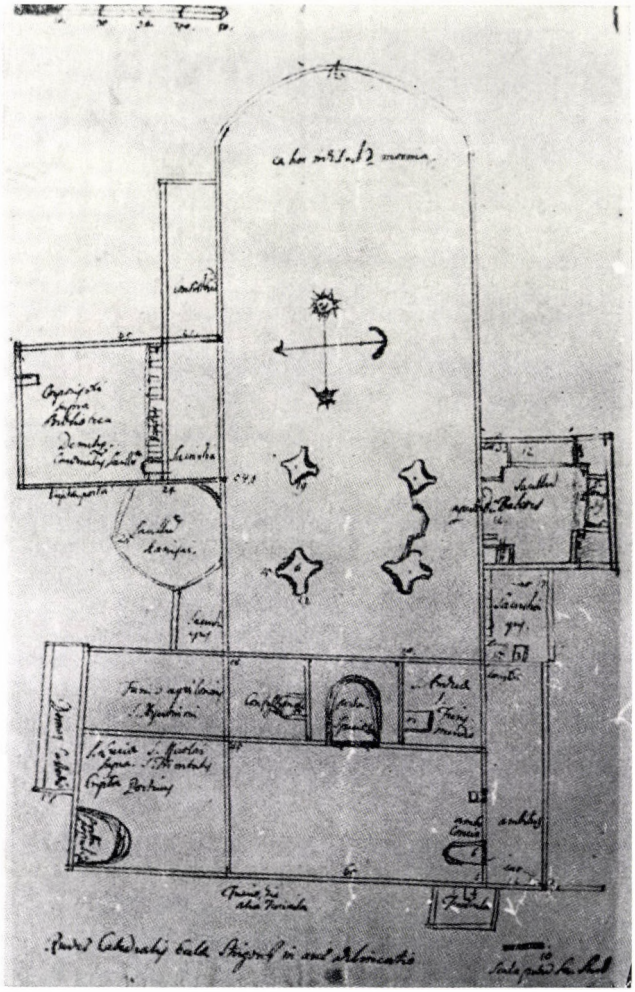


Abb. 19. Die Ruinen der St. Adalbertskirche von Esztergom 1759. Skizze von G. Széless. Primatialarchiv, Esztergom

Máthes hatte das Fragment gekannt und von ihm eine Skizze angefertigt, die er anschließend veröffentlichte (Abb. 17). Sie läßt darauf schließen, daß damals noch wesentlich mehr Einzelheiten zu erkennen waren als heute, beispielsweise das Thronkissen, die Rechte des thronenden Christus, die Gesichter Mariä, der Cherubim usw. Wie Máthes berichtet, fand man das Tympanon am Fuß jenes barocken Kalvarienkreuzes, das an der Stelle des mittelalterlichen Kirchenchores errichtet worden war.[71] Dieses Stationskreuz wurde 1781 im Auftrag des Domherrn Márton Görgey vollendet und nach seiner Abtragung 1822[72] auf dem St. Thomasberg in Esztergom aufgestellt.[73] Das Tympanon kannte man aber schon früher. Széless berichtet von seiner Auffindung in der westlich der Porta speciosa befindlichen Vorhalle, wo es nahe der Nordwand mit der Schauseite nach unten gekehrt auf dem Boden lag[74] (Abb. 19). Seine uns von Széless überlieferte ausführliche Beschreibung ist ziemlich verworren, zumal der Autor uns entgegen seiner Gewohnheit in zwei Handschriften zwei wesentlich voneinander abweichende Fassungen hinterlassen hat. Der barocken ikonographischen Interpretation und Funktionsbestimmung und der aus den beschriebenen Umständen ersichtlichen, offenbar nur flüchtigen Kenntnis dürfte es zuzuschreiben sein, daß Széless die mittlere thronende Figur vollständig überging, obwohl sich die oben *(in supremo statim)* befindliche Ligatur IC nur auf diese bezogen haben kann. Dieser Stein dürfte dann mit anderen Bruchstücken aus rotem Marmor gemeinsam in das Fundament des Görgeyschen Kreuzes gelangt sein, wo ihn Máthes fand.

Die Fachliteratur brachte das fragliche Tympanon mit der Kirche des Protomartyrers St. Stephan in Verbindung,[75] während die von Széless stammenden Aufzeichnungen ganz entschieden auf die Herkunft aus der St. Adalbertskirche verweisen. Széless war es auch, der in Verbindung mit irrtümlichen, auf barocken Vorstellungen fußenden ikonographischen Interpretationen die Möglichkeit erwähnte, das Tympanon hätte vielleicht die Innenseite der Porta speciosa geschmückt. Die gleiche Möglichkeit erwog auch Tibor Gerevich, der es zugleich aber auch nicht für ausgeschlossen hielt, daß das Tympanon einst zum Südportal der Kathedrale gehört hatte.[76] In der Tat war nicht nur das Westportal der St. Adalbertskirche mit farbigen Marmorinkrustationen verziert. Im Burgmuseum von Esztergom befinden sich zahlreiche größere und kleinere Portalbruchstücke, die sowohl in der Ausführung der Einzelheiten als auch im technischen Verfahren dem Schmuck der Porta speciosa verwandt sind. Ihre Systematisierung und ihre gegebenenfalls mögliche Rekonstruktion steht noch aus. Vor allem aus der Beschreibung von Széless wissen wir, daß die St. Adalbertskirche mehrere Portale hatte. Auf der Südseite der Kirche erwähnt er, in 3—4 Klafter Entfernung von der Bakócz-Kapelle, eine kleinere und eine größere, ungefähr einen Klafter breite Tür, zu deren größerer auch eine Treppe führte.[77] Die westliche Vorhalle hatte drei Eingänge vom Süden und Norden, wahrscheinlich aber auch auf der Westseite noch je ein offenbar einfaches Portal.[78] Auf eine reichere, aufwendigere Portalgestaltung kann man aus Széless' Beschreibung jenes Tores schließen, das sich auf der Außenseite des an die Nordwand der westlichen Vorhalle anschließenden Anbaus befand, vom Autor, der es auch in seine Grundrißskizze

einzeichnete, »*Porta populi*« genannt[79] (Abb. 19). Wie die Beschreibung läßt auch die Zeichenskizze auf ein schön verziertes romanisches Portal schließen.[80] All diese Pforten kennen wir viel zu wenig, um sie datieren zu können. Ihre stattliche Zahl bietet indessen ebenso wie die ansehnliche Menge der erhalten gebliebenen Bruchstücke, vielerlei Möglichkeiten, dem besagten Tympanonfragment entweder auf der Außenwand der Kathedrale selbst oder innerhalb der Vorhalle einen geeigneten Platz anzuweisen. Auf letztere Stelle deutet der Umstand, daß man hier auf der Nordseite, mithin auf der Seite der »*Porta populi*« auf den Stein gestoßen war, den man seines beträchtlichen Gewichtes wegen wohl kaum sehr hatte verbringen können.

Unser Tympanonfragment ist eine 25 cm dicke rote Marmorplatte mit 2—2,5 cm tiefen Eintiefungen für die Inkrustationen. Seine Länge unten beträgt 223 cm, die größte Höhe 87 cm. Das Bildfeld war unten von einem 4 cm breiten Rand umrahmt, von dem links ein größeres Stück unversehrt blieb und auch im Mittelteil noch größere Bruchstücke erhalten sind. An den unteren Rahmen schließt eine breite Lünettenumrahmung an, deren Bogenansatz in der linken unteren Ecke 9 cm breit ist und sich nach oben zu allmählich verschmälert, um im Scheitelpunkt des Tympanons sich zu einem dünnen Grat zu verengen, der eben noch seiner funktionellen Bestimmung, die farbigen Steinplatteneinlagen zu stützen, nachkommen konnte. Innen bildet der Rahmen einen regelrechten Kreisbogensegment, während der äußere Bogen mit dem größeren Durchmesser unregelmäßig verläuft. Die Oberfläche des Steines verrät, daß der Außenrand des Tympanons nachträglich mit einem gröberen Meißel behauen wurde, offenbar um ihn in eine breitere Öffnung von größerer Spannweite auf seinem sekundären Platz einzufügen. Diese Verlegung muß bestimmt noch im Mittelalter erfolgt sein. Anhand des inneren Kreisbogens läßt sich die ursprüngliche Form des Tympanon rekonstruieren, sie entspricht dem Segment eines Kreises von 228 cm Durchmesser. Die einstige Höhe des Tympanons dürfte 95 cm betragen haben, ihr muß man noch weitere 19—20 cm hinzurechnen, die der fehlenden, das Tympanon zu einem Halbkreis ergänzenden Zone entsprechen. Folglich blieb uns nur das obere Stück des Tympanons erhalten, während der ergänzende untere Streifen, der nicht unwesentlich zur Rekonstruktion des ikonographischen Programms beizutragen vermöchte, leider fehlt. (Abb. 18.).

Im verwendeten Material und in der Technik entspricht unser Tympanon dem figuralen Schmuck der Porta speciosa. Es ist aus dem gleichen roten Marmor angefertigt und auch die zweifarbigen Einlagen stimmen mit den Inkrustationen des Westportals überein. Identisch sind ferner auch die allgemeine Anordnung, die symmetrische Fünffigurenkomposition des oberen Teiles, die Art und Weise, wie die Bogenfläche ausgefüllt ist, das Verhältnis zwischen der oberen Lünette und dem unteren Streifen sowie die Einfassungsränder. In unmittelbarem gegenseitigem Zusammenhang stehen die gleichen säulengetragenen Throntypen, der gepolsterte obere Teil des Thrones und die schlüssellochartigen Verzierungen seiner Horizontalbank (Abb. 2). Der in den figürlichen Darstellungen am Bogenfeld zutagetretende offenkundige Byzantinismus[81] steht mit den in Verbindung mit der Porta speciosa wahrgenommenen Eigenmerkmalen in keinem Gegensatz. Läßt sich auch keine unmittelbare Parallele zwischen dem einzigen uns erhalten gebliebenen Draperiefragment der Porta speciosa von der Brustpartie des Apostelfürsten Petrus und irgendeinem Detail aus dem Tympanon ziehen, gleicht der um die Taille geschlungene Gürtel dennoch der Art, wie die Mittelfigur des Tympanons gekleidet ist (Abb. 15). Ferner findet sich hier auch das raumfüllende Motiv der keilförmig auslaufenden Kleiderfalten zwischen den parallel verlaufenden Bogen. Den verwandten Gegenstücken der locker herabfallenden, bauschigen Mantelfalten der linken Brustpartie begegnet man im Mantelzipfel unter der Hand der linken Seitenfigur des Tympanons, sowie auch einer ähnlich gegliederten Armhaltung in der Linken der rechts stehenden Nebenfigur. Das Haupthaar des fragmentarischen Cherubskopfes der linken Ecke zeigt mit dem uns erhalten gebliebenen Kopf des Propheten Daniel eine gewisse Verwandtschaft (Abb. 14.), auch besteht ein Zusammenhang zwischen der Haarmodellierung der beiden Kopffragmente und der gravierten Zeichnung der Cherubsflügel. Aufgrund all dieser Entsprechungen können wir das Tympanon mit Gewißheit der gleichen Werkstatt zuschreiben, die am figuralen Schmuck der Porta speciosa maßgeblich beteiligt war.

Die Ikonographie unseres Tympanons ist verhältnismäßig einfach. Bogyay erkannte in ihr den einzigen um die Wende des 12. zum 13. Jahrhun-



Abb. 20. Der Evangelist Johannes neben dem Gekreuzigten. Ausschnitt aus der Kreuzigungsscheibe des Radleuchters Friedrichs I. Barbarossa. Aachen, Münster (nach Schnitzler)

dert entstandenen westlichen Repräsentanten der byzantinischen Deësis.[82] Im Sinne seiner Interpretation stehen beiderseits der thronenden Maiestas Maria und Johannes der Täufer in Begleitung der Cherubim. In der Linken hält Christus das offene Buch des Lebens, während er die Rechte vor der Brust zu richterlicher Geste erhebt, wie das auf der von Máthes — vielleicht anhand der noch vorhandenen Einlagen — angefertigten Zeichnung ersichtlich ist.[83] Die Fürbittergeste der zu Christi Rechten stehenden Gottesmutter fügt sich in der Tat in den Rahmen der wesentlichsten ikonographischen Merkmale ein und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Deësis-Typus den Ausgangspunkt der Darstellung bildete. Die zur Linken Christi stehende Figur kann aber nicht Johannes der Täufer sein, was der Aufmerksamkeit Bogyays seltsamerweise entging. Dagegen sprechen verschiedene Gründe, vor allem die Kleidung, die aus einer Tunika und einem weitem Umhang besteht, statt des üblichen Tierfelles, in das der Vorläufer und Verkünder Christi auch in der auf der Porta speciosa ersichtlichen Darstellung gehüllt ist. Ferner war die fragliche Figur des Tympanons bartlos, wie aus den Konturen des mit weißem Marmor eingelegten Kopfes und der freien Halspartie hervorgeht. Und schließlich entspricht auch seine Körperhaltung nicht der in der Ikonographie Johannes des Täufers hergebrachten. Auf dem Tympanon hielt die zur Linken Christi stehende Figur den linken Arm in Taillenhöhe in spitzem Winkel eingebogen. Von der solcherart vor der Brust ausgestreckten linken Hand nahm ein Schriftband seinen Ausgang. Die in den Saum seines Mantels gehüllte Rechte hebt er zum Gesicht in Augenhöhe empor, eine nicht für Johannes den Täufer, sondern für *Johannes den Evangelisten* charakteristische Geste, der in dieser Haltung für gewöhnlich in Mariä Begleitung zu den Füßen des Gekreuzigten in Erscheinung tritt. Dem entspricht auch die schreitende Beinstellung, die in der erhalten gebliebenen Gravierung des linken Beines deutlich zum Ausdruck kommt. Wenn auch die unteren Kleiderfalten der Marienfigur fehlen, ließ sich an ihrer Körperhaltung das für die Deësis-Kompositionen bezeichnende statische Motiv erkennen. Unter den der Deësis-Ikonographie entlehn-



Abb. 21. Der Evangelist Johannes neben dem Gekreuzigten. Ausschnitt aus der Kreuzigungsplatte des Verduner Altars. Klosterneuburg (nach Röhrig)



Abb. 22. Kreuzigung. Zeichnung aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg

ten Tympanon-Figuren bildet mithin die Gestalt des Evangelisten Johannes einen Fremdkörper, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit einer jener Kontaminationen zu tun haben, auf die Tamás Bogyay in Verbindung mit der Porta speciosa bereits hingewiesen hat.[84] Doch scheint sich das Auftreten der Figur Johannes des Evangelisten nicht mit der Kenntnis der dem besonderen byzantinischen Kult innewohnenden Elemente erklären zu lassen, obschon die nicht mehr vorhandene Inschrift des Phylakterions hierfür bestimmt eine Erklärung geboten hat. Jedenfalls spielte der Evangelist Johannes in Esztergom und im besonderen in der St. Adalbertskirche keine so belangreiche oder gar tonangebende Rolle, die seine vorrangige Stellung zur Linken Christi im Tympanon gerechtfertigt hätte. Auch unter den uns bekannten Altartiteln kommt sein Name nicht vor. Wir kennen weder die zweifellos bestehenden Zusammenhänge zwischen den im Tympanon dargestellten Figuren noch dessen unteren Streifen, doch dürften diese z. T. bereits im Mittelalter verlorengegangen sein, als man das Bogenfeld von seinem ursprünglichen Platz verlegt hatte. (Diese Vermutung wird durch die Art der Umarbeitung der oberen Lünette bestätigt, die ohne Rücksicht auf den unteren Streifen erfolgte und im neuen Bogenfeld dessen Ergänzung verlangt hätte.) Das Auftreten des Evangelisten kann man folglich nur von seinem Typus ausgehend zu deuten versuchen.

Der zu den Augen erhobene Mantelsaum bildet keinen vorschriftsmäßigen Bestandteil der Johannes-Ikonographie. Der zu Füßen des Gekreuzigten stehende Evangelist hält für gewöhnlich ein Buch in der Hand oder er legt seinen Kopf als Zeichen der Trauer in die erhobene Rechte. Das Emporheben des Mantelsaumes drückt eine heftigere Gemütsbewegung aus, es ist eine Geste tiefsten Leides. Ein solches Motiv steht in der Kreuzigungsikonographie nicht in erster Linie mit der Figur Johannis selbst in unmittelbarem Zusammenhang,

vielmehr mit den über den Kreuzbalken häufig erscheinenden personifizierten Gestalten des Sol und der Luna, bei denen das mit dem Mantel verhüllte Antlitz der Logik der allegorischen Personifikation entsprechend die Verdunkelung bezeichnet. Aber auch bei Sol und Luna steigert sich diese Geste nicht selten zum leidenschaftlichen Ausdruck der Trauer und Erschütterung.[85] Möglicherweise bildete eben dieses ikonographische Motiv kosmischer Ergriffenheit die Grundlage zu ähnlichen Darstellungen des Evangelisten Johannes in den Kreuzigungsszenen. So erscheint der sein Gesicht in tiefer Trauer verhüllende Lieblingsjünger Christi auch auf karolingischen Kreuzigungsdarstellungen.[86] Die Figur des Johannes, der seinen Mantelsaum vor seine Antlitz hält, scheint keine kontinuierliche ikonographische Überlieferung zu haben, vielmehr vertritt diese Geste eine besondere Pathosformel, eine suggestiv emotionelle Haltung. So taucht diese Geste in einigen bedeutenderen Kunstwerken der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von neuem auf, offenbar in Verbindung mit der intensiveren Einwirkung der byzantinischen Kunst. Inspiriert mag sie von einem anderen, weiter verbreiteten, ehrfurchterweisenden Motiv, jenem der *Manus velata* worden sein, das gleichfalls im Zusammenhang mit Christi Passion, in Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung Christi oder der Grablegung vorkommt. So erklärt sich die von leidenschaftlicher Trauer zeugende Geste Johannis in der Krypta der Kathedrale von Aquileia aus dem Zusammenhang mit der Christi Hand berührenden Johannesfigur in der Kreuzabnahme von Nerezi.[87] Deutlich tritt die byzantinische Herkunft dieses Typus im oberen Emailfeld des Mittelstückes der venezianischen Pala d'Oro mit der Darstellung des Gekreuzigten (vor 1118) zutage[88] und auf ein ähnliches Vorbild dürfte die Kreuzigungstafel des Klosterneuburger Ambo[89] (Abb. 21) sowie die Johannesfigur auf der Deckplatte des Mönchen-Gladbacher Tragaltars[90] zurückgehen. Die gleiche ausdrucksvolle Geste erscheint, offenbar aufgrund ähnlicher Stileinflüsse, auf einigen spätromanischen Kunstwerken des Rheinlandes, wie auf der Kreuzigungsminiatur des aus Mainz stammenden und in Aschaffenburg aufbewahrten Evangeliars[91] oder auf den einstigen Fresken des Kreuzgangs der Kölner St. Kunibert.[92] Auf ähnliche Quellen läßt sich die Zeichnung des »Hortus deliciarum« zurückführen, auf der sich Johannes in der Gruppe der Synagoge dem Kreuz nähert, während Maria mit sprechender Geste auf Christus weist. Ihre Haltung entspricht der Darstellung auf dem Esztergomer Tympanon.[93] (Abb. 22).

Das Auftauchen des Evangelisten Johannes auf unserem Tympanon und seine eigenartige Geste in der Darstellung der Maiestas Domini bildet demnach eine sehr wesentliche Variante der für die Deësis bezeichnenden Repräsentation der himmlischen Hierarchie und der anschließenden sekundären Fürbitte-Ikonographie.[94] Als wichtigste Nebenfiguren der Kreuzigungsszene gesellen sich die Gottesmutter und der Evangelist Johannes hier zum thronenden Christus und verwandeln das übliche Maiestas-Motiv gleichsam in den durch seine Kreuzigung über den Tod triumphierenden Christus. Eine ähnliche Verbindung des Kreuzestod-Themas mit der repräsentativen Maiestas Domini bildet keineswegs eine Ausnahmeerscheinung. Dieser Zusammenhang macht sich in der Hetimasia-Ikonographie deutlich geltend, in der sich zur Maiestas-Darstellung die Passionswerkzeuge gesellen. Ein interessantes Beispiel für eine Kontamination mit umgekehrtem Vorzeichen bietet ein im Leningrader Historischen Museum befindliches nordrussisches, wahrscheinlich aus Nowgorod stammendes hölzernes Templon des 13. Jahrhunderts, wo man inmitten der Heiligenfiguren, am zentralen Platz der Deësis zwischen Maria und Johannes den Gekreuzigten erblickt, mit je einem, auf die himmlische Hierarchie verweisenden Cherub zu beiden Seiten. Ähnliche ikonographische Bindungen kennt man auch von westlichen Triumphbogenkreuzen in Deutschland. Das Motiv des wiedergekehrten Christus und die Darstellung als Fürbitter statt dem Täufer Johannes des Evangelisten ist ein charakteristischer ikonographischer Zug der französischen Kathedralskulptur des 13. Jahrhunderts. In Esztergom scheint der gleiche Gedanke auf anderem, eigentümlichen Wege realisiert worden zu sein.[95]

3. Ein größeres, während der Ausgrabungen der 1930er Jahre erschlossenes, bislang unveröffentlichtes Bruchstück gelangte neuerdings im Lapidarium von Esztergom zum Vorschein[96] (Abb. 23). Das entzweigebrochene Fragment ist ein Teil einer 8 cm dicken, roten Marmorplatte. Der untere Rand blieb in 50 cm Länge erhalten, während die beiden anderen Seiten unregelmäßige Bruchstellen zeigen. Die größte Breite beläuft sich auf 53, die größte Höhe auf 25 cm. Die bis zu einer Tiefe von 2,2 cm eingemeißelten Felder, ihre Oberflächenbehandlung und die einfassende Marmorlei-

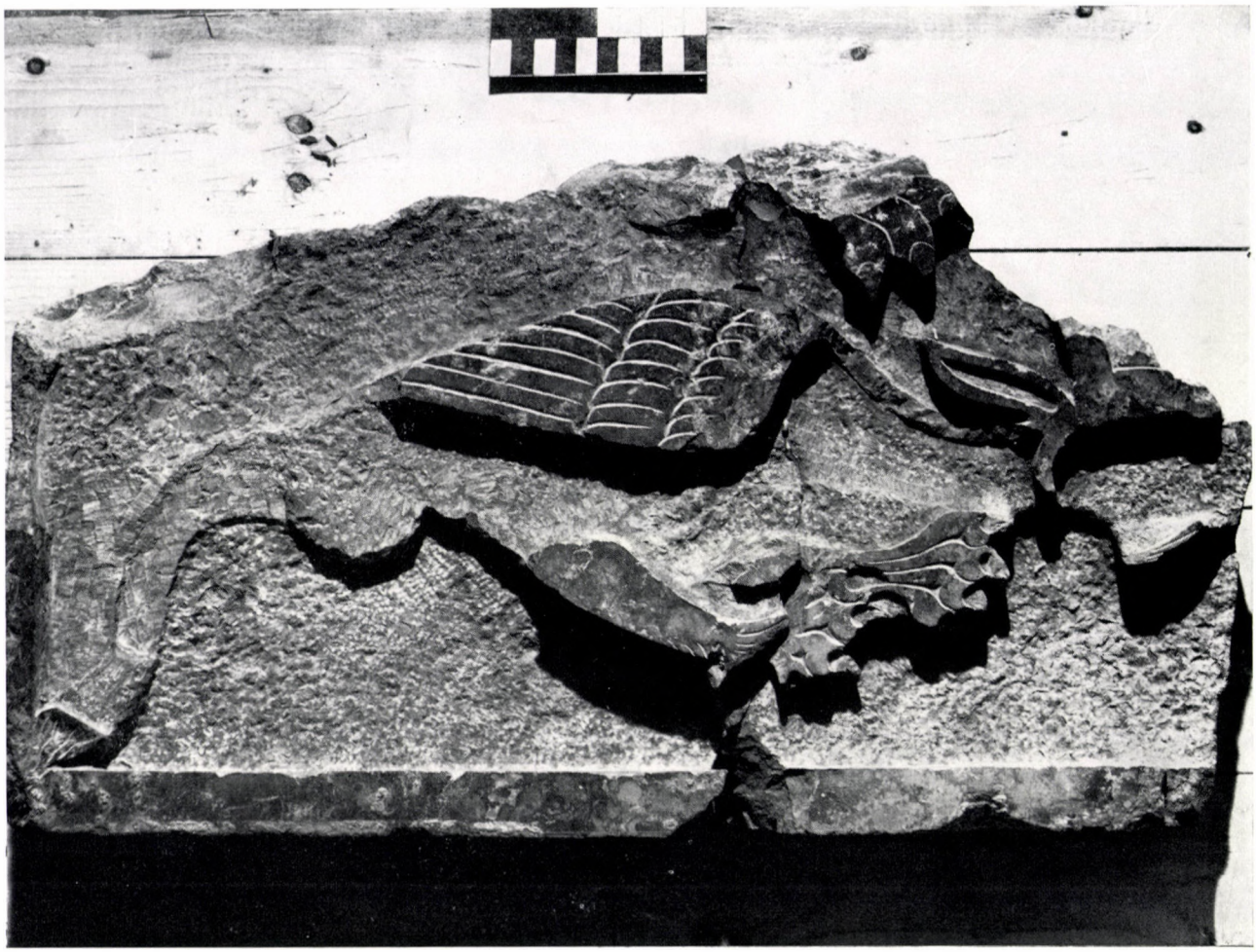


Abb. 23. Fragment einer inkrustierten Platte mit der Darstellung eines Tierkampfes. Esztergom, Burgmuseum

ste lassen darauf schließen, daß auch diese Platte mit Inkrustationen verziert war. Es handelt sich dabei ganz offenkundig um das Bruchstück einer größeren Komposition, von der der Teil und die linke Seite erhalten blieben, während von der rechten Seite ein kleines Stück, oben ein Großteil fehlen dürfte. Den roten Flächen der Inkrustation läßt sich entnehmen, daß auf der Platte ein nach rechts gewandter, geflügelter Drache abgebildet war, dessen Maul und Körper anders gefärbte Einlagen schmückten. Flügel und Krallen blieben verhältnismäßig unversehrt erhalten. Die gravierte Zeichnung des Gefieders zeigt eine enge Verwandtschaft mit den Cherubsflügeln des Maiestas-Tympanons, so daß es sich um Arbeiten derselben Werkstatt handeln dürfte. Der plastisch modellierte Drachenkörper setzte sich in einem langen, geknoteten Schwanz fort, dessen Großteil jedoch abgebrochen ist. Nur in der Ecke der Umrahmung sieht man noch ein kleines Stückchen der Schwanzquaste. Über dem Rücken des Drachen erblickt man die Spur einer Kralle, die offenbar einem anderen Tier, vielleicht einem Löwen angehörte, was darauf schließen läßt, daß auf jener Platte, von der unser Bruchstück stammt, ein Tierkampf dargestellt war, und zwar eine jener vertikal aufgebauten Tierkampfszenen, wie wir sie von byzantinischen Reliefs und von den auf byzantinischen Vorbildern fußenden westeuropäischen Beispielen kennen.[97] Auf ungarischem Boden fand man im III. Bezirk von Budapest (Csatárka-dűlő) ein vielleicht aus der Stammburg des Kartal-Geschlechtes stammendes Skulpturfragment mit einer ähnlichen Komposition aus dem 12. Jahrhundert.[98] Von der ursprünglichen Bestimmung unseres Bruchstückes läßt sich heute nur noch so viel feststellen, daß es den Teil einer Wandverkleidung oder eines Pilasters gebildet hatte. Die Komposition dürfte vielleicht ziemlich lang gestreckt gewesen sein, wenn auch das Fragment keine

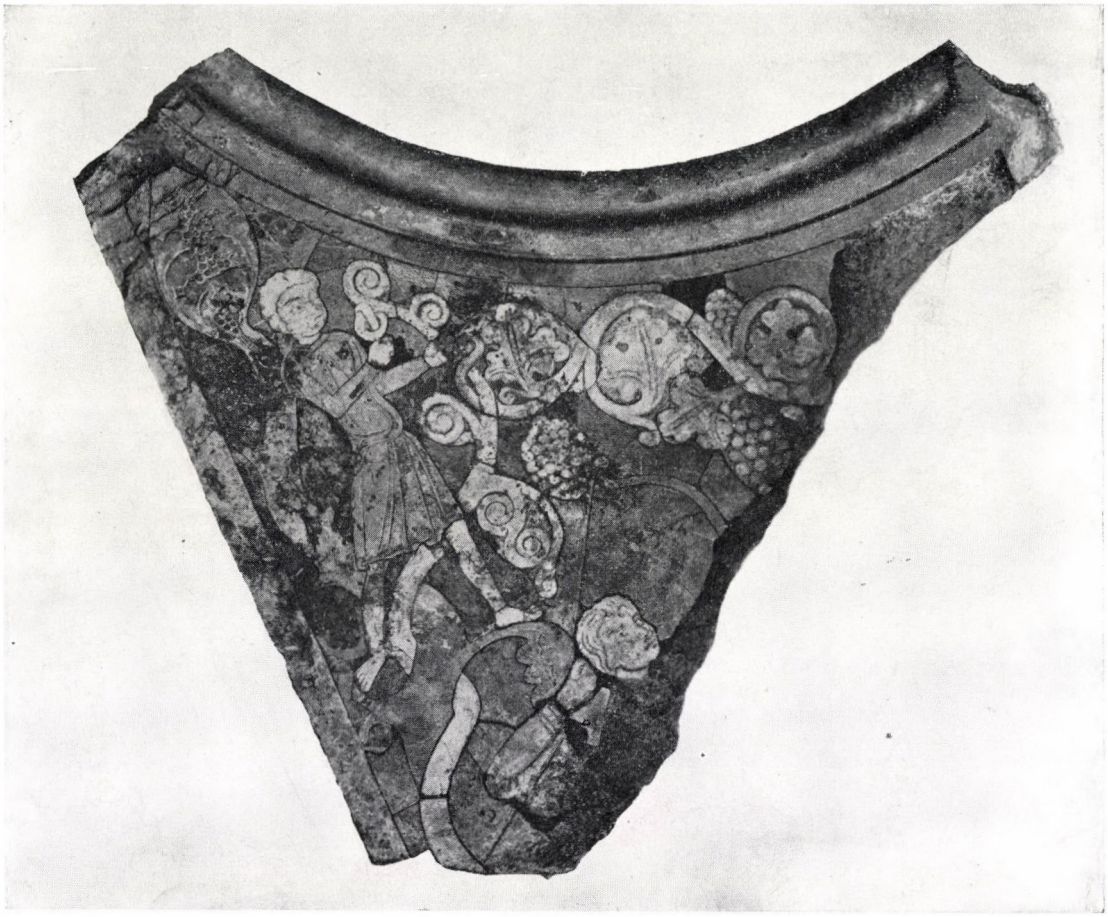


Abb. 24. Fragment der linken Seitenlehne eines Thronsessels. Vgl. Abb. 25. Zustand 1901

hinlänglich verläßlichen Schlüsse auf die Proportionen gestattet.

4.a Das einzige verhältnismäßig unversehrt erhalten gebliebene Bruchstück, das auch von der Polychromie der Porta speciosa und der anderen inkrustierten Denkmäler in Esztergom ein getreues Bild vermittelt, ist zweifellos ein Bruchstück eines *Thrones* (Abb. 25). Das Stück zählt zu den am frühesten bekannten und verwahrten Fragmenten. Es wurde von Széless beschrieben, laut dessen Bericht es in der Nähe des zur Burg führenden »Katzentores« aufgefunden wurde.[99] Da man in die Burgmauern häufig Steine aus der St. Adalbertskirche einbaute, kann es leicht sein, daß auch dieses Marmorbruchstück aus der gleichen Kirche stammt. Die inkrustierte Verzierung erlitt Anfang unseres Jahrhunderts schwere Schäden. Eine Lichtbildaufnahme aus 1901 läßt noch die Gesamtfläche eingelegt erscheinen (Abb. 24), während eine spätere aus dem Jahr 1914 schon die dem heutigen Zustand entsprechenden Lücken aufweist.[100] Die 8 cm dicke Platte, deren obere Ecke abgebrochen ist, schließt oben mit einem konkaven Bogen und einem durch drei Rundstäbe gegliederten Profil ab, das sich bis zum niedrigeren Rand fortsetzt, wo es durch ein plastisches, knopfförmiges Glied abgelöst wurde. Die äußere Fläche der Platte faßt ein Rand aus rotem Marmor ein, die für die Inkrustationen vorgesehene Tiefe beträgt 1 cm. Links neben dem vertikalen Rahmen erhebt sich ein stilisierter Baum aus rotem Marmor, der offenbar vom unteren Rand emporwächst. Um den Baum schlingt sich eine Ranke aus weißem Marmor, deren Oberteil noch vorhanden ist, während der untere Abschnitt Anfang des 20. Jahrhunderts abhanden kam. Den Hintergrund bildet eine Einlage aus dunkelgrauem Marmor. Nach der zweiten Umschlingung des Baumes entfernt sich die Ranke von dessen Stamm, einer ihrer Zweige biegt sich zurück, während der andere in einem mäanderförmigen, aus Weinblättern gebildeten Streifen dem konkaven oberen Rahmen mit dem Rundstabprofil folgt. Von der Weinranke hängen Trauben



Abb. 25. Fragment der linken Seitenlehne eines Thronsessels. Esztergom, Burgmuseum

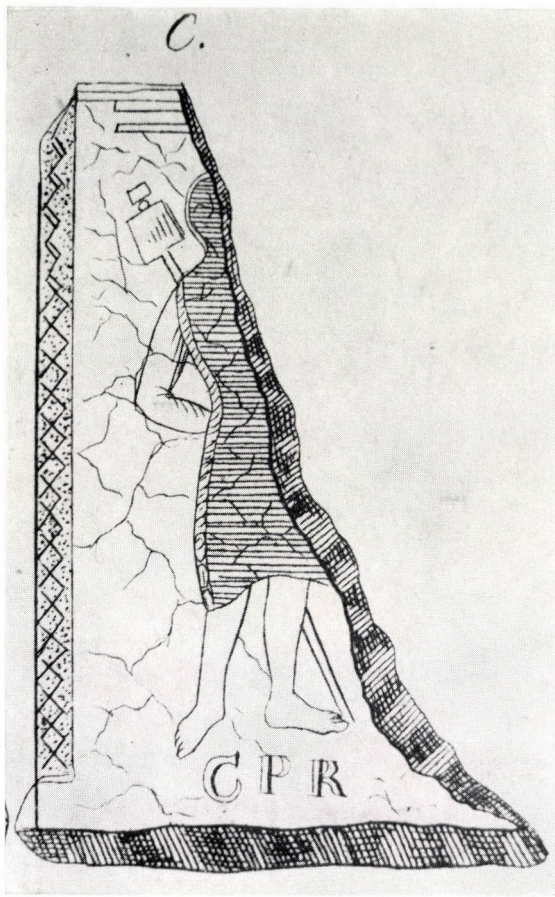


Abb. 26. Das auf Abb. 27 wiedergegebene Fragment der rechten Thronlehne. Lithographie nach einer Zeichnung von J. N. Máthes

herab. Heute sind auf dem Bruchstück nur noch zwei Weinblätter, zwei Seitentriebe und eine Weintraube zu sehen, während 1901 noch um ein Blatt und um eine Traube mehr vorhanden waren. Die Verästelung der Ranken konnte man aber schon damals nicht weiter nach unten verfolgen. Zwischen dem stilisierten roten Baum und dem weißen Rebstock erblickt man die schreitende Figur eines Jünglings in kurzer, roter Tunika, der mit der Linken eine Weinranke festhält und mit dem krummen Rebmesser in der Rechten einen Seitentrieb abschneidet. Rechts unter dem vorgestellten linken Bein dieses Jünglings zeigt die 1901 angefertigte Aufnahme den Kopf und den rechten Arm eines Bogenschützen, von dem heute nur noch die obere Hälfte des gespannten Bogens aus rotem Marmor zu sehen ist. Aus den Abmessungen und dem Format der unten und auf der rechten Seite verstümmelten Platte zu schließen, handelte es sich auch beim Bogenschützen um eine stehende Figur. Hinsichtlich des fehlenden rechten Teiles fehlt uns jeder Anhaltspunkt, doch können wir dort eine Fortsetzung der Rankenverzierung und zumindest noch eine weitere Figur vermuten, auf die der Bogenschütze seinen Pfeil abschoß.

Die mit dem Rebschnitt beschäftigte Jünglingsfigur steht in offenkundigem Zusammenhang mit der Ikonographie der Monatsbilder. Ihr Ursprung geht auf die Jahreszeitendarstellungen der Spätantike und innerhalb dieser vor allem auf das Sinnbild des Herbstes zurück.[101] Bei Untersuchung der mittelalterlichen Bedeutung einer solchen Darstellung fällt auch der Umstand maßgeblich ins Gewicht, daß die Rebe als ein auf den Dionyskult deutendes Element in Erscheinung tritt. Bei dem Bruchstück von Esztergom kann es sich aber nicht um ein solches Monatsbild handeln. Das Weinlesemotiv würde dem September entsprechen, doch verweist die Darstellung nicht auf das Einsammeln der Trauben, vielmehr auf den Rebschnitt, der für gewöhnlich im März erfolgt. Die Figur des Schützen läßt sich aber mit den genannten Motiven keineswegs vereinbaren, denn weder läßt sich der Sagittarius mit dem Monat März, noch die herbstliche Weinlese mit dem auf Ende November bis zum zweiten Drittel des Dezember entfallenden Sternbild des Schützen in Zusammenhang bringen.[102] Überdies müssen wir noch in Betracht ziehen, daß mindestens noch eine Figur auf dem Bruchstück fehlt, daß aber selbst unter Berücksichtigung des noch fehlenden verfügbaren Raumes nicht genügend Platz für einen Kalenderzyklus vorhanden wäre. Man muß daher die Deutung der Szene anderswo suchen, d. h. in der Gegenüberstellung der mit dem Zurückschneiden der Reben beschäftigten Jünglingsfigur mit dem Schützen die allegorische Darstellung des Kampfes zwischen Tugend und Sünde erblicken und in der Ranke, unter Mitberücksichtigung ihrer ursprünglichen dionysischen Bedeutung den in der mittelalterlichen Ikonographie der Psychomachie ihr häufig beigelegten symbolischen Sinn der gefährlichen Verschlingung in das Geflecht der Sünde. Auf einen ähnlichen Aussagegehalt rankenförmiger Schlinggewächse deuten zahlreiche Jagd-, Kentaur- und Tierkampfszenen. Konkret machte Schippers auf die Möglichkeit einer ähnlichen Deutung der aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Maria-Laacher Ornamentik aufmerksam, wobei als Analogie auf eine Darstellung auf dem Chorstuhlwange des Bonner Münsters berief, auf dem neben einer Figur, welche die Worte



Abb. 27. Fragment der rechten Seitenlehne eines Thronsessels. Esztergom, Burgmuseum

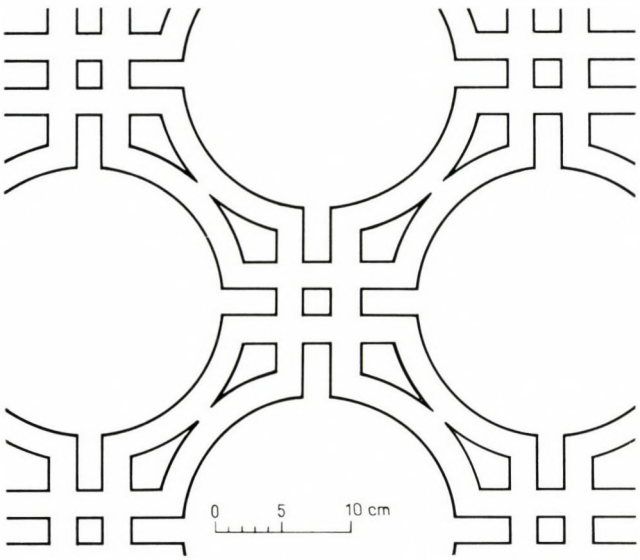


Abb. 28. Schema des inkrustierten Marmorfußbodens »A«. Vgl. Abb. 28

»*Peccata populi*« aufschreibt, ein Teufel zu sehen ist, der sich im Rankengeschlinge versteckt.[103]

Bei einer Anerkennung der engen technischen Zusammenhänge zwischen dem eben beschriebenen Bruchstück und dem für die Dekoration der Porta speciosa zuständigen Kreis, vermutete die einschlägige Fachliteratur einen größeren zeitlichen Zwischenraum, der dieses Fragment von den übrigen, zuvor behandelten Fragmenten trennte.[104] Mit Gewißheit kann man voraussetzen, daß nicht nur an der Platte mit der Rankenverzierung, sondern auch an den übrigen inkrustierten Tafeln in Esztergom, die sich um die Porta speciosa gruppieren, eine ganze Werkstatt arbeitete, daß mithin die einzelnen Stücke unterschiedliche Spuren und Eigenmerkmale mehrerer mit der Dekoration beschäftigter Steinmetzen aufweisen. Doch scheint es der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein, daß zwischen den verschiedenen auf uns gekommenen Darstellungsfragmenten ihrem Charakter und ihrer Bestimmung nach grundlegende Unterschiede bestehen. Die kleinfigurige Darstellung des Jünglings, der die Reben zurückschneidet, stellt wesentlich anders geartete Anforderungen als andere Darstellungen monumentalen Charakters. Auch sind Kopf und Hände der Jünglingsgestalt schon stark abgewetzt. Unter diesen Umständen muß die weitgehende stilistische Übereinstimmung zwischen diesem kleinen Kunstwerk und den Monumentaldarstellungen umso mehr auffallen. Große Ähnlichkeit besteht zwischen den Kopftypen, der Zeichnung der Hände (vgl. das Brustfragment der Petrusfigur (Abb. 15) und das Phylakterion St. Peters und St. Johannis von der Porta speciosa), ferner glichen die Haartracht, die keilförmig geeckten Augenbrauen und die Modellierung von Mund und Kinn bei dem inzwischen verlorengegangenen Kopf des Bogenschützen jenen des Propheten Daniel auf dem vorhandenen Fragment (Abb. 14). Eine weitere Verwandtschaft besteht im Faltenwurf der Kleider des Jünglings und des Evangelisten Johannes auf dem Maiestas-Tympanon, ebenso wie in den zwischen den Beinen des Rebschneiders herabfallenden Falten und den Mantelfalten auf Christi linkem Beim im Tympanon (Abb. 16). Die kontrapostische Haltung des jungen Mannes erinnert an jene des Propheten Ezechiel (Abb. 6) in der linken Seitennische der Porta speciosa, doch sind ähnliche Körperhaltungen auch für die Nebenfiguren des Tympanons beziechnend. (Abb. 2). Aufgrund dieser zahlreichen Verwandtschaftsmerkmale dürfen wir das letztgenannte Fragment als gleichaltrig mit den eingangs besprochenen Bruchstücken betrachten.

b) Das eben beschriebene Fragment stammt von der linken Armlehne des *Thrones*, worauf sich aus dem oberen profilierten Abschluß schließen läßt, der vielleicht in einem Knauf oder einer plastischen Figur endete. Auch ein Bruchstück der rechten Thronlehne blieb in deren ganzer Höhe erhalten (Abb. 26). Die Vorderkante der Lehne ist nach Art eines Pfeilers gestaltet, der unten über zwei Schrägen abgekantet ist und oben in einen auch hier abgebrochenen Knopf auslief. Den Dreikantpfeiler schmücken zum Großteil noch erhaltene, rutenförmige Einlagen aus weißem Marmor. Das obere Ende des Fragmentes zeigt einen ebenso profilierten Ansatz wie die linke Armlehne und bietet einen hinlänglich brauchbaren Behelf zur Rekonstruktion des Thrones, der seinem Typus nach der bekannten Form mittelalterlicher Bischofsstühle entspricht.[105] Die Frage, ob es sich um einen Bischofs- oder Königsthron handelte, läßt sich allerdings anhand der beiden Fragmente nicht mehr entscheiden.[106] Dazu bedürfte es der Kenntnis und Deutung des zweifellos bedeutsamen ikonographischen Zusammenhanges, der der gesamten künstlerischen Gestaltung des Thrones zugrundelag. Doch selbst wenn wir von den beiden Seitenlehnen nicht nur Bruchstücke besäßen, sondern diese zur Gänze erhalten geblieben wären, würde uns zur lückenlosen Rekonstruktion des Programms noch immer



Abb. 29. Fragmente vom inkrustierten Marmorfußboden »A«. Esztergom, Burgmuseum

die offenbar gleichfalls mit bildlichen Darstellungen geschmückte, wahrscheinlich ziemlich hohe Rücklehne des Thrones fehlen.

Angesichts dieser Lage der Dinge kann man auch die viel umstrittene Figur auf der rechten Seitenlehne nicht für sich gesondert betrachten. Mit ihr beschäftigte sich erstmals Máthes, der ihre Beschreibung als Vexillum-Träger sowie eine Zeichnung des Bruchstückes in der Reihe römischer Antiquitäten veröffentlichte (Abb. 27.). In diesem Sinne deutete er auch die Inschrift.[107] Im Anschluß an Máthes fand die Figur in die ungarische kunsthistorische Literatur als Darstellung antiken Ursprungs Eingang, selbst als man schon die in das ausgehende 12. Jahrhundert verlegte Entstehungszeit und den Zusammenhang des Stückes mit dem anderen Seitenfragment des Thrones erkannt hatte. Henrik Horváth erblickte in der Darstellung einen Beweis für das Fortleben der pannonischen Spätantike und führte auch den Typus der in Antiqua-Buchstaben gehaltenen Inschrift auf lokale römisch-provinzielle Vorbilder zurück.[108] Auch Dercsényi verweist in Verbindung mit der Figur auf eine Wiederauferstehung der Antike in der Protorenaissance.[109]

Heute fehlen alle Spuren der einstigen Inkrusta-

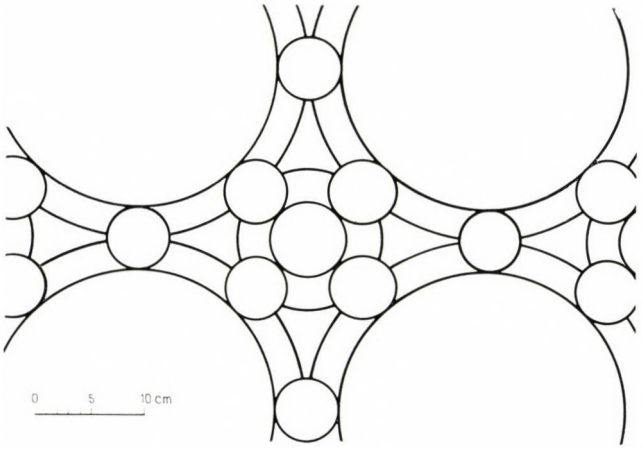


Abb. 30. Schema des inkrustierten Marmorfußbodens »B«. Vgl. Abb. 31

tion der Figur, doch lassen gewisse Einzelheiten der von Máthes publizierten Zeichnung darauf schließen, daß die weißen Marmoreinlagen der bloßen Beine und des rechten Armes zu seiner Zeit noch an Ort und Stelle waren. Die Konturen deuten auf eine in gelockerter kontrapostischer Haltung dargestellte männliche Figur, die mit einer kurzen Tunika bekleidet war und in der Rechten eine an einer langen Stange angebrachte Fahne hielt, dessen Platz durch eine sehr seichte Einbettung gekennzeichnet ist, während die für die einstige Inkrustation des Körpers vorgesehenen Vertiefungen jenen der linken Thronlehne entsprechen. Daraus läßt sich folgern, daß das Attribut aus Metallblech in den Steingrund eingefügt war. Auch das bei der Figur angewandte Verfahren weicht insofern von jenem der übrigen Inkrustationen ab, als diese nicht vor einem andersfarbigen Grund dargestellt wurde, sondern in die stehengelassene rotmarmorne Oberfläche aus anderen Farben eingelegt wurde. Das Kleid dürfte dementsprechend nicht aus rotem, sondern aus andersfarbigem, wahrscheinlich blaugrauem Marmor eingelegt gewesen sein. Da der dunkle Marmor in der Regel als Hintergrund dient, kann man hier wegen der roten Grundfarbe, die auch unmittelbarer Träger der Inschrift ist, mit einer der Ebene aufgesetzten Szene rechnen. Die Figur füllte offensichtlich rund ein Drittel der gesamten Bildfläche aus. Sie wendet sich nach innen, d. h. nach rechts und hält auch das Attribut in entsprechender Richtung. Es besteht somit Grund zur Annahme, daß wir es hier mit dem Detail — vermutlich mit einer Nebenfigur — einer größeren Komposition zu tun haben. Dieser Umstand fällt auch bei der Deutung und Wertung der rätselhaften Inschrift maßgeblich ins Gewicht, deren Buchstabentypen man in anderen, von der Porta speciosa erhalten gebliebenen epigraphischen Fragmenten nicht begegnet. Doch gibt es auch keine Gewähr dafür, daß es sich hier um die Übernahme einer römischen Abkürzung handelt. Vor allem wissen wir nicht, ob nicht noch weitere Inschriften zu dem gleichen heute verstümmelten Stück gehört hatten.

Dank dem gut wahrnehmbaren Attribut begegnet die Deutung der Figur keinen Schwierigkeiten. Es kann nämlich keinem Zweifel unterliegen, daß der hier abgebildete Mann ein *Labarum*, eines der in der spätrömischen und byzantinischen repräsentativen Kunst meistverbreiteten kaiserlichen Hoheitszeichen in der Hand hält.[110] Folglich muß unsere Figur in der aller Wahrscheinlichkeit nach mehrfigurigen Szene auf der Rücklehne des Thrones entweder ein Kaiser oder ein Erzengel gewesen sein.

Was den Aufbau der einzelnen Szenen, die Größenmaße der Figuren und die unterschiedlichen Grundfarben anbelangt, scheint in der gesamten künstlerischen Verzierung des Thrones ein deutliches Streben nach Kontrasten zur Geltung gekommen sein. Der Bildschmuck der rechten Seitenlehne dürfte repräsentativen Charakters gewesen sein, während die der linken vielleicht einer allegorischen Deutung bedarf. Der byzantinische Typus des Labarum-Trägers läßt darauf schließen, daß auch in der Ikonographie des Thronsessels die in der Porta speciosa und im Maiestas-Tympanon deutlich zutagetretende byzantinische Bindung zum Ausdruck gelangte. Mangels der zentralen Szene die wahrscheinlich die Rückenlehne des Thrones schmückte, wird sich aber diese Ikonographie aus den beiden stark verstümmelten Seitenlehnen schwerlich jemals rekonstruieren und interpretieren lassen.

5. In der Reihe der inkrustierten Fragmente müssen schließlich noch jene *Bodenfliesenbruchstücke* aus rotem Marmor genannt werden, von denen das Burgmuseum in Esztergom eine stattliche Zahl besitzt. Aus ihnen kann man auf das einstige Vorhandensein von zweierlei inkrustierten, technisch mit den figürlichen Fragmenten übereinstimmenden Bodenbelage schließen. Von beiden sind nur rotmarmorne Bruchstücke erhalten geblieben, die uns Aufschluß über den Einbettungsgrund erteilen, aber keinerlei Anhaltspunkte für die Art der Ausfüllung bieten. Der inkrustierte Dekor mag ebenso ein geometrisches Muster ge-



Abb. 31. Fragmente vom inkrustierten Marmorfußboden »B«. Esztergom, Burgmuseum

habt haben als auch aus Pflanzenmotiven oder figürlichen Elementen zusammengesetzt gewesen sein. Von Umfang und Ausdehnung der beiden durch zahlreiche größere und kleinere Fragmente vertretenen Systeme wissen wir nichts. Unbekannt ist uns ferner, ob die in beiden Fällen aus einer unendlichen Kette von Medaillons bestehenden Muster ganze Bodenfläche bedeckten, oder sich auf einzelne Gebiete, allenfalls auf begrenzte Felder beschränkten.

a) Eine der beiden Bodenverkleidungen bestand aus kreisrunden Medaillons von etwa 20 cm Durchmesser, die von roten Marmorstreifen eingefaßt waren und sich zu einander berührenden Vierergruppen ordneten. Den Zwischenraum, den je vier kreisförmige Medaillons bildeten, füllten je zwei einander kreuzweise überschneidende Marmorstreifen aus. Der Abstand zwischen den Kreismittelpunkten belief sich auf 34 cm. (Abb. 28—29).

b) Der andere Bodenbelagtypus war dem Wesen nach gleichfalls auf Vierergruppen kreisförmiger Medaillons aufgebaut, deren Mittelpunkte jedoch jeweils 32,4 cm voneinander entfernt waren. Die



Abb. 32. Simson schlägt den Philistäer. Zwickelfüllung vom eingelegten Fußboden im Ostarm der Pantokratorkirche in Konstantinopel (nach Megaw)

ungefähr einer Fußlänge entsprechenden Abstände lassen vielleicht auf zwei Werkstätten verschiedenen Ursprungs schließen. Bei diesem zweiten Muster beträgt der Kreisdurchmesser der Medaillons 26,4 cm, und zwischen den vier einander berührenden Kreisen nimmt jeweils ein kleineres, deren Peripherien berührendes Medaillon Platz. Um sämtliche Berührungspunkte sind kleinere Kreise eingezeichnet, die gleichsam als Knoten oder Gelenke gedacht sind. Ihre Bearbeitung erinnert stark an die bei den figuralen Inkrustationen angewandte Technik. Wenn man Unterschiede in den Abmessungen als Zeichen zeitlicher Abweichungen werten kann, müssen wir diesen Bodenbelag als gleichaltrig mit der inkrustierten Monumentaldekoration betrachten, mit anderen Worten auf das Ende des 12. Jahrhunderts datieren. (Abb. 30—31.)

In der Fachliteratur tauchten Zweifel an der Esztergomer Herkunft der Bodenfliesen auf. Auf die Entdeckung eines ähnlichen »Mosaikbodens« in Esztergom verwies Henrik Horváth in Verbindung mit den ungarischen Bodenentwürfen Villard de Honnecourts.[111] Aufgrund dieser Analogie beruft sich Horváth auf die im Königspalaste in Esztergom vorgenommenen Ausgrabungen. In seiner kritischen Erwiderung stellte Dercsényi fest, daß die als Analogien angeführten Stücke aus der von Oskar Schnütgen Ende des 19. Jahrhunderts für den Fürsten-Primas von Esztergom János Simor angekauften Steinsammlungen stammen.[112]

In den von uns beschriebenen Bruchstücken müssen wir jedoch lokale Erzeugnisse erblicken, 1. weil ihr Werkstoff der gleiche, sog. rote Marmor ist, der zu den anderen inkrustierten Fragmenten verwendet wurde, 2. weil von ihnen eine große Zahl meist kleiner Fragmente erhalten blieb, die nicht aus einer angekauften Sammlung stammen können, 3. weil mehrere von ihnen mit Bestimmtheit in Esztergom ausgegraben wurden. Sicher handelt es sich bei diesen nicht um Stücke des im Königspalast verwendeten Bodenbelages, zumal sich auch die dort zum Vorschein gelangten Fragmente schon an ihrem zweiten Platz befanden. Ihren ursprünglichen Bestimmungsort muß man mithin in der St. Adalbertskirche suchen, wovon auch die Beschreibungen der Ruinen zeugen. Einen roten Marmorboden erwähnt auch György Széless an mehreren Stellen seiner Beschreibung, mit ausdrücklicher Betonung des für uns wesentlichen Umstandes, daß der marmorne Fußboden der ganzen Kirche jenem um die Porta speciosa glich.[113] Das gleiche bestätigt auch Máthes, aus dessen Beschreibung hervorgeht, daß ein Teil des roten Marmorbodens *in situ* verblieben war und zur Fundierung des vom Domherrn Görgey gestifteten Kalvarienkreuzes verwendet wurde, während man einen anderen Teil, der auch inkrustierte Bruchstücke enthielt, einmauerte.[114] Den um die Porta speciosa gelegten Marmorboden ereilte somit das gleiche Schicksal wie das Maiestas-Tympanon.

*

Die auf uns gekommenen Fragmente sind Teile eines umfangreichen, monumentalen Bau-



Abb. 33. Inkrustierter Fußboden aus St. Bertin (St. Omer). Nach Wallet

komplexes. Sie stammen von Portalen, Bodenverkleidungen und Gegenstände der Innenausstattung, und viele dienten zweifellos zum Wandschmuck. Széless war der letzte, der die Überreste der Innenwände der Kirche mit eigenen Augen gesehen hatte. Er berichtet von ähnlichen inkrustierten Wandverkleidungen auf der Innenseite der Porta speciosa und auf den damals noch stehenden Innenwänden des südlichen Seitenschiffes.[115]

Die aus Fragmenten oder Abbildungen bekannten Teile, die unmittelbar oder mittelbar mit der Porta speciosa zusammenhängen, sind in technischer, stilistischer und ikonographischer Hinsicht aufs engste miteinander verbunden. In dem vom Ende des 12. Jahrhunderts stammenden figuralen und ornamentalen Schmuck der St. Adalbertskirche sind die Spuren einer einheitlichen Konzeption zu erkennen, zugleich aber auch das Wirken einer bedeutenden Werkstatt. Am anschaulichsten beweisen die Tätigkeit dieser Werkstatt die uns verbliebenen Bruchstücke, doch können wir auf diese auch aus Schriftquellen schließen.

Den wichtigsten Werkstoff der marmornen Inkrustationen bildete der lokale, sog. rote Marmor, in der Wirklichkeit ein dichter, feinkörniger, rotfarbener Kalkstein. Die weißen Einlagen wurden von — vermutlich aus Salzburg importiertem — Marmor angefertigt,[116] während die Herkunft des zu den dunklen, blaugrauen Inkrustationen verwendeten Gesteins unbekannt ist. Der wichtigste Rohstoff des dekorativen Schmuckes



Abb. 34. Der Monat April. Medaillon vom Fußboden aus St. Bertin. Nach Wallet



Abb. 35. Der Monat September. Medaillon vom Fußboden aus St. Bertin. Nach Wallet

war folglich der im unweit von Esztergom gelegenen Tardos—Piszke gebrochene rote Kalkstein, aus dem die struktiven Teile entstanden, während der importierte Marmor ausschließlich koloristisch-dekorativen Zwecken diente. Angesichts der bei der Marmorverarbeitung anfallenden Spezialerfordernisse, vor allem der technischen Schwierigkeiten und der verhältnismäßig großen Menge des verwendeten Rohstoffes liegt die Vermutung nahe, daß an der Verwirklichung der Bauvorhaben in Esztergom eine auf Marmorarbeiten spezialisierte Werkstatt bzw. eine den italienischen »*Marmorarii*« ähnliche Gruppe mitwirkte. Eine solche Werkstatt dürfte auch die Einzelheiten des ursprünglich mit einem Baldachin geplanten Portals ausgeführt haben, doch war sie nicht mit der für die Inkrustationen zuständigen Steinmetzengruppe identisch.

Man kann mit gewissem Recht voraussetzen, daß die auf die Marmorarbeiten spezialisierte Werkstatt auch im Abbau des Materials und in der Bewirtschaftung der Marmorgruben eine aktive Rolle spielte. Über die Besitzverhältnisse der Fundstätten sind wir ziemlich genau unterrichtet, und diese Angaben bieten uns auch Aufschlüsse über die Werkstattorganisation. In einer irrtümlich auf 1218 datierten, in der Wirklichkeit 1217 erlassenen Urkunde König Andreas' II. wird erwähnt, daß sein Bruder und Vorgänger Emmerich das früher zur Königsburg Krakov gehörige Dorf Turdos und dessen Marmorgruben der Erz-



Abb. 36. Christi Geißelung. Initial »I« im kleinen Breviar der Kathedrale Plock (Cod. Nr. 140)

diözese Esztergom geschenkt hatte. Zum Dorf gehörten auch Burgsassen. Zunächst wiederrief König Andreas die Schenkung seines Vorgängers, nachdem sich der Erzbischof Johannes von Esztergom einigen seiner Verordnungen widersetzt hatte, und schenkte Turdos dem Comes Paulinus und dem Jakob. Nachträglich überzeugte man ihn jedoch von der Unrechtmäßigkeit dieser Verfügung, da König Emmerich das Dorf unwiderruflich und für immer dem Erzbischof von Esztergom überlassen hatte.[117] Emmerichs (1196—1202) Schenkung dürfte darauf zurückzuführen sein, daß er, offenbar weil das unter seinem Vater Béla III zustandegekommene einträchtige Zusammenwirken zwischen König und Erzbischof unter seiner Regierung nicht mehr bestand,[118] seinen Palast — »*domum regalem in Castro Strigoniensi, que nondum fuit opere consumata*« — 1198 dem Erzbischof überließ.[119] Da in der Urkunde ausdrücklich erwähnt wird, daß der Palast zu diesem Zeitpunkt noch unvollendet war, kann man mit Recht voraussetzen, daß mit dieser Schenkung auch die Überlassung der zur Fertigstellung unerläßlichen Rohstoffquelle und Bauorganisation verbunden war. Am Bau des Palastes und der Kathedrale war vermutlich von Anfang an die gleiche Werkstatt beschäftigt. Nach der Übergabe um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert lag aber die Leitung der weiteren Bautätigkeit sowohl an der Königsburg als auch an der Kathedrale offenbar in den Händen des Erzbischofs als obersten Bauherrn. Während also anfangs, unter Regierung Bélas III. die Bauaufgaben noch eine königliche Werkstatt versah und auch die Marmorgruben mitsamt dem Dorf Turdos und seinen Burgsassen zu einer königlichen Burg gehörten, verwandelte sich zwei Jahre nach seinem Tod diese königliche Werkstatt in eine erzbischöfliche. Ein gleiches dürfte folglich und vornehmlich auch für die »Marmorarii« gelten, deren Tätigkeit am engsten mit den Kalksteingruben verknüpft war.

4.

Mit der stilistischen Herkunft der Inkrustationen in Esztergom hat sich bisher allein Dezső Dercsényi in seinem grundlegenden Aufsatz be-



Abb. 37. Initial »T« aus der Bibel von Malines. Brüssel, Ms. 9109



Abb. 38. Jünglingsfigur zwischen Weinranken. Ausschnitt aus Abb. 25.

schäftigt. Seine Untersuchungen führten — unter Zugrundelegung des damals zur Verfügung stehenden Materials »zu keinem positiven Ergebnis«.[120] Er vermochte nur so viel festzustellen, daß die Technik byzantinischen Ursprungs ist, und daß die bei der Inkrustation befolgten Verfahren sehr wesentliche Unterschiede aufweisen, weitverzweigten lokalen Überlieferungen und stilistischen Zusammenhängen folgten.

Den Denkmälern der byzantinischen Inkrustationskunst wandte sich die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker erst vor kurzem zu,[121] doch sind viele von ihnen bis heute noch nicht bearbeitet, ihre technischen und stilistischen Zusammenhänge und ihre Chronologie noch nicht hinlänglich geklärt. Nach der meistverbreiteten Ansicht der einschlägigen Forschung entwickelte sich die Technik aus jener des antiken *opus sectile* und zeigt eine enge Verwandtschaft mit dem Darstellungs- und Kompositionsverfahren des Zellenschmelzes. Diese Auffassung kommt in der Bezeichnung »sculpture champlevée« zum Ausdruck, der man bei Nennung dieser Technik häufig begegnet.[122] In Byzanz ging man dazu über, dieses Verfahren nicht allein zur Verzierung der Steinböden, sondern allmählich auch zur Dekoration von Kleinarchitekturen zu verwenden. Ikonen mit Marmorintarsien, Omphalia und Chorschrankenplatten stehen in engem Zusammenhang mit den Ikonostasen.[123]

In Byzanz finden sich somit schon ziemlich früh, aus dem 10.—12. Jahrhundert stammende Zeugen der Anwendung dieser ursprünglich rein dekorativen Technik in figuralen Darstellungen und in der Kleinarchitektur. Diese Entwicklung kann als eine wichtige Voraussetzung jenes Monumentalzyklus betrachtet werden, der die Kirchenfassade in Esztergom schmückte. Daß man aus Byzanz bislang keine Denkmäler kennt, bei denen die Inkrustationstechnik zu monumentalen Fassaden- oder Portaldekorationen Verwendung fand, besagt nicht, daß es solche nicht gegeben hat, zumal die großen Ikonostasen einer ähnlichen Funktion dienten. Jene inkrustierten Ikonen, die Dercsényi zugänglich waren, vor allem die Istanbuler Eudokia-Tafel aus der Panachrantos-Kirche zu Konstantinopel[124] und die im Athener Byzantinischen Museum aufbewahrte, aus Saloniki stammende Tafel mit den drei Aposteln[125] datieren mit hoher Wahrscheinlichkeit auf das 11. Jahrhundert und sind im klassizierend hieratischen Stil der byzantinischen Kunst des 10.—11. Jahrhunderts gehalten. In ihnen kann man wahrhaft nicht mehr erblicken, als technische Vorläufer der Inkrustationsarbeiten von Esztergom, ohne aber stilistische Zusammenhänge voraussetzen zu können. Im Gegensatz zu den steifen hieratischen Darstellungen der genannten Tafeln, vor allem auch zu der flächigen Dekorativität der Kleidung auf der Eudokia-Tafel sind für unsere Inkrustationen nebst größerer räumlicher Freiheit eine organischere und plastischere Figurengestaltung bezeichnend. In ihrer Mehrzahl herrscht auch ein anders geartetes Verhältnis zwischen Figuren und Hintergrund, das darin zum Ausdruck kommt, daß die Grundfarbe nicht die von den Einlagen freigelassene Fläche, sondern ein gleichfalls eingelegter dunkler Hintergrund bildet. Da die ikonographischen Zusammenhänge und einige kompositionelle Merkmale der Inkrustationen von Esztergom in Richtung der Hofkunst der Komnenenzeit verweisen, kann auch ihr von dem der früheren Denkmäler abweichender Stil nicht überraschen.

Hingegen kennen wir einige dekorative Bruchstücke aus byzantinischem Gebiet, deren Inkrustationen, ähnlich denen von Esztergom, eine ausgeprägtere Gliederung und räumliche Struktur aufweisen. Károly Csányi verwies ohne näheren Kommentar auf zwei dreieckige, mit Tierfiguren verzierte Bruchstücke, bei denen es sich vielleicht um Bodenfliesenfragmente handelt, und die sich im Museum von Üsküb befinden.[126] Die betreffenden Platten stammen wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert und stehen jenen inkrustierten Marmorböden nahe, die unlängst in der Pantokratorkirche von Konstantinopel zum Vorschein kamen. Letztere können mit hoher Wahrscheinlichkeit auf das erste Viertel des 12. Jahrhunderts datiert werden. Ihr reiches Rankenornament, das sich räumlich von der Grundfläche abhebt, unterscheidet sich in stilistischer Hinsicht grundlegend von den Denkmälern des 11. Jahrhunderts. Auf den Umrahmungen der verschollenen farbigen Marmorscheiben des Kirchenbodenbelags blieben uns z. T. Tierfiguren inmitten des Rankengeflechts (meistens Jagdszenen), z. T. Jahreszeiten- und Tierkreisbilder, z. T. auch Medaillons erhalten, in denen wahrscheinlich die Taten des biblischen Simson dargestellt sind. Ihre lebendige künstlerische Wiedergabe, ihre beschwingten Konturen und ihr Kolorit (rote und weiße Marmorfiguren auf schwarzem und grünem Marmorgrund)[127] zeigen mancherlei Verwandtschaft mit einem Teil der Bruchstücke von Esztergom, vor allem mit den

Darstellungen auf der linken Seitenlehne des Thronsessels (Abb. 32). Zweifellos kannte Béla III. die Pantokratorkirche von Konstantinopel, wo seine Tante Priska-Irene als Stifterin eine große Rolle spielte.[128] Erhöhte Bedeutung gewinnt dieser Zusammenhang dadurch, daß der Bodenbelag der südlichen Kirche der Pantokrator-Gruppe (Zeyrek-Moschee) ein halbes Jahrhundert später der für das nördliche Heroon angefertigte Bodenbelag folgte, in dem auch der Sarkophag Kaiser Manuels I. († 1180) Aufnahme fand.[129] Im Fußboden der Pantokratorkirche und des ihr im Norden anschließenden Heroon schmückt das *opus sectile* die Eckzwickel, während die großen Halbedelsteinscheiben von Rahmen in *opus tessellatum*-Technik eingefaßt werden. Auch hier zeigt sich deutlich, daß in Esztergom eines der zur Wahl stehenden zahlreichen technischen Verfahren angewandt worden war. Es hat den Anschein, daß die aus Beschreibungen rekonstruierbare Inkrustationsschmuck der St. Adalbertskirche, die Marmorverkleidung, die ihre Wände, ihren Fußboden und einige ihrer Einrichtungsgegenstände bedeckte, gleicherweise auf die persönlichen Eindrücke und Erlebnisse des Stifters, Bélas III., und auf seine anhand dieser Eindrücke entwickelten Vorstellungen von repräsentativem Gepränge zurückzuführen sind, wie zahlreiche Einzelheiten des ikonographischen Programms. Die aus Konstantinopel verbliebenen Überreste und Bruchstücke sind aber mit den Fragmenten in Esztergom offenbar nur in den stilistischen Merkmalen allgemeinster Natur miteinander verwandt, so daß eine neuerliche Überpfüfung der wichtigeren abendländischen Denkmäler der Inkrustationstechnik angezeigt sein dürfte.

In seiner monographischen Abhandlung schloß Dercsényi bereits die Möglichkeit aus, daß die in der Kathedrale S. Ciriaco von Ancona aufbewahrten inkrustierten Chorschrankenplatten bei der Entstehung des Esztergomer Stils eine nennenswerte Rolle gespielt hätten. Die zur gleichen Gruppe zählenden, auf weißen Marmorgrund mit farbiger Zementmasse inkrustierten Darstellungen von Ancona waren etappenweise entstanden. Die einander verwandten, profilierten rechteckigen Umrahmungen der einzelnen Platten lassen auf deren gemeinsame Bestimmung und auf ihre Zugehörigkeit zur gleichen Chorschrankenanlage schließen. Die mit paarweisen zu beiden Seiten eines stilisierten Baumes in axialer Symmetrie angeordneten Tierfiguren geschmückten Platten sind anhand einer Inschrift auf die Amtszeit des



Abb. 39. Eliphas, Hiobs böser Freund. »I« — Initial aus den Moralia in Job von St. Bertin. St. Omer, MS 21, vol. 2

Bischofs Lambert datierbar (um 1148—1178). Der Einfluß orientalischer Gewebe macht sich auf ihnen deutlich bemerkbar.[130] Die an die eben genannte Zeitspanne anschließende Entstehungszeit (1179) der mit verschiedenen Figuren unter Bogengängen verzierten anderen Gruppe sowie den Namen ihres Meisters, Leonardo, hat uns das 1675 veröffentlichte Werk Giuliano Saracinis überlie-

fert.[131] Die Stücke von Ancona unterscheiden sich von denen in Esztergom nicht nur durch ein anders geartetes technisches Verfahren, dessen wesentliche Merkmale die gravierte Modellierung unter Beibehaltung des weißen Marmorgrundes und vor allem die auf diesen Grund eingebetteten Zementinkrustationen bilden, sondern auch dadurch, daß ihre lineare Darstellungsart und die Form ihrer Einfassungen auf konservative byzantinische inkrustierte Ikonen des 11. Jahrhunderts zurückgehen müssen. Die ikonographischen und kompositionellen Merkmale der Figuren, vor allem der Propheten, stehen aber mit Byzanz nur in allgemeinen Zügen und mittelbar in Zusammenhang. Ihrem Typus und ihren Standmotiven nach sind die unter Arkaden stehenden, mit Phylakterien ausgestatteten Propheten mit den plastischen Prophetentypen der italienischen Monumentalskulptur des 12. Jahrhunderts eng verwandt. Auch die angeblichen Anklänge der heraldischen Tierfiguren an byzantinische oder palermitanische Gewebemuster setzen keine engeren und unmittelbaren byzantinischen Zusammenhänge voraus.

Hinsichtlich der Zusammenhänge zwischen der Porta speciosa von Esztergom und dem plastischen Stil des Antelami-Kreises ist wohl dem provenzalisch-norditalienischen Kreis, dem die Inkrustationstechnik gleichfalls vertraut war, eine weit höhere Bedeutung beizumessen. Bei Erörterung der an die Niellotechnik erinnernden Ornamentik des 1178 von Benedetto Antelami signierten Kreuzabnahmereliefs untersuchte Francovich die Ursprünge dieser Technik. Er gelangte dabei zu der Feststellung, daß Antelami die Technik dekorativer Streifen mit Mastixfüllung aus provenzalischen Quellen schöpfte,[132] und zwar aus den gleichen, auf die auch die dekorativen Details der Kirche St.-André-le-Bas von Vienne und deren auf 1152 datierte Skulpturen zurückgehen.[133] Auf den gleichen Ursprung lassen sich der plastische Schmuck und die Inkrustationen des Lazarus-Grabmals von Autun zurückführen.[134] Auf diese Art nehmen die Inkrustationen des Altars von St.-Guilhem-le-Désert eine zentrale Stellung ein, deren Vorläufen Hamann in den Skulpturen von St.-Gilles und vor allem im St. Ägidius-Schrein erblickt. Die Inkrustationen, die im vorliegenden Fall aus farbigen Glaseinlagen bestehen, veranlassen Hamann im Geist der Annahme von der »sculpture champlevée«, den Einfluß von Goldschmiedearbeiten vorauszusetzen. Entsprechend der von Hamann vertretenen Frühdatierung der Skulptur von St.-Gilles und aufgrund der von den Bollandisten als Zeitpunkt der Altarweihe überlieferten Jahreszahl 1138, die in Wirklichkeit aber nur dem Datum einer Translation entspricht, erblickt Hamann im Altar von St.-Guilhem-le-Désert eine Parallele zur Technik des »*opus interrasile*«, die von Roger von Helmarshausen und seinen Zeitgenossen um die Wende des 11. Jahrhunderts überaus beliebt und in der Goldschmiedekunst oft verwendet war.[135] Hamann vermutet, daß das Lazarusgrab von Autun der gleichen Überlieferung folgte und Hamann jun. schreibt eine hohe Bedeutung dem Altar von St.-Guilhem als Vorbild zu.[136] Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Gliedern dieser Gruppe ist mithin allgemein anerkannt, und in den gleichen Zusammenhang fügt sich auch Antelamis Relief von Parma ein, dessen von Francovich vermutete Relation durch die Verwandtschaft der »Niello«-Ornamentik mit den dekorierten Streifen des St.-Guilhem-Altars bestätigt wird. In ihrer plastischen Variante bildet dieselbe Akanthusrankenornamentik ein ständiges Motiv der Kunst Antelamis, dessen Ursprung in St.-Gilles und in Arles zu suchen ist.[137]

Die stilgeschichtliche Wertung des am Altar von St.-Guilhem festgestellten, stark ausgeprägten Byzantinismus erfährt wesentliche Berichtigungen durch die gegen seine frühe Datierung vorgebrachten Gegenansichten, aus denen u.a. hervorgeht, daß sich seine Marmorinkrustationen nicht aus den auch in der Kunst Rogers von Helmarshausen verwerteten byzantinischen Inspirationsquellen, sondern aus späteren und frischeren byzantinischen Stilbestrebungen nährten, die in die burgundisch-provenzalische Kunst des 12. Jahrhunderts vom Norden her und aus der Rheingegend Eingang gefunden hatten. Damit schließt sich auch der chronologische Kreis der emilisch-provenzalischen und burgundischen Kunsterzeugnisse enger,[138] ein Kreis, dessen Denkmäler zwar Zeitgenossen der Inkrustationen in Esztergom sind, von ihnen jedoch in mancherlei Beziehungen abweichen. Die Mehrzahl von ihnen unterscheidet sich — mit Ausnahme der Altartafeln von St.-Guilhem — auch in technischer Hinsicht von denen in Esztergom, zumal es sich bei ihnen meist nur um nielloartige, gravierte Zeichnungen ausfüllende oder hervorhebende Einlagen handelt. Aber auch der eindeutig kleinarchitektonische Charakter der meisten von ihnen scheidet sie von den Esztergomer Inkrustationen. Was die gravierten Marmorplatten des Altars von St.-Guilhem angelangt, so weichen diese



Abb. 40. Maiestas mit der Muttergottes und dem Evangelisten Johannes. Ausschnitt aus Abb. 16

ihrem Stil, dem streng flächenfüllenden Charakter ihrer Komposition und ihrem Pflanzenmuster nach von unseren Fragmenten ab. Eine andere künstleriche Auffassung spiegelt sich in ihrer nach Art der Ikonen selbständigen, in sich geschlossenen und von profilierten Rahmen eingefaßten Komposition. Aufgrund dieser Abweichungen können wir keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Inkrustationen in Esztergom und denen des provenzalischen Kreises in Erwägung ziehen.

Eine weitere zusammenhängende Gruppe inkrustierter Denkmäler blieb uns in Nordwestfrankreich erhalten. Schon zu Sugers Zeiten und auch später im 13. Jahrhundert schmückten reiche, farbige, teils Mosaik-, teils inkrustierte Böden die Abteikirche von St.-Denis. Einen Teil dieser Bodenverkleidungen erschloß Percier, einen anderen Viollet-le-Duc, der sie durch Nachbildungen ersetzte.[139] Die inkrustierten Steinböden von St.-Denis und in der von Viollet-le-Duc offenbar auf allzu früh datierten Abtei St.-Menoux[140] sind späte, aus dem 13. Jahrhundert stammende Zeugen einer sehr bedeutsamen Tradition. Auf die im 12. Jahrhundert bestehenden lebhaften Beziehungen zwischen dem Île-de-France und den benachbarten nordwestfranzösischen Provinzen läßt jene Gruppe schließen, deren bedeutendstes Denkmal der Fußboden der Abteikirche St.- Bertin bildet. Hier kamen gelegentlich der Ausgrabungen des Jahres 1831 im Chor mit unterschiedlicher Technik eingelegte Böden zum Vorschein, die teils Mosaikfelder, teils mit farbigem Marmor, teils auch mit schwarzem und rotem Mastix inkrustierte Marmorplatten enthielten.[141] Die Mosaiken umgaben die inkrustierte Grabplatte Guilleaumes, des Sohnes Roberts II., Grafen von Flandern, aufgrund



Abb. 41. Nikolaus von Verdun: Jüngstes Gericht. Schmelzplatte von Verduner Altar. Klosterneuburg

dessen Todesjahres man den Fußboden von St.-Bertin auf 1109 oder auf kurz nachher zu datieren versucht hat.[142] Der reife Stil der auf einem von Rankenornamenten verzierten Grund dargestellten Reiterfiguren, die Blattranken, Tierkreiszeichen, Tugend- und Monatsbilder und die schwungvolle Lebendigkeit der phantastischen Tierfiguren widersprechen indessen einer so frühen Datierung und machen es viel wahrscheinlicher, daß die Bodenbelage erst nach der 1152 erfolgten Wiederherstellung der Abtei St.-Bertin entstanden sind,[143] eine Datierung, die nicht nur der höheren Entwicklungsstufe des bewegten Stils der Inkrustationen besser entspräche, sondern auch jener engen technischen und stilistischen Verwandtschaft, welche die Fliesen von St.-Bertin mit den ihnen auch in ikonographischen Belangen nahestehenden, aus dem 13. Jahrhundert stammenden Böden in der Kirche-Notre-Dame von Saint-Omer bzw. der Kathedrale von Thérouanne verbindet.[144] Ein ähnlicher Zusammenhang läßt sich auch in der Kathedrale von Canterbury erkennen, wo die mit Tierkreiszeichen, Monatsbildern, Allegorien der Tugenden und Sünden geschmückten, mit Mastix inkrustierten Bodenplatten der Confessor's Chapel aus der Zeit um 1220 in ihren Medaillons mit jenen von St.-Bertin mancherlei Ähnlichkeit aufweisen.[145] Eine Verwandtschaft kann man sowohl in ikonographischer als auch in stilistischer Sicht des weiteren mit den eingelegten Bodenfliesen aus glasiertem Ton im Kapitelsaal der Londoner Westminster-Abtei feststellen.[146]

Die inkrustierten Fußboden von Saint-Bertin sind nicht nur ungefähr gleichzeitig mit den Esztergomer Fragmenten entstanden, sondern stehen diesen auch in technischer Hinsicht nahe. Obwohl die Glaubwürdigkeit der Walletschen Rekonstruktion zwifelhaft ist, überdies auch die völlige Gleichzeitigkeit der einzelnen Teile keineswegs feststeht, läßt sich vor allem eine enge Verwandtschaft der in Medaillons gefaßten Tierkreis- und Monatsbilder mit den Stücken in Esztergom kaum bestreiten. Am augenfälligsten ist die Übereinstimmung zwischen dem Bodenmuster b) in Esztergom und einem medaillonverzierten Bruchstück aus St.-Bertin. Ganz ähnlich ist bei beiden die Ausfüllung der Zwischenräume zwischen je vier Kreisen durch kleiner Kreise und die Betonung der Berührungspunkte durch Scheiben, die wie Gelenke anmuten[147] (Abb. 33). Der gleichen Anordnung begegnet man auch auf der Bodenverkleidung in der Confessor's Chapel von Canterbury. Aufgrund dieser Analogien kann man sich



Abb. 42. Werkstatt des Nikolaus von Verdun: Medaillon mit der Darstellung Christi vom Dreikönigenschrein. Köln, Dom (nach: Der Meister des Dreikönigenschreins)

unschwer vorstellen, daß auch in den Medaillons der Bodenplatten von Esztergom Tierkreiszeichen, Monatsbilder oder Allegorien der Tugenden und Sünden dargestellt waren (Abb. 30—31), worauf sich mit umso größerer Berechtigung schließen läßt, als man in Esztergom auf eine unmittelbare Analogie der St.-Bertiner Monatsbilder stößt. In der Jünglingsfigur mit dem Rebmesser (Abb. 38), in seiner Körperhaltung, seiner Kleidung und seinem Attribut auf der linken Seitenlehne des Thrones besitzen wir ein Gegenstück zu den aus der Lithographie in Wallets Werk[148] bekannten St.-Bertiner Bodenfliesen der Monate April (Abb. 34) und September (Abb. 35). Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit des stilisierten Baumes, des sich biegenden Stammes und der handflächenförmig zurückgebogenen Weinblätter der Thronlehnendarstellung von Esztergom mit dem St.-Bertiner Monatsbild des April. Der weinrankenverzierte Grund, auf dem die Reiterfigur Guilleaumes erscheint, bietet sich zugleich als Parallelstück zur Weinranke auf der Seitenlehne unseres Thrones (Abb. 38). Weitere allgemeine Typenverwandtschaft zeigen die gefiederten Drachenfiguren in den vier Ecken der St.-Bertiner Bodenfliese mit dem Medaillon des September-Monatsbildes und die Drachenfigur in Esztergom (Abb. 23),[149] und auch unter den quadratischen dekorativen Platten gibt es solche, die dem Typus der vertikalen Tierkampfszenen angehören.[150] Die Denkmäler des St.-Bertiner Kreises enthalten auch zahlreiche deutlich zutagetretende Byzantinismen,[151] ikonographische und kompositionelle Typen, die mit der zeitgenössischen Kunst im Maasgebiet in offenkundigem Zusammenhang stehen. Die Verwandtschaft der St.-Bertiner Bruchstücke mit der Buchmalerei[152] ist unverkennbar, und die gleiche Vermutung taucht auch in der ungarischen Fachliteratur in Zusammenhang mit den Fragmenten und vor allem mit der Thronlehne von Esztergom auf.[153] Über die analogen ikonographischen und kompositionellen Typen hinausgehende weitere Übereinstimmungen zwischen den Bruchstücken in Esztergom und den uns nur aus mehr oder weniger getreuen, jedoch lückenhaften Abbildungen bekannten Fußboden von St.-Bertin vermögen wir nicht nachzuweisen. Immerhin gestatten die allgemeinen stilistischen Zusammenhänge der St.-Bertiner Darstellungen Untersuchungen, die uns zur Feststellung des gemeinsamen Mediums, der Zugehörigkeit zum gleichen Stilkreis führen können.[154]

5.

Die Vorlagen der Figurentypen und der Ornamentik des St.-Bertiner Fußbodens muß man in der Buchmalerei dieses Klosters suchen, und zwar nicht in jener vom Anfang, sondern von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, als diese in besonders hoher Blüte stand. Der in heftiger Bewegung befindliche, räumlich aufgefaßte und offenbar in ein vielfach gefältetes Gewand gekleidete Figurentypus, der in den Medaillons der Monatsbilder April und September in Erscheinung tritt und dessen Verwandter die Jünglingsfigur mit dem Rebmesser auf der Thronlehne von Esztergom ist, taucht auch in der Buchmalerei vom Ende des 12. Jahrhunderts auf. Diesem Typus steht in der Haltung, der Kleidung und den begleitenden Rankenmotiven die im *R*-Initial des in St.-Bertin entstandenen Kodex der St.- Ambrosius-Episteln im Kampf mit Drachen dargestellte Figur sehr nahe (Boulogne, Bibliothèque Municipale, Ms. 36, fol. 94v).[155] Auf den gleichen Figurentypus und eine sehr ähnliche Pflanzenornamentik stößt man in den Handschriften des Maasgebiets, die Ende des 12. Jahrhunderts die St.-Bertiner Buchmalerei weitgehend beeinflußten, beispielsweise in der Atlasfigur eines *T*-Initials der Bibel von Malines (Brüssel, Ms. 9110, fol. 11[156] (Abb. 37) oder auf der Geißelung Christi im *I*-Initial des kleinen Breviars in der Dombibliothek von Plock (Nr. 140) (Abb. 36). Bei anderen Initialen des gleichen Kodex fällt die der St.-Bertiner ähnliche Ornamentik ins Auge.[157]

Der Maler der St.-Bertiner Ambrosius-Episteln stand mit jenem Alexander in enger Verbindung, dessen Signatur der Civitas-Dei-Kodex des hl. Augustinus enthält (Boulogne, Ms. 53).[158] Dieser Alexander war zweifellos einer der bedeutendsten Repräsentanten der St.-Bertiner Buchmalerei des ausgehenden 12. Jahrhunderts. Zu seinen bemerkenswertesten Werke gehören die malerische Ausstattung der St.-Bertiner Bibel, der Moralia in Job und des Kodex des Zacharias von Besançon.[159] Die Figuren der St.-Bertiner Moralia in Job verraten in ihrem räumlichen Aufbau, ihrem Zeichenstil und ihren plastische Werte offenbarenden Zügen enge Beziehungen zu den Inkrustationen in Esztergom. Die Saumfalten am Unterkleid des Eliphas (St.-Omer, Ms 12. vol. 2, fol. 92. v) (Abb. 39) oder Mariä (fol. 84. v)[160] folgen der gleichen Formel wie jene der Jünglingsfigur von Esztergom (Abb. 38), die zugleich auch auf den



Abb. 43. Maiestas. Detail von der Rückseite der Kreuzreliquientafel von St. Matthias, Trier (nach Schnitzler)

ähnlichen Faltenwurf der Maiestas in Esztergom verweisen (Abb. 40). Aber auch die Gesichtszüge des Jünglings auf der Thronlehne erinnern in mancherlei Hinsicht an jene des Eliphas. Gemeinsam haben ferner unsere Inkrustationen mit den St.-Bertiner Gestalten die Verdichtung der radial verlaufenden Kleiderfalten auf den Körperpartien in tieferen Raumschichten und ihr Fehlen auf den plastisch hervorgehobenen Gliedern (vgl. die Johannesfigur auf dem Esztergomer Tympanon). Die schlanke Eleganz der St.-Bertiner Figuren kehrt auf den Inkrustationen der Porta speciosa wieder, wo das charakteristische Standmotiv des Eliphas vornehmlich in der Königsfigur Stephans des Heiligen eine Analogie findet (Abb. 2).

Stilistische Parallelen zu den Inkrustationen von Esztergom müssen wir in jenem Kreis suchen, in dem ähnlich klassizisierende Züge byzantinischen Ursprungs Verbreitung gefunden hatten. Saint-Bertin war einer der bedeutsamsten Brennpunkte dieser Kunst. Außer den Beziehungen zur Maasgegend müssen ihrer Wichtigkeit halber auch jene Fäde erwähnt werden, die zur englischen Buchmalerei führen.[161] Die Stilmerkmale der unter byzantinischem Einfluß zur Entfaltung gelangten dynamischen Linearität, die auch mit dem Figurenstil und der Ornamentik von Esztergom eng verbunden sind, spielten sowohl im Maasgebiet als auch in den monastischen Zentren Nordwestfrankreichs sowie in der englischer Buchmalerei des zweiten Winchester-Stils eine maßgebliche Rolle.[162] Der Byzantinismus der Inkrustationen von Esztergom fügt sich mithin gut in die Ende des 12. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitete byzantinische Stilwelle ein.

Die allgemeine Verwandtschaft der Figurentypen und der Ornamentik können beim Versuch einer näheren Bestimmung des Esztergomer Stils freilich nur als Ausgangspunkte betrachtet werden. Unmittelbarere Anhaltspunkte vermögen die Modellierung der Körperformen und der Faltenstil zu bieten, deren aufschlußreichstes Beispiel das Maiestas-Tympanon bildet, wo die gravierten Konturen im Dienst einer entschieden räumlich



Abb. 44. Maiestas. Detail von der Rückseite der Mitteltafel des Kreuzreliquientriptychons in der katholischen Pfarrkirche von Mettlach (nach Schnitzler)



Abb. 45. Versöhnung des hl. Heribert mit Heinrich II. Ausschnitt aus dem Heribertsschrein. Köln, St. Heribert (nach Schnitzler)

wirkenden Plastizität stehen (Abb. 40). Die eingravierten Linien unterschiedlicher Breite, auf den plastisch hervorgehobenen Teilen verdünnen sie sich, um sich allmählich ganz zu verlieren, auf den tiefer gelegenen Teilen kommen sie kräftig zur Geltung. Auch die in der Regel bogenförmig geführten Biegungen bringen die Rundungen der Glieder zum Ausdruck. Die Umrißlinien wiederholen sich immer wieder, ohne parallel zueinander zu verlaufen. Ihre häufigste Form bildet die Anordnung der von einem Punkt radial ausstrahlenden oder der aus entgegengesetzten Richtungen miteinander verkeilten Linien. Am Tympanon dient die Linienführung niemals einer Umgrenzung der plastischen Formen, vielmehr folgt sie ihnen, gliedert sie und paßt sich ihnen an. Das graphische Element, als alleiniges künstlerisches Ausdrucksmittel des Bogenfeldes, bleibt der materiell nicht gegenwärtigen Plastizität untergeordnet, die flächengebundene Linie ist somit Träger einer virtuellen Dreidimensionalität. Folglich dominiert in den Tympanonfiguren nicht die kontinuierliche Linienführung, vielmehr der Rhythmus der von unterbrochenen Linien begleiteten plastischen Formen. Dieses Prinzip macht sich auch dort mit aller Deutlichkeit geltend, wo die gravierten Linien zur Veranschaulichung der Faltenbahne dienen.

Die Linienführung der Fragmente von Esztergom erinnert stark an die zeichnerische Struktur von Gemälden und an Gravierungen von Goldschmiedewerke. Das räumliche System der Linien entspricht offensichtlich einer bestimmten künstlerischen Epoche, was vor allem auch auf den in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von der byzantinischen Kunst weitgehend beeinflußten Goldschmiedearbeiten des Rhein-Maasgebiets deutlich in Erscheinung tritt.

Eine ähnliche Rolle spielen die gravierten Linien auf dem um 1160 für die Abtei Waulsort angefertigten Kreuzreliquiar des Namurer Museums. Zwischen den Evangelistensymbolen in der



Abb. 46. »C« — Initial aus Cassianus: Collationes. Liège, Universitätsbibliothek, MS 230 D

Mitte des mit allegorischen Darstellungen der Kardinaltugenden geschmückten Reliquiars ist die Inschrift »Rota in medio rote una habens in facie rota« angebracht. Sowohl die Inschrift als auch der ikonographische Typus des Reliquiars stimmt mit dem Ezechiel-Rad auf dem Türsturz der Porta speciosa überein.[163] Die Auswirkungen des gleichen Stils machen sich auf einigen im Kreis um Barbarossa entstandenen Kölner Goldschmiedearbeiten bemerkbar, vor allem in den gravierten Darstellungen des Aachener Radleuchters. Die Anordnung der Faltenbahne und das System der die räumlichen Formen umschreibenden, von einem Punkt ausgehenden Linien zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit den Inkrustationen in Esztergom. Besonders deutlich tritt die Übereinstimmung in der Figur des Evangelisten Johannes in der Kreuzigungsszene zutage (Abb. 21), deren Bewegungsmotiv und deren Zuschreiten zur Mittelfigur mit der gleichnamigen Nebenfigur des Esztergomer Tympanons verwandte Züge aufweist. Eine weitere Affinität besteht zwischen dem linken Baum der eben genannten Kreuzigung und dem stilisierten Baum auf der Thronlehne (Abb. 25). Weitere Zusammenhänge sind in den Gesichtstypen Johannes des Täufers auf der Porta speciosa (Abb. 12) und des ersten Königs in der Aachener Anbetung der Könige (Abb. 13) zu erkennen. Gerade auf den gravierten Aachener Bronzeplatten begegnet man wiederholt einer ähnlichen Wiedergabe der Gesichtsformen wie in Esztergom (vgl. das Haupt des Propheten Daniel in Esztergom und die Aachener Seligpreisung der Trauernden) — und selbst die kleine keilförmige Linie zwischen den Augenbrauen und der Nase des Esztergomer Kopfes hat seinen Vorläufer in den Aachener Gesichter. Der Stil des um 1165—1170 entstandenen Aachener Radleuchters weist von neuem in das Maasgebiet hin und steht nachweisbar mit dem von Lüttich ausgehenden Stil in Verbindung, unter dessen Einfluß die Miniaturen der St.-Bertiner Handschriften entstanden sind (St.-Omer, Ms. 12 und Ms. 30)[164] (Abb. 39).

Zum gleichen Stilkreis gehört der gravierte Schmuck des Taufbeckens Friedrich Barbarossas,[165] aber auch auf dem im Auftrag des Kaisers angefertigten, im Pariser Louvre aufbewahrten Armreliquiar Karls des Großen[166] und am Köln-Deutzer Heribertsschrein[167] machen sich die als Vermittler

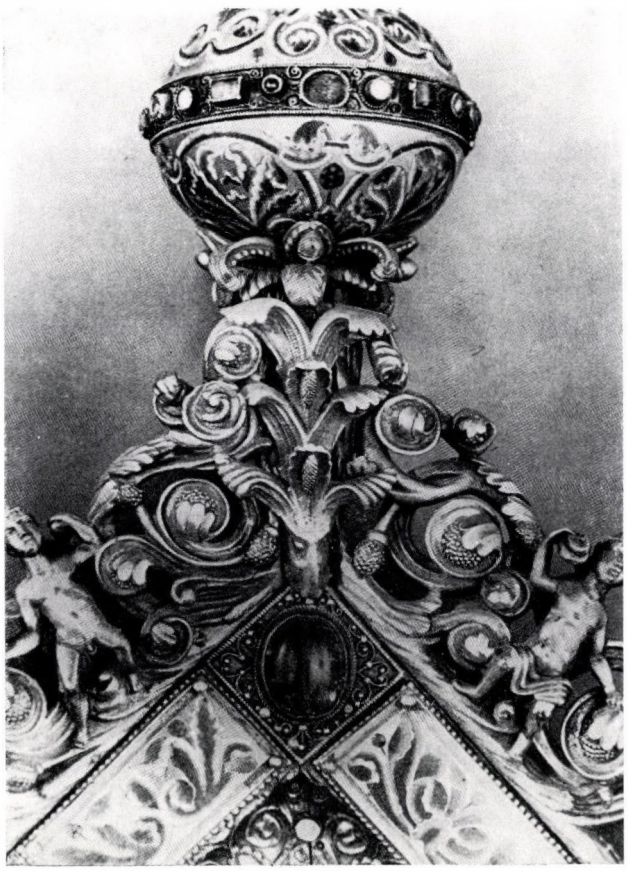


Abb. 47. Dachkamm. Detail von der Vorderseite des Annoschreins. Siegburg, St. Michael



Abb. 48. Kämpferfries eines Portals. Esztergom, Burgmuseum

byzantinischer Einflüße in Erscheinung tretenden Zusammenhänge mit der Maaskunst deutlich bemerkbar. Die Beziehungen der ihnen stilistisch nahe verwandten Goldschmiedearbeiten des Kreises um Godefroid de Huy zur byzantinischen Kunst der Komnenenzeit zählen zu den einleuchtendsten Beweisen für den zwischen der byzantinischen Entwicklung und der westlichen Romanik bestehenden Zusammenhang.[168] Der Heribertsschrein zeigt mancherlei stilistische Berührungspunkte mit den Inkrustationen in Esztergom, vor allem in den Prophetentypen (vgl. die Figuren St. Stephans und des Zacharias auf der Porta speciosa) und in der stilisierten Architekturformeln (die Basilika auf dem Türsturz der Porta speciosa — die Teufelsaustreibung und die Versöhnung mit Heinrich II. (Abb. 45) auf dem Heribertsschrein; Castrum — Einzug nach Köln auf dem Heribertsschrein) sowie in den Gesichtstypen (Johannes der Täufer in Esztergom und der Prophet Jeremias des Heribertsschreines).

Dieser Zusammenhang ist mit jener einzigen konkreten ikonographischen Typenübernahme, deren Nachweis bei Johannes dem Täufer in bezug auf die beiden Johannesfiguren der Capella palatina von Palermo gelang, keineswegs unvereinbar.[169] Solche Prophetentypen byzantinischen Ursprungs treten auch in der Kölner Kunst des 12. Jahrhunderts auf. So ist beispielsweise die Jonas-Figur des zur Kölner Eilbertus-Gruppe zählenden Siegburger Mauritius-Tragaltars mit Johannes dem Täufer der Porta speciosa verwandt.[170] Anderweitige Übereinstimmungen bestehen zwischen den Prophetentypen des gleichfalls Siegburger Gregor-Tragaltars und den Prophetenfiguren des Portals in Esztergom (die beiden Zacharias hier und dort; der Siegburger Daniel und der Ezechiel am Portal; der Siegburger Prophet rechts von Daniel und der Daniel in Esztergom.[171]

Die genannten Denkmäler aus dem Rhein-Maasgebiet zeigen viel Ähnlichkeiten mit den Inkrustationen von Esztergom, von denen sie aber in ihrem Linienstil und ihrer Figurenauffassung stark abweichen. Besonders deutlich gelangen diese Unterschiede in der Christusgestalt des Esztergomer Tympanon zum Ausdruck (Abb. 40). Bei unseren bisher angeführten Beispielen war für den Aufbau der in Frontalansicht sitzend dargestellten Figuren jedesmal die Betonung der kontrapostischen Körperhaltung und das von einem Knie radial ausstrahlende, dynamisch wirkende Faltensystem maßgeblich,[172] während für unsere Maiestas gleichsam eine klassischere Ruhe bezeichnend ist. Zwischen dem ruhenden linken und dem sanft eingezogenen rechten Bein stellen in tiefen Bogen herabfallende Falten die Verbindung der, ähnlich wie auf der als »*De secundo adventu*« bezeichneten Platte des Klosterneuburger Ambos[173] (Abb. 41). Diese stilistische Entsprechung ergänzt die aufgrund einer gleichen Geste Johannes des Evangelisten festgestellte Verbindung mit dem Kunstwerk des Nikolaus von Verdun. Ihrem Typus und dem Faltenwurf der Kleider nach folgt die Maiestas in Esztergom klassizisierenden byzantinischen Vorbildern,[174] was der eigenartigen historischen Stellung des von Nikolaus von Verdun repräsentierten Klassizismus entspricht.[175] Trotz der bestehenden stilgeschichtlichen Parallele scheinen aber die Figuren unseres Tympanons in keinem unmittelbaren Zusammenhang zur Kunst Nikolaus' von Verdun zu stehen. Das gravierte Christus-Medaillon am Kölner Dreikönigsschrein verrät eine engere klassische Bindung und eine plastischere Auffassung als die Inkrustationen von Esztergom[176] (Abb. 42). Von den Muldenfalten des Kölner Medaillons unterscheiden den Esztergomer graphischen Stil klar und deutlich die keilförmigen, räumlich wirkenden Formel für Kleiderfalten.



Abb. 49. Blätterfries. Ausschnitt aus Abb. 48

Dieses Motiv gelangt gemeinsam mit dem eher trockenen, kleinteiligen Faltenstil in zwei bedeutsamen Schöpfungen der Goldschmiedekunst nach Nikolaus von Verdun zu maßgeblicher Geltung, in den der Staurothek-Form folgenden Kreuzreliquiaren von St. Matthias in Trier (Abb. 43) und der Mettlacher Pfarrkirche (Abb. 44). In diesen um 1220 entstandenen Darstellungen machen sich im Typus und Gewand der Maiestas mit den Tympanonfiguren von Esztergom verwandte Züge bemerkbar.[177]

Unsere inkrustierten Fragmente lassen sich folglich aus dem gleichen stilistischen Entwicklungsprozeß ableiten, der sich in der rheinischen Goldschmiedekunst zur Zeit Nikolaus' von Verdun und nach ihm abspielte, oder aber muß man an den Einfluß anderer, ähnlicher Vorbilder denken. All diese Erwägungen stimmen jedoch mit der Datierung der Arbeiten in Esztergom auf die Zeit um 1200 überein.

6.

Noch ein Motiv der inkrustierten Bruchstücke in Esztergom deutet auf den Goldschmiedekreis des Maas-Rheingebiets. Auf dem öfters erwähnten Thronlehnenfragment setzt sich die Pflanzenornamentik aus Weinranken, Blättern des Rebstocks und aus Trauben zusammen, die zwischen den Verzweigungen des Blatt- und Rankenwerks herabhängen (Abb. 25). Auch die Laubkrone des am linken Rand stehenden Baumes bilden zwei nach innen gebogene Blätterreihen mit eingefügten Beeren. Diese Pflanzenornamente deuten von neuem auf Lütticher Vorbilder[178] (Abb. 46), und unmittelbare Analogien zu ihren Motiven sind im Kreis Nikolaus' von Verdun zu erkennen, wie in den zwischen Weinranken dargestellten Paradiesesflüssen des Mailänder Bronzekandelabers,[179] oder in der ornamentalen Krönung des Kölner Albinusschreins[180] und des Siegburger Anno-

schreins[181] (Abb. 47). Verwandte Stilmerkmale sind die räumliche, an einwärts gebogene Handflächen erinnernde Modellierung der Blätter und das Motiv der von ihnen eingefaßten Beerentrauben.

Die stilistischen Zusammenhänge der Thronlehne lassen sich aber nicht einzig aus den Beziehungen zu Werken der Kleinkunst erklären, ein Umstand, auf den zwei Übereinstimmungen mit Motiven der Bauskulptur verweisen. Im Lapidarium von Esztergom befinden sich die offenbar zusammenhörigen, auch in ihren Abmessungen zu einander passenden Bruchstücke eines Portals, das man anhand dieser Fragmente bisher jedoch noch nicht zu rekonstruieren versucht hat. Eine Gruppe dieser Bruchstücke enthält Teile eines stufenweise gegliederten Gesimses, dessen oberen Teil eine gerade abgeschnittene Platte bildet, unter der sich entlang einer konkaven Vertiefung ein plastisches Blattfries zieht (Abb. 48). Auf den breiteren Frontalseiten umgeben je zwei, auf den schmäleren je ein aus Ranken gebildetes kreisförmiges Feld die Blätter. In die Zwischenräume der sich mäanderförmig in entgegengesetzte Richtung schlängelnden Ranken sind raumfüllende Trauben eingefügt, die auch zur Betonung der Kanten dienen. Der Fries besteht teils aus paßförmig gegliederten runden Blättern, teils aus fächerartig geformten Weinblättern, die mit jenen der linken Thronlehne übereinstimmen (Abb. 49, vgl. Abb. 38). Die beiden Motive sind vollkommen identisch, der Unterschied besteht einzig in der Relief-Modellierung des Frieses und der Flächengestaltung am Thron. Ein ähnlicher Unterschied besteht in der freieren Anordnung der Trauben auf der Seitenlehne gegenüber der strengeren Eingliederung in die Komposition des Frieses. Auch eine technische Analogie gibt es zwischen beiden, da die Zacken der Blätter beidenorts durch Bohrlöcher bezeichnet sind. Der Fries bringt das Rankenmotiv vollständiger, d. h. in einer nicht reduzierten Form zur Geltung und läßt somit dessen grundsätzlich plastischen Ursprung erkennen. Die tordierten Rankenstiele enden in breite, schaufelförmige Blätter mit gezacktem Rand, die sich wie Lappen über die zurückgebogenen Stielenden legen. Zum gleichen Fries gehört noch ein Eckfragment aus Kalkstein mit einer gedrehten Ranke und einer Traube in der Ecke, innerhalb des von der Ranke gebildeten Kreises mit drei Akanthusblättern (Abb. 50), die dem Motiv eines weißmarmornen Akanthuskapitells (Abb. 7) in flacherer Stilisierung folgen. Aufgrund dieser motivischen Übereinstimmung reihte man



Abb. 50. Akanthusfries-Fragment. Esztergom, Burgmuseum

die erwähnten Gesimsfragmente der von Arles beeinflußten Gruppe zu.[182] In Arles kennt man in der Tat nicht nur Friese mit Akanthusornamenten, sondern auch — im Kreuzgang von St.-Trophime — das Blattfriesmotiv,[183] von dem aber die Art der Formgebung und Komposition der Esztergomer Stücke, die Modellierung der tordierten Rankenstiele wesentlich abweichen. Auf dem weißen Marmorkapitell reihen sich die Akanthusblätter wie in der Provence und bei italienischen Kapitellen aneinander, und in den Ecken sind die Blätter von Ranken eingefaßt. Der Akanthus- und Weinblattfries scheinen nicht das Werk eines unmittelbar provenzalisch geschulten Meisters zu sein, sondern vermutlich wurde nur das Motiv selbst entlehnt, umso eher, als der gleiche Stil möglicherweise auch schon in dem vermeintlichen ersten Entwurf der Porta speciosa, in dem noch ein Baldachinportal vorgesehen war, auftauchte. Auch die architektonischen Zusammenhänge unseres Blattfrieses weisen in eine andere Richtung.

Mit dem Blattfries, dem Kämpfer von der rechten Seite eines Portals, verwahrt man im Lapidarium von Esztergom einen mit diesem in



Abb. 51. Sockelzone eines Portals. Esztergom, Burgmuseum

den Abmessungen und in der Gliederung übereinstimmenden vierfach gestuften monolithischen Sokkel mit drei Säulenbasen (Abb. 51). Auf den Mauerkanten und den Säulenbasen zieht sich ein einheitliches Basisprofil entlang (Abb. 53.a), das der Form nach den bisher beschriebenen gegenüber eine weiter entwickelte Variante bildet. Der obere Torus entspricht einem Dreiviertelstab, der untere, eingedrückte, ist vom Tellerbasis-Typus. Ein Teil der Basen greift über die gestuften Postamente hinaus. Die Sockelzone ist von eingetieften Blenden gegliedert, die mit reichem, in ihren Motiven z. T. mit dem Kämpferfries übereinstimmendem, oben frei übergreifendem und die überlappenden Teile der Basen konsolartig stützendem Ranken- und Blätterwerk geschmückt sind (Abb. 52). Sowohl das Basisprofil als die komplizierte, zweischichtige, räumliche Gestaltung der Sockelzone verweist auf Typen der Bauskulptur der französischen Frühgotik.[184] Wir müssen demzufolge annehmen, daß uns in Esztergom die Sockelzone und die deren Umrissen folgende oberste Kämpferzone von einem Portal erhalten blieben. Der Aufbau dieses Portals wurde durch runde, mit Metallstifte an die Basen befestigte Säulen gekennzeichnet. Von ihren Kapitellen kennen wir keines. Vom ursprünglichen Bestimmungsort des großen und ansehnlichen Portals wissen wir kaum etwas, doch gehörte es vermutlich zur St. Adalbertskirche, was auch der Fundort der Bruchstücke zu bestätigen scheint.[185]

Das Portal läßt sich offenbar nicht dem frühen Stilgrad von Esztergom zureihen. Sein Basisprofil ist jenem der Palastkapelle verwandt, deren Säulenbasen allerdings nicht über den Sockelrand hinausgreifen, zeigt also eine höhere Entwicklungsstufe.[186] Abweichend ist die obere Torusgliederung und es fehlen die Eckblätter. Die Ornamentik der zur Kapelle gehörigen und auf dem Triumphbogenpfeiler wiederverwendeten Knospenkapitelle zeigt Ähnlichkeit mit jenem des Kämpferfrieses auf dem Portalfragment (Abb. 56). Zugleich läßt sich auch im Stil der Kapelle der Einfluß provenzalischer Elemente nachweisen, vielleicht als Ergebnis der Vermittlertätigkeit der früheren Werkstatt. So findet sich eine Analogie der in der Leibung der westlichen Fensterrose verwendeten Flechtmuster- und Palmettenornamentik auf einer verzierten Halbsäule des Chores von Saint-André-le-Bas in Vienne.[187] Ein weiterer Detail der Burgkapelle, das an der Ostseite der Tür zum nördlichen Nebenraum befindliche Kapitell (Abb. 54) deutet mit seinen Trauben zwischen Blattwerk nicht nur auf das Portalfragment, sondern auch auf ein anderes Detail der linken Thronlehne, auf das ähnlich stilisierte Laub des links hinter dem Jüngling stehenden Baumes[188] (Abb. 25).

Vorbilder und Parallelen für die architektonische Verwendung dieses ornamentalen Motivs finden sich innerhalb der Goldschmiedekunst der Mosel-Rheingegend am Annoschrein, ferner in Nordfrankreich (Montigny-Lengrais, St.-Bertin (Abb. 55), Béthisy-St. Pierre) und in der Rheingegend (Klosterrather Chorschranken; Bonn, Chorfries vom Münster; Südportal der Kölner St. Servatius-Kirche).[189] Im gleichen Kreis sind auch die Vorläufer der Knospenkapitelle von Esztergom,[190] der von Doppelsäulen getragenen Wandkonstruktion mit den Nischen im Chor und des Kreuzrippengewölbes zu suchen.[191] Auf Denkmälern der französischen Frühgotik und in ihrem Umkreis begegnet man auch den nächsten Analogien des Blattwerkfrieses vom Esztergomer Portalfragment.[192] All diese Beziehungen bezeugen, daß unsere Inkrustationen gleichzeitig mit und im Zusammenhang mit dem ersten Auftreten der frühgotischen Architektur in Esztergom entstanden sind. Das gilt vor allem für die unmittelbar anschließenden Motive und Stilmerkmale der auf der Thronlehne darstellten Szene.

Eine so umfangreiche, groß angelegte Arbeit,



Abb. 52. Ausschnitt aus Abb. 51

wie es die Verkleidung der Westfassade der St. Adalbertskirche, eines ihrer weiteren Portale mit dem Maiestas-Tympanon, ihres Fußbodens und eines Teiles ihrer Innenwände mit inkrustierten Marmorplatten sowie die Anfertigung einiger Stücke ihrer Inneneinrichtung war, nahm zweifellos längere Zeit in Anspruch. Bezüglich der Zeitdauer dieser Arbeiten bieten die uns zur Verfügung stehenden schriftlichen Quellen nur sehr spärliche Anhaltspunkte. Wahrscheinlich fiel der Brand der Kathedrale in die Zeit zwischen 1188 und 1198, doch hatten die Arbeiten möglicherweise schon früher begonnen. Auch können wir hieraus nicht auf die Entstehungszeit der Bauten am Königspalast schließen. Nicht einmal vom Ausmaß der Feuersbrunst und der von ihr angerichteten Verheerungen besitzen wir Aufzeichnungen.[193] Jedenfalls dürften die Inkrustationsarbeiten schon vor 1196, dem Todesjahr Bélas III., in raschem Tempo fortgeschritten sein, was umso mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, als wir den ersten Entwurf mit dem Baldachinportal aufgrund der stilistischen Zusammenhänge gegen 1190 datieren können. Die Arbeiten an den Inkrustationen der Porta speciosa wurden anscheinend im Laufe der neunziger Jahre in Angriff genommen, und das Jahr 1196 bildet den *terminus ante quem* ihrer Vollendung. Dieses Portal dürfte das früheste Werk der Werkstatt gewesen sein. Unseres Erachtens steht der Umstand, daß andere Inkrustationen auf dem Maiestas-Tympanon und auf der Thronlehne verwandte Züge mit Denkmälern von der Wende des 12. oder auch vom Anfang des 13. Jahrhunderts aufweisen, in keinem Widerspruch zu dieser Datierung und zu unserer Hypothese von einer einheitlichen Werkstatt. All dies dient nur zur Unterstützung der naheliegenden und begründeten Erwägung, daß es zur Verwirklichung so großer Bauvorhaben längerer Zeit bedurfte. Mit der Fertigstellung der Porta speciosa und ihrer Verzierung nach dem neuen Entwurf war demnach die gleiche Werkstatt beschäftigt, die auch beim Bau der Burgkapelle die führende Rolle spielte. 1198 war der Palast noch nicht vollendet,[194] und das gilt mit hoher Wahrscheinlichkeit für die Kapelle, welche die spätesten Stilmerkmale aufweist. Angesichts der Zusammenhänge kann diese Datierung auch für die St. Adalbertskirche gelten.

Schwerer läßt sich die Frage beantworten, wie lange wohl diese Werkstatt in Esztergom gewirkt hatte. Nur so viel steht fest, daß man um die Mitte der 1210er Jahre auf dem Burghügel von Esztergom in der Kirche des Protomärtyrers St. Stephan bereits einer weiter entwickelten gotischen Stilphase gegenübersteht.[195] Andererseits bestehen zwischen einer ganzen Reihe ungarischer Baudenkmäler und den Bauten von Esztergom, vor allem mit dem Stil der Palastkapelle, enge Bindungen. Anknüpfend an die Ergebnisse der Grabungen in Esztergom wurde diesen Beziehungen von der ungarischen Fachliteratur insofern übertriebene Bedeutung beigemessen, als man Esztergom die ausschließliche stilschöpferische Rolle zuschrieb.[196] Heute erkennen wir bereits klarer, daß über die allgemeine typengeschichtliche Verwandtschaft hinaus, soweit es sich um erwiesenermaßen unmittelbare Zusammenhänge handelt, Esztergom vor allem den Ausgangspunkt einer frühgotischen Gruppe in Ungarn vom Anfang des 13. Jahrhunderts bildet, die Träger neuerer Stiltendenzen ist, welche mit den Bestrebungen und Zielsetzungen der reifen Romanik des 12. Jahrhunderts und der Anfang des 13. Jahrhunderts auf den Plan tretenden Spätromanik kontrastieren. Die unmittelbarste Übernahme des frühgotischen Stils von Esztergom läßt die nur von Ausgrabungen bekannte zweite Kathedrale des Erzbistums Kalocsa erkennen. Ihre dem Typus nach identische Ornamentik, ihre Knospenkapitelle, ihre Basisprofile und die mit plastischem Blattwerk und Blenden gestalteten Sockelzonen zeugen mit aller Deutlichkeit von der Übernahme des Esztergomer Stils. Ergänzt wird diese Angleichung noch durch die Verwendung von rotem Marmor an ihren Portalen, durch den Kathedralgrundriß mit Umgangschor und Kapellenkranz und durch

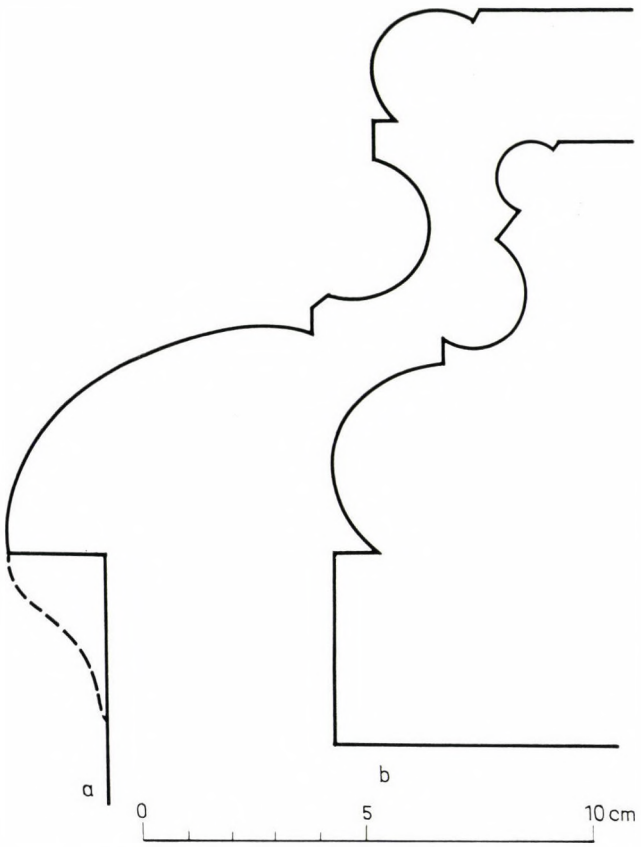


Abb. 53. Basisprofile aus Esztergom: *a)* Sockelzone, s. Abb. 51—52; *b)* Rote Marmorbasis, die mit dem auf Abb. 9. wiedergegebenen Kapitell übereinstimmt

die mit gewissem Recht zu vermutenden Säulenstauen.[197] Die von Géza Entz erzielten Forschungsergebnisse haben die Wahrscheinlichkeit dessen erwiesen, daß der Bau der Kathedrale von Kalocsa II nach 1202 in Angriff genommen wurde, und daß diese 1230 bereits eingeweiht war.[198] Entscheidend für das Auftreten dieses Stils ist der Umstand, daß der Bauherr der Erzbischof Ugrin aus dem Geschlechte Csák (1219—1241) gewesen sein dürfte. Auch in der vom Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden Bauskulptur der offenbar nach Änderung des ersten Planes erbauten oberen Teile des vom mächtigen Csák-Geschlecht 1146 gegründeten und vor 1226 vollendeten Benediktinerstiftes von Vértesszentkereszt spielt der Stil von Esztergom eine maßgebliche Rolle.[199] Die Chronologie der Bautätigkeit in Vértesszentkereszt entspricht genau dem Vollendungsgang von zwei Prämonstratenerkirchen, der vielleicht 1217 gegründeten Marienkirche von Bény (Biňa, CSSR)[200] und der vor 1234 gegründeten Marienkirche von Ócsa[201] sowie der 1224 eingeweihten II. Stiftskirche der Benediktinerabtei von Pannonhalma.[202] Die stilistische Abhängigkeit der Bényer Kirche von Esztergom ist besonders auffallend, sie erstreckt sich auf die Grundrißsystem, den Portaltypus und auf die Gänze der Bauskulptur. Lockerer sind die Zusammenhänge zwischen Esztergom und Ócsa, wo man in der Gestaltung mancher Einzelheiten, wie auf dem linken, dem rankenverzierten Kämpferfries von Esztergom ähnlichen Fries des Südportals, provinzielle Züge begegnet. Doch ist die Verwandtschaft zwischen Ócsa, Bény, Vértesszentkereszt und Kalocsa stark ausgeprägt. Mit etwas loseren Fäden knüpft an diesen Kreis Pannonhalma II. an, wo sich die Einflüße von Esztergom offenbar nur in einer früheren Bauphase stärker geltend gemacht haben.[203] Zum gleichen Stilkreis gehören einige Überreste der wahrscheinlich nach 1212 in Óbuda (Altofen) erbauten Königsburg, vor allem die an den Stil der Palastkapelle in Esztergom anklingenden Bruchstücke des dortigen Gewändeportals.[204]

Aufgrund all dieser Zusammenhänge gelangen wir zu der Feststellung, daß der in Esztergom auftretende Stil seine Blütezeit im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts erlebte, und daß man die Zeit seiner weitestgehenden Verbreitung, die wahrscheinlich mit der Auflösung der Werkstatt von Esztergom zusammenfiel, auf die Mitte der 1210er Jahre verlegen kann. Maßgebend beteiligt an der allgemeinen Verbreitung des Stils war das Csák-Geschlecht, dessen Angehöriger, der den in dieser Familie häufig auftauchenden Namen Ugrin trug, 1204 für kurze Zeit die Würde eines Erzbischofs von Esztergom bekleidete. Das Auftauchen des Esztergomer Stils im Familienkloster der Csáks in Vértesszentkereszt dürfte offenbar auf diesen Ugrin zurückzuführen sein.[205] Die Bauarbeiten in Esztergom waren 1204 wahrscheinlich noch im Gange und dürften bis zur Zeit um 1201 noch fortgesetzt worden sein. Diese obere Zeitgrenze der dortigen Tätigkeit der Werkstatt läßt sich auch mit unseren stilistischen Analogien recht gut vereinbaren.

7.

Unsere oben geschilderten Untersuchungen über die stilistische Herkunft und Zugehörigkeit des Inkrustationen in Esztergom führen zu der Schlußfolgerung, daß diese Denkmälergruppe stilgeschichtlich ähnlich gewertet werden muß wie in ikonographischer Hinsicht. Bei der Entstehung dieses Stils spielten die byzantinischen Vorbilder

zweifellos eine zwiefache ausschlaggebende Rolle. In erster Linie dürften die engen Beziehungen Bélas III. zu Byzanz die Anwendung der Marmorinkrustationen als eine besondere Technik des Bauschmuckes stark beeinflußt haben. Die hier angewandte Technik und die Art der Dekorationen spielt im Fall von Esztergom die gleiche Rolle wie die von Byzanz entlehnten ikonographischen Programme. Schon der Werkstoff allein, der allenthalben vorherrschende porphyrähnliche rote Marmor eignete sich recht gut als Ausdrucksmittel höfischer Repräsentation. Zweitens lassen sich in Esztergom auf Schritt und Tritt ikonographische und Kompositionstypen nachweisen, die in Byzanz ihre Vorbilder hatten, aber zu jener Zeit in entfernte Gegenden Europas Eingang gefunden hatten.

Der Byzantinismus in Esztergom bildet einen Teil jener allgemein verbreiteten byzantinischen Stilströmungen, die sich im Laufe des 12. Jahrhunderts am prägnantesten in Palermo, Venedig und in den Zentren des Maasgebiets bemerkbar machten. Die Rolle, die der Erzbischof Hiob in Esztergom spielte, läßt sich in mancherlei Hinsicht mit jener des Abtes Suger vergleichen, der als



Abb. 54. Kapitell von der Nordtür der Palastkapelle. Esztergom, Königspalast

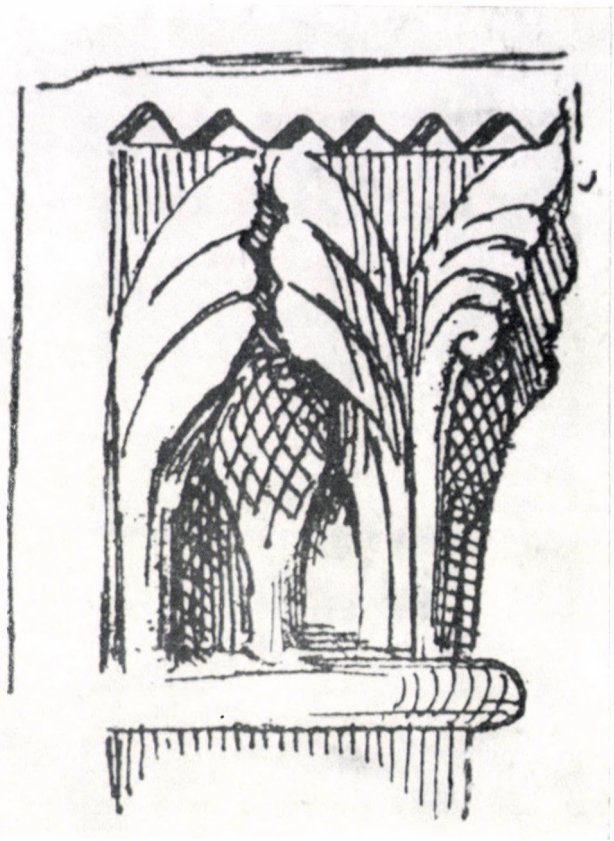


Abb. 55. Kapitell aus St. Bertin (St. Omer). Nach Enlart

Kunstmäzen die richtungweisende Rolle Konstantinopels stets mit wacher Aufmerksamkeit verfolgte. Béla III. folgte mithin nicht allein seinen persönlichen Eindrücken und Neigungen, vielmehr dem Beispiel der meisten fürstlichen Auftraggeber seiner Zeit, indem er den tonangebenden byzantinischen Beispielen so weit als möglich und zugleich auf möglichst repräsentative Art nachzueifern suchte. Es ist kein Zufall, daß er die geeignetsten Vorbilder und adäquatesten Ausdrucksmittel zur Verwirklichung seiner Vorhaben in dem von Byzanz am stärksten inspirierten, den byzantinischen Stil zu jener Zeit auf modernste Art adaptierenden und weiterentwickelnden Kunstschaffen der Rhein—Maasgegend suchte und fand. Nicht nur seine familiären Bindungen (er war in erster Ehe mit Anne de Châtillon, in zweiter mit Margarethe Capet, der Tochter Ludwigs VII. von Frankreich verheiratet), auch seine Vorliebe für königliche Repräsentation veranlaßten ihn zur Übernahme des französischen frühgotischen Stils. Sein Hof wurde damit zu einer der Pflegestätten jener Entwicklung, in deren Verlauf der Stil der maasländischen Kleinkunst seinen Einfluß auf die



Abb. 56. Kapitell des nördlichen Triumphbogenpfeilers der Palastkapelle von Esztergom



Abb. 57. Wachssiegel des Königs Emmerich von Ungarn aus dem Jahr 1202. Vorderseite (nach Knauz)

im Entstehen begriffene gotische Monumentalkunst geltend machte.[206] Allem Anschein nach beschränkte sich Ungarn damals nicht auf die Übernahme einer bestimmten Stilphase, vielmehr muß man in Esztergom auch neue, unmittelbare Anregungen in Betracht ziehen.

Solche neue Impulse trafen ständig aus dem Osten, von der byzantinischen Kunst ein. Die Regierungszeit Bélas III. bildete nur den Höhepunkt, nicht aber das Ende dieser kulturellen und künstlerischen Beziehungen zwischen Byzanz und Ungarn. Sie blieben auch weiterhin ziemlich rege, und die dynastischen Bindungen reichten auch ins 13. Jahrhundert hinüber. In Ungarn gab es eine stattliche Zahl griechischer Klöster.[207] Béla III. hatte sich nicht allein, sondern mit einem großen Gefolge in Konstantinopel aufgehalten, und in dieser Sicht wäre die Entscheidung der Frage, ob das ikonographische Programm der Porta speciosa den König selbst oder den Erzbischof Hiob zum Urheber hat, ein müßiges Unterfangen.[208] Hingegen besitzen wir zahlreiche Angaben über den ständigen Zustrom byzantinischer Kunstwerke nach Ungarn. Eines der bemerkenswertesten ist der untere Teil der ungarischen Königskrone, deren Erweiterung und Umgestaltung zum Zeichen königlicher Souveränität entweder zur Zeit Bélas III. erfolgte oder von seinem politischen Konzept ihren Ausgang nahm.[209] Die Wandmalereien der Palastkapelle in Esztergom sind byzantinischen Geweben nachgebildet.[210] Aber auch aus schriftlichen Quellen besitzen wir zahlreiche Angaben über in Ungarn befindliche byzantinische Kostbarkeiten, vor allem Goldschmiedearbeiten und Seidenstoffe aus dem 12.—13. Jahrhundert.[211] Diese lebhaften Beziehungen dürften dem repräsentativen Byzantinismus der Monumentalbauten Bélas III. nicht nur die entscheidenden Anregungen geboten, sondern auch das Verständnis der Zeitgenossen erschlossen haben.

Die Zusammenhänge zwischen dem damaligen Kunstätigkeit in Esztergom und deren Vorbildern in der Kunst der Maas-Rheingegend stehen indessen den von Byzanz ausgehenden Einflüssen kaum nach. Auch hier kann man den Fäden der dynastischen und politischen Verflechtungen nachgehen. Die Streitigkeiten mit Friedrich Barbarossa und das auf ihre Beilegung folgende Bündnis spielte in der ungarischen Außenpolitik des 12. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Als der Kaiser auf seinem Kreuzzug 1189 Ungarn durchquerte, bereitete ihm Béla III. in Esztergom und in Buda (Ofen) einen festlichen Empfang. Neuerdings klärten vor allem József Deérs Forschungsergebnisse, daß sich der Einfluß der rheinischen Goldschmiedekunst vornehmlich durch Vermittlung der Herrschersiegel, durch das Beispiel der von Friedrich Barbarossa beschäftigten Goldschmiede in Ungarn geltend machte. Gegenständliche Zeugen dieser Verbindung sind die Goldene Bulle und das Wachssiegel König Emmerichs[212] (Abb. 57), die in Ungarn nicht nur einen neuen Typus der repräsentativen künstlerischen Darstellung des Herrschers einbürgerten, sondern deren Modellierung und Faltenstil eng mit dem Inkrustationsstil in Esztergom, vor allem mit der eigenartigen Faltenbehandlung auf dem Maiestas-Tympanon (Abb. 40) zusammenhängen.

All diese vielseitigen Beziehungen lassen es möglich erscheinen, daß sich ähnliche Stilmerkmale in den Inkrustationen und in der Bauskulptur von Esztergom gemeinsam geltend machten. Seinen großen und nachhaltigen Einfluß auf das Kunstschaffen des übrigen Ungarn verdankte Esztergom vor allem der Neuartigkeit und dem repräsentativen Charakter seines Stils. Ein ihrer Bedeutung unter den wichtigsten europäischen Zentren angemessenes, möglichst vollständiges Bild dieser Kunsttätigkeit im 12.—13. Jahrhundert zu entwerfen, bildet eine lohnende, der künftigen Forschung vorbehaltene Aufgabe.

ANMERKUNGEN

[1] *A. Lepold:* Az esztergomi vár története (Geschichte der Festung von Esztergom. In: Esztergom évlapjai VIII (1936) S. 51 ff.; *D. Dercsényi—L. Zolnay:* Esztergom (Gran). Budapest 1956. S. 9 ff.; *D. Dercsényi:* The Royal Palace of Esztergom. Budapest 1965. 5 ff. — Über die Ausgrabungen in der Burg berichtete neuerdings *E. Nagy* auf dem XXII. Kunsthistorischen Kongreß. Der Text ihres Vortrags mit den Kongreßakten im Druck. Vgl. Résumées. Budapest 1969. 233., ferner *E. Nagy:* Előzetes jelentés az 1964—1967. évi esztergomi várfeltárásokról (Vorbericht über die Grabungen in der Burg von Esztergom der Jahre 1964—1967). In: Archaeológiai Értesítő 95 (1968) 102 ff.

[2] *J. N. Máthes:* Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum, aliarumque antiquitatum lythographicis tabulis ornata descriptio. Strigonii 1827.

[3] *D. Dercsényi:* Historical Monuments in Hungary. Restoration and Preservation. Budapest 1969. S. 30 f.

[4] *E. Nagy:* vgl. Anm. 1.

[5] *J. N. Máthes:* a. a. O. (vgl. Anm. 2) Sect. IV. § 65. 33.

[6] *J. Balogh:* Az esztergomi Bakócz kápolna [Die Bakócz-Kapelle in Esztergom.] Budapest 1955. 15 f. und La Cappella Bakócz di Esztergom. In: Acta Historiae Artium III (1956) 18 f.

[7] Commentarius in Rudera Metropolitanae Ecclesiae Strigoniensis. Primatsarchiv, Esztergom. P. 68 *(Széless 1759)* und Rudera Ecclesiarum Unius Cathedralis S. Adalberti M., Alterius Collegiatae Ecclesiae Divi Stephani protho-martiris in arce Strigoniensi existentia descripta. Primatsarchiv, Esztergom. Nr. 1344 Vet. Impr. III. E. 1 *(Széless 1763).* — Im folgenden zitieren wir die in beiden Handschriften miteinander übereinstimmenden Textstellen aus *Széless 1759.* Bei dieser Gelegenheit möchten wir der Bibliothek des Museums der Bildenden Künste in Budapest und im besonderen Dr. Melinda Tóth für die zeitweise Überlassung einer Kopie dieses Manuskripts unseren Dank abstatten.

[8] Darauf deutet auch, daß *Széless 1759 fol.* die Inschrift der Archivolte in einer schlecht verteilten, unproportionierten Abschrift veröffentlicht.

[9] Descriptio inscriptionum Ecclesiae Metropolitanae Strigoniensis, cognominatae Szép templom. Strigonii, 1765.

[10] *B. Czobor:* Az esztergomi elpusztult bazilika (Die vernichtete Basilika in Esztergom). In: III. Béla magyar király emlékezete (Zum Gedenken an König Béla III. von Ungarn) Red. *Gy. Förster.* Budapest 1900.

[11] *J. N. Máthes:* a. a. O., (Vgl. Anm. 2) Sect. IV. § 65. S. 33; Tab. IX. D, E. Details: T. VIII hh, T. XI. G, ferner Sect. IV. § 66. S. 33 f.

[12] *Gy. Forster:* Az esztergomi »szép templom« főkapujának maradványai (Die Überreste des Hauptportals der »Schönen Kirche« in Esztergom). In: Magyarország Műemlékei I. Budapest 1906. S. 131 ff.

[13] *D. Dercsényi:* Az esztergomi Porta speciosa (Die Porta speciosa von Esztergom). Budapest 1947. Abb. 2. — *T. Bogyay:* Revue des Études Byzantines VIII (1950) Abb. 1.

[14] Árpádkori magyar művészet. (Ungarische Kunst der Arpadenzeit) In: A Műbarát II. (1922) S. 79. f.

[15] *É. Mâle:* Le portail de Senlis et son influence. Revue de l'art ancien et moderne, 1911 und Art et artistes au Moyen-Âge. Paris 1928. 209. S. ff. — L'Art religieux du XIIe siècle en France. Paris 1922. S. 141 ff.

[16] *W. Vöge:* Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894. S. 306, ferner: Das Westportal der Kathedrale von Senlis und der plastische Stil am Ende des 12. Jahrhunderts (Vortrag, 1906); Bildhauer des Mittelalters. Berlin 1958. S. 54 ff.

[17] *T. Gerevich:* Magyarország románkori emlékei (Ungarns romanische Kunstwerke). Budapest 1938. S. 55 ff.

[18] *D. Dercsényi:* Az esztergomi Porta speciosa. Budapest 1947 und: La »Porta speciosa« dell'antica cattedrale di Esztergom. In: Annuario 1947 dell'istituto ungherese di storia dell'arte. Florenz 1948. S. 22 ff.

[19] *T. Bogyay:* L'Iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. In: Revue des Études Byzantines 8 (1950) S. 99 ff.

[20] Rezension der Studie Bogyays (Anm. 19) in: Művészeti Értesítő II (1953) S. 221 f.

[21] *S. Radojčić:* Die »Porta speciosa« in Gran und deren serbische Parallelen. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte. In: Festschrift R. Egger I. 1952. S. 356 ff.

[22] Den *terminus post quem* bildet die 1198 erwähnte, auf die Zeit nach 1188 datierbare Feuersbrunst, welche die St. Adalbertskirche zerstörte und die in ihr verwahrten Urkunden vernichtete. Der *terminus ante quem* ist das Todes-

jahr Bélas III., 1196, weil man sich sein auf dem Türsturz des Portals befindliches Bildnis in späteren Jahren schwer vorstellen kann. Demzufolge wird das Portal auf überzeugende Art datiert von *A. Lepold:* Szent István király születéshelye [Der Geburtsort König Stephans des Heiligen]. In: Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulójára (Gedenkbuch zum 900. Todestag König Stephans des Heiligen). Budapest 1938. Bd. II. S. 522. — *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 58. — *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 3 und 26; 1956. Zitiert nach der vierten Auflage: Budapest 1970. S. 48. *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 1) S. 34; *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) S. 88.

[23] Ein unmittelbares Beweisstück bildet das im Burgmuseum von Esztergom aufbewahrte Ansatzstück des linken Portalbogens mit dem Beginn des Inschriftentextes M/Ē/TEM.

[24] »... sed quid miseri homines viva servitiorum Divinorum mancipia violenter vinctis post terga manibus uno solum genuflexo minoribus paulo columnis eo etiam discrimine quod albis, neque ita prominentibus, duobus circiter gressibus distantes an leonibus ex una alterave partibus subserviant antrorsum reclinati est vere quid compatiamur generi nostro humano faciliori modo, leviori labore, maiore praemio, tamen ea violantia, ut nisi adigatur, debeat . . .« *Széless 1759.* S. 53.

[25] »*Duobus passibus a Leonibus distabant* in angulis ex *utraque parte* statuae humanae cum basi 1 pedis et 10 pollicum altae, ex albo calcario exsectae lapide, *vinctis post terga manibus, uno solo genu violenter flexo,* oblongo vestitu praecinctae, lumbis *reclinatae antrorsum* velut gementes, dorso quilibet columnam ex lapide aeque albo, non tamen ita quam priores prominentem sustentare videbantur« — *Máthes:* a. a. O., Sect. IV. § 67, S. 34. (Die auf die Kenntnis des Széless-Manuskripts verweisenden Textstellen hoben wir hier hervor).

[26] *Máthes:* a. a. O., T. IX. E.

[27] Abweichend ist die als rot bezeichnete Farbe der äußeren Säulen. Die Farben sind auf Klimós Gemälde im allgemeinen nicht genau wiedergegeben, weshalb man sich die Frage stellen muß, ob dieses Bild nicht nach einer zwar Farbenangaben enthaltenden, dennoch aber zwangsläufig lückenhaften Zeichenskizze angefertigt wurde, die der Maler an Ort und Stelle gemacht hatte.

[28] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 92.

[29] *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 6.

[30] *A. Hekler:* Ungarische Kunstgeschichte. Berlin 1937. S. 12.

[31] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) S. 88.

[32] *I. Balogh:* Adatok az olasz románkori szobrászat n agyarországi hatásához (Angaben zu den Auswirkungen der romanischen Bildhauerei Italiens auf Ungarn). In: Arch. Ért. N. F. 46 (1932—33) S. 112 ff.

[33] *P. Toesca:* Storia dell'arte italiana I. Il medioevo. Torino 1927. S. 773 ff.

[34] Vgl. *D. Dercsényi:* a. a. o. (s. Anm. 18) S. 26.

[35] *G. de Francovich:* Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Milano—Firenze 1952. Bd. I. S. 161 ff.

[36] «... l'Antelami elabora con assai più spiccata originalità i dati offerti dai prototipi arlesiani, infondendo di magri corpi, n tidamente plasmati, delle belve una sforza scattante . . .» — *G. Francovich:* a. a. O., Bd. I. S. 161; vgl. auch Bd. II. T IV. 115.

[37] Z. B. Portalkonsolen von S. Antonio in *Piacenza;* Portalkonsolen der Collegiata von *Castellarcuato* und der Pfarrkirche von *Cadeo;* Säulenträgerfigur in der Krypta des Domes von *Coira;* Säulenträgerfigur des Ambo von S. Bartolomeo in Pantano, *Pistoia;* Säulenträger der Seitenportale des Domes von *Borgo S. Donnino;* des Hauptportals vom Dom in *Ferrara;* Atlanten des Baldachins vor dem Portal von S. Zeno in *Verona;* Säulenträgerfiguren des Hauptportals der Kathedrale von *Embrun.*

[38] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) Taf. LX. 1.

[39] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) SS. 90, 130 und Taf. CVI. 3.

[40] Vgl. *G. de Francovich:* a. a. O. Bd. II. SS. 87, 88, 295.

[41] *J. Csemegi:* Antik díszítő elemek továbbélése román építészeti ornamentikákban (Das Fortleben antiker Verzierungselemente in der romanischen Bauornamentik Ungarns). In: Magyar Művészet XII (1936). S. 375 ff.

[42] Auf Tischnowitz (Tišnov) verweist *V. Vătăşianu:* Architectura şi sculptura romanica in Panonia Medievală. Bukarest 1966. S. 40. — Im gleichen Sinne ist auch Gerevichs Hypothese von der Wirkung des sog. »Graner Portaltypus« auf Ungarn zu interpretieren: a .a. O. (s. Anm. 17) S. 98 ff. Vgl. *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 22) S. 59 f.

[43] *D. Dercsényi:* a. a. O. s. Anm. 18. S. 6.

[44] Vgl. *T. Bogyays* Kritik: a. a. O. (s. Anm. 19) S. 88.

[45] Hierauf verweist in Verbindung mit Esztergom *I. Balogh:* a. a. O. (s. Anm. 32) S. 113.

[46] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) S. 88. Anm. 2. — Vgl. *J. Baum:* Romanische Baukunst in Frankreich. Stuttgart 1910. Taf. 42, 43.

[47] *R. Crozet:* L'art roman en Poitou. Paris 1948. S. 152 ff.

[48] *V. Vătăşianu:* a. a. O. (s. Amn. 42) S. 41.

[49] *M. Aubert:* L'art roman en France. Paris 1961. S. 110.

[50] *G. Francovich:* a. a. O. (s. Anm. 35) Bd. I. S. 145 ff.

[51] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) Taf. CX. 1.

[52] Z. B. Kelchkapitelle auf sämtlichen Säulen, Gesims auch in der Kämpferhöhe der Seitennischen. — *Máthes:* a. a. O., Taf. IX. e; über die Rekonstruktion schreibt er: »... quas [i. e. partes] cum integras reperire mihi non licuerit, necessitate coactus fui refugium in combinatione plurium eatenus editorum operum quaerere, et id, quod integritati portae huius deerat, ex iis haurire. Delineatio eius iuxta fragmenta Anno 1820 et 1821 composita Ichnographiam et elevationem repraesentans videatur Tab. IX.« — a a. O., Sect. IV. § 65, S. 33.

[53] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 58. — *D. Dercsényi—L. Zolnay:* a. a. O. (s. Anm. 1) S. 60. — *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 1) S. 30 f. —. Zum gleichen Ergebnis gelangt aufgrund seiner — wegen Umarbeitung einzelner Teile im 19. Jahrhundert unvollständigen — Reihe der Steinmetzzeichen *D. Várnai:* Az esztergomi vár kőfaragójelei (Die Steinmetzzeichen im Palaste von Esztergom). In: Építészettörténeti és -elméleti Közlemények 1954. S. 49 ff. — Von der Gleichaltrigkeit des Wohnturmes und der Anbauten zeugen auch die Ausgrabungsergebnisse von *E. Nagy* (s. Anm. 1), die an ihrer Ansicht festhält, der obere Teil des Anbaues stamme aus einer späteren Aufstockung, was sich u. E. schwer beweisen läßt.

[54] *T. Gerevich:* a. a O. (s. Anm. 17) S. 90 und Taf. CIII, 3—4, CIV, 12, XXIV, XXV. G. Entz schreibt die Kapitelle des Doppelportals einem Einfluß von S. Giovanni in Valle von Verona zu: *G. Entz:* L'architecture et la sculpture hongroises à l'époque romane dans leurs rapports avec l'Europe. In: Cahiers de Civilisation Médiévale IXe Année N° 2. (1966) S. 210.

[55] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm . 17). S. 136. — Vgl. hingegen die Säulenkapitelle von St.-Gilles bei *R. Hamann:* Die Abteikirche von St.- Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955. Taf. 136, a, b. — Auf Pariser Zusammenhänge verweist *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 1). S. 33. Über den Einfluß des Kapitelltyps von Cluny III. *derselbe:* a. a. O. (s. Anm. 22). S. 50. Über die Unterschiede zwischen den Kapitelltyp der Provence und von Burgund vgl. *W. S. Stoddard:* The West Portals of Saint-Denis and Charters. Sculpture in the Île-de-France from 1140 to 1190. Cambridge 1952.

[56] Vgl. *P. Vitry—G. Brière:* Documents de sculpture français du moyen-âge. Paris 1906. IV. 4.

[57] Ebda, III. 7. Vgl. *W. Schlink:* Zwischen Cluny und Clairvaux. Die Kathedrale von Langres und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts. Berlin, 1970. S. 57 ff., Abb. 26, 34, 39, 40.

[58] Ebda, XII. 4.

[59] *W. Sauerländer:* Beiträge zur Geschichte der »frühgotischen« Skulptur. In: Zeitschr. f. Kunstgeschichte 19 (1956) Abb. 7.

[60] *R. Branner:* Burgundian Gothic Architecture. London 1960. Abb. 39, c.

[61] Narthex von St.- Pierre in Flavigny. S. *R. Branner:* a. a. O. (s. Anm. 60) Abb. 39, b.

[62] Diese Konstruktion ist bereits auf dem von *Máthes*

auf T. IV. III. veröffentlichten, wahrscheinlich von. A. Pilgram gezeichneten Grundriß verstanden.

[63] *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) Abb. 2.

[64] Vgl. Anm. 48.

[65] Das Bild veröffentlichte *J. Balogh:* a. a. O. (s. Anm. 6) Abb. 16 und 113, 1. — Vgl. *M. Prokopp:* Műemlékvédelem 200 évvel ezelőtt (Denkmalschutz vor 200 Jahren). In: Műemlékvédelem IX (1965) S. 32 ff.

[66] D. Várnais freundliche Mitteilung.

[67] Vgl. Anm. 42 und 44.

[68] Vgl. Anm. 22.

[69] Diese Zusammenhänge hob vor allem *I. Balogh* hervor: a. a. O. (s. Amn. 32) passim. — Vgl. neuerdings *F. Levárdy:* A somogyvári apátság román maraványai [Die romanischen Überreste der Abtei von Somogyvár] In: Művészettörténeti Értesítő XVII (1968) S. 182 ff.

[70] Vgl. *Gy. Forster* (s. Anm. 12) S. 134 ff. — *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18). S. 4. Anm. 12.

[71] »... Crucis lapideae fundamentorum in dissolutione inventum est marmor hemisphaericus musivo labore, diversi coloris marmore expositus. Effigies repraesentans, et quidem cum suis exposituris humum versus iacens, et sic pro basi crucis serviens. Expostuare hae per humiditatem iam maxima et parte avulsae, hodie saltem vestigia vetustissimi excellentisque illius Operis ostentant.« — *Máthes:* a. a. O., Sect. VII § 128 S. 82 f.; Tab. XIII. A.

[72] *Máthes:* a. a. O., Sect. IV. § 99 S. 62.

[73] *M. Aggházy:* A barokk szobrászat Magyarországon (Die Barockskulptur in Ungarn). Budapest 1959. Bd. II. S. 84.

[74] »... cum nihil certi de lapide inverso et reverso a duobus canonicis (auf S. 83 wird die Geschichte zweier schatzsuchender Domherren geschildert) potuerim ponere ausus sum loco movere alio adiuvante Marmor illud rotundum seu semicirculum, et reperi ibidem Sanctorum icones mosaico opere caelatas et absconditas terrae, ut alias occasio auferatur iniurias Sanctorum iconibus inferendi Beatissimam Virginem quidem et ex vestitu capiti obvolato dignovi et inscriptione simili MARIA. Alteram vero imaginem barba decoram S. Josephum suspicor: JESUlum autem nullibi observavi licet satis indagaverim. Credo desponsatio S. Josephi erit cum Beatissima Virgine recte supra portam ut imago haec forma sit et exemplum copulandorum aut ibidem introdcuendorum prout vocamus. Sed inscriptionem vidi istam IC Jesum Christum in sinu videlicet matris iam tum absconditum et Æterni Patris sinu delabentem Angelum vero unicum etiam ex alis observavi, sed duo sunt adhuc ad latus S. Josephi qui sint non possum dicere. Volui enim integrum revolvere sed cum magnus lapis sit revolvere non potuissem cum altero quem mecum habui ideo rursum improbo labore reposui sicut prius fuerat.« — *Széless 1759*, S. 85. — Später schrieb er über die gleiche Begebenheit wie folgt: »Hic vero in terra ad latus muri Septemtrionalis infra fornicem iacet pretiosissimum frustum marmoris deciduum, semicirculum habet, crassum supra viri spitamen et inversum terrae: iconibus Mosaico labore caelatis, et hic est ille lapis, quem dicunt Thesauri absconditi indicem versum fuisse a duobus canonicis inani persuasioni de pecuniis somniantes, ubi antiqui aliquid vident; et ego movi loco advocatis sociis propter curam descriptionis inscriptionum, si quam reperissem cum vero me egrum locum movere non potuerim partem inverti, et aeque Mosaico labore caelatas Sanctorum icones reperi et terrae absconditos, quae cum in terra iacent aliqua indecentia inferatur ab ignaris, et in supremo statim occurrerunt literae hac forma exculpta: IC. Alia vero statim infra MARIA. Hinc B. Virginem vel ex Nomine, vel vestitu capiti velo obvoluto agnovi alterum vero barba decorum: S. Josephum esse Maritum? Sponsum B. Virginis; sed quid illud J.C. cum nullibi JESUS CHRISTUS in medio eorum videatur, sed duo Angeli Aliscapiti super inductis exhibiti, utrinque pone B. Virginem, ac S. Josephum; Credo ego fuit desponsatio Sanctissimi paris Josephi et B. Virginis et cum utero continebatur adhuc dni JEsulus (ut ita dicam) subintelligi debet indivisim cum illis esse, adiecto vero Angelos Pranimhos, et testes: Sed et locus unde videtur decidisse, mysterium hoc insinuare videtur cum enim locum commodiorem reperire non possum Uncis ferreis puto interiori (:versus in Sanctuarium:) portae Speciosae faciei fuisse applicatum, et merito etiam in exemplum recens coniugatorum in eadem porta.« — *Széless 1763.* Ternio 5 § 5, S. 77.

[75] *A. Lepold:* a. a. O. (s. Anm. 22) S. 502. — *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 9.

[76] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 180.

[77] *Széless 1759.* S. 43 und *Széless 1763.* Ternio 3. § 6, S. 42.

[78] *Máthes:* a. a. O., Sect. IV. § 62, S. 35. — vgl. T. IV. 3.

[79] *J. Balogh:* a. a. O. (s. Anm. 6) Abb. 19. — Vgl. *Máthes:* a. a. O. Z. IV. III. G und ebd., Sect. IV, § 64: »A sinistris Loci Catechumenorum erat porticus lit. G. portam pro populi ingressu aquilonem versus exhibens, ubi Altare Sanctae Luciae et Sancti Nicolai, Cryptaeque aditus reperiebatur, supra porticum vero Altare SS. Trinitatis, ad cuius latus aquilonare erat Domus Custodis« — Ebda, S. 32 f.

[80] »... ad latus intranti similiter apparet unius porticus rotundae effigies penes locus aurigarum quasi testudineus variis lapidibus sectis non vulgariter excultis, caecis insuper fenestris ex sculptus supra altitudinem hominis hodiedum eminens ...« — *Széless 1759*, S. 85.

[81] *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 9 und a. a. O. (s. Anm. 22) S. 50.

[82] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) 95. — RDK III. Sp. 1197—1206. — Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1969. Bd. I. 497. — Die gleiche Benennung bei *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 22) S. 50.

[83] *Máthes:* a. a. I. I. XIII. A, vgl. seine Beschreibung a. a. O. Sect. VII. § 128. S. 83.

[84] Bezüglich des Auftretens Johannes d. Täufers und des Zacharias inmitten der Propheten s. *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) 97 f.

[85] Hier einige Beispiele: Otto-Evangeliar im Aachener Domschatz, Fol. 233; *H. Schnitzler:* Rheinische Schatzkammer Bd. I. Düsseldorf 1957. Taf. 106; Perikopenbuch Heinrichs II. Kreuzabnahme. Bl. 108 r., München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 4452: *W. Messerer:* Der Bamberger Domschatz. München 1952, Abb. 41; Rückseite des Lotharkreuzes im Aachener Domschatz: *H. Schnitzler:* a. a. O., Taf. 95; Das neuere Mathildenkreuz. Essen, Münsterschatz. *H. Schnitzler:* a. a. O., Taf. 151; Pala d'Oro, Aachen Münster: *Schnitzler:* a. a. O., Taf. 86; Kesselst. Evangeliar, Trier, Domschatz, Cod. 142: *H. Swarzenski:* im Städel-Jahrbuch 7—8 (1932) Abb. 22; Elfenbeintafel, Frankfurt, Liebighaus. Maasgegend: *A. Goldschmidt:* Elfenbeine ... III Nr. 24; Buchdeckel, Trier, Domschatz: *Schnitzler:* Rheinische Schatzkammer Bd. II. Romanik. Düsseldorf 1959. Taf. 9; Eilbertus-Portatile, Deckplatte. Berlin, Staatliche Museen: *H. Swarzenski:* Monuments of Romanesque Art. London 1954. Nr. 241; Radleuchter im Aachener Münster: *Schnitzler:* a. a. O. Romanik. Taf. 22; Kreuzreliquientriptychon, Mettlach, Pfarrkirche: *Schnitzler:* a. a. O., Romanik. Taf. 17. — Zur Kreuzigungs-Ikonographie s. das Wort *Kreuzigung Christi*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970. Sp. 606 ff.

[86] Beispiele s. bei *G. Millet:* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris 1960. 400 ff., vor allem S. 402, Anm. 1, 5 und 6. — Vgl. auch die Kreuzigungsszene im Rabula-Evangeliar: *K. Künstle:* Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau, 1928. Bd. I. Abb. 227.

[87] *O. Demus:* Romanische Wandmalerei. München 1968. Taf. XXVII. und S. 128; unter Berufung auf das fragmentarische Vorbild in der Apsis von San Marco in Venedig.

[88] Vgl. die Kreuzabnahme auf der Staurothek von Esztergom: *D. Talbot-Rice:* The Art of Byzantium. London 1959. Pl. 135. — *W. E. Volbach — A. Pertusi — B. Bischoff — H. R. Hahnloser — G. Fiocco:* La pala d'oro. Florenz 1965. 29. Taf. XXX.

[89] *Fl. Röhrig:* Der Verduner Altar. Wien-München 1955. Taf. 27.

[90] *H. Schnitzler:* Rheinische Schatzkammer. Die Romanik. Düsseldorf 1959. Taf. 141,

[91] *P. Clemen:* Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916. Abb. 527.

[92] *P. Clemen:* a. a. o., Abb. 413.

[93] *A. Straub — G. Keller:* Hortus deliciarum par l'abbesse Herrade de Landsberg. Straßburg 1901. Taf. XXVIII und S. 29.

[94] *T. Bogyay:* Deësis und Eschatologie. In: Polychordia. Festschrift Franz Doelger zum 75. Geburtstag. Bd. II. Amsterdam 1967. 59. ff.

[95] *W. Lasarew — I. Grabar — I. Kemenow:* Geschichte der russischen Kunst Bd. II. Dresden 1957. 102 und Abb. 81. — Vgl. das Wort *Kruzifixus* im Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2. Rom — Freiburg — Basel — Wien 1970. Sp. 188. — *A. Goldschmidt:* Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Berlin 1924. — *E. Grube:* Maiestas und Crucifix. In: Zeitschr. f. Kunstgeschichte, 20 (1957). — *W. Sauerländer:* Gotische Skulptur in Frankreich 1140 — 1270. München, 1970. S. 27. — Zur Ikonographie der Gerichtszene mit Johannes dem Evangelisten s. *A. Katzenellenbogen:* The Sculptural Programs of Chartes Cathedral. Baltimore 1959. SS. 82. ff. Über die Quellen vgl. *B. Brenk:* Die romanische Wandmalerei in der Schweiz. Bern 1963. SS. 143 ff.

[96] Dezső Várnais freundliche Mitteilung, für die wir hier unseren Dank abstatten möchten.

[97] Vgl. Tierkampf. Griechenland, 11. Jh. Paris, Louvre; Tierkampf, wahrscheinlich aus Venedig, 11. — 12. Jh. Berlin, Bode-Museum, I. 2922. Rom — Byzanz — Rußland. Ein Führer durch die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung. Berlin 1927. 102 f. Abb. 33. — Zwei Fragmente im Musée Archéologique von Dijon, aus dem 12. Jh.

[98] Magyarország műemléki topográfiája [Kunsttopographie von Ungarn] Bd. VI. Budapest műemlékei II. Budapest 1962. 381 und Abb. 327.

[99] »est. . . ibidem lapis in quo exprimitur in una olla oblonga hortulanis communi figura cardui foliorum circa in margine vero variae caelaturae an lapis criptalis non maior media orgia non possem mihi persuadere si quidem infantes hic sepultos fuisse sine argumento asserem . . .« — *Széless 1759.* S. 97.

[100] *D. Dercsényi:* Középkori kőemlékeink védelme [Schutz der mittelalterlichen Steindenkmäler Ungarns]. In: Magyar Művészet XIII. (1937) S. 324 f.

[101] *J. Deér:* Die heilige Krone Ungarns. Österr. Akademie der Wissensch. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften, Bd. 91. Graz — Wien — Köln 1966. S. 142 f. und Taf. 229, 230. — Zu den englischen und nordfranzösischen Darstellungen s. *C. Dodwell:* The Canterbury School of Illumination 1066 — 1200. Cambridge 1954. S. 65 f. und Taf. 39.

[102] Vgl. *E. Mâle:* L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris 1919. S. 87 ff. — *W. Molsdorf:* Christliche Smybolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926. S. 231 ff. — *K. Künstle:* a. a. O. (s. Anm. 86) Bd. I. S. 138 ff. — *O. Koseleff:* Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts. Diss. Marburg, 1934. S. 23 ff. und S. 55 ff. — Vgl. noch das Wort *Jahreszeiten* im Lexikon für christliche Ikonographie. Bd. 2. Rom — Freiburg — Basel — Wien 1970. Sp. 364 ff., ferner *Kalendarium, Kalenderbild* a. a. O., Sp. 482 ff.

[103] *A. Schippers:* Eine viel genannte, falsch gelesene Inschrift. Zeitschr. f. christliche Kunst 1910. S. 195. f., ferner: Das Laacher Münster. Köln 1928. S. 37. Vgl. die Symbolik der Weinranken im Liber floridus von Lambert von St.-Omer im Text zu fol. 140[r]: »Beati qui persecutione patiuntur«. Vgl.: *Fr. Saxl:* Illustrated Mediaeval Enciclopaedias. In. Lectures. London, 1957. Bd. I. S. 244. Die Stellen bei *Honorius Augustodunensis*, deren zufolge der Bischofsthron als eine Parallele zur Warte des den Weinberg beaufsichtigenden Winzers gilt, legt die Symbolik unserer Platte als eine sich auf diese Funktion beziehende nahe. Zitiert bei: *J. Sauer:* Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg in Br. 1902. S. 135 f.

[104] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17). S. 180. hält den Stil für älter und äußert, indem er das Stück auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, die Ansicht, es bilde einen Beweis für die Tätigkeit der Werkstatt noch *vor* dem Bau der Porta speciosa. — Die gleiche Auffassung vertritt auch *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 9.

[105] *F. Cabrol — H. Leclercq:* Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie III/1. Paris 1948. S. 19 ff. — Solchen Beispielen folgt die neuerdings in Esztergom aufgestellte, von Dezső Várnai angefertigte Rekonstruktion.

[106] Vgl. *J. Deér:* a. a. O.(s. Anm. 101).S. 193.

[107] »Marmor . . . Scuti alicuius figuram ostentans, ad omnes partes politum, per transversum, a superiori sinistro angulo ad dextrum, eumque inferiorem confractum, musivo labore expositam hominis nudi, quasi vexillum tenentis exhibet, infra cuius pedes hae litterae videntur: G.P.R., quae forte »Genio Populi Romani« legi deberent.« — *Máthes:* a. a. O., Sect. VI § 117, S. 76 und Taf. XI. C.

[108] *H. Horváth:* Pannóniai antik elemek továbbélése román épületplasztikánkban (Das Fortleben pannonischer antiker Elemente in der romanischen Bauplastik Ungarns). In: Árpád-házi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok (Das Grabmal der hl. Margarethe aus dem Arpadenhaus und andere Studien). Budapest 1941. S. 79 f.

[109] *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 9.

[110] S. unter dem Stichwort »Labarum« bei *F. Cabrol — H. Leclercq:* a. a. O. VIII/1. Paris 1928, 927 ff. Hauptsächliche Darstellungstypen: im Engelshofhalt, beispielsweise auf einem Steatitrelief der Béarn-Sammlung: *Ch. Diehl:* Manuel d'art byzantin. Paris 1926. Bd. II. Abb. 331; auf Mosaiken in der Hand von Erzengeln: Nicäa, Himmelfahrtskirche: *Talbot-Rice:* a. a. O.) s. Anm. 88 Taf. 76; in Verbindung mit der Deësis auf der Deckplatte der Staurothek von Limburg a. d. Lahn: a .a. O., Taf. 124; als Attribut Alexanders des Großen auf dem Diadem von Sachnowka: *Grabar — Lasarew — Kemenow:* Geschichte der russischen Kunst Bd. I. Dresden 1957. Abb. 150. — Auf Herrscherbildern: »Günther-Tuch«, Bamberg, Domschatz: *W. Messerer:* a. a. O. (s, Anm. 85) 70; auf der Konstantinos-Monomachos-Kroner Budapest, Nationalmuseum: *S. Mihalik:* Problematik de. Rekonstruktion der Monomachos-Krone. Acta Hist. Artium 9 (1963) Abb. 4.; Michael Dukas bzw. der Mitkaise. Konstantin auf der ungarischen Königskrone: *J. Dér:* a. a. Oi (s. Anm. 101) Abb. 22 und 24; Reliefscheibe mit byzantnischem Kaiserbildnis. Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection: *J. Deér:* Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit. In: Festschrift H. R. Hahnloser. Basel — Stuttgart 1961. Abb. 10; — Michael Rangabe macht Leo von Armenien zum Mitherrscher. Miniatur in der Madrider Skylitzes-Handschrift: *Diehl:* a. a. O. Bd. II. Abb. 430.

[111] *H. Horváth:* a. a. O. (s. Anm. 108). Villard de Honnecourt és Magyarország (V. de H. und Ungarn). S. 97.

[112] *D. Dercsényi:* A székesfehérvári királyi bazilika (Die königliche Basilika von Székesfehérvár). Budapest 1943. S. 28. Anm. 1. — Über die aus der Kölner Schnütgen-Sammlung erworbenen Stücke, aber ausdrücklich über glasierte Bodenfliesen aus Ton vgl. *B. Czobor:* Keresztény Múzeum Esztergomban (Das Christliche Museum in Gran). In: Egyházművészeti Lap V (1884) 363 und *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 100) 326.

[113] »Versus portam speciosam progrediendo apparent frusta marmorum lata et longa ultra cubitum ordine sex vel septem quae licet iam guttis deciduis perforata sunt ex tecto ut iam modo apparet uti et ante aliam portam proprie fonticuli stagnantium aquae pavimentum tamen fuisse totius Ecclesiae simile ordo continuatus et pluribus locis fragminum aequalitas evincit denique dislocatum est non tumultuarie disiectum . . .« — *Széless 1759.* S. 49 f. — und: »Visuntur vero adhuc dum lapides substrati Ecclesiae iam cespite velut velleribus, vestiti qui erant pavimentum Ecclesiae rubra marmore et quadrata, quae aetate, globorum ponderibus, suffossionibus attrituque calcarium et animalium cominuta sunt terraeque incussa duo frusta vix est numerare integrum ordinem tamen et modum retinere fere dici potest ut sigillata res manet sigillo ablato.« — *Széless 1759.*S. 84.

[114] [Martinus Görgey] »demolita iam temporibus Barkoczyanis parte aquilonari Ecclesiae usque ad seriem columnarum, quae parte ex ea fornicem navis mediae sustentabant, murum eorum fundamentalem ad tres pedes educi, marmoreque tegi curavit, addendo spatio illi, ubi et pavimentum Ecclesiae veteris marmoreum visum, ac gradibus provisum, in quorum limite angeli e lapide sculpti, flagellationis Christi Domini insignia gestabant, montem Cal-

variae eo in loco ubi antea Sanctuarium Ecclesiae stetit . . .« — *Máthes:* a. a. O., Sect. IV § 99. S. 62. — Vgl. überdies: »Dolendum, quod pro opere hoc consummando operarii brevi manu maximam partem monumentorum marmoreorum applicuerint. Certus vir aestimationis ita mihi inter reliqua de his scribit, — »at altum tacetur, quod hac occasione (d. h. 1781 beim Bau des Kalvarienkreuzes) multi lapides in specie vero sepulchralia Monumenta et Tabulata opere musivo ornata, quorum ego Anno 1787 adhuc quadraginta duo numeravi, pro operimento non modo huius, quam illius etiam muri . . . etc. multa suis figuris et caelaturis a lapicidis, haec adparantibus spoliata, aut sua cum inscriptione murum versus conversa!« — *Máthes:* a. a. O., Anm. 14, S. 90.

[115] »Videri suis a ponderibus prostant unci ferrei seu clavi muro infixi quasi ulnis seu sinibus suis dimissis pignoribus et argumentum sunt partes muri principales Ecclesiae ex integro similibus marmoribus inductos fuisse licet enim ex quadratis lapidibus fuerit effecta uti et hic apparet marmor tamen superinductum opere forte posteriori est per modum incrustationis zelo converso in Domum Dei quam ex externis etiam magno argumento solent aestimare . . . Hinc utrumque latus longo tractu marmore obductum fuisse existimo et pars prostans hodiedum manifestum argumentum exhibet, si quidem in Dextro introeunti ab occidente latere usque ad sacellum Bakacsianum integrum 20 circiter pedes potius integra frusta seu tabulata pendula interpolatim multis quidem etiam deciduis partes aliquae manserunt . . .« — *Széless 1759.* S. 81 f.

[116] In diesem Sinne äußerte sich schon *Máthes:* a. a. O., Sect. IV § 74. S. 37. — *Gy. Forster:* a. a. O. (s. Anm. 12) 135. — *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) 8.

[117] Textausgaben der Urkunde s. *G. Fejér:* Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis III/1. 255. — *F. Knauz:* Monumenta ecclesiae Strigonienis I. Strigonii 1874. Nr. 223, p. 216 f. — Zur Datierung vgl. *I. Szentpétery:* Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke [Kritisches Verzeichnis der Urkunden der Arpadenkönige]. I. Budapest 1923. Nr. 317, 103 f. — Zur früheren Schenkung von Tardos vgl. *F. Knauz:* a. a. O. I. Nr. 220, S. 214 f.

[118] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) S. 118. — Darauf lassen auch die in der erwähnten Urkunde enthaltenen Worte *»pro discordia vitanda«* schließen.

[119] *G. Fejér:* a. a. O. II. S. 324. — *F. Knauz:* a. a. O. I. Nr. 139, S. 156.

[120] *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 11.

[121] *D. Talbot-Rice:* A New Province of Byzantine Art. The Burlington Magazine LXII (1933) S. 279 f.

[122] *D. Talbot-Rice:* a. a. O. S. 279 ff. — *G. Sotiriou:* Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Athen 1932. S. 47 ff. — *D. Talbot-Rice:* a. a. O. (s. Anm. 88) 76, 325. — Über Preslav vgl. noch: *K. Миятев:* Архитектурата в средновековна България. Sofia 1965. SS. 98, 118.

[123] Vgl. *G. Sotiriou*: a. a. O. S. 52 f., Nr. 150. S. 47 f. und: L'art byzantin, art européen. Athen 1964. Nr. 37, 10, 22—24.

[124] *D. Talbot-Rice:* a. a. O. (s. Anm. 121) S. 279 f. — *N. Firatli:* A Short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul. Istanbul 1955. S. 48. — L'art byzantin, art européen (s. Anm. 123) Nr. 24. — *D. Talbot-Rice:* a. a. O. (s. Anm. 88) Taf. 149 und 325. 1.

[125] *G. Sotiriou*: a. a. O. (s. Anm. 122) Nr. 150. — *D. Talbot-Rice:* a. a. O. (s. Anm. 121) S. 280. — L'art byzantin, art européen (s. Anm. 123) Nr. 23.

[126] *K. Csányi:* Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben (Byzantinische Elemente in der ungarischen Baukunst der Arpadenzeit). In: Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei, 1951. 3. Muzeológiai sorozat II. Nr. 1. Művészettörténet S. 30.

[127] *A. H. Megaw:* Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul. In: Dumbarton Oaks Papers 17 (1963) S. 336 ff. und Abb. 3, 5, 6.

[128] *Gy. Moravcsik:* Szent László leánya és a bizánci Pantokrátor-monostor (Die Tochter Ladislaus' des Heiligen und das Pantokratorkloster in Byzanz). In: A Konstantinápolyi Magyar Tudományos Intézet közleményei (Mitteilungen des Konstantinopler Ung. Wissensch. Instituts) 7—8. Budapest—Istanbul 1923. — *Ders.:* Byzantium and the Magyars. Budapest 1970. S. 72 f.

[129] *A. H. Megaw:* a. a. O. (s. Anm. 127) S. 342.

[130] *L. Serra:* L'arte nelle Marche dalle origini alla fine del gotico. Pesaro 1929. S. 164 und 95, ferner S. 103. Anm. 13. — *P. Toesca:* Storia dell'arte italiana I. Il medioevo. Torino 1927. Bd. II. S. 901 n. 53.

[131] *G. Saracini:* Notitie historiche della città d'Ancona. Roma 1675. S. 152. — *L. Serra:* a. a. O.,S. 100, Anm. 14 und S. 164 ff. — *L. Bégule:* Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne. Lyon 1905. S. 52 f. — *P. Toesca:* a. a. O. (s. Anm. 130) Bd. II. S. 501, n. 53.

[132] *G. Francovich:* a. a. O. (s. Anm. 35) Bd. I. S. 144 ff.

[133] *L. Bégule:* a. a. O., S. 3 ff. — *B. Kerber:* Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert. Recklinghausen 1966. S. 78 und Anm. 300.

[134] *R. Hamann jun.:* Das Lazarusgrab in Autun. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VIII—IX (1936) S. 220. — *P. Quarré:* Les sculptures du tombeau de Saint Lazare à Autun et leur place dans l'art roman. In: Cahiers de civilisation médiévale 5 (1962) S. 169 ff.

[135] *R. Hamann:* Der Schrein des Heiligen Ägidius. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VI (1931) S. 123 ff. — Vgl. noch *R. Hamann:* a. a. O. (s. Anm. 55).

[136] *R. Hamann jun.:* a. a. O. (s. Anm. 134) SS. 284 f.

[137] *Vgl. G. Francovich:* a. a. O. (s. Anm. 35) SS. 196, 206, 228, 229, 255, 286, 380.

[138] Eine spätere Datierung des Altars von St.-Guilhem-le-Désert auf das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts erwog bereits *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131). S. 39. Seine Zweifel und seine Datierung unterstützt durch die Kritik der aus 1138 stammenden Quelle *J. Vallery-Radot:* Les dates des autels de la Major de Marseille et de Saint-Guilhem-le-Désert. Gazette des Beaux-Arts LXXX (1938) II. S. 76 ff. — *J. Vallery-Radot:* L'église de Saint-Guilhem-le-Désert. Congrès Archéologique CVIII. Montpellier (1950). Paris 1951. S. 175 f.

[139] *Viollet-le-Duc:* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle Bd. V. S. 14 ff. — *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) 71 ff. — Über eine bisher noch nicht bearbeitete und trotz des im zitierten Aufsatz unternommenen Versuches noch nicht datierte Gruppe inkrustierter Fußboden am Rhein s. *H. Kier:* Das Labyrinth von St. Severin in Köln. Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Düsseldorf 1970. S. 123 ff. Das zusammenfassende Buch der Verfasserin über die inkrustierten Denkmäler wurde uns erst zu spät, nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes bekannt: *H. Kier:* Der mittelalterliche Schmuckfussboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes. Düsseldorf, 1970.

[140] *E. E. Viollet-le-Duc:* a. a. O. (s. Anm. 139) S. 10. — *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) S. 90 f.

[141] *E. Wallet:* Description d'une crypte et d'un pavé mosaïque de l'ancienne église de Saint-Bertin, à Saint-Omer. Paris 1843. S. 30 ff. — *C. Enlart:* Manuel d'archéologie française Bd. I. Paris 1902. S. 713. — *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) S. 69 ff. — *J. Baltruşaïtis:* Réveils et Prodiges. Paris 1960. S. 116 ff. Abb. 8.

[142] Neuerdings *H. Stern:* Notes sur les mosaïques de pavement médiévales en France. Stucchi e mosaici altomedioevali. Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo I. Milano 1962. S. 280.

[143] Vgl. *V. Mortet:* Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen-âge. XIe—XIIe siècles. Paris 1911. S. 120. — über die Baugeschichte s. *P. Héliot:* Abbaye de Saint-Bertin. Congrès Archéologique IC. Amiens (1936). Paris, 1937. SS. 517 ff. *P. Héliot:* Sur les Abbatiales préromane et romane de Saint-Bertin. Revue belge d'Archéologie de l'Histoire de l'art XVIII (1949) S. 3 ff.

[144] Vgl. *C. Enlart:* a. a. O. (s. Anm. 141) S. 172. — *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) S. 75 ff; *J. De Pas:* Saint-Omer, Cathédrale. Congrès Archéologique IC. Amiens (1936). Paris 1937. SS. 505 f.

[145] *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) S. 81 und Abb. 135. — *H. Shaw:* Specimens of Tile Pavements. In: The Archaeological Journal V (1858).

[146] Royal Commission on Historical Monuments (England). An Inventory of the Historical Monuments in London. Vol. I. Westminster Abbey. London 1934. 8, 81, Taf. 16.

[147] *E. Wallet:* a. a. O. (s. Anm. 141) Abb. 5. — *L. Bégule:* a. a. O. (s. Anm. 131) Abb 125.

[148] *E. Wallet:* a. a. O. Abb. 13, 17. — *L. Bégule:* a. a. O. Abb. 126. — Zu den Parallelen vgl. *C. Dodwell:* a. a. O. (s. Anm. 101).

[149] *E. Wallet:* a. a. O., Abb. 17.

[150] *L. Bégule:* a. a. O., Abb. 127.

[151] Vgl. die Platte mit der Szene der Frauen am Grab vom Fußboden der Notre-Dame von Saint-Omer: *L. Bégule:* a. a. O., Abb. 124. — Parallelen auf der Vorzeichnung einer Platte des Klosterneuburger Ambo: *Fl. Röhrig:* a. a. O. (s. Anm. 89) 53 und: Millar-Lectionarium f. 52. — *J. Stiennon:* Du lectionnaire de Saint-Trond aux Évangiles d'Averbode. Contribution à l'étude de la miniature mosane au XIIe siècle. In: Scriptorium VIII (1953) Taf. 1/b.

[152] *H. Stern:* a. a. O. (s. Anm. 142) 280. — Mit einer Datierung auf den Anfang des 12. Jahrhunderts und der Berufung »aux enluminures contemporaines de la région».

[153] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 180. — Der von *I. Berkovits:* A magyar miniatúra festészet kezdetei. Az Árpád-kor (Die Anfänge der ungarischen Miniaturmalerei. Die Arpadenzeit). In: Magyarságtudomány 1942. S. 504 geäußerten Vermutung über einen Zusammenhang mit der Bibel von Csatár (Admonter Riesenbibel) wurde eine entsprechende Kritik zuteil, s. *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 18) S. 9, Anm. 20.

[154] Für die wertvollen Auskünfte über die aus St.- Bertin stammenden Fragmente und ihre Literatur sowie für die Vorlagen der Abb. 33 bis 35. sind wir Herrn Dr. H. Buschhausen (Wien) zu Dank verpflichtet.

[155] *A. Boutemy:* La miniature. Histoire de l'Église en Belgique par É. de Moreau. Tome IIe. La formation de l'Église médiévale. Bruxelles 1946. Taf. VII. Abb. 4.

[156] *H. Swarzenski:* Monuments of Romanesque Art. London 1954. Abb. 417.

[157] Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XIIe siècle. Communication de *M. Morelowski.* In: L'art mosan. Recueil de travaux publié par Pierre Francastel. Paris 1953. S. 195 und Taf. XXXI, 2, 3. — Über die Beziehungen der St. Bertiner Buchmalerei zum Maasgebiet vgl. *A. Boutemy:* a. a. O., 46. — *J. Stiennon:* La miniature dans la diocèse de Liège aux XIe et XIIe siècles. In: Art mosan. S. 97 ff. — *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) 34. — *J. Porcher:* L'enluminure française. Paris 1959. S. 33. — *A. Grabar — C. Nordenfalk:* La peinture romane. Genève 1958. S. 143.

[158] *A. Haseloff:* A. Michel, Histoire de l'art T. II/1. Paris 1906. S. 305. — *P. Neveux — Y. Dacier:* Les richesses des bibliothèques provinciales en France. Paris 1932. I. S. 82. — *A. Boutemy:* a. a. O. (s. Anm. 155) S. 349 ff.

[159] *A. Boutemy:* a. a. O. (s. Anm. 155) S. 347 f. und *derselbe:* Les évangiles du Musée Mayer van den Bergh. In: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art XVIII (1949) S. 27 ff. — Katalog Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle. Bibliothèque Nationale. Paris 1954. Nr. 126, 128, 129, 130 und Byzance et la France médiévale. Bibliothèque Nationale. Paris 1958. Nr. 127, 128, 129

[160] Vgl. *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Abb. 494. — *J. Porcher:* a. a. O. (s. Anm. 157) Abb. 34.

[161] *A. Haseloff:* a. a. O. Anm. 158) S. 305. — *Boase:* English Art 1100—1216. The Oxford History of English Art. Oxford 1953. S. 181 f. — Bibliothèque Nationale 1954 (s. Anm. 159) S. 57, Nr. 125. — *C. Dodwell:* a. a. O. (s. Anm. 101) S. 110 f.

[162] *C. Nordenfalk:* a. a. O. (s. Anm. 157) S. 192. — *M. Rickert:* Painting in Britain. The Middle Ages. The Pelican History of Art, 1954. S. 101. — *J. Porcher:* a. a. O. (s. Anm. 157) S. 33 f.

[163] *S. Collon-Gevaert:* Histoire des arts du métal en Belgique. 1951. S. 201. — *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Abb. 426.

[164] *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Abb. 427. — *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) S. 18 f., Nr. 10 und Abb. 22—25. — *P. E. Schramm — F. Mütherich:* Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München 1962. S. 181 f., Nr. 177. — Ein Blatt des Ms. 30 von St.-Omer s. bei *P. Neveux — Y. Dacier:* a. a. O. (s. Anm. 158) II. Taf. XXXV. — vgl. a. a. O., 150.

[165] *R. Schmidt:* Die Taufschale Kaiser Friedrich Barbarossas. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LIV (1933) S. 194 ff.

[166] *K. H. Usener:* Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII (1933) S. 108 ff. — *J. Deér:* a. a. O. (s. Anm. 110) S. 47 ff. — *P. E. Schramm — F. Mütherich:* a. a. O., S. 181. Nr. 176.

[167] *H. Landais:* Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroi de Huy. In: L'art mosan (s. Anm. 157) S. 142 f. — *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) S. 32 ff., Nr. 26, Abb. 82—97.

[168] *S. Collon-Gevaert:* L'Orfèvrerie. In: Art roman dans la vallée de la Meuse aux XIe et XIIe siècles. Bruxelles 1962. S. 73 ff.

[169] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19) S. 97. — Vgl. *E. Kitzinger:* The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. In: The Art Bulletin 31 (1949) Abb. 5 und 14. — *G. Kaftal:* Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Florenz 1952. S. 603. Abb. 699.

[170] *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) Abb. 153. — Vgl. S. 47, Nr. 39.

[171] *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) Abb. 152, 156, 157, S. 46, Nr. 38.

[172] Beispiele s. bei *H. Lenzen — H. Buschhausen:* Ein neues Reichsportatile des 12. Jahrhunderts. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX/XXIV, S. 48 ff. und Abb. 36, 39—46.

[173] *Fl. Röhrig:* a. a. O. (s. Anm. 89) 47.

[174] Z. B. die Maiestas aus dem 10. Jahrhundert der Oxforder Bodleyan Library, *Talbot-Rice:* a. a. O. (s. Anm. 88) Taf. 107. — Christus der Himmelfahrt Christi aus dem 10. Jahrhundert. Florenz, Museo Nazionale, a. a. o. Taf. 114. — Zu den klassischen Vorläufern dieses Faltensystems vgl. die Elfenbeintafel der Kaiserin Ariadne (6. Jh.) in Wien, Kunsthistorisches Museum. *J. Beckwith:* The Art of Constantinople. London 1958. Abb. 48.

[175] Vgl. *H. Hahnloser:* La technique et le style du retable de Klosterneuburg. L'art mosan (s. Anm. 157) S. 191 f. — *O. Demus:* Nicola da Verdun. Enciclopedia Universale dell'Arte IV. Venezia — Roma 1963. Sp. 917 ff. (mit weiteren bibliographischen Angaben). — *H. Schnitzler:* Nikolaus von Verdun. Der Meister des Dreikönigenschreins. Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesan-Museum in Köln. Köln 1964. S. 10 f. und Fig. 1 Abb. 1. — Vgl. *Ch. Aminarachvili:* Les émaux de Géorgie. Paris 1962. 77. und *derselbe Ш. Амнарашвили:)* История грузинского искусства. Moskau, 1963. S. 250 ff. — Unterstützt wird die Beziehung zum Kreis um Nikolaus von Verdun durch die Verwandtschaft mit dem Faltensystem einiger sitzender Figuren (Heinrichs III. und Heinrichs V.) des Aachener Karlsschreins. Die einschlägige Abbildung s. bei *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) Taf. 31 und 33, ferner S. 19 f., Nr. 11. — *Ders.:* Die spätromanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch IX (1936) S. 88 ff. — *P. E. Schramm — F. Mütherich:* a. a. O. (s. Anm. 164) 188 f., Nr. 195. — Ähnliche Zusammenhänge lassen sich in Hugo d'Oignies' reiferem Stil erkennen, vor allem auf der Maiestas-Figur des aus Oignies stammenden, hängenden Reliquienbehälters von Nivelles, aber auch in der häufig angewandten Weinranken-Ornamentik. — Vgl. *J. J. Marquet de Vasselot:* A. Michel: Histoire de l'art II/2. Abb. 562 und S. 934 f. — *S. Collon-Gevaert:* Histoire des arts en métal en Belgique. 1951. S. 204 ff. — *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 156) Abb. 533. — *F. Courtoy:* Le trésor du prieuré d'Oignies aux Sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du Frère Hugo. Bruxelles, 1953; *E. M. Link:* Hugo von Oignies. Diss. Freiburg in Br. 1964.

[176] Der Meister des Dreikönigenschreins (s. Anm. 175) Abb. 48., Kat. Nr. 1.

[177] *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) 14 f., Abb. 10, 13 und Nr. 19. — Der Meister des Dreikönigen-Schreins (s. Anm. 175) Kat. Nr. 21, 22, 37 und Abb. 14.

[178] Johannes Cassianus: Collationes. C-Initial. Liège, Ms.

230. D. fol. 61. Art mosan (s. Anm. 157) Taf. XIV. 1. — Vgl. noch St.-Bertin: Concordia evangelistarum. St.-Omer Ms. 30. I-Initial. *P. Neveux—É. Dacier:* a. a. O. (s. Anm. 158) II. Taf. XXXV.

[179] *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Taf. 215. — *P. Bloch:* Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch XXIII (1961) 153 ff. Kat. Nr. 38. — Der Meister des Dreikönigenschreins (s. Anm. 175) Kat. Nr. 30. S. 43.

[180] *H. Schnitzler:* Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch XI (1939) S. 62 f., Abb. 52, 57. — Erwähnt zu werden verdient die Geste des zu Füßen des Gekreuzigten stehenden Johannes, sein zum Auge erhobener Mantelsaum, a. a. O. Abb. 55. — *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Abb. 528. —. *Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) S. 36, Taf. 101. — Der Meister des Dreikönigenschreins (s. Anm. 175) Kat. Nr. 16, 34 ff.

[181] *H. Swarzenski:* a. a. O. (s. Anm. 155) Abb. 531. — *H. Schnitzler:* a. a. O. (s. Anm. 90) S. 45 f., Taf. 142. — Der Meister des Dreikönigenschreins (s. Anm. 175) Kat. Nr. 8, S. 25 f.

[182] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 90 und 165, Taf. CXLV.

[183] Vgl. *J. Baum:* Romanische Baukunst in Frankreich. Stuttgart 1910. 126, 127. — *G. Francovich:* a. a. O. (s. Anm. 35) Bd. II. 333. — *M. Aubert—M. Pobé—J. Gantner:* L'art monumental roman en France. Paris 1955. 90. — *M. Aubert:* L'art roman en France. Paris 1961. S. 409.

[184] Zu einer ähnlichen Ausgestaltung der Sockelzone vgl. das Westportal von Senlis (mit Monatsbildern) bei *M. Aubert:* Die gotische Plastik Frankreichs. Florenz—München 1929. Taf. 55, 58; die Westportale von Mantes, a. a. O. Taf. 60. — Vgl. *W. Vöge:* Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894. S. 308 ff. — *W. Sauerländer:* Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch 20 (1958) S. 115. ff.

[185] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) 165. — Dem Autor zufolge wurden die Bruchstücke gelegentlich der Ausgrabungen der 1930er Jahre in der Nähe der Kathedrale aufgefunden, während laut Dezső Várnais mündlicher Mitteilung der Stein in sekundärer Verwendung in der Befestigungsmauer zum Vorschein kam.

[186] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) Taf. CXLI.

[187] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17). — vgl. *R. Hamann:* St.-Gilles . . . I. Textband, Abb. 391.

[188] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) Taf. XXI.

[189] Vgl. *W. Sauerländer:* Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25 (1962) 102. — *H. A. Diepen:* Die romanische Bauornamentik in Klosterrath. Den Haag 1931. S. 129. Taf. LXXXVII/10, LXXXIX/20, LXXXIX/7, L/5. — Zu St.-Bertin: *C. Enlart:* Manuel d'archéologie française I. Architecture. Paris 1902. Abb. 185.

[190] Kathedrale von Soissons, südliches Querhaus. *E. Gall:* Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Leipzig 1925. Abb. 162. — Notre-Dame in l'Épau. *R. Branner:* Burgundian Gothic Architecture. London 1960. Taf. 44/b.

[191] Parallelen zur Wandsystem sucht in der Provence *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) S. 88, eine Vermittlung durch die burgundischen Zisterzienser setzt Dercsényi voraus in *D. Dercsényi—L. Zolnay:* Esztergom. Budapest 1956. S. 68. Später vermutet er Beziehungen zur Pariser Frühgotik (St.-Germain-des-Près). *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 22) S. 52. Ähnlicherweise spricht G. Entz über Einflüße von Île-de-France und Burgund, und beruft sich auch auf die Parallele der Kirche St.-Germain-des-Près von Paris. *G. Entz:* a. a. O. (s. Anm. 54.) S. 209 f. — Auf Beziehungen zur deutschen Baukunst unter Friedrich Barbarossa verweist *V. Mencl:* Vzt'ahy vychodného Slovenska ku gotike sliezskopolskiej vetvy. In: Zo starších vytvarnych dejin Slovenska. Bratislava 1965. S. 26. — Vgl. hierzu unsere kritischen Bemerkungen in Acta Hist. Artium 12 (1966). S. 376. — Das Wandsystem der Palastkapelle läßt sich nicht auf die Zisterzienserbaukunst zurückleiten, wo das Motiv der gekuppelten Säulen nur sporadisch und für gewöhnlich mit anderer funktioneller Bestimmung vorkommt. — Vg. *M. Aubert:* L'architecture cistercienne en France. Paris 1947. Bd. I. S. 271 ff. — In den von der Mauer gelösten, freistehenden Säulen und in der Nischengliederung treten strukturelle Elemente zutage, die in der Frühgotik der Champaigne (Reims, St.-Rémi; Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux) und bald danach in Burgund eine wichtige Rolle spielen. — Vgl. *E. Gall:* a. a. O. (s. Anm. 90). Seine Charakteristik: »eine unruhige Tiefenstaffelung und ein an Kontrasten reiches Spiel von Schlagschatten« gilt auch für Esztergom. — S. noch *R. Branner:* a. a. O. (s. Anm. 190). S. 51 f. — Betreffs dieser Stiltendenz Vgl. *J. Bony:* The Resistance to Chartres in Early Thirteenth-Century Architecture. Journal of the British Archaeological Association 20—21 (1957—1958) S. 43. — Zur Charakterisierung der Baudenkmäler der Champagne vgl. *P. Frankl:* Gothic Architecture. London 1962. S. 51. — Zur Datierung von Châlons s. *W. Sauerländer:* a. a. O. (s. Anm. 189). S. 97 ff. — Auf ähnliche Zusammenhänge kann das Motiv der gekuppelten Säulen im Chor der mit der Palastkapelle in Esztergom gleichaltrigen Zisterzienserstiftskirche von Heisterbach zurückgeführt werden. Vgl. *G. Dehio—G. Bezold:* Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1891. Bd. I. 484 f. — *A. Henze:* Rheinische Kunstgeschichte. Düsseldorf 1961. S. 69 f.; *W. Meyer-Barkhausen:* Das große Jahrhundert Kölnischer Kirchenbaukunst 1150 bis 1250. Köln 1952. S. 71 ff. Nach dem Abschluß dieser Arbeit wurde uns der Aufsatz P. Héliots bekannt. Die von ihm festgestellten Beziehungen der Kapelle von Esztergom zur Architektur in der Haute-Picardie sind wohl mit den von uns angenommenen Einflüßen von Champagne und Burgund vereinbar. *P. Héliot:* Coursières et passages muraux dans les églises gothiques de l'Europe centrale. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970). S. 197 ff. Die stilistische Wertung des Chores der Burgkapelle begegnet überaus großen Schwierigkeiten, weil wir in Unkenntnis der Wandgliederung nur auf einzelne strukturelle Elemente zu schließen vermögen.

[192] Seiten des Mittelpfosten am Westportal der Kathedrale von Sens. — *J. Roussel:* La sculpture française. Époque gothique I. — Rechter Pilaster der Porte Romane der Kathedrale von Reims. — *L. Pillion:* Gazette des Beaux-Arts 1904. 199. — Westportal von St.- Loup-le-Naud. — *M. Aubert:* Die gotische Plastik Frankreichs. Florenz—München 1929. Taf. 36. — Säulenkapitelle am Narthex-Portal von Maria-Laach. — *A. Schippers:* Das Laacher Münster (s. Anm. 103) Taf. 28, ferner *Ders.:* Zeitschrift für bildende Kunst 58 (1924—25) 173. — Zu den allgemeinen Zusammenhängen vgl. *H. A. Diepen:* a. a. O. (s. Anm. 189) S. 82 ff.

[193] Vgl. Anm. 22.

[194] Vgl. Anm. 117.

[195] Hierüber ausführlicher in meiner gegenwärtig im Druck befindlichen Aufsatz: Egy gótikus Madonna Somogyvárról és a Szent Egyed apátság kerengője [Eine gotische Madonna aus Somogyvár und der Kreuzgang der St. Ägidius-Abtei].

[196] Vgl. *T. Gerevich:* a. a. O.) s. Anm. 17) S. 98 ff. Die hier folgenden Erörterungen über die stilgeschichtliche Rolle von Esztergom entsprechen im Wesentlichen der Darstellung bei *D. Dercsényi:* a. a. O. (s. Anm. 22.) S. 53 ff.

[197] *E. Henszlmann:* Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa, Dr. Ludwig Haynald. Leipzig 1879. S. 72 ff. *E. Foerk:* A kalocsai székesegyház [Die Kathedrale von Kalocsa]. In: Magyarország Műemlékei IV (1915) S. 43 ff. — *G. Entz:* Les pierres sculptées de la cathédrale de Kalocsa. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 28. (1966) S. 31 ff.

[198] *G. Entz:* a. a. O. (s. Anm. 197) S. 34.

[199] *E. Révhelyi:* L'église de Vértesszentkereszt et ses rapports avec l'architecture hongroise de l'époque Arpadienne. Acta Hist. Artium 5 (1958) S. 41 ff. Vgl. Abb. 34—39. — Über die neueren Forschungen vgl. *J. Sedlmayr:* A vértesszentkereszti apátsági templom helyreállítási terve [Der Rekonstruktionsplan der Abteikirche von Vértesszentkereszt]. In: Műemlékvédelem XIV (1970). S. 206 ff.

[200] Vgl. *F. Oszvald:* Adatok a magyarországi premontreiek Árpád-kori történetéhez (Angaben zur Geschichte der ungarischen Prämonstratenser znr Zeit der Arpaden). In: Művészettörténeti Értesítő VI (1657). S. 239 f.

[201] *F. Oszvald:* a. a. O. S. 247.

[202] *F. Levárdy:* Les monuments d'architecture médiévale à Pannonhalma. Acta Hist. Artium 8 (1962). S. 4.

[203] *F. Levárdy:* Pannonhalma építéstörténete (Die Baugeschichte von Pannonhalma). II. In: Művészettörténeti Értesítő VIII (1959). S. 113 ff. und a. a. O. (s. Anm. 202) S. 22 ff. — Die Zusammenhänge mit Esztergom lassen sich nur mit wenigeren, ihrem Typus nach übereinstimmenden Einzelheiten beweisen. Vgl. *G. Entz:* A gyulafehérvári székesegyház (Die Kathedrale von Karlsburg). Budapest 1958. S. 82. — *Ders.:* La cathédrale de Gyulafehérvár (Alba Julia). In: Acta Hist. Artium 5 (1958). S. 9 ff.

[204] *J. Csemegi:* Hol állott egykor az óbudai királynői vár? (Wo stand einst die Königinnenburg in Altofen?). In: Magyar Mérnök- és Építészegylet Értekezések 1943. Heft 5, S. 34 f. — Magyarország Műemléki Topográfiája (Kunsttopographie Ungarns) VI. Budapest műemlékei II. Budapest 1962. S. 372 ff., Abb. 320—323.

[205] *F. Knauz:* a. a. O. (s. Anm. 117) Bd. I. S. 168 f. — Über die von Ugrin in Vértesszentkereszt entfaltete Tätigkeit vgl. *E. Révhelyi:* a. a. O. (s. Anm. 199) S. 42.

[206] Vgl. *W. Sauerländer:* a. a. O. (s. Anm. 184). S. 140 ff.

[207] *Gy. Moravcsik:* Görög nyelvű monostorok Szent István korában (Griechische Klöster zur Zeit Stephans des Heiligen). In: Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján (Gedenkbuch zum 900. Todestag König Stephans des Heiligen). Budapest 1938. S. 389 ff. — *J. Csemegi:* A tihanyi barlanglakások (Die Grotten von Tihany). In: Archaeológiai Értesítő, 1946—48. S. 396 ff. — *Gy. Györffy:* A szávaszentdemeteri görög monostor XII. századi birtokösszeírása (Die Grundkataster des griechischen Klosters von Szávaszentdemeter im 12. Jahrhundert). In: Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei III (1953). S. 71 ff. und 97 ff. — Vgl. die Kartenskizze auf S. 72.

[208] *T. Bogyay:* a. a. O. (s. Anm. 19). S. 126.

[209] Die unterschiedlichen Ansichten über die Vereinigung der beiden Kronen und ihrer Umarbeitung gehen von der gemeinsamen Voraussetzung aus, daß der Hof Bélas III. an der Entstehung der neuen Krone maßgeblich beteiligt war. — *Gy. Moravcsik:* A magyar szent korona a filológiai és történeti kutatások megvilágításában [Die hl. ungarische Krone im Licht der philologischen und historischen Forschungen]. Emlékkönyv . . . a. a. O. (Anm. 207). Bd. III. S. 470 f. — *P. J. Kelleher:* The Holy Crown of Hungary. Rom 1951. — Zusammenfassend über die verschiedenen Ansichten: *É. Kovács:* A magyar korona a legújabb kutatások tükrében (Die ungarische Krone im Spiegel der neuesten Forschungen). In: Művészettörténeti Értesítő VI (1957). S. 130. — *J. Deér:* a. a. O. (s. Anm. 101). S. 171 ff.

[210] *G. Entz:* Az esztergomi királyi kápolna oroszlános festménye (Das Wandgemälde mit einem Löwen der königlichen Kapelle von Esztergom). In: Annales Strigonienses Esztergom Évlapjai I. Budapest 1960. S. 5 ff. — *Z. Kádár:* Az esztergomi oroszlános freskók eredetéről (Vom Ursprung der Löwenfresken in Esztergom). In: Komárom megyei múzeumok közleményei I. Tata 1968. S. 133 ff.

[211] Nachfolgend einige urkundliche Angaben über die Geschichte dieser größtenteils noch einer Bearbeitung harrenden Beziehungen: 1137 schenkte die Gemahlin des Comes Martinus dem Familienkloster von Csatár ein aus *Hexametum* angefertigtes Altartuch, drei goldgesäumte *(aurificatas)* Casulae, zwei von ihnen mit Gemmen verziert, ferner ein Paar goldene Armillen und 70 byzantinische Goldmünze (Bizantinos Romaniticos). — *G. Fejér:* Cod. dipl. II. S. 93. Laut einem von Papst Innozenz III. 1205 an König Andreas II. gesandten Schreiben hatte man dem Bischof von Porto in Ungarn orientalische Gewebe, Luxuswaren und offenbar auch byzantinische Schätze geraubt. Unter ihnen befanden sich Seidengewebe: 2 *Examita*, ein drittes golddurchwirktes, Handschuhe, ein Schrein, der Reliquien und ein Goldkreuz enthielt, 12 elfenbeinerne Gefäße, ein silbernes Evangeliar *(texta evangelii de argento, in quibus erant reliquiae)* und 25 Ringe. — *G. Fejér:* Cod. dipl. III/1. S. 22 f.

Andreas II. brachte von seinem Kreuzzug zahlreiche Reliquien mit sich, die er unter den Diözesen und Klöstern verteilte. Chron. Hung. compositionis saec. XIV. 175. — *E. Szentpétery:* SSRRHung. I. S. 466.

1231 vermachte Anna, Gemahlin des Comes Bors, den Dominikanern von Bologna einen großen, von ihrer Mutter geerbten byzantinischen Wandteppich *(magnum tapete, quod est de grecia, quod portatum est mihi de matre mea)*, dem Dominikanerinnenkloster der hl. Katharina in Esztergom einen ihr von Béla III. geschenkten Deckelpokal durch letztwillige Verfügung. — *G. Fejér:* Cod. dipl. III/2. S. 269. — *F. Knauz:* a. a. O. (s. Anm. 117) S. 280. Nr. 326.

1264 wird in einer Urkunde des Papstes Urban IV. erwähnt, das König Béla IV. zum Bau der Burg Visegrád die von seiner Gemahlin Maria (Tochter des Kaisers Theodor Laskaris von Nicäa) aus ihrer Heimat mitgebrachten Schätze verwendete. — *Wenzel:* III. S. 94. — *F. Knauz:* a. a. O. (s. Anm. 117) I. S. 505 f., Nr. 661. — Vgl. *J. Deér:* a. a. O. (s. Anm. 101) S. 172.

Als König Ladislaus IV. 1276 den Bistum von Veszprém für den ihr von seinen *persecutores* zugefügten Schaden durch Güterschenkungen entschädigt, beruft er sich bei Erwähnung des vernichteten Bestandes des Domschatzes nebst einer großen Zahl aus Stoffen und Geweben byzantinischer Herkunft *(aurifrisiis nobilibus, purpura deaurata, exametum)* angefertigter liturgischer Gewänder eigens auf 24 griechische Wandteppiche *(viginti IIII-or tapecia Graeca magna, ampla et nova preter vsitata)*. — *G. Fejér:* Cod. dipl. VII/2. 46 f. — Zur Benennung der Textilien vgl. *H. C. Weibel:* Two Thousand Years of Textiles. New York 1952. S. 43.

[212] *T. Gerevich:* a. a. O. (s. Anm. 17) Taf. CCXXXIII, 3, 4 und a. a. O. S. 211. — *J. Deér:* a. a. O. (s. Anm. 110) S. 57 und Anm. 60. — *Ders.:* a. a. O. (s. Anm. 101) 268 f. — Vgl. a. a. O.: Abb. 378 und 395.

ÜBER EINIGE PROBLEME DES KRAKAUER KRONENKREUZES

von

ÉVA KOVÁCS

Dank der in neuerer Zeit von Lotte Kurras veröffentlichten Dissertation rückte das in historischen und kunstgeschichtlichen Belangen gleicherweise äußerst bemerkenswerte Krakauer Kronenkreuz wieder in den Vordergrund des öffentlichen Interesses.[1] Unmittelbar vor Kurras hat sich P. E. Schramm in zwei einander folgenden Abhandlungen mit den auf ein Kreuz montierten Kronen beschäftigt.[2] Kurras' Forschungsergebnisse wurden von Deér, Fillitz und Steingräber kritischen Betrachtungen unterzogen[3] und Irene Hueck ging in Verbindung mit dem venezianischen »opus duplex« kurz auf das Problem des Kronenkreuzes ein.[4] Ihr schloß sich polnischerseits Andrzej Fischinger an.[5]

Die im Oktober—November 1970 veranstaltete Budapester Ausstellung »Tausend Jahre ungarisch-polnischer Beziehungen« bot mir Gelegenheit, sowohl das aus zwei Kronen angefertigte Krakauer Kreuz als auch die ihm verwandte Krone des Płocker St. Sigismund-Kopfreliquiars einer eingehenden Prüfung zu unterziehen.[6] Einer ausführlicheren Darlegung meiner Untersuchungsergebnisse möchte ich zunächst einige Wahrnehmungen technischer Natur vorausschicken, wobei ich mich an die von Kurras verwendeten Bezeichnungen und Numerierungen halte.

In Verbindung mit der vorbildlichen und detaillierten Beschreibung der genannten Autorin wurden in technischen Belangen zwei berechtigte Einwände erhoben.[7] Die zum Kreuz verarbeiteten Kronen zieren in der Tat nicht gestanzte, sondern *gegossene* Rankenornamente und *gegossene* Figuren, ferner hatte man sich zum dekorieren der einzelnen Felder nicht der Niellotechnik bedient, vielmehr die Kästchenfassungen der in die zur einstigen Krone »A« gehörigen Glieder eingesetzten großen Steine mit dunkelblau getöntem *Email* ausgegossen. Die dunkle Farbe der in flache Gruben eingelassenen Schmelzmasse, die durch Nachschleifen nahezu schwarz wirkt, kann fürwahr den Eindruck einer Niello-Verzierung erwecken, bei schräg auf die ungeschliffenen Teile der ziemlich ungleichmäßig bearbeiteten Oberfläche einfallendem Licht tritt aber die blaue Emaillierung deutlich zutage. Mit einem ähnlichen, vielleicht ein klein wenig hellerem blauen Grubenschmelz sind auch die Kästchen der Płocker Krone ausgegossen. Den festen kompositionellen Kern der Kronenglieder bilden die großen, in dekorativ stark betonte Fassungen eingesetzten Steine, die von spitzenförmig verziertem Rahmenwerk gegensätzlichen Charakters umgeben sind.

Die Krone »A« setzte sich ursprünglich aus insgesamt 12 breiteren und schmäleren Gliedern zusammen, die einander in symmetrischer Folge ablösten. Nur um eines ihrer breiteren Glieder verkürzt gelangte sie unverändert auf den Querbalken des Kreuzes. Rechnen wir dieses fehlende Glied hinzu, belief sich der Originalumfang auf 64,5 cm. Hingegen bedarf es bei Berechnung des ursprünglichen Umfangs der Krone »B« einer Berichtigung. Die lückenhaftere und erst nach Zerlegung auf die Längsbalken des Kreuzes montierte Krone »B« war laut Kurras ursprünglich aus 14 gelenkig miteinander verbundenen Gliedern aufgebaut. Die Annahme einer derartigen Konstruktion, die sich vornehmlich auf der einen Seite zweier schmälerer Glieder der Krone »B« (s1 und s13) erkennen läßt, gründet sich auf eine von den übrigen abweichende Scharnierlösung. Sie hat viel Wahrscheinlichkeit für sich und kann durch gewisse, aus der Bestimmung der ursprünglichen Form des Kreuzes folgende Argumente untermauert werden. Abwegig erscheint uns jedoch die aus dieser belanglosen technischen Abweichung von der Autorin gezogene, allzu weit gehende Schlußfolgerung, das vierzehnte Glied hätte sich als zentrale Hauptglied von den übrigen unterschieden.

Bei der Größenbestimmung der einstigen Krone »B« scheint es Kurras' Aufmerksamkeit

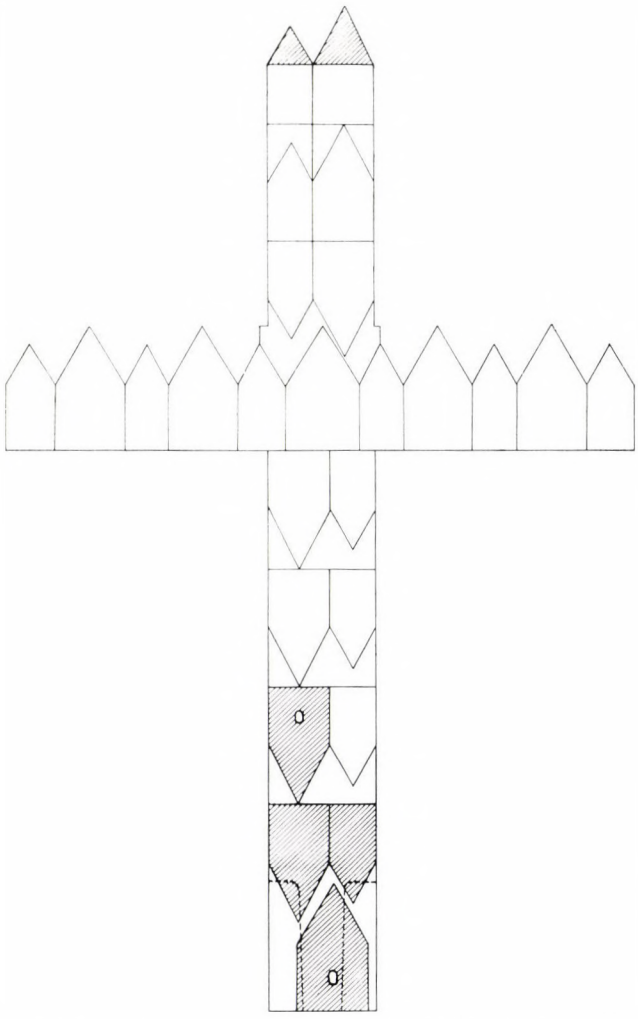


Abb. 1. Die ursprüngliche Struktur des Kronenkreuzes im Krakauer Domschatz. Rekonstruktion

entgangen zu sein, daß man durch einfache Summierung der einzelnen Teile zu einem anderen Ergebnis gelangt, als wenn man auch das Ineinandergreifen der Scharniere berücksichtigt. In letzterem Falle erhält man nämlich eine Breite der paarweise auf den Längsbalken des Kreuzes genagelten Glieder von je 9—9,2 cm, was mit sieben multipliziert (gegenüber den von Kurras errechneten 67 cm) einen Gesamtumfang von 63—64,5 cm ergibt, der vollkommen mit jenem der Krone »A« übereinstimmt. Ein recht beträchtlicher Umfang, der die Vermutung bestätigt, daß man die Kronen über einem Schleier oder Gebende getragen hat.

Die Rekonstruktion des Kreuzes

Mit dieser Frage hat sich Kurras nicht beschäftigt, nur mit der Datierung des Kreuzes, dessen Entstehungszeit sie aufgrund der Lebensbeschreibung der Kunigunde (Kynga), einer der Töchter König Bélas IV., auf den Zeitpunkt der Stiftung ihrer Krone, mithin ins 13. Jahrhundert verlegt. Fillitz bezweifelt die Richtigkeit dieser frühen Datierung, indem er den Auftrag zur Anfertigung des Kreuzes dem Krakauer Bischof Johannes Rzeszowski (1471—1488) zuschreibt, wozu er sich durch das unten am Kreuz angebrachte Familienwappen und das einst in dessen Mitte befindliche, von Kurras identifizierte Brustkreuz des Bischofs (Krakauer Domschatz) veranlaßt sieht.[8] Nahezu gleichaltrig (1460/63—1471/74) ist das erste schriftliche Quellenwerk, die von Jan Długoss verfaßte »Vita beatae Kunegundis«, die uns ausführlich davon unterrichtet, daß Kunigunde (Kynga) ihre mit Edelsteinen und Perlen besetzte goldene Krone der großen Kirche in Krakaustiftete, mit der Verfügung, aus ihr das

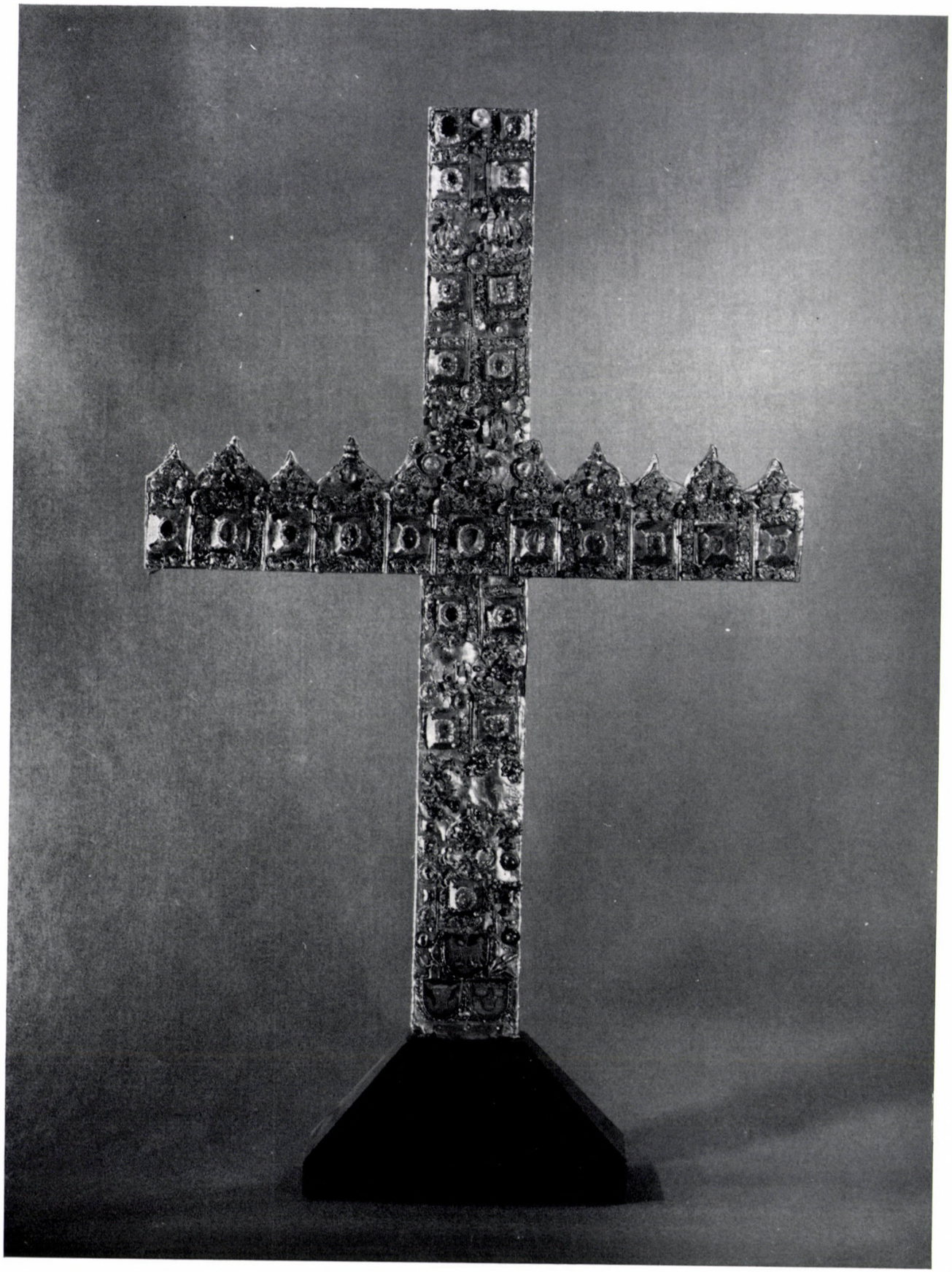


Abb. 2. Vorderseite des Kronenkreuzes



Abb. 3. Rückseite des Kronenkreuzes

Holz Christi Leidens verzieren: ». . . lignum Dominicae passionis ex illa [scil. corona] ornari disposuit«.[9] Die »Vita« schrieb Długoss im Interesse der schon damals angestrebten, aber erst viel später erfolgten Kanonisation Kunigundes.[10] Von der Stiftung der Krone zur Herstellung des Kreuzes weiß übrigens auch der Alt-Sandecer Verfasser der 1401 entstandenen Lebensbeschreibung der Kunigunde zu berichten, der sich offenbar der ersten, um 1320 niedergeschriebenen Kunigunde-Vita als Quelle bediente.[11] Diese Angaben genügen schon an sich, die Stiftung der Krone zum genannten Zweck als Tatsache hinzunehmen und zugleich den hyperkritischen Standpunkt in Frage zu stellen, den Fillitz hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen dem einschlägigen Bericht der Vitae und dem unbestreitbar aus Kronen zusammengestellten Krakauer Kreuz einnimmt. Schilderungen derart genau umschriebener Begebenheiten wie die Stiftung der Krone gehören übrigens keineswegs zu den Floskeln der Heiligenlegenden, so daß wir es hier schwerlich mit einer der Phantasie des Vita-Autors entsprungenen freien Erfindung zu tun haben.

Allenfalls könnte man die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß es sich im vorliegenden Fall um eine mit dem Wiederaufleben des Kunigundenkultes im 15. Jahrhundert zusammenhängende *pia fraus* handelt, mit anderen Worten, daß der um die Kanonisation der polnischen Fürstin bemühte Vorstand des Krakauer Domkapitels das Kreuz zur gegenständlichen Untermauerung der frommen Legende anfertigen ließ. Dieser Hypothese widerspricht indessen das Kreuz selbst. Bevor wir auf dessen genauere Untersuchung eingehen, möchten wir nur noch am Rande bemerken, daß für die »Ehrfurcht vor dem Original« — in unserem Fall vorbehaltlich des zweckbestimmten Umbaus — zu Kunigundes Lebzeiten viel mehr Wahrscheinlichkeit spricht als im 15. Jahrhundert. Bedenkt man, wie oft und auf wie vielerlei Art und Weise umgearbeitete Stücke sich beispielsweise in der Schatzkammer von Conques befinden, welche Veränderungen die ungarische Königskrone hat über sich ergehen lassen müssen, bis sie ihre gegenwärtige Form erhielt, und wenn man diesen das prächtige große Goldkreuz entgegenhält, das der Herzog von Berry für seinen Neffen, den König von Frankreich anfertigen ließ, und das schon sehr bald nach seiner Vollendung rücksichtslos eingeschmolzen wurde, hält man sich ferner die aus dem 15. Jahrhundert stammenden französischen Inventarangaben vor Augen, aus denen unmißverständlich hervorgeht, wie rasch nacheinander Erzeugnisse der Goldschmiedekunst ihre Form veränderten, erscheint unsere Skepsis gegenüber der Datierung des Krakauer Kreuzes auf das 15. Jahrhundert vollauf begründet.

Weit schwerer fallen indessen folgende, das fragliche Kreuz selbst betreffende Wahrnehmungen ins Gewicht.

Die Goldblechverkleidung des großen Zypressenholzkreuzes ist überaus einheitlich und sorgfältig gearbeitet. Bei der Balkenkreuzung schließen die Goldblechplatten in Keilform aneinander an, die von der Vorder -und Rückseite zurückgebogenen Ränder stoßen in der Mitte aufeinander und sind mit einer dichten Reihe von Nägeln am Holzkern befestigt. Eine Ausnahme bildet die obere Zackenreihe des Querbalkens, wo ein eigenes, mehrfach gebogenes Goldblechband dem Verlauf der Zakken folgt. Hingegen ist der Goldblechbelag unten, am Fuß des Kreuzes unregelmäßig und auf derbe, oberflächliche Art abgeschnitten, wo das in den späteren Holzsockel befestigte keilförmige Stück des Zypressenholzkerns zu sehen ist. Der Längsbalken und der Zapfen sind aus dem gleichen Holz geschnitzt.[12]

Nachfolgend die Maße des Kreuzes:

Länge des oberen vertikalen Kreuzbalkens: 29 cm

Länge der beiden Querbalken: je 24, 2 cm

Größte Höhe des Querbalkens: 11,2 cm

Länge des unteren vertikalen Kreuzbalkens: 40,5 cm

Gesamtlänge des unteren Kreuzbalkens, einschließlich Zapfen: 53 cm.

Breite des Längsbalkens: 9,3 cm.

Außer den Originalbestandteilen der beiden Kronen erblickt man auf den Kreuzbalken nebst Schmuckelementen aus verschiedenen Zeitabschnitten und Fragmenten von Goldschmiedearbeiten unbekannter Bestimmung die sichtlich aus der gleichen Zeit stammenden, zusammengehörigen Ergänzungen, und zwar am unteren Ende des Längsbalkens ein Goldblech mit drei symmetrisch angeordneten Wappen und Blattwerkverzierung. Die Wappen sind in schmale, tordierte Goldstreifen eingefaßt und ähnliche Umrahmungen weisen auch die beiden am oberen Ende des oberen Längsbalkens angebrachten Kästchen auf, deren goldener Werkstoff den gleichen Farbton hat. Die Stelle des einst in der Mitte des Kreuzes befestigten Brustkreuzes bezeichnen heute nur die verbliebenen großen Löcher. Aus der Form,



Abb. 4. Wappen, Detail vom unteren Ende des Kronenkreuzes

den Abmessungen und den nachträglich am Kreuz angebrachten Ergänzungen lassen sich zusammenfassend folgende Schlußfolgerungen ziehen: Das Kreuz wurde ursprünglich zur Aufnahme der beiden Kronen angefertigt, ein entsprechender Platz für das Pektoralkreuz war jedoch in der einstigen Gesamtkomposition nicht vorgesehen. Den erstgenannten Umstand bestätigt nicht nur die ungewöhnliche zackige Form der Querbalken sondern auch die Breite der Kreuzbalken. Das Kreuz wurde nachträglich repariert, seine gegenwärtigen Proportionen weichen von der üblichen Form stark ab. Die Länge der Balken ist annähernd identisch, während bei den üblichen mittelalterlichen Kreuzen der untere Längsbalken nahezu doppelt so lang zu sein pflegt als der obere.

Betrachten wir nunmehr den Entstehungsprozeß des Kreuzes. Zum Querbalken verwendete man die aufwendigere und aus weniger Gliedern bestehende Krone »A«, wobei darauf geachtet wurde, daß in die Mitte ein breiteres Glied zu stehen komme. Von den 12 Gliedern der Krone wurde mithin ein breites Glied überflüssig. (Ein Teil dieses erübrigten Gliedes befindet sich jetzt wahrscheinlich rechts auf dem oberen Ende des Längsbalkens). Die Krone »B« wurde auseinandergenommen und von ihren 14 Gliedern jeweils ein breiteres und ein schmäleres nebeneinander paarweise auf den Längsbalken aufgesetzt. Diese Paare ergeben die Breite des Längsbalkens. Das erste Gliederpaar des oberen Längsbalkens wurde mit dem Kopf nach unten montiert, so daß dessen Giebel sich in den von den Giebeln der drei mittleren Glieder des Querbalkens freigelassenen Zwischenraum einfügten. Das erste Gliederpaar des unteren Längsbalkens mußte man der Anpassung an den geraden unteren Rand des Querbalkens zuliebe gleichfalls mit dem Kopf nach unten aufsetzen. Damit war die weitere Folge sowohl auf dem oberen als auch auf dem unteren Längsbalken vorgezeichnet. Auf dem oberen kamen die schmäleren Glieder der Krone »B« links, die breiteren rechts zu stehen, auf dem unteren umgekehrt, was aber den Rhythmus der Kästchenpaare weder nachteilig beeinflußte, noch der einheitlichen Wirkung des oberen und unteren Längsbalkens Abbruch tat, da in die Mitte das Rankenwerk der Rahmenverzierung des breiteren Gliedes zu stehen kam. Dem ersten, mit dem Kopf nach unten gestellten Gliederpaar des oberen Kreuzbalkens schlossen sich nunmehr aufwärts noch zwei weitere Gliederpaare an, jeweils in der ursprünglichen Normallage mit den Aufsätzen nach oben. Von dieser Anordnung blieben die beiden unteren Reihen des oberen Balkens und das linke Glied der dritten Reihe unverändert erhalten. Das rechte schmälere Glied kam anläßlich der Reparatur des Kreuzes auf seinen heutigen Platz, ebenso wie auch die beiden obersten Kästchen als Ersatz der abgebrochenen Giebel des von der Mitte aus gerechneten dritten Gliederpaares. Möglicherweise ist das linke oberste Kästchen der verbliebene Rest des breiten Gliedes der dritten Reihe. Folglich enthielt der obere Längsbalken vor der Reparatur des Kreuzes sechs Glieder bzw. drei Gliederpaare der Krone »B«. Auf dem unteren Längsbalken befinden sich die ersten und die zweiten Gliederpaare an ihrem ursprünglichen Platz, doch verschob sich das rechte Kästchen des letztgenannten. Folgen wir dem oben beschriebenen Anordnungsprinzip, müßte jetzt das in der Mitte angebrachte breite Glied mit dem oben in der dritten Reihe aufgesetzten schmalen Glied, beide mit den Köpfen nach unten folgen. Das wären bisher (am oberen und unteren Längsbalken) zweimal 2×3 Glieder der Krone »B«, mithin fehlt noch ein Gliederpaar, falls die Krone in der Tat aus 14 Gliedern zusammengesetzt war. Damit ergibt sich folgendes Problem: denkt man sich nach unten noch ein Gliederpaar den oben beschriebenen drei Paaren des unteren Kreuzbalkens anschließend aufgesetzt, würde dieses über

den gegenwärtig verfügbaren Platz am Schaftende hinausragen. Überdies bliebe noch immer das fehlende (zwölfte) Glied der Krone »A« übrig, dessen einstiges Vorhandensein mit vollem Recht vorausgesetzt werden kann, und von dessen Verwendung bei Anfertigung des Kreuzes überdies der am oberen Kreuzende in eine neue Pyramidenfassung eingesetzter Stein zeugt. Offenbar war dieses Glied intakt, eine Vermutung, die uns der auch heute noch verhältnismäßig gute Erhaltungszustand der Krone »A« nahelegt. Bedenkt man aber, daß dieses an sich genügend breite Stück fast die ganze Breite des Längsbalkens auszufüllen vermochte und sich sein Giebel in den Zwischenraum der beiden untersten, mit dem Kopf nach unten gekehrten Glieder der Krone »B« gut eingefügt hätte, gelangt man zu dem durch Messungen nachweisbaren Ergebnis, daß ein Kreuz, dessen unteres Ende auch den gegenwärtig als Zapfen dienenden Holzkern mit einschloß, d. h. um dieses Schaftstück länger war, sehr wohl alle Glieder der beiden Kronen in einer vernünftigen und ästhetisch ansprechenden Anordnung hätte aufnehmen können. Das bildet zugleich einen weiteren Beweis dafür, daß das Kreuz eigens als Träger der beiden damals noch intakten Kronen angefertigt worden war, und zwar auf die Art, daß auf seinen den Größenverhältnissen der beiden Kronen angepaßten Balken deren sämtliche Glieder den ihnen angemessenen Platz fanden. Auch in seinen Proportionen folgte die ursprüngliche Form des Kreuzes dem damals üblichen gegenseitigen Verhältnis der Balkenlängen, denn in diesem Fall gestalteten sich die Abmessungen wie folgt: Querbalken je 24,2 cm, oberer Längsbalken 29, unterer 53 cm, mithin fast doppelt so lang wie der obere.

Die heutige Form des Kreuzes und die gegenwärtige Anordnung der Kronenglieder auf den Längsbalken sind größtenteils das Ergebnis einer gründlichen Reparatur und eines gleichzeitigen nachträglichen Umbaus zur Zeit des Bischofs Rzeszowski, der durch Zufügung seines Familienwappens und mit dem Aufsetzen seines eigenen Brustkreuzes sich selbst ein bleibendes Andenken sichern wollte. Damals dürften die Längsbalken des Kreuzes schon ziemlich beschädigt gewesen sein, was angesichts des auch heute noch verhältnismäßig guten Erhaltungszustandes der Krone »A« auf dem Querbalken einer Erklärung bedarf. Ursächlich scheint diese Beschädigung auf die ursprüngliche Anordnung der Kronenglieder zurückzugehen. Der Zierat am oberen Ende ragte

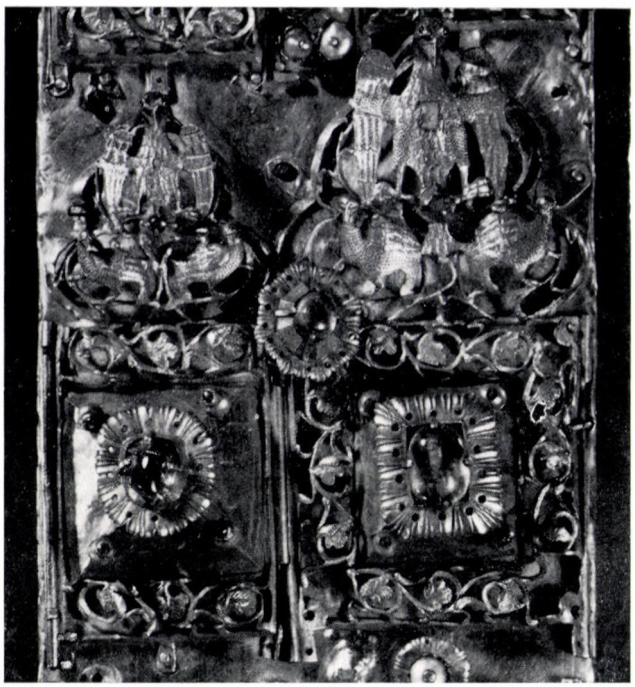


Abb. 5. Zwei Gliederpaare der Krone »B«. Ausschnitt aus dem oberen Längsbalken des Kronenkreuzes

über den Holzkern hinaus, der an dieser Stelle laut Zeugnis der Blechverkleidung seit der Anfertigung keine Änderung erlitt. Offenbar bediente sich hier der Goldschmied zur Wahrung der Symmetrie nicht des bei den Zacken des Querbalkens angewandten Verfahrens, andernteils war er sichtlich darauf bedacht, den ohnedies unverhältnismäßig langen oberen Längsbalken nicht noch mehr in die Länge zu ziehen. Folglich blieb das obere Gliederpaar der Krone »B« z. T. ohne schützende und stützende Unterlage und konnte somit leicht beschädigt werden bzw. abbrechen. Ferner hatte das ursprüngliche Kreuz offenkundig keinen Sockel, in den das untere Ende eingelassen war. Wenn man es aufhob, packte man es zweifellos unten am Schaft an, wodurch die dort angebrachten zerbrechlichen Glieder der Krone jedesmal einer Beschädigungsgefahr ausgesetzt waren. So fielen die beiden untersten Glieder der Krone »B« der völligen und das zwölfte breite Glied der Krone »A«, dessen verbliebener Rest sich heute am oberen Ende des Kreuzes befindet, der teilweisen Vernichtung anheim. Aus all dem folgt, daß das Kreuz gelegentlich der an ihm vorgenommenen gründlichen Reparatur mit einem inzwischen vernichteten vergoldeten Silbersockel versehen wurde, da man andernfalls das überflüssig gewordene unere Ende des Zypressenholzkerns nicht

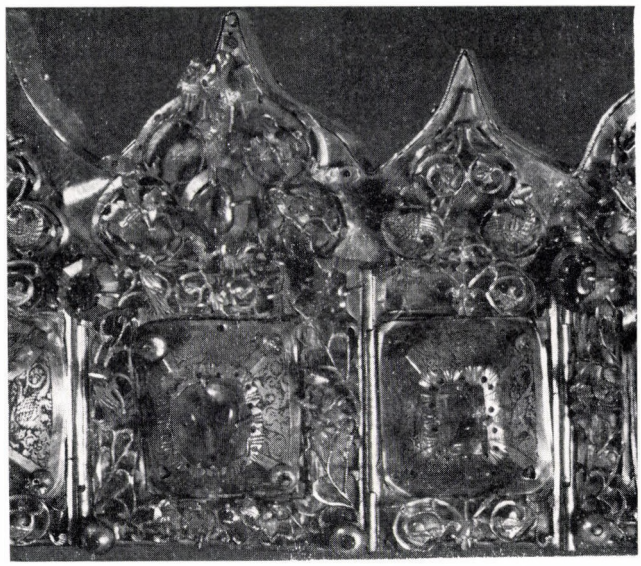


Abb. 6. Zwei Glieder der Krone »A«. Ausschnitt aus dem Querbalken des Kronenkreuzes

zu einem Haltezapfen umgeformt hätte. Von dem eben genannten Sockel wissen wir, daß er die Inschrift »Insignia Passionis Domini« trug, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Dominikalreliquien bzw. auf eine Partikel vom Kreuz Christi deutet. In der ursprünglichen Komposition läßt allerdings nichts auf die Bestimmung des Kreuzes als Reliquiar schließen, so daß sich die Inschrift nur auf das dem Kreuz nachträglich aufgesetzte, als Reliquiar dienende bischöfliche Brustkreuz beziehen konnte. Die Richtigkeit dieser Vermutung bestätigt folgender Satz aus dem 1563 aufgenommenen Inventar: »In medio habet [scil. crux] crucem parvulam auream in qua lignum vita est inclusum«.[13]

In diesem Zusammenhang ergibt sich ein scheinbarer Widerspruch zu dem in der Długoss-Vita enthaltenen Bericht über die mit der Stiftung der Krone verbundene Bestimmung des Kreuzes. Da der aus diesem Bericht weiter oben zitierte Satz mit dem ursprünglichen Zustand des Kreuzes unvereinbar ist, gelangt man zwangsläufig zu der Schlußfolgerung, daß Długoss die aus der Kunigunde-Vita bekannte Episode der Kronenschenkung auf jenes Kreuz des Krakauer Domschatzes bezog, das auf Geheiß des Bischofs Rzeszowski zur selben Zeit einer Reparatur unterzogen wurde, zu welcher Długoss mit der Niederschrift seiner Vita beschäftigt war. Damit können wir zugleich den Zeitpunkt der Umgestaltung unseres Kreuzes auf die kurze Spanne zwischen 1471 und 1474 verlegen, denn in diesen Jahren der Amtszeit Rzeszowskis vollendete Długoss die auf Veranlassung Jakobs von Sienno, des Rzeszowski-Vorgängers auf dem Bischofsstuhl, geschriebene Kunigunde-Vita.[14] Von dem gelehrten und versierten Mitglied des Krakauer Domkapitels können wir mit Recht voraussetzen, daß er auf dem Kreuz die Glieder der einstigen Krone richtig erkannte. Vielleicht wußte er auch von einer lokalen Überlieferung oder irgendeiner schriftlichen Quelle, die er zur Ergänzung der wortkargen ersten Kunigunde-Vita heranzog. Daß es seiner Aufmerksamkeit entging, oder daß er es ganz einfach nicht zur Kenntnis nehmen wollte, daß zum Kreuz nicht eine, sondern zwei Kronen verwendet wurden und daß die Kreuzreliquie erst zu jener Zeit mit dem bischöflichen Brustkreuz auf das in seinem Bericht genannte Kreuz gelangt war, kann man einem Chronisten des 15. Jahrhunderts schwerlich verübeln. Wenn er im Kreuz auch zutreffenderweise die einstige Krone der Kunigunde erkannt hatte, muß man gegenüber seiner Behauptung, die Fürstin hätte das Kleinod in der Tat dem Krakauer Dom vermacht, die nötige Vorsicht walten lassen, wenn dies an und für sich auch durchaus möglich ist.

Daß wir uns so ausführlich mit dem Rekonstruktionsproblem des Kreuzes beschäftigten, mag vielleicht übertrieben scheinen, hat aber seinen Grund z. T. darin, daß sich die frühere Forschung mit dieser Frage nicht beschäftigt hat, z. T. auch darin, daß wir durch Anführung stichhaltiger Beweisgründe für die Entstehung des Kreuzes noch zu Lebzeiten der Kunigunde ein in ungarischen Belangen keineswegs unwesentliches Moment in der Geschichte des Kreuzes festzuhalten vermochten. Das gibt uns zugleich den Leitfaden an die Hand, mit dessen Hilfe wir die geistige Verfassung und die psychologischen Motive ergründen können, unter deren Einfluß das Kreuz in Kyngas Auftrag zustandekam. Wir werden hierauf noch später zurückkommen.

Die Krone des Płocker Kopfreliquiars des hl. Sigismund

Die dem Typus und Charakter nach sowie in mancherlei Einzelheiten den beiden zum Krakauer Kreuz verarbeiteten Kronen nahe verwandte, wenn auch im großen ganzen derber gearbeitete Płocker Krone bildete bislang gleichfalls den

Gegenstand wiederholter Meinungsverschiedenheiten und Diskussionen, vor allem was ihren Zusammenhang zu den vorgenannten Kronen anbelangt. Mehr oder weniger Einigkeit herrscht heute darüber, daß ihre Kästchen große Ähnlichkeit mit jenen der Krakauer Krone »A« aufweisen, daß aber das mit Figuren bevölkerte Rankenornament ihres Rahmenwerkes eine spätere, vom Płocker Goldschmied Stanislaus Zemelka 1601 angefertigte Kopie der früheren Kästchenrahmen bildet.[15] Das wichtigste Argument, auf das sich diese Auffassung stützt, ist neben den zweifellos erkennbaren Stil- und Qualitätsunterschieden die in den inneren blechernen Versteifungsreif der Krone von Zemelka mit wenig Sorgfalt eingeritzte Inschrift. Kurras, der wir die ausführliche Beschreibung der beiden Krakauer Kronen verdanken, hatte keine Gelegenheit, die Płocker Krone persönlich zu untersuchen, weshalb sie sich bei deren Schilderung auf Lichtbildaufnahmen und frühere Beschreibungen verlassen mußte.

In ihrem gegenwärtigen Zustand ist die Płocker Krone auf eine mehrfach reparierte Silberplatte montiert, die ihrem Umfang nach genau der Innenkontur der aus je sieben einander rhythmisch ablösenden breiteren und schmäleren Gliedern zusammengesetzten Krone und dem unteren, wulstartig vorgewölbten gegossenen Reifen folgt, auf dem die von einem dicken, torquirten Silberdraht umrandeten Glieder aufsitzen. Das silberne Versteifungsblech ragt unten sogar über diesen Wulstreif hinaus. Die obere Schädeldecke des Kopfreliquiars läßt sich abheben. Sie sitzt auf einem ziemlich derb gearbeiteten, rings verlaufenden, innen vorspringenden Rand. Auf diesen oberen Teil des Reliquiarschädels wird der ein wenig eingezogene Randstreifen der zur Versteifung der Kronenglieder dienenden inneren Silberplatte aufgesetzt. Dabei handelt es sich um eine nachträgliche Lösung, denn rings um den Stirnhöhe erblickt man einen kompositionell unbegründeten, zwecklosen Reifen, auf den die Krone aufgesetzt wurde, bevor sie noch mit dem Innenreifen versehen worden war, der dann eine weitere Anwendung dieses Verfahrens vereitelte. Folglich war ursprünglich das Kopfreliquiar der Krone angepaßt, mithin kann auch die Krone nicht Zemelkas Werk sein. Von Zemelka stammt die innere Verstärkungsplatte und damit die gegenwärtige Art und Weise, wie die Krone dem Kopfreliquiar aufgesetzt ist, ferner, dem Stil nach zu urteilen, der untere gegossene Randwulst.

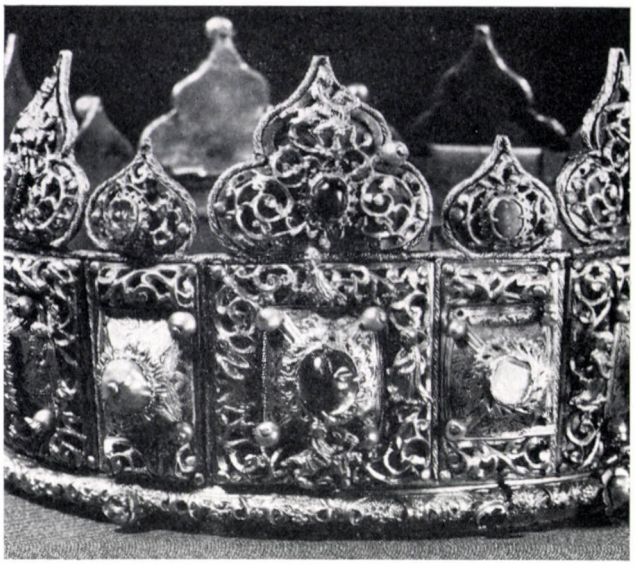


Abb. 7. Die Płocker Krone. (Warschau, Nationalmuseum)

Auch die reichlich verwendete Drahtgeflechtverzierung, die nicht an den einzelnen Gliedern, sondern an das Versteifungsblech befestigt ist, läßt darauf schließen, daß sie nicht zur ursprünglichen Krone gehörte, mithin eine spätere Ergänzung Zemelkas sein dürfte. In den oberen Einbuchtungen der die breiteren Kronenglieder schmückenden Zacken ist die Drahteinfassung überall durchschnitten.

Daß die mit den Pyramidenkästchen der Krakauer Krone »A« verwandten emaillierten Kästchen der Płocker Krone aus dem 13. Jahrhundert stammen, unterlag auch früher keinem Zweifel. Hingegen halte ich es für ausgeschlossen, daß die mit Figuren verzierten Rankenornamente das Werk Stanislaus Zemelkas wären. Sie wirken unbestreitbar schwerfälliger und derber als die feinen Verzierungen der Krakauer Kronen, scheinen aber weit eher deren etwas spätere, einfachere Varianten, als im 17. Jahrhundert angefertigte Nachbildungen der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Originale zu sein. Zemelkas Stil läßt sich übrigens recht gut am unteren Wulstrand ablesen. Im übrigen ist die ganze Płocker Krone trotz zahlreicher den Krakauer Kronen nicht nur eng verwandter sondern nachgerade identischer Einzelheiten weniger prunkvoll und aufwendig. Vor allem ist sie nicht aus reinem Gold, sondern aus vergoldetem Silber, was sowohl für die Steinfassungen als auch für die Rankenornamente gilt, ein zusätzliches Argument für deren Gleichaltrigkeit. Außerdem sind die linken Seiten der brei-

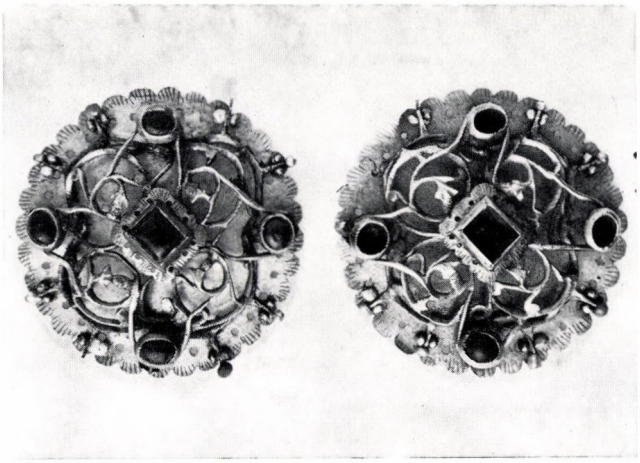


Abb. 8. Kleiderverzierungen (Scheibenspangen). (Budapester Kunstgewerbemuseum und Ung. Nationalmuseum)

teren Glieder neben der Rankenverzierung — mit Ausnahme des letzten Gliedes links von der Mitte gerechnet — ein wenig schräg abgeschnitten. Die Überreste sind vermutlich Spuren einstiger Scharniere. Eine offene Frage bleibt hingegen die ursprüngliche Befestigungsart des von geflochtenem Draht umrahmten, rankenverzierten Giebels, über welchen allenfalls eine genauere Untersuchung der Rückseite Aufschluß erteilen könnte.

Anders waren ursprünglich die Steine und Perlen auf den Giebel aufgesetzt. Die gegenwärtigen wurden nach Anfertigung des Blechfutters montiert, an mehreren Stellen am Drahtgeflechtrahmen befestigt. Hingegen sind auf dem begrenzenden Silbersteg des breiten Giebelfeldes im oberen Drittel der beidseitigen unteren paßförmigen Ausbuchtungen Löcher zu sehen, in denen ursprünglich vermutlich Steine oder Perlen saßen.

Ähnlich den Krakauer Kronen herrscht auch hier bei der Anordnung der Steine und Perlen eine gewisse Planmäßigkeit, eine bestimmte rhythmische Reihenfolge. Den unteren Teil eines jeden breiten Gliedes schmückt ein in das Pyramidenkästchen gefaßter farbiger Stein, jedes schmälere Glied eine große Perle, mit Ausnahme des achten Gliedes, dessen Perle durch einen Topas oder Bergkristall ersetzt ist. Rote und blaue Steine lösen einander ständig ab, mit einer einzigen, aus der unpaarigen Zahl der breiten Glieder folgenden Ausnahme (Saphire auf dem 7. und 9. Glied). Ebenso folgt auch auf den Giebel jeweils ein blauer auf einen roten Stein, und zwar so, daß möglichst über jeden großen blauen Stein der Kästchen ein roter zu stehen kommt und umgekehrt. Von dieser alternierenden Anordnung weicht nur das 5. Glied ab, dessen beide übereinander stehende Steine rot sind. Ebenso wechselt die Farbe des Steines auch in der Giebel der schmalen Glieder ab. Hier treten zwei rote Steine beim 6. und 8. Glied in Erscheinung. Es fehlt der 14. Stein, der einer älteren Beschreibung zufolge ein Saphir war, was auch der folgerichtigen Einhaltung der alternierenden Farben entspricht.

Die Kästchen sind mit Nägeln, deren Kopf ein in einer Rosette sitzender Edelstein schmückt, und mit Perlen befestigt, ein Verfahren, das gleichfalls mit dem bei den Krakauer Kronen befolgten übereinstimmt. (Manchenorts sind auch weitere Nagellöcher, Spuren einer nachträglichen Reparatur zu erkennen.) Ähnliche Nägel mit steinernen Köpfen halten auch die Mittelperlen der schmäleren Kronenglieder fest. Beachtenswert sind die im großen ganzen den Bohrungen der großen Perlen entsprechenden, zuweilen ein wenig verrutschten Nagelenden, die man auf der Versteifungsplatte wahrnehmen kann. Bei diesen läßt sich nicht entscheiden, ob sie mit jenen Nägeln identisch sind, die zur Befestigung der großen Mittelperlen dienen (was wir kaum für wahrscheinlich halten), oder ob mit ihnen die schmalen Kronenglieder an der Halteplatte befestigt wurden. Im übrigen geschah das Festmachen am unteren Rand und zwischen den Giebeln mit je zwei Nägeln.



Abb. 9. Schmuckstück aus Tömörd (Budapest, Nationalmuseum)

Von den Nägeln mit den Schmucksteinköpfen, die auch beim Befestigen der nachträglich den Giebeln aufgesetzten Perlen Verwendung fanden, blieben 40 Stück erhalten. Zieht man lediglich die von Anfang an bestimmt mit solchen Nägeln festgehaltenen großen Perlen in der Kästchenfassungen der schmäleren Kronenglieder und jene der an den vier Pyramidenecken aufmontierten kleineren Perlen in Betracht, ergibt das $14 \times 4 = 56 + 7 = 63$ Nägel, mithin weit mehr, als heute noch vorhanden sind. Aus der verbliebenen Zahl läßt sich folglich kein Anhaltspunkt dafür gewinnen, ob dort, wo der Giebelrand der breiteren Glieder Löcher aufweist, ursprünglich Perlen oder Steine saßen. In ihrem gegenwärtigen Zustand zählt man auf der Krone, den unteren Wulstrand mit eingerechnet, insgesamt 56 kleine Perlen, genau so viel, als man für die vier Ecken der 14 Kästchen benötigte. Hingegen fehlt auch auf dem unteren gegossenen Rand der Krone eine Perle, deren Platz deutlich zu sehen ist. Auf diesem aus dem 17. Jahrhundert stammenden unteren Rand sitzen außer den Perlen auch Steine. Die Perlen sind runden Rosetten aufgesetzt, die Steine haben Kragenfassungen. Sie wechseln miteinander ab. Ursprünglich waren es insgesamt 16, doch fehlen heute 4 Steine. Fassen wir das Ergebnis unsererdiesbezüglichen Untersuchung zusammen, gelangen wir zu folgenden Feststellungen: 1.) die Giebelspitzen waren ursprünglich nicht von Perlen gekrönt; 2.) Perlen oder Steine schmückten einst das obere Drittel der unteren paßförmigen Ausbuchtungen der den breiten Kronengliedern aufgesetzten Giebel; 3.) wahrscheinlich stammen die nachträglich dem unteren Rand aufmontierten Perlen noch aus dem 13. Jahrhundert, wenn sich auch ihr ursprünglicher Platz nicht mehr genau bestimmen läßt. Möglicherweise schmückten sie die Giebelstäge an jenen Stellen, wo sich heute die Löcher befinden, doch ist es ebenso denkbar, daß sie auf kleine Stifte montiert den Stirnreifen umgaben, womit sich vielleicht ihr heutiger Platz auf dem im 17. Jahrhundert gegossenen Rand erklärt. Den Anstoß zum Umarbeiten der Krone gab offenbar ihr schadhafter Zustand, ferner der Umstand, daß der Kopfschmuck, dessen Glieder durch Scharniere zusammengehalten wurden, mithin keinen festen Halt hatten, nicht stabil genug auf dem schmalen Reifrand des Kopfreliquiars saß. Problematisch ist die mittlere Kästchenfassung, deren ursprüngliche Emaillierung vollständig fehlt, obwohl das vorgezeichnete Ornament erhalten blieb und die zum Aufschmelzen der Emailmasse bestimmte Fläche aufgerauht ist. Die Kästchenfelder zeigen somit in ihrem heutigen Zustand eine dem Emaillieren unmittelbar vorangehende Phase, obwohl man sich schwerlich etwas anderes vorzustellen vermag, als daß man die vorhandene Schmelzmasse aus irgendeinem Grund später von der Kästchen entfernt hat.

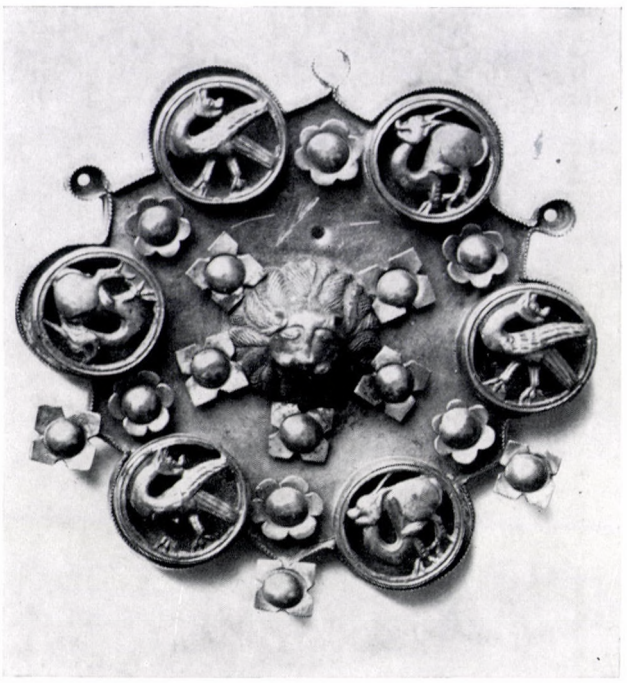


Abb. 10. Mantelspange (Budapest, Nationalmuseum)

Nachfolgend die Abmessungen der Płocker Krone:

Breite Glieder: $4{,}9 \times 11$ cm
Schmale Glieder: $2{,}7 \times 9{,}2$ cm
Gegenwärtiger Innenumfang: 51/52 cm
Gegenwärtiger Außenumfang: 59 cm
Umfang des Kronreifens des Kopfreliquiars: 55 cm.

Letzterer entspricht ungefähr dem ursprünglichen Innenumfang der Krone. Der Außenumfang der ursprünglichen Krone (einschließlich der Scharniere, die heute durch die geflochtenen Drähte ersetzt sind) entsprach dem heutigen: 59/60 cm. Die Płocker Krone ist mithin kleiner als es die Krakauer Kronen vor ihrer Verarbeitung zum Kreuz waren, entspricht aber dem durchschnittlichen Umfang eines Frauenkopfes.

Typus und bezeichnende Merkmale der Kronen

Die drei Kronen sind Repräsentanten desselben Typus, dem auch — von gewissen Einzelheiten



Abb. 11. Záviš-Kreuz. Detail von der Vorderseite der oberen Balkenkreuzung (Prag, Domschatz zu St. Veit)

abgesehen — eine vierte, ehemals im Dom von Sevilla verwahrte Krone angehört, die man heute allerdings nur noch von einer Photographie kennt.[16] Für alle vier ist die Zusammensetzung aus einer verhältnismäßig großen Zahl (12 bis 14) von Gliedern bezeichnend, deren Kästchen zentral aufgesetzte Schmucksteine bzw. Steine und Perlen zieren und über die sich ein hoher, dekorativer Giebelzone von reichlich komplizierten Konturen zieht. Der Typus wurde bereits beschrieben und typologisch eingeordnet, wobei sich allgemein die Auffassung durchsetzte, daß es sich um Frauenkronen des byzantinischen Typus handelt. Zu dieser Schlußfolgerung gelangte auch Kurras, die hierin keinem Widerspruch begegnete.[17] Zuvor wurden die beiden Krakauer Kronen wiederholt als zusammengehöriges, für einen Mann und eine Frau angefertigtes Kronengarnitur verschiedenen hochgestellten Persönlichkeiten als ursprünglichen Eigentümern zugeschrieben. Den gleichen Standpunkt vertrat früher auch Schramm bei gleichzeitiger Betonung dessen, daß es sich bei den Kronen um einen byzantinisch-abendländischen Mischtyp handelt.[18]

Die typologische Einordnung der Kronen ist das Ergebnis der mit den Herrschafftszeichen verbundenen Arbeiten. Freilich erfolgte diese Typenklassierung nur z. T. anhand verfügbarer gegenständlicher Zeugen; weitgehend mußte man sich auch auf bildliche Darstellungen stützen. Den Ursprung der byzantinischen Frauenkronen klärte J. Deér in einer zusammenfassenden Studie, die er neuerdings in Verbindung mit dem unteren Teil der ungarischen Königskrone, der *corona graeca* ergänzt hat.[19] Kronen byzantinischer Kaiserinnen sind nicht überliefert. Ihrer aus Abbildungen rekonstruierbaren Geschichte nach gab es diesen Kopfschmuck, dessen bezeichnendstes Merkmal die unterschiedlich geformten Aufsätzen bildeten, abwechselnd in ein- oder mehrstöckigen Varianten. Beide scheinen im 11.—12. Jahrhundert nebeneinander bestanden und gewirkt zu haben.

Eine dieser Varianten sind die Diademe, deren aufwendigstes Stück die bestimmt aus der kaiserlich byzantinischen Werkstatt stammende, im Budapester Nationalmuseum befindliche Konstantin-Monomachos-Krone bildet. Die Frage, für wen sie ursprünglich angefertigt wurde, und ob sie überhaupt zu jemandes Kopfschmuck bestimmt war, konnte bis heute noch nicht entschieden werden.[20] Die beiden Kiewer Diademe, ihre auf das 12. Jahrhundert datierenden Analogien, zeugen von der Verbreitung dieses Typus. Beide sind Lokalerzeugnisse und vermutlich keine Herrschaftszeichen, sondern kostbare Schmuckstücke.[21] J. Deér vertritt die Ansicht, der untere Reifen der ungarischen Krone sei gegen Ende des 12. Jahrhunderts teils mit Aufsätzen teils mit Pendilien angefertigt worden.[22] Somit hätten wir es bei der ungarischen Krone bzw. bei deren unterem Reifen mit dem einzigen, für eine (wenn auch nicht byzantinische) Herrscherin hergestellten Exemplar zu tun, deren Eigentümerin man unschwer mit Anna von Antiochien, erster Gemahlin König Bélas III. zu identifizieren vermag. Wahrscheinlich waren die beiden, einst im Bamberg-Michaelsberger Benediktinerstift aufbewahrten, nur noch von Zeichnungen bekannten Kronen sizilianische Erzeugnisse aus dem 12. Jahrhundert. Sie repräsentierten zwei Varianten der mit Aufsätzen versehenen Diademe der byzantinischen Kaiserinnen, deren eine eine nach oben ausladende, der andere eine geradlinig

aufwärts strebende Form hatte.[23] Ein mit getriebenen Figuren verzierter bescheidener Vertreter des hohen Typus, jedoch ohne Aufsätzen kam in der Tschechoslowakei zum Vorschein.[24] Sowohl die hohe Form als auch die Stirnreifvariante fanden auf dem Balkan von den Fürstenhöfen in die Volkstracht Eingang, wo sie noch im vergangenen Jahrhundert nachweisbar verwendet wurden.[25]

Diese Beispiele veranschaulichen den nachhaltigen Einfluß und die weite Verbreitung des Kronentypus der byzantinischen Kaiserinnen, der schon sehr früh aus der Sphäre der Insignien in jene der Mode hinüberwechselte.

In diesem Zusammenhang ließe sich mit gewisser Berechtigung denken, die Ansicht, diese Kronen seien Herrschaftszeichen gewesen, ginge von einer irrigen Voraussetzung aus. So erblickte Schramm beispielsweise in den weiter oben beschriebenen Kronen, von denen drei an auffälliger Stelle mit Adlern geschmückt sind, Insignien der Hohenstaufen,[26] während Kurras, die diese Adler für die aus der ungarischen Herkunftssage bekannten Turul-Vögel hält, die Kronen mit dem Arpadenhaus in Verbindung bringt.[27] Auf dieses Problem werden wir noch zurückkommen.

Den Krakauer Kronen typenverwandt ist der untere Teil der Mitra des ruthenischen katholischen Bischofs (in Przemýsl). Auf diesen Zusammenhang wurde in Verbindung mit der Płocker Krone bereits hingewiesen.[28] Dieses Stück unterscheidet sich von den genannten Kronen darin, daß über dem starren (nicht gelenkigen) unteren Reifen weniger Aufsätze sitzen, und diese aufwärts nach außen gebogen sind. Trotzdem läßt sich die Mitra noch recht gut den Abkömmlingen der byzantinischen Kaiserinnenkronen zureihen. Die Typenbestimmung genügt, um jene angeblich auf lokale Überlieferungen gegründete Hypothese zu widerlegen, der zur Mitra umgearbeitete Stirnreifen wäre ein dem Fürsten Danilo von Halitsch vom Papst übersandtes Hoheitszeichen gewesen, zumal es äußerst unwahrscheinlich klingt, der Papst hätte dem Fürsten, seinem Lehensmann, eine Krone anfertigen lassen bzw. gestiftet, die dem Frauenkronentypus entspricht. Nicht nur der Typus selbst, auch die als Argumente ins Treffen geführten verwickelten historischen Kombinationen lassen eine Identifizierung der Płocker Krone mit jener des litaunischen Fürsten Mindaugas recht fraglich erscheinen.[29] Um jene Zeit erbaten und erhielten auch Johannes Assen, Zar von Bulgarien und König Andreas II. von Ungarn für seinen Sohn Koloman, den Fürsten von Halitsch, vom Papst Kronen, von denen wir indessen nichts Näheres wissen.[30]

Problematisch gestaltet sich der untere Teil der Przemýsler Mitra dadurch, daß weder die veröffentlichte ältere Abbildung, noch Hocijs Rekonstruktion zur Beurteilung der Einzelheiten oder auch nur zu einer annähernden Datierung genügend Anhaltspunkte bieten.[31]

Außer dem der byzantinischen Kaiserinnenkrone nachgebildeten, hohen, nach oben breiter werdenden (zuweilen ganz bizarren) Kopfschmuck gab es auf dem Balkan auch noch eine andere, den Krakauer Kronen näher stehende Variante. Während vom erstgenannten Typus kein gegenständlicher Zeuge erhalten blieb, und wir diesen nur aus Abbildungen kennen, repräsentieren zwei in der Nähe von Požarevac zum Vorschein gelangte Exemplare aus getriebenem (gepreßtem) vergoldetem Silberblech die letztere Variante.[32] Auf den Gliedern kann man die separaten unteren Plättchen von dem zur Verzierung dienenden oberen Giebel deutlich unterscheiden, wenn auch beide eine einheitlich komponierte Ornamentik miteinander gemeinsam haben (beispielsweise die Kiewer Diademe). Von einem Exemplar blieben 12, vom anderen nur 5 Glieder erhalten. Über letzteren waren rundbogigen Giebel aufgesetzt, der Dekor besteht aus stilisierten Lilien über einem nach rechts schreitenden geflügelten Greifen, beim anderen Stück aus je zwei stilisierten pickenden Vögeln rechts und links einer nach Art eines Lebensbaumes modellierten Lilie. Die Rahmenverzierung ist bei beiden eine Perlenkettenimitation. Auf dem aus 12 Gliedern zusammengesetzten Stück sind alle vier Ecken der unteren Gliederteil durchbohrt; offenbar waren sie ursprünglich an einem Leder- oder Textilfutter befestigt. Auf eine ähnliche Art der Befestigung lassen auch die Plättchen einer byzantinischen goldenen Armilla aus dem 11. Jahrhundert (im Bakonyer Museum von Wesprim (Veszprém) schließen.[33] Beim anderen Kopfschmuck haben wir keinen Anhaltspunkt für die Art der Befestigung. Die beiden Požarevacer Exemplare werden auf das 14.—15. Jahrhundert datiert, doch gehen sie offenbar auf ältere Vorbilder zurück, was in dem unter byzantinischem Einfluß stehenden mittelalterlichen Serbien ohne weiteres einleuchtet. Ganz eindeutig tritt dieser byzantinische Einfluß im Typus und in der Form der Plättchen zutage,

fraglicher gestaltet er sich jedoch hinsichtlich der Verzierungselemente. Wichtiger, als die Herkunft der vermutlich abendländischen Motive zu klären, scheint uns im vorliegenden Fall ein anderweitiger Zusammenhang: ähnlichen Motiven, wie sie die Požarevacer Exemplare zieren, begegnet man auf den Beschlägen jener Kopfschmücke, die in den nahezu gleichaltrigen Gräbern des Gräberfeldes von Csut zum Vorschein kamen.[34] Eine Variante der in Frauen- und Kindergräbern von Csut (darunter vermutlich auch ein Knabengrab) angetroffenen Stirnbänder war mit Beschlägen geschmückt, die ursprünglich einem Textil- oder Lederband aufgenäht waren. Die einander (auch auf ein und demselben Kopfschmuck) abwechselnder Ornamente dieser Beschläge waren Adler, schreitende Vögel mit Menschenköpfen und heraldische Lilien. Bezeichnend ist die heraldische Stilisierung der Adler und Lilien. Letztere zeigen mit ihren beidseitig herausragenden Griffeln eine auffallend nahe Verwandtschaft mit den Lilienmotiven der Požarevacer Funde. Zur Befestigung sind die Beschläge gleichfalls durchbohrt, meist bildet auch bei ihnen ein Perlenschnurornament den Rahmen und identisch ist auch das angewandte technische Verfahren (mittels eines Prägstocks), nur der Werkstoff ist nicht Edelmetall, sondern Bronze (?) und Kupfer. Die Gräber von Csut enthalten für das einfache Volk bezeichnende Beigaben, was die Vermutung nahelegt, daß auch der silberne Požarevacer Kopfschmuck trotz Verwendung des aufwendigeren Silbers mit Angehörigen der gleichen Gesellschaftsschicht in Verbindung steht. Bei den Požarevacer Stücken handelt es sich um Streufunde. Analogien der Csuter Grabefunde kommen in Ungarn auch anderswo vor und beweisen, daß im spätmittelalterlichen Ungarn der weibliche Kopfschmuck den Überlieferungen anderer Typen folgte als in den einem weit unmittelbareren byzantinischen Einfluß ausgesetzten Balkanländern. Hier und dort begegnet man heraldischen Motiven, deren Ursprung von weitem auf die Herrschaftszeichen deutet, aber auch andere Merkmale des Formguts sind einander verwandt. Mithin war bis zu jener Zeit auch am Balkan jene Verschmelzung der byzantinischen und der abendländisch-heraldischen Motive vor sich gegangen, die für die Gruppe der Krakauer Kronen bezeichnend ist, und in Verbindung mit denen das Auftauchen der an die Gotik anklingenden Elemente in der Goldschmiedekunst der nördlichen Landstriche vom Verfasser des Katalogvorwortes mit der Nachbarschaft Ungarns erklärt wird.

Obwohl man den Ursprungsort der von den Krakauer Kronen repräsentierten Gruppe ganz allgemein in Venedig zu finden glaubt, hat bisher noch niemand in dieser Hinsicht das Mosaik der Porta S. Alippio, die bezüglich der Kronen wichtigste venezianische bildliche Darstellung einer genaueren Prüfung unterzogen. Das berühmte Mosaik, das die Hinterlegung der Reliquien des hl. Markus unter feierlicher Assistenz der venezianischen Nobili in der Kirche verewigt, ist nahezu gleichaltrig mit den auch in stilkritischen Belangen auf die Mitte des 13. Jahrhunderts datierbaren Kronen.[35] Vor der dritten Gruppe von links steht die mit einer Krone angetane »Dogaressa« im Blickpunkt. Ihre Krone ist ein kostbar geschmückter Reifen mit kleineren und größeren perlenbesetzten Zackenverzierungen, die oben nach außen gebogen sind. Die Krone der »Dogaressa« kann hier schon deshalb nicht als Hoheitszeichen betrachtet werden, weil auch die auf der rechten Seiten der äußersten linken Gruppe des Bogenmosaiks stehende Frauenfigur einen ähnlichen Kopfschmuck trägt. Doch, wie aus dem gleichen Mosaik hervorgeht, war diese Art Krone keineswegs eine zu jener Zeit unter den vornehmen venezianischen Damen allgemein verbreitete Mode, weil wir als Kopfschmuck anderer auf demselben Mosaik verewigter Frauengestalten auch einfachen Reifen und mit Gebende auf unterschiedliche Art kombinierten Kopfbedeckungen begegnen. Auch das eben genannte Beispiel beweist, daß trotz der räumlich und zeitlich gleicherweise weitgespannten Ausstrahlung, die von der Krone der byzantinischen Kaiserinnen ausging, diese außerhalb der Reichweite des byzantinischen Hofprotokolls ihre ursprüngliche Bedeutung als rangverhaftetes Hoheitszeichen z. T. eingebüßt hatte.

Die Frage, ob es sich bei den beiden Krakauer Exemplaren um richtige Kronen von Herrscherinnen bzw. Fürstinnen oder Prinzessinnen handelte oder nur um besonders kostbare und aufwendige Schmuckstücke, ferner inwiefern sie den Rang der Besitzerin bezeichneten, läßt sich anhand der betreffenden Objekte selbst nicht entscheiden. Da der in der Kunigunde-Vita enthaltene Bericht von der Schenkung der Krone unseres Erachtens durchaus ernst zu nehmen ist und nicht einfach übergangen werden kann, folgen wir dem von Kurras vorgezeichneten Weg, wenn wir auf

der Suche nach der Provenienz der in typologischer Sicht ebenso wie in zahlreichen Einzelheiten so eng miteinander zusammenhängenden vier Kronen (der beiden Krakauer, der Płocker und der Sevillaner Krone) der Familienpolitik Bélas IV. und der höfischen Mode zur Zeit der im 13. Jahrhundert herrschenden Arpadenkönige nachforschen. An gegenständlichen Ausgangspunkten stehen uns die für den byzantinischen Typus bezeichnende Reifenkrone der Anna von Antiochien, ihre auf westliche Einflüsse deutende Totenkrone und eine auf der Budapester Margareteninsel zum Vorschein gelangte dritte Krone zur Verfügung.[36] Wenn die *corona graeca* in Anlehnung an die byzantinischen Gepflogenheiten in der Tat in Ungarn angefertigt wurde, muß man in ihr eines der ziemlich seltenen entschieden weiblichen Hoheitszeichen erblicken. Im Grab der Königin wurde sie durch ein mit Kreuzen verziertes Reifenkrone des abendländischen Typus ersetzt. Die auf der Margareteninsel ans Tageslicht geförderte Krone ist eine aus vergoldeten Silbergliedern gelenkig zusammengefügte weibliche Lilienkrone, die Steine und Perlen zieren.[37] Neuere Forschungen erwiesen, daß in dem Grab, aus dem diese Krone geborgen wurde, in der Tat Stefan V., Sohn Bélas IV. bestattet war.[38] Der scheinbare Widerspruch findet seine Lösung wahrscheinlich darin, daß man dem nur zwei Jahre regierenden König die Krone einer nahen Angehörigen, entweder der noch keine zwei Jahre zuvor verstorbenen Maria Laskaris oder seiner Gattin, der kumanischen Prinzessin Elisabeth mit ins Grab gelegt hatte. Folglich muß die Krone vor 1272 entstanden sein, ihrem Stil nach zu urteilen allerdings nicht viel früher, so daß wenig Wahrscheinlichkeit dafür spricht, sie hätte seiner bei ihrem Tod bereits bejahrten Mutter Maria Laskaris gehört. Andernteils kann man sich von Stefans V. Gemahlin, der Tochter des »kumanischen Kaisers« schwer vorstellen, sie hätte nur eine einzige vergoldete Silberkrone besessen und auch diese ihrem totem Gatten mit ins Grab gelegt. Wie auch andere Fürstinnen des öfteren, dürften auch die Gemahlinnen der Arpadenkönige offenbar mehrere Kronen besessen haben. Die aus der Margareteninsel stammende Krone war demnach keine ausgesprochene Königinnenkrone, sondern ein prunkvoller Kopfschmuck. Was nunmehr die beiden Kronen Annas von Antiochien anbelangt, ist für sie die gleiche Duplizität bezeichnend, die die Grabfunde, der Bestattungsritus

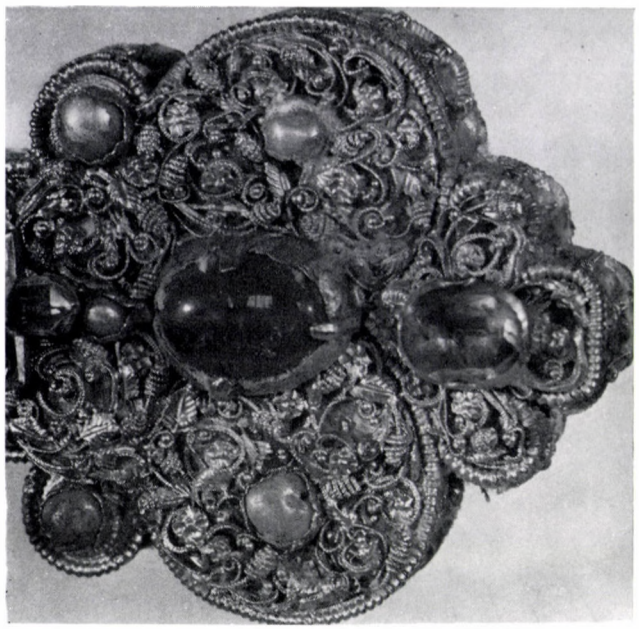


Abb. 12. Schwurkreuz. Detail von der Vorderseite des rechten Querbalkens (Gran/ Esztergom, Domschatz)

und die Bauten Bélas III., der großen Wert auf monarchische Repräsentation legte, erkennen lassen, nämlich die vitale Adaptation und Verschmelzung byzantinisch-orientalischer und abendländischer Elemente mit örtlichen Überlieferungen.[39] Wahrscheinlich gilt ein gleiches auch für die weiblichen Hoheitszeichen des 13. Jahrhunderts und für den Modeschmuck der Königinnen und Prinzessinnen des Arpadenhauses. Im Wege der Eheschließungen der ungarischen Könige trafen aus Byzanz immer neue, von den dortigen Gepflogenheiten und höfischen Sitten ausgehende Impulse in Ungarn ein. Andreas' II. zweite Gemahlin war Jolante von Courtenay, Nichte des lateinischen Kaisers Heinrich und Tochter Peters I., seine Schwiegertochter, die Gemahlin Bélas IV., war Maria, Tochter Theodors I. Laskaris, Kaisers von Nikäa, die eine reiche Ausstattung an Schmuck und goldenen Diademen mit in die Ehe brachte.[40] Der erste Gemahl Margarethes, der Schwester Andreas' II. war der byzantinische Kaiser Isaak III. Angelos, ihr zweiter Bonifaz II., Markgraf von Montferrat und König von Thessalonike, der dritte Nikolaus von Saint-Omer,[41] nach dessen Tod sie nach Ungarn zurückkehrte, wo sie von ihrem königlichen Bruder die Herrschaft Matschowien (Macsó) erhielt, wo sie gemeinsam mit ihrem Sohn regierte. Ihr Sohn Wilhelm von Saint-Omer heiratete Bélas IV. ältere Tochter Margarethe (zum Unterschied von seiner gleichnamigen jüngeren

Tochter), die auf der Flucht vor den in Ungarn eingebrochenen Mongolen den Tod fand.[42] Dieser Mongolensturm war es auch, der die Familienpolitik Bélas IV., die Verheiratungen seiner zahlreichen Kinder maßgeblich bestimmte. Seinen angesichts der imminenten Gefahr an den Papst gerichteten berühmten Brief, in dem er u. a. auch auf die von ihm verfolgte Heiratspolitik eingeht, hat Kurras in Verbindung mit den Krakauer Kronen zitiert. Aus diesem Schreiben geht hervor, daß der König einige dieser Ehestiftungen, wie die Heirat des Thronfolgers Stefan mit »irgendeiner Kumanin« und die seiner Töchter Kunigunde, Anna, Konstanze und Jolanthe mit polnischen und russischen Fürsten als unebenbürtig betrachtete und sie gleichsam mit seiner bedrängten politischen Lage entschuldigte: »Nos vero ad id quod potuimus recurrentes propter bonum christianitatis maiestatem regiam humiliando duas filias nostras duobus ducibus Ruthenorum et tertiam duci Poloniae tradidimus in uxores«, wie er um 1254 dem Papst schreibt.[43]

Die noch 1239, kurz vor dem Mongolensturm erfolgte Verlobung der Kunigunde (Kynga) läßt sich wahrscheinlich auch mit einer früheren Bindung, d. h. mit der Ehe Kolomans, Königs von Halitsch (eines jüngeren Bruders Bélas IV.) mit der Krakauer Prinzessin Salome erklären, die eine Schwester Boleslaws V. (des Schamhaften), Herzogs von Krakau und Gnesen und Gemahls der besagten Kunigunde war. Salome hatte den Bund ihres Bruders mit Kunigunde persönlich befürwortet und die junge ungarische Prinzessin, ihre Schwägerin *in spe*, bis zur Trauung an ihrem eigenen Hof behalten und betreut. So erklärt sich auch, daß Kunigundes Anschauungen und ihr späteres Leben von Salomes Beispiel maßgeblich bestimmt wurden.[44]

Letzten Endes war es die Furcht vor einem neueren Einfall der Mongolen, die Béla IV. veranlaßte, mit seinem »größten Feind«, König Ottokar II. von Böhmen Frieden zu schließen. Der Friedensvertrag wurde durch eine Doppelhochzeit besiegelt. Bélas IV. gleichnamiger Lieblingssohn verlobte sich mit Kunigunde, Tochter Ottos III., Markgrafen von Brandenburg, und Ottokar vermählte sich in zweiter Ehe mit König Bélas Enkelin Kunigunde (1261).[45] Zunächst hatte Béla IV. seine Tochter Margarethe (die jüngere), für Ottokar bestimmt, um die sich früher wahrscheinlich bereits ein polnischer Prinz und später ein Angiovine beworben hatten, doch zerschlugen sich all diese Heiratspläne am hartnäckigen Widerstand der an ihrem Keuschheitsgelübde festhaltenden Erwählten.[46]

Die Trauung des Lieblingssohnes Béla mit Kunigunde von Brandenburg fand unter großem Gepränge statt. Laut zeitgenössischen Berichten hatten die hohen ungarischen Würdenträger, die an ihr teilnahmen, »nach Art der Tataren« Perlen in die Bärte geflochten, während der König selbst mit goldenen Ketten geschmückt war, die ihm an den Schläfen herabhingen. Der Bräutigam setzte seiner Braut eine goldene Krone auf, die ihr ein Mitglied des Gefolges »nach ungarischer Sitte« mit dem Schwert vom Haupt schlug.[47] Diese Gepflogenheit, von deren Ursprung uns nichts bekannt ist, wenn auch die Erklärung naheliegt, daß es sich dabei um ein in heidnischen Vorstellungen verwurzeltes Symbol des Verlustes der Jungfraulichkeit handelt, hielt sich noch jahrhundertelang unter den Hochzeitsbräuchen des ungarischen Adels.[48] Analogien zur Verwendung solcher Brautkronen finden sich in den gleichfalls aus dem Mittelalter übernommenen schwedischen Brautkronen.[49] In Byzanz hieß die Trauung das Fest der Bekränzung bzw. Krönung und die Krönung der Neuvermählten bildet seit den frühesten Zeiten bis zum heutigen Tage einen festen und wesentlichen Bestandteil der Hochzeitszeremonie.[50] Eine mittelalterliche Darstellung des allgemein bekannten orthodoxen Hochzeitsbrauches findet sich in der »Hochzeit von Kana« auf einem Fresko der Kirche St. Nikolaos Orphanos von Saloniki.[51] Auf diesem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gemälde sitzt der Bräutigam zur Rechten Christi, neben ihm die Braut, beide festlich gekleidet und mit Kronen auf den Häuptern. Die Brautkrone der neuvermählten Frau schmücken Steine, Perlen und perlenbesetzte Anhänger, sowie ein sanft ausladender Zackenkranz, den Kopfschmuck des Bräutigams bildet ein ähnlich verzierter Stirnreifen mit einem größeren Mittelglied über der Stirn und zu beiden Seiten mit einem niedrigeren Aufsatz. Beide Diademe können dem Typus der byzantinischen Kaiserkronen bzw. ihren Derivaten zugereiht werden.

Der mit den Brautkronen verbundene ungarische Hochzeitsbrauch steht offenkundig in keinem Zusammenhang mit der zur griechisch-orthodoxen Trauungszeremonie gehörenden Krönung der byzantinischen Neuvermählten. Immerhin hat es sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß am ungarischen Königshof in der zweiten Hälfte

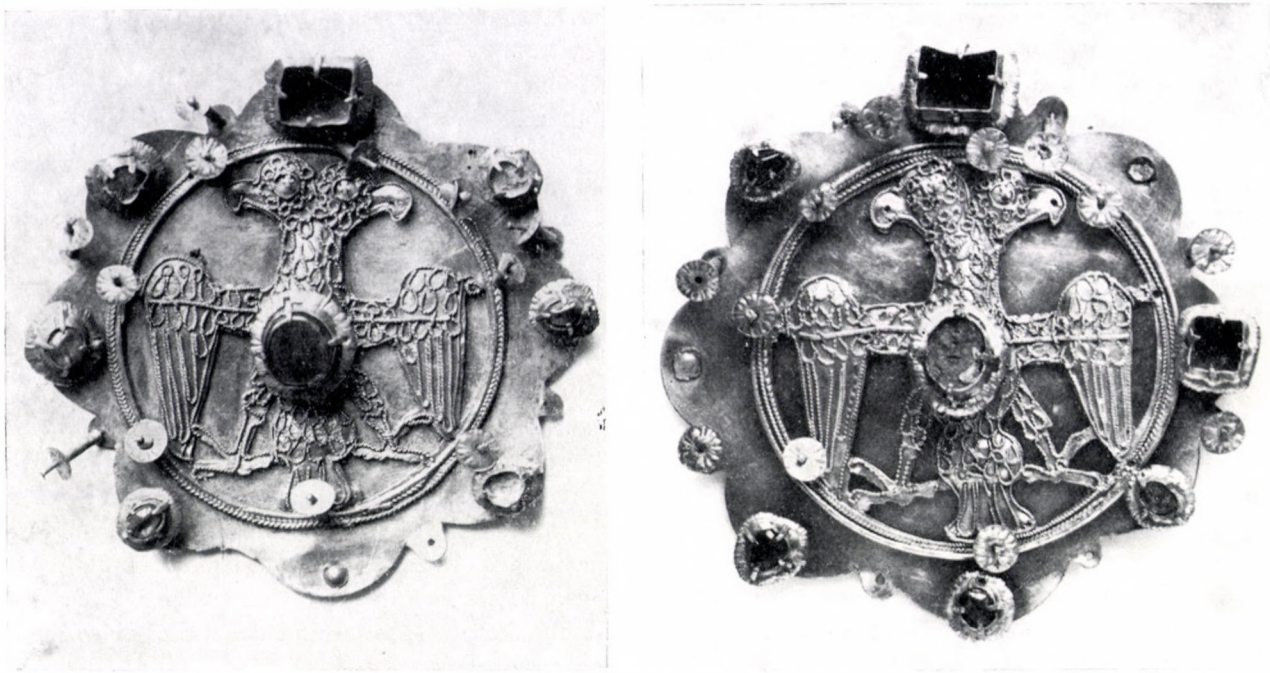


Abb. 13. Kleiderverzierungen mit Doppeladlern (Budapest, Nationalmuseum)

des 13. Jahrhunderts Frauenkronen des byzantinischen Typus verwendet wurden. Das trifft vor allem für die Trauungsfeierlichkeiten der Kinder Bélas IV. und jener Maria Laskaris zu, die am Kaiserhof von Nikäa aufgewachsen war, der sich für den berufenen Rechtsnachfolger und bewußten Wahrer der konstantinopolischen Hoftraditionen hielt und gegenüber dem in Konstantinopel residierenden Kreuzfahrern ostentativ auf dieses Vorrecht pochte. So dürfte nach den Worten der Legende »sponsa ornata monilibus suis« auch die Krone einen festen Bestandteil des Brautschmuckes der ungarischen Prinzessin gebildet haben, die dann später ». . . quandam coronam . . . de capite suo deponens pro fabrica sancte crucis assignavit«.[52] Innerhalb der Brautausstattung bekamen die Prinzessinnen aus dem Arpadenhaus auch viel wertvollen Schmuck mit. Auffallend reich wurde beispielsweise die später kanonisierte Tochter Elisabeth von Andreas II. bei ihrer Eheschließung mit Ludwig IV., Markgrafen von Thüringen, bedacht.[53] Auch Kunigunde (Kynga) erhielt eine reiche Mitgift, doch opferte sie ihre Kleinodien gleich ihrer Mutter für die Verteidigung des Landes gegen die Mongolen. Als Pfand für die mit der Braut erhaltenen Mitgift vermachte ihr Boleslaw der Schamhafte Alt-Sandec, wo Kunigunde Klöster erbauen ließ, wo sie bis zu ihrem Lebensende verblieb, und wo sich bis heute ihre vornehmlichste Kultstätte befindet.[54]

Wenden wir uns von neuem den vier Kronen zu, um die Frage zu beantworten, für wen sie seinerzeit angefertigt wurden, begeben wir uns mangels konkreter Angaben auf den ziemlich schwankenden Boden mehr oder weniger plausibler Hypothesen. Unter den zahlreichen ähnlichen Versuchen, die meist zu recht anfechtbaren Ergebnissen führten, hat unseres Erachtens die von Kurras vertretene Auffassung — wenn auch unter Vorbehalt einiger Korrektion — am meisten Wahrscheinlichkeit für sich.[55] Unserer Ansicht nach kann nämlich nur eine der zum Krakauer Kreuz verarbeiteten Kronen Kunigundes Eigentum gewesen sein, die sie offenbar zu ihrer Verlobung oder, was noch wahrscheinlicher ist, zu ihrer Hochzeit erhalten hatte. Als Besitzerin der zweiten Krakauer Krone kann eine ihrer beiden Schwestern in Betracht kommen. Eine von ihnen, Jolanthe, vermählte sich um 1257 mit Boleslaw dem Frommen, Fürsten von Kalisch und Großpolen. Zwischen ihr und ihrer älteren Schwester Kunigunde bestand ein inniges Verhältnis, vermutlich hielt sie sich vor ihrer Vermählung in Kunigundes Hof auf. Nach der Trauung statteten sie ihrem königlichen Vater gemeinsam einen Besuch ab, und nachdem die Gatten beider

Schwestern im gleichen Jahr 1279 verstorben waren, vertauschten sie am gleichen Tag, an dem Boleslaw der Schamhafte beigesetzt wurde, den Witwenschleier mit jenem der Klarissen, um sich gemeinsam in das Nonnenkloster von Sandec zurückzuziehen, wo Jolanthe bis zum Tod ihrer älteren Schwester verblieb.[56] Allerdings spricht manches dafür, in Jolanthe nicht die einstige Besitzerin einer der beiden Krakauer Kreuzkronen, sondern der aus einer etwas späteren Zeit stammenden Płocker Krone zu vermuten, nicht allein aus chronologischer Sicht, vielmehr weil es durchaus logisch erschiene, daß sie die Krone ihrer ältesten Tochter vererbte, von der der kürzeste Weg zu Jolanthes Enkel Kasimir dem Großen führte, der die Płocker Krone für das Kopfreliquiar stiftete. Die andere Schwester Kunigundes, die als ursprüngliche Eigentümerin des zweiten Krakauer Kreuzes in Frage kommen könnte, ist Konstanze, Gemahlin des Halitscher Thronfolgers Leo Danilowitsch. Auf sie vor allem dürfte sich die ungehaltene Bemerkung in Bélas IV. zitiertem Brief bezogen haben, zumal der König ihre Hand (falls sie damals die nächstfolgende Heiratskandidatin unter Bélas zahlreichen Töchtern war) bereits einmal dem gleichen Leo, Sohn des Fürsten Daniel, verweigert hatte. Daniel war nämlich Bélas Vasalle, der bei dessen Krönung sein Pferd am Zügel geführt hatte, und dem der Papst später auf Bélas Ersuchen eine Krone übersandte.[57] Gleich ihren beiden vorgenannten Schwestern stand auch Konstanze im Geruch der Heiligkeit, als sie in der nach ihrem Gemahl benannten Stadt Lemberg (Lwow) aus dem Leben schied. Wie Jolanthe, hing auch sie sehr an ihrer ältesten Schwester Kunigunde. Zur gleichen Zeit mit ihr und Jolanthe besuchte sie ihren Vater, auch war sie des öfteren in Alt-Sandec zu Gast und schloß sich auf der Flucht vor einem neuerlichen Einfall der Mongolen den beiden Nonnen Kunigunde und Jolanthe an.[58] Da sie älter als Jolanthe war, mag auch ihre Krone früher angefertigt worden sein. In stilkritischer Sicht ist es keineswegs ausgeschlossen, daß von den beiden Krakauer Kronen die prächtiger gearbeitete und auf später datierte Krone »A« ursprünglich Konstanze gehört hatte. Wenn nämlich ihre Ehe in den Augen ihres Vaters als besonders unebenbürtig, ja geradezu als erniedrigend galt, mußte Béla den weit über die Familie des Bräutigams erhabenen vornehmen Rang seiner Tochter besonders ostentativ zur Schau stellen. Als nachzuahmendes Musterbild schwebte Béla IV. sein gleichnamiger Großvater vor, der als Thronanwärter in Byzans aufgewachsen war und nach byzantinischem Vorbild bei jeder sich bietenden Gelegenheit die vornehme Herkunft seiner Dynastie betont hatte. Als Gemahl der byzantinischen Kaiserstochter traf auch Béla IV. verschiedene Maßnahmen zur Hebung der königlichen Würde und des Ansehens seiner Familie.[5] In diesem Zusammenhang muß man in den Brautkronen der ungarischen Prinzessinnen Mittel und Sinnbilder dynastischer Repräsentation erblicken. In scheinbarem Widerspruch zu solch bewußter Demonstration der königlichen Macht und Herrlichkeit standen die engen Beziehungen, die Béla IV. zu den Bettelorden, vor allem zu den Minoriten unterhielt. Er selbst und seine Gemahlin traten als Religiose dem Dritten Orden bei, sandten Geschenke nach Assisi und ließen bei den Minoriten zu Esztergom (Gran) für sich und den früh verstorbenen Prinzen Béla eine Familiengruft errichten, wo alle drei kurz nacheinander Verstorbenen beigesetzt wurden. Ihren schönen Grabvers hält Pauler für ein Produkt des schlichten, volksverhafteten Franziskanergeistes.[60] Tertianierin war auch Kunigundes Tante, die heilige Elisabeth, ihre Bindungen zum Franziskanerorden gehen somit schon auf ihre früheste Kindheit zurück und erfuhren später durch das Beispiel ihres Vorbilds Salome, die sich ins Kloster der Klarissinnen zurückgezogen hatte, eine zusätzliche Festigung. Diese Überlieferung wirkte auch in der folgenden Generation nach, denn eine Nichte Kunigundes, die Tochter ihrer jüngeren Schwester Jolanthe, nahm gleichfalls den Schleier der Klarissinnen. Die erste Lebensbeschreibung der Kunigunde stammt aus der Feder eines Franziskanermönchs, folglich kann es auch nicht wundernehmen, daß man unter den in ihr geschilderten wahren und legendären Episoden vielen solchen begegnet, die ihre Erklärung in der Weltanschauung und im Geist der Franziskaner finden. Kunigunde lebte mit ihrem Gatten Boleslaw in jungfrauliche Ehe, beide legten ein feierlich beschworenes Keuschheitsgelübde ab und traten in den Dritten Orden ein. Eine der in ihrer Lebensbeschreibung öfters hervorgehobenen Eigenschaften der Kunigunde war ihre Wohltätigkeit. Um neben der freiwillig eingegangenen Verpflichtung zur Keuschheit und Enthaltsamkeit auch jene der Armut auf sich zu nehmen, verschenkte sie ihr Hab und Gut.[61] Ihre Biographen berichten,

sie habe häufig über die Leiden Christi und Mariä meditiert, von denen sie tief ergriffen war. Ähnliche Motive finden sich auch in der Legende der Schwester der Kunigunde der Dominikanerin Margarethe d. J.[62] Nach dem Vorbild der heiligen Klara verehrte Kunigunde das Kreuz und zündete zu Ehren der fünf Wunden Christi fünf geweihte Kerzen. In diese seelische Verfassung und Frömmigkeit läßt sich sehr wohl jener Schenkungsakt einfügen, mit dem die »sponsa Christi« ihre Brautkrone, Symbol ihrer Virginität und königlichen Abstammung, zum Schmuck eines in ihrem Auftrag angefertigten Kreuzes stiftete, gleichsam als Unterpfand ihres Gelübdes, als Sinnbild der Braut Christi, als die sie sich betrachtete. Vielleicht erhielt das Krakauer Kreuz seine ungewöhnliche Form, um Kunigundes Brautkrone möglichst in ihrer ursprünglichen Form der Nachwelt zu erhalten. Die Legende entstand nicht »ordine temporis«, sondern faßt die Tugenden der frommen Prinzessin und die wichtigeren Ereignisse ihres Lebens zu einer erbaulichen Geschichte zusammen. Sie knüpft weder die Stiftung der Krone, noch das Ablegen des Gelübdes an irgend eine konkrete Begebenheit. Wenn all dies, was wir eben schilderten, zutrifft, dürfte die Schenkung der Krone nicht vor, sondern nach dem Eintritt Kunigundes und Boleslaws in den Dritten Orden erfolgt bzw. dessen unmittelbare Folge gewesen sein. Über beide Ereignisse berichtet die Legende im gleichen Kapitel, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge. Eine ihrer Schwestern scheint dann dem Beispiel Kunigundes gefolgt zu sein, zumal sie mehr oder weniger allen jüngeren Schwestern als nachahmenswertes Vorbild galt. Das Ablegen des öffentlichen Gelübdes und der Eintritt in den Dritten Orden geschah in Krakau, was dem Długoss-Bericht über die in Krakau erfolgte Schenkung zusätzliche Glaubwürdigkeit verleiht. Krakau gehörte damals zeitweilig zum Fürstentum Halitsch. Konstanze, Gemahlin des »Schismatikers« Leo Danilowitsch, beschützte und begünstigte die Predigermönche, die in Halitsch die Einführung des römischen Ritus propagierten. Unter ihnen sind uns der Minoritenmönch Albrecht und der Krakauer Dominikaner Hyacinthus auch dem Namen nach bekannt.[63] Die Minoritenkirche von Halitsch wurde nach dem auf Betreiben Boleslaws und Kunigundes 1253 in Assisi kanonisierten Krakauer Bischof St. Stanislaus benannt.[64]

Unter den an Wechselfällen reichen politischen Verhältnissen des 13. Jahrhunderts ging



Abb. 14. Evangelistensymbol. Medaillon eines Kelches (Luzern, Kirche St. Leodegar im Hof)

die Herrschaft über Halitsch, Matschowien, die Steiermark und in gewissen Zeiten auch über Bulgarien häufig von einer in die andere Hand, und damit waren auch die Beziehungen dieser Länder zum ungarischen Königreich immer wieder Veränderungen unterworfen. Die gleichsam als Unterpfand gutnachbarlicher Beziehungen an die dortigen Landesherren verheirateten Prinzessinnen des Arpadenhauses hielten aber ungeachtet dieser Wechselfälle fest zusammen und pflegten unentwegt die familiären und politischen Interessen des Hauses, dem sie entstammten. Allgemein bekannt ist die Vermittlerrolle, die nicht nur Kunigunde und Margarethe, sondern auch die an den böhmischen König verheiratete Enkelin Bélas IV. bei der Beilegung von Zwistigkeiten familiärer oder politischer Natur spielten. Es sprechen mithin mehrfache Erwägungen und Anzeichen dafür, daß eine der beiden Krakauer Kronen das einstige Eigentum Konstanzes gebildet hat, deren Figur sich im Dämmer der Geschichte mit verschwommeneren Konturen abzeichnet, als jene

ihrer markanter in Erscheinung tretenden älteren Schwester, von der sie überschattet wird. Daß der Verfasser der Kunigundenlegende die Ehre der Kronenstiftung seiner eigenen Heldin vorbehielt, kann schwerlich wundernehmen. Wie immer es sich aber verhalten mag, bildet das Krakauer Kronenkreuz, soweit es seine Entstehungsumstände anbelangt, einen einzigartigen gegenständlichen Zeugen der Franziskanermystik.[65]

Stilzusammenhänge und Werkstattprobleme

Die zwischen den beiden Krakauer Kronen und dem in Sevilla verschollenen Exemplar bestehende Verwandtschaft kann keinem Zweifel unterliegen und läßt sich in zahlreichen kleinen Einzelheiten nachweisen, wie die von Kurras — bei der Sevillaner Krone unter sehr mißlichen Umständen — vorgenommene Analyse bestätigt.[66] Auch Deér stellt diese Verwandtschaft keineswegs in Frage, wenn er in diesem Zusammenhang auch die Ansicht äußert, daß selbst aus der Lichtbildwiedergabe erkennbare Qualitätsunterschiede zwischen den Kronen zugunsten des Sevillaner Exemplars bestehen.[67] Es fragt sich allerdings, ob es sich dabei in der Tat um eindeutige Qualitätsunterschiede, oder nur um Abweichungen im kompositionellen Aufbau handelt, wie ja auch die beiden Krakauer Kronen nur in der Komposition und nicht in der Qualität voneinander abweichen.

So dienen beispielsweise die großen Pyramidenfassungen der Krakauer Kronen zur Hervorhebung der Steine, ebenso wie der aus kleineren Steinen zusammengesetzte Kranz der Krone von Sevilla den zentralen großen Steinen betonteren Nachdruck verleihen soll.[68] Wir haben es hier mit der ersten Variante zu tun, während die Krakauer Krone »B« die zweite Variante mit den glatten, unverzierten Kästchen vertritt. Die aufwendigste Lösung bilden die emaillierten Kästchen, denen wir auch auf den Gliedern der Plocker Krone begegnen. Wir stehen mithin verschiedenen Spielarten des gleichen dekorativen Elements gegenüber, und es läßt sich schwerlich behaupten, die mit feingezeichneten Ornamenten versehenen Emailfeldern der Krone »A« bildeten einen einfacheren und qualitativ dem Edelsteinkranz des Sevillaner Exemplars nachstehenden Schmuck, ein weniger sehenswertes dekoratives Element. Unterschiedlich gestaltet sich auch das Adlermotiv und der von ihm in der Gesamtkomposition eingenommene Platz. Deér stellte fest, daß dieses Motiv in heraldischer Stilisierung in Erscheinung tritt, wozu wir nur noch hinzufügen möchten, daß das wesentlichste Kennzeichen des heraldischen Typus in der seitwärts gespreizten Stellung der hoch gegliederten Beine besteht, so daß sich die Adlerfigur mit einer einzigen Konturlinie umreißen läßt.[69] Die nach dem Osten deutenden Vorläufer dieser Form dürfte gleichfalls Byzanz vermittelt haben, ebenso wie sich auch die zweite Variante der dekorativ stilisierten Adlermotive, bei der sich die Beine in Parallelhaltung vor dem Rumpf und den Schwanzfedern abzeichnen, in Byzanz entwickelt hatte.[70] Die wappenbildhafte Steife der stilisierten Adler wird auf den Kronen durch die plastische Modellierung ihrer in Vorderansicht dargestellten Köpfe einigermaßen aufgelockert, ferner auch insofern gemildert, daß das Vorwärtsbiegen der großen Flügel den nahezu linearen Vogelfiguren eine gewisse körperhafte Plastizität verleiht. Als geradezu vollkommen kann hingegen die heraldische Zeichnung auf dem mit Doppeladlern verzierten Schmuckstücken des Ungarischen Nationalmuseums (der sog. Spangen des Balogh-Geschlechts) gelten, auf deren Bedeutung in diesem Zusammenhang gleichfalls Deér aufmerksam machte.[71] Auf der Krone von Sevilla bildet der Adler das einzige figurale Motiv, das in der Giebelfelder eine dominierende Stellung einnimmt und die Rankenornamentik nahezu verdeckt. Miniaturadler zieren auch die kleinen Zwischenglieder. Je drei Steine schmücken die Brust, den Ansatz der Schwanzfedern und die Flügel der großen Adler, was übrigens mit dem minuziösen Edelsteindekor der ganzen Krone in Einklang steht. Dem Lichtbild läßt sich nicht entnehmen, ob auch die Augen eingelegt sind, doch hat es den Anschein, daß auch mitten auf der Brust der kleinen Adler je ein Stein sitzt. Auch auf dem Giebelzone der Krakauer Krone »B« dominieren die verhältnismäßig großen Adler, doch erblickt man zu ihren Füßen in symmetrisch dekorativer Anordnung jeweils ein etwas kleineres Vogelpaar. Auf den Flügeln fehlen die Steine, umso bezeichnender ist hingegen der abstrakte Naturalismus der edelsteinbesetzten Augen. Auf der Krone »A« schmücken Adlerfiguren nur noch die Giebelspitzen der breiteren Glieder, während — gleichsam als Variierung der Motive der Krone »B« die dort zu Füßen der Adler sitzenden Vogel-

paare als Zackenornament der schmäleren Glieder Verwendung finden. Hier ist nur noch in die Brust der Adler ein Stein gefaßt, in die Augen wurden keine Steine eingesetzt. Auf der »A« Krone wurde ebenso wie auf der Płocker das Hauptgewicht innerhalb der figuralen Verzierung auf die Menschengestalten verlegt, zumal die Płocker Krone auf den Adlerschmuck zur Gänze verzichtet. Die Adlerfigur der Mantelschließe stimmt in ihrem Aufbau vollkommen mit jenen der Kronen überein, mit dem Unterschied, daß hier die Vergegenwärtigung in vollkommen flächiger Art, ohne den geringsten Anspruch auf Plastizität erfolgte. Auf der Brust sitzt ein einziger großer Stein, in die Augen waren einst Perlen eingefaßt.

Die verhältnismäßig verschwenderische Ausstattung mit Steinen folgt aus dem Schmuckcharakter der betreffenden Stücke. Drei Steine schmücken ein auf das 6. Jahrhundert datiertes plastisches byzantinisches Goldadler, das trotz des abweichenden Typus in gewissen Einzelheiten der Darstellung manche verwandte Züge mit dem Mantelspangenpaar aufweist (Stockholm, Statens Historiska Museum).[72] Mit Edelsteinen besetzt sind auch zwei mit weitgehend stilisierten Adlerfiguren verzierte Fibeln des berühmten Mainzer Kaiserinnenschmuck (Mainz, Altertumsmuseum und Berlin, Staatliche Museen).[73] Auf die Zusammenhänge zwischen dem adlerförmigen Brustschmuck der Essener goldenen Madonna und den Adlern der Krakauer Kronen hat Deér hingewiesen. Doch ist der Adler dieser Brustspange körperhafter modelliert als die Adlerfiguren der Kronen und gehört gemäß der organischeren Anordnung der Beine zu einem anderen Typus.[74] Seiner Brust ist ein Stein aufgesetzt, in den Fängen hält er ein gebogenes rankenförmiges Ornament und ist somit in seinem Aufbau einem anderen gleichaltrigen, gleichfalls aus der Rheingegend stammenden, reich mit Steinen verzierten adlerförmigen Goldschmuck verwandt (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum).[75] Der gleichen Gruppe gehören auch jene auf das 13. Jahrhundert datierenden Kleiderverzierungen in Form von Adlern mit blauemaillierten Flügeln und Schwanzfedern und mit »heraldischer Beinstellung« an, die uns aus ihrer sekundären Verwendung erhalten blieben (Palermo, Tesoro di Cattedrale).[76] Folglich gehen die Adlermotive der Krakauer Kronen innerhalb der Schmuckgeschichte auf Byzanz zurück, und ein gleiches läßt sich mit gewissem Vorbehalt von der flächig



Abb. 15. Brautpaar der Hochzeit von Kana. Ausschnitt aus einem Fresko (Saloniki, St. Nikolauskirche)

ausgebreiteten »heraldischen« Darstellungsart sagen.

Unter den hier angeführten Beispielen bildeten die Mainzer Adlerfibeln ganz bestimmt Bestandteile eines Frauenschmuckes, und letzten Endes muß man auch die Brustspange der Essener Madonna dem Frauenschmuck zuordnen, mithin war auch das Herrschaftszeichen der byzantinischen Kaiser und der Hohenstaufen ursprünglich ein Schmuckornament der Königinnen, als welches es in der Folge weiteste Verbreitung fand, worauf bereits die zuvor erwähnten spätmittelalterlichen, mit heraldischen Motiven verzierten Frauendiademe deuten. Folglich enthält der Adlerdekor der Frauenkronen keinen inneren Widerspruch.

Ihrer Größe nach zu schließen dürfte es sich hingegen bei der adlerverzierten Mantelschließe schwerlich um einen Frauenschmuck handeln. Gleich den anderen zu dieser Gruppe zählenden Stücken bildet sie keinen Bestandteil der Kleidung von Angehörigen herrschender Familien, vielmehr der Tracht des Hochadels. Beachtung verdient das bei ihrer Anfertigung angewandte technische Verfahren, indem man die Adlerfigur aus einem Blech ausschnitt und die äußeren und inneren Konturen mit Filigran »zeichnete«.

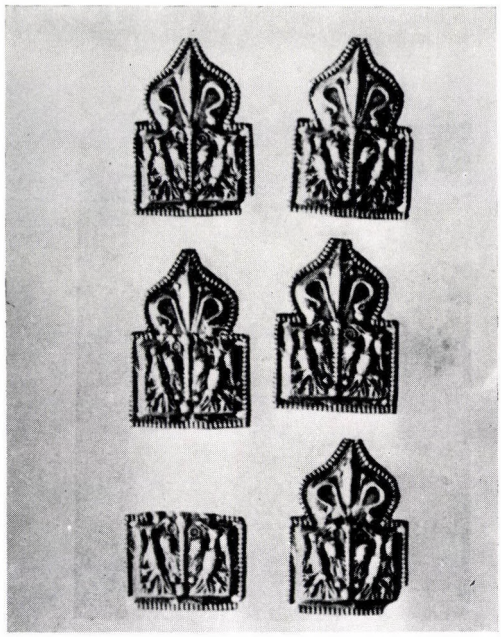


Abb. 16. Fragmente eines Frauenkopfschmuckes aus der Gegend von Požarevac (Kat. »Antica Arte Serba«. Rom, Palazzo Venezia, Nr. 277). Belgrad, Nationalmuseum

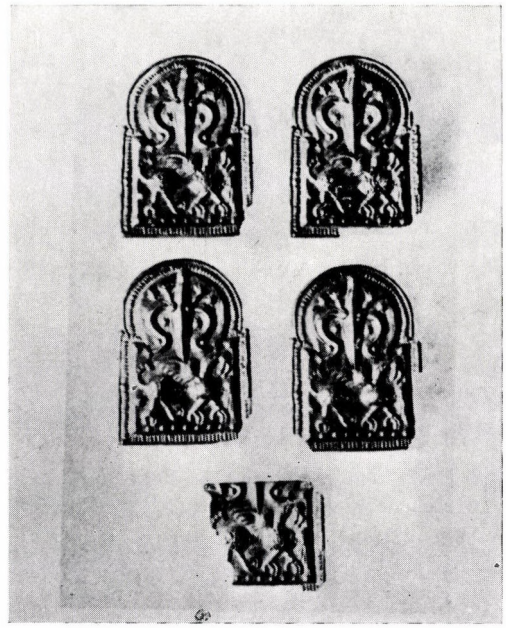


Abb. 17. Fragmente eines Frauenkopfschmuckes aus der Gegend von Požarevac (Kat. »Antica Arte Serba«. Rom, PalazzoVenezia, Nr. 278). Belgrad, Nationalmuseum

Räumlich und zeitlich näher oder ferner liegende, wenn auch nicht identische, so doch ähnliche Lösungen führen zu der Schlußfolgerung, daß den genannten verwandte Erzeugnisse im Wirkungskreis des byzantinischen Einflusses entstanden waren. Der bereits erwähnte goldene Stockholmer Adler hat ein granuliertes Filigrangefieder; ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der Tierfiguren ist eine in abstrakt dekorativer Auffassung gearbeitete seldschukische Steinbock aus dem 11. Jahrhundert mit Filigran- und Granulationsverzierung (Riggisberg, Stiftung Abegg).[77] Neuerdings datiert Angelo Lipinsky das zur Gänze aus Filigranwerk angefertigte goldene Brustkreuz der Cava dei Tirreni ebenfalls auf das 11. Jahrhundert. Als Entstehungsort dieses Kreuzes kann seiner Meinung nach Konstantinopel oder Montecassino, oder auch Palermo in Frage kommen, er selbst hält letzteres für wahrscheinlicher. Das Kreuz schmücken fünf durchbrochene Rosetten und Passionswerkzeuge aus Filigranarbeit sowie ein stilisierter Kelch. Die Konstantinopler Herkunft kann unseres Erachtens außer acht gelassen werden und die Entstehungszeit dürfte frühestens auf dem Beginn des 13. Jahrhunderts verlegt werden.[78]

Der Gedanke an sizilischen Ursprung tauchte auch in Verbindung mit dem Kelch der Luzerner St. Leodegar-im Hof auf,[79] dessen Kuppa in aufgesetzte Medaillons eingefügte, einigermaßen plastisch modellierte Evangelistensymbole schmücken. Der Engelsflügel und die Tierfiguren sind mit dichtgefügtem Granulation verziert und die Konturen mit Filigran ausgestaltet. Die auf orientalische Art stark stilisierten Tierfiguren haben eingelegte Augen. Der Nodus des Kelches ist ähnlich den Kreuzrosetten von Cava dei Tirreni à jour Filigran. Was die Verzierungstechnik und die dekorativen Motive anbelangt, gleichen beide Objekte den Erzeugnissen einer im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts tätigen ungarisch—lokalen Hofwerkstatt, die sich auf Filigranarbeiten spezialisiert hatte, und aus der in der Mehrzahl für den Königshof bestimmter Schmuck hervorging.[80] Folglich haben wir es hier mit einem über die byzantinische Einflußsphäre hinausgehenden, auf lokale Vorlagen deutenden Moment zu tun. Damit sind wir auch bei dem umstrittensten Punkt der mit den Kronen verbundenen Probleme, bei der Frage nach ihrem Entstehungsort angelangt. Die frühere Forschung suchte ihre Herkunft in der Maasgebiet, heute stehen bei aller Anerkennung des von der Maasgegend ausgehenden Einflusses Venedig oder Ungarn im Vordergrund. Unter Berufung auf die ähnlich lautenden Ansichten Boecklers, Kohlhausens und Oettingers setzt sich auch Kurras für den ungarischen Ursprung ein, und den gleichen Standpunkt vertritt — vorbehaltlich ge-

wisser Berichtigungen — auch J. Deér,[81] während der namhafteste Verfechter der venezianischen Abstammung Steingräber ist, dessen Auffassung sich I. Hueck anschließt.[82] Außer der Kontur der Kronenglieder führen letztere für die venezianische Herkunft vor allem das Argument ins Feld, daß es die Lagunenstadt war, wo die naturalistische Blattranke der Maasgebiet in ihrer dem Arbeitsökonomie in den Manufakturen angepaßten vereinfachten, stilisierten Form abstrakte Rankengebilde annahm. Unterstützt wird diese Ansicht durch das bereits weiter oben erwähnte Mosaik, das auf die einstige Verwendung dieses Kronentypus in Venedig deutet, ferner durch die urkundlich nachweisbaren Handelsbeziehungen, die die eine lebhafte Handelstätigkeit entfaltende Adriarepublik seit der Regierung König Andreas' II. mit Ungarn unterhielt. Ein einzigartiges Dokument dieser Handelsbeziehungen bildet der von einem Finanzmann namens Sir Vilamus in der ersten Hälfte des Jahres 1264 für einen gewissen »dominus rex« aufgestellte Kostenüberschlag über verschiedene Warenposten. Aufgrund neuerer, gründlicher Forschungen László Zolnays war die als »dominus rex« bezeichnete hochgestellte Persönlichkeit Bélas IV. ältester Sohn, der spätere König Stefan V., der zu jener Zeit mit seinem Vater in Fehde lag und deshalb alles daran setzen mußte, seine eigenen Anhänger durch Geschenke bei der Stange zu halten und durch Bestechungen neue Anhänger zu werben,[83] um sie dem König abspenstig zu machen und auf seine Seite zu ziehen. Die Mehrzahl der in der Liste angeführten Schmucksachen und kostbaren Gewebe war für solche Bestechungszwecke bestimmt, und nur ein geringer Teil für den königlichen Haushalt oder zur Befriedigung der im Hofhalt anfallenden Bedürfnisse. Bei gebührender Würdigung des in wirtschaftsgeschichtlichen, politischen und nicht zuletzt auch kunst- und kulturhistorischen Belangen gleicherweise aufschlußreichen und interessanten Dokuments, genügt es unseres Erachtens noch lange nicht, um in ihm einen Gegenbeweis gegen die damalige Tätigkeit ungarischer oder in Ungarn beschäftigter Goldschmiede zu erblicken, bzw. aus ihm den Schluß zu ziehen, daß im 13. Jahrhundert der gesamte einschlägige Bedarf Ungarns aus Importen gedeckt wurde. U. a. schon deshalb nicht, weil wir urkundlich belegte Angaben darüber besitzen, daß im Dienst Bélas IV., der Königin Maria und später Stefans V. am Hof in gehobener Stellung befindliche (z. T. sogar geadelte) Goldschmiede beschäftigt waren.[84] Nach der neueren, gründlichen Bearbeitung der genannten Urkunde dürfte sich Huecks Auffassung, die in der Aufstellung verzeichneten beiden goldenen Diademe *(serta aurea)* im Wert von 40 bzw. 20 Mark seien mit den Krakauer Kronen identisch, als unhaltbar erwiesen haben. Das auf 20 Mark veranschlagte Stück verblieb dem König (offenbar zur Weitergabe als Geschenk, da die für die »domina regina« bestimmten Objekte unter Sonderposten verzeichnet sind), das wertvollere erhielt Meister Ivachin (Joachim), ein Anhänger Stefans V., der zu jener Zeit eine Ehe einging. Angesichts der ungarischen Hochzeitsbräuche dürfte das Diadem über Joachim in den Besitz seiner Braut, und nicht in jenen einer Tochter Bélas IV. übergegangen sein.[85]

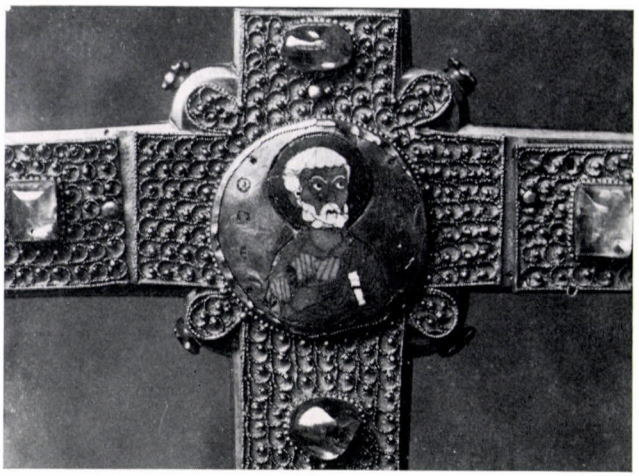


Abb. 18. Záviš-Kreuz. Detail von der Rückseite der oberen Balkenkreuzung

Da die Veröffentlichung der diesbezüglichen Forschungsergebnisse bis heute noch ausständig ist, kenne ich nicht sämtliche für die Lokalisierung der Krakauer Kronen und der mit ihnen verknüpften Schmuckstücke auf Venedig ins Treffen geführten Argumente.[86] Trotzdem wollen wir uns einer Stellungnahme in dieser Angelegenheit selbst auf die Gefahr hin nicht entziehen, daß unsere Schlußfolgerungen durch eine künftige Publikation des Tesoro di S. Marco in Frage gestellt werden. Unser erster Einwand, der zwar bei Entscheidung des venezianischen Ursprungs nicht maßgeblich ins Gewicht fällt, ist der, daß von den vier Kronen die von uns untersuchten drei bestimmt, aber auch die gleichfalls zu einem späteren Zeitpunkt reparierte Sevillaner Krone mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht unter den Be-

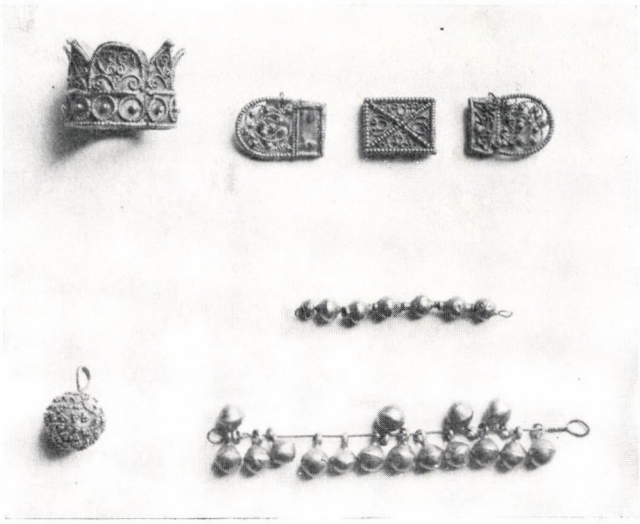


Abb. 19. Königsgrabfund aus Stuhlweißenburg/Székesfehérvár (Budapest, Nationalmuseum)

griff des »opus duplex« fallen, d. h. daß sich unter ihrer Rankenornamentik kein Goldgrund befand. Eine andere Frage ist freilich, ob sich die von Hueck vorgeschlagene diesbezügliche Begriffsbestimmung als stichhaltig erweist. Problematisch an den vergleichsweise aufgezählten, auf ähnliche Weise verzierten venezianischen Stücken ist der Umstand, daß es sich bei diesen ausnahmslos um liturgische Geräte oder Gefäße handelt, und diese aus einer späteren Zeit stammen, als die fragliche Gruppe der Schmuckstücke.[87] Doch angenommen, die Mehrzahl der früheren Schmuckgegenstände blieb in Ungarn erhalten, wofür die vorerwähnte Komputation letzten Endes zweifellos als nicht zu übersehender Wahrscheinlichkeitsbeweis gelten kann, so läßt sich auch damit weder der Stil noch die Eigenart der figuralen Ornamente der Kronen, noch jene prägnante ritterlich-feudale Ikonographie erklären, die den Charakter dieser Kronen entscheidend bestimmt. Offenbar kam Venedig den Sonderwünschen seiner Auftraggeber, zu denen neben dem ungarischen König auch Kaiser Friedrich II. zählte, so weit als möglich entgegen, aber immer nur innerhalb der Grenzen des ortseigenen venezianischen Stils. Etwas jüngeren Datums, jedoch mit einigen in Venedig lokalisierten liturgischen Geräten gleichaltrig ist das reich verzierte Diptychon Andreas' III., des letzten Königs aus dem Arpadenhaus (Bern, Historisches Museum), mit den Figuren der aus der Reihe seiner Vorfahren hervorgegangenen Heiligen, mit Gemmen und auf Pergament gemalten Miniaturen, die das Email ersetzen, sowie mit Filigranwerk, kurz mit allen Merkmalen des venezianischen Stils,[88] wie sich übrigens auch im Stil der figuralen und ornamentalen Elemente der venezianischen Objekte kein Widerspruch erkennen läßt. Zum Figurenschmuck des Kreuzes von Pistoia (Pistoia, Diözesanmuseum) berufen sich die Autoren auf venezianische Analogien, auf dem Monstranzenreliquiar von Charroux (Pfarrkirche) finden sich auch die üblichen, unter Bergkristallplättchen eingefügten Miniaturen, und bezüglich seiner plastischen Figuren hebt Hueck eigens die byzantinische Überlieferung hervor.[89] Schließlich mag es sich bei den Schmucksachen in der Tat um Serienerzeugnisse handeln, demgegenüber läßt sich ein gleiches von den aus gediegenem Gold prunkvoll gearbeiteten, reich verzierten Kronen schwerlich behaupten. Die stilisierte Vereinfachung des Rankenmusters ist zumindest ebenso eine stilistische Eigenart wie das Ergebnis eines möglichst weitgehenden Vereinfachungsbestrebens des Produktionsverfahrens. Es stellt sich nunmehr die Frage, ob diese Stilphase von Venedig nach Ungarn vermittelt wurde. Deér hält dies für wahrscheinlich, mit Ausnahme des aus einer alten Zeichnung bekannten Brustschmuckes der Gemahlin Friedrichs II. und der Sevillaner Krone, deren Zugehörigkeit zu dieser Gruppe wegen der Person ihrer Eigentümer ausgeschlossen oder zumindest sehr fraglich erscheint.[90] Deér war es auch, der im Zusammenhang mit dem oberen Teil der ungarischen Königskrone die Möglichkeit in Erwägung zog, daß im ersten Viertel oder im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts in Ungarn eine unter venezianischem Einfluß stehende Emailwerkstatt wirkte.[91] Dazu kommt als einzige einschlägige Angabe ein Vermerk über den Aufenthalt eines venezianischen Goldschmieds namens Donato Aulivo in Ungarn im Jahre 1204.[92] Muß man aber wirklich mit einer Vermittlerrolle Venedigs rechnen? Bevor wir den Versuch unternehmen, diese Frage zu beantworten, möchten wir noch auf einige neuere, auf ungarischem Gebiet zum Vorschein gekommene Fundobjekte eingehen, die in diesem Zusammenhang Erwähnung verdienen. Eines dieser Stücke ist das Pendant eines im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrten rankenverzierten, vergoldeten Kleiderschmuckes, dessen Fundort unbekannt ist (im Budapester Kunstgewerbemuseum).[93] Beide Stücke sind bis auf vollkommen belanglose Abweichungen in der Ziselierung vollkommen identisch, keines von ihnen läßt

die Spur eines Stiftes oder einer Nadel erkennen, doch kann man aus der Lochreihe am Rand der als Unterlage dienenden Platte darauf schließen, daß man sie auf einen Kleiderstoff oder auf Leder genäht als Mantel- oder Gürtelschmuck getragen hatte. Das nächste Stück ist eine Kleiderzier von Sechspaßform, an den Rändern mit runden Medaillons, in die zweierlei Varianten von Greifenmotiven eingesetzt sind. In der Mitte ist ein plastischer Löwenkopf aufmontiert und rings um diesen mit großen Rundkopfnägeln befestigte vier- und sechsblättrige Rosetten.[94] Steine und Rankenverzierung fehlen, mit der behandelten Gruppe verbinden das Stück die Tierfiguren und die Rosetten, aber in seinem kompositionellen Aufbau und im Charakter der Tierfiguren zeigt es eher mit den landläufig als Hansa-Arbeiten bezeichneten Erzeugnissen des 14. Jahrhunderts Verwandtschaft.[95] Schließlich möchten wir noch auf jenen ungarischen Fund aufmerksam machen, der die nächststehende Analogie zur figuralen Verzierung der Krone »A« bildet.[96] Das fragmentarische goldene Schmuckstück — seinem Thema nach zu schließen, offenbar ein weiblicher Brustschmuck —, zeigt rechts und links von einem freigelassenen Oval die Figuren eines mit dem Rumpf nach außen gebogenen, mit den Armen einander zustrebenden Liebespaares. Die Figuren sind etwas größer als jene der Krone, ihre Modellierung schematischer, die Einzelheiten sind weniger sorgfältig herausgearbeitet, ihre Haltung ist steifer. Obwohl die Tektonik der Körper das kompositionelle Hauptelement bildet, kommt sie nicht zur Geltung. Nebst diesem Umstand bilden mancherlei kleine Details, wie etwa das Haupthaar des Mannes, die flache Kopfzier der Frau, die großen, fleischigen Nasen und die Mandelaugen die an die Kronenfiguren erinnernden bezeichnenden Merkmale. Der »Expressionismus«, der die kleinen Figuren der Krakauer Krone kennzeichnet, steht nicht nur mit dem Stil der zeitgenössischen venezianischen Figurenplastik im Gegensatz, unterscheidet sich vielmehr auch von der in diesem Zusammenhang bereits erwähnten Gotländischen Gürtelschnalle (im Stockholmer Statens Historiska Museum) und in noch höherem Maß von dem aus der Monumentalplastik abgeleiteten figuralen Stil der im Kreis um Nikolaus von Verdun entstandenen gegossenen Bronze-Mantelschließe (New York, Metropolitan Museum of Art).[97] Beides sind lothringische Arbeiten von der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, bzw. von

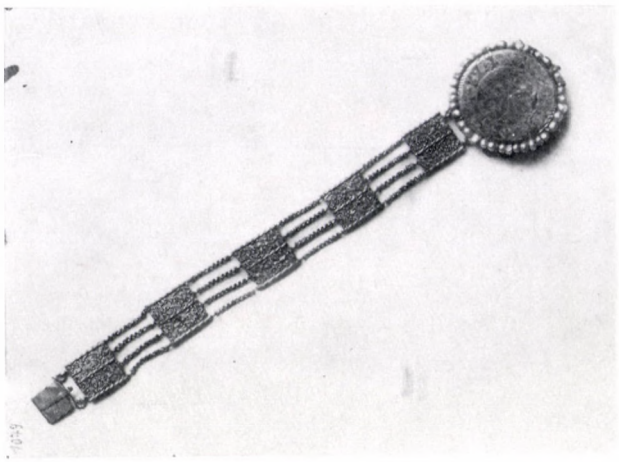


Abb. 20. Zu einem Armband umgearbeitete Stücke des Stuhlweißenburger Königsgrabfundes (Budapest, Nationalmuseum)

der Zeit um 1220. Das Rankenornament der gotländischen Silberschnalle besteht aus einer stark stilisierten Weinranke, einem für die Maasgegend bezeichnenden Motiv. Deér erblickt in ihm die abstrakte Variante der vom Kreis um Hugo d'Oignies ausgehenden naturalistischen Auffassung, eine in den europäischen Randgebieten in Erscheinung tretende Richtung dieses Stils, von der eine Brücke zu den Rankenverzierungen der Krakauer Kronen führt.[98]

Unseres Erachtens entfernte sich der Stil der Kronen und eines Teiles der erwähnten Schmuckstücke in dieser Richtung weiter vom Stil des Mönches Hugo. Die stilisierte Rebenranke der gotländischen Schnalle taucht bereits Ende des 12. Jahrhunderts in Ungarn auf. In seiner Studie über die Marmorinkrustationen der St. Adalbertskirche in Gran (Esztergom) ist es neuestens Ernő Marosi gelungen, die Umrisse einer Werkstatt zu verdeutlichen, die neben byzantinischen Bindungen unmittelbar an die Maas–Moselgegend anknüpft.[99] Folglich lassen sich schon gut ein halbes Jahrhundert früher lokale Vorläufer jener Faktoren nachweisen, die für die Krakauer Kronen bestimmend waren. Seit langem ist die Rolle bekannt, die in Ungarn, vor allem in Gran (Esztergom) die »Latini« genannten Wallonen spielten. Ein silbernes Typar ihrer Graner Civitas ist uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten geblieben (Budapest, Ung. Nationalmuseum).[100] Der Nachweis ihrer Beteiligung an der königlichen Münze wurde bereits früher erbracht,[101] doch gelang es jetzt erstmals auch ihren Beitrag zur Monumentalkunst zu klären, noch dazu in sehr früher Zeit,

bei Verwirklichung der bedeutendsten Bauvorhaben König Bélas III. in einer der Landeshauptstädte. Innerhalb der Geschichte der ungarischen Goldschmiedekunst läßt sich der gleiche Einfluß zu dieser Zeit nicht nachweisen, vielmehr muß man im Gegenteil einen unmittelbaren byzantinischen Einfluß in Betracht ziehen. Umso maßgeblicher machte sich die vom nächsten bedeutsamen Goldschmiedestil der Maasgegend, von der Filigrankunst des Hugo d'Oignies ausgehende Wirkung im Stil zweier mit den Krakauer Kronen gleichaltriger ungarischer Kreuze bemerkbar. Eines der beiden aus gediegenem Gold angefertigten Stücke ist die königliche Schwurkreuz mit einem Querbalken (Gran, Domschatz), das andere sog. Záviš-Kreuz ein Doppelkreuz, das über Bélas IV. Tochter Anna nach Böhmen gelangt war (Prag, Domschatz zu St. Veit).[102]

Da wir uns mit den eben genannten beiden Kreuzen in einer eigenen Studie beschäftigen wollen, beschränken wir uns hier auf eine kurze Zusammenfassung eines Teiles unserer Untersuchungsergebnisse. Auf der Vorderseite beider Kreuze tritt der Einfluß der Filigrankunst der Kreis von Hugo d'Oignies zutage, aber abweichend von deren gotisierendem naturalischen Stil in der regellos wuchernden, durch einfache Stilelemente belebten üppigen »spätromanischen« Fassung. Die Linienführung des regelmäßig verlaufenden, auf Spiralen aufgebauten Filigranwerks der Rückseite des Schwurkreuzes steht den aus der Maasgegend bekannten Vorbildern näher, während das derbere Würmchenfiligran auf der Rückseite des sog. Záviš-Kreuzes byzantinischen Einfluß erkennen läßt. Die Konturen beider Stücke, des einfachen wie des Doppelkreuzes deuten gleichfalls auf die Maasgebiet. Die nächste Analogie des letzteren bildet ein Kreuz aus Wasmes au Bac (Lille, Museum).[103] Von der grundlegenden Auffassung des beispielgebenden Künstlerkreises weichen beide Kreuze darin ab, daß sich auf ihnen weder gravierte noch getriebene, noch in Niellotechnik gearbeitete figurale Darstellungen finden, vielmehr das alle freien Flächen überwuchernde Filigran die einzige ornamentale Verzierung bildet, ferner daß die allzu verschwenderisch über die beiden Kreuze verstreuten Edelsteine eine zu jener Zeit bereits archaisch anmutende präponderante Stellung einnehmen. Die auf die Rückseite des Záviš-Kreuzes in zweiter Verwendung eingesetzten byzantinischen Zellenschmelzplättchen bilden ähnlich den Edelsteinen mehr Dekorationselemente.[104] Die augenfällige Hervorhebung der Schmucksteine entspricht jener der Krakauer Kronen, der auf geradezu manieristische Art räumlich wirkende Reliefcharakter des Filigrans der Vorderseiten hat sein Gegenstück in der vom Grund abstehende Rankenverzierung der Kronen. Zusammenfassend macht sich mithin der in das einheimische und lokale Kunstschaffen organisch übernommene, fortlaufend von frischen Impulsen genährte Einfluß der in der Maasgegend liegenden Kunstzentren in Ungarn bereits vom Ende des 12. Jahrhunderts an geltend. Dieser Einfluß ging mit den unmittelbar oder mittelbar von Byzanz ausstrahlenden Wirkungen häufig eine enge Bindung ein. Hauptsächlich von diesen beiden äußeren Faktoren befruchtet entwickelt sich die örtliche Überlieferung, und auf diese Art entfaltet sich in der Goldschmiedekunst eine lokale Variante des internationalen Stils, die nebenbei auch durch einen gewissen Archaismus gekennzeichnet ist. Eine Parallelerscheinung läßt sich auch in der Monumentalkunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in den Bauten des Jáker Kreises und der Sippenklosterkirchen nachweisen, die man als Periode der romanischen Spätblüte zu bezeichnen pflegt. Jenes Merkmal, das sich im expressiven Stil der anorganisch komponierten Bauplastik offenbart, ist nicht nur für Ungarn, sondern für ganz Mitteleuropa bezeichnend (Ják, Wiener Stephansdom, Tulln, Schöngrabern, Karlsburg (Gyulafehérvár, rum. Alba Julia).[105] Die körperlos in einer Sicht komponierten, ikonographisch lokker miteinander verbundenen dekorativen Figuren der Krakauer und Płocker Kronen sowie des ungarischen Kleiderschmuckes dürften letzten Endes viel wahrscheinlicher auf diese Art der Bauplastik zurückgehen, als auf venezianische oder byzantinische Vorlagen oder auch auf den von klassizisierenden Tendenzen geprägten Stil der als Inspirationsquelle in Betracht zu ziehenden Maasgebiet.

Die in Begleitung der heraldischen Adler anzutreffenden Vogelpaare der Krakauer Kronen und deren Varianten in den kreisförmigen Kompositionen der Spangen bilden ein weiters bezeichnendes Motiv der in Frage stehenden Gruppe. Schwerlich läßt sich indessen ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Adlern und den auf der Krone »B« symmetrisch zu ihren Füßen angeordneten Vogelpaaren konstruieren, wie dies Kurras versucht hat. Solche Vogelpaare gehören

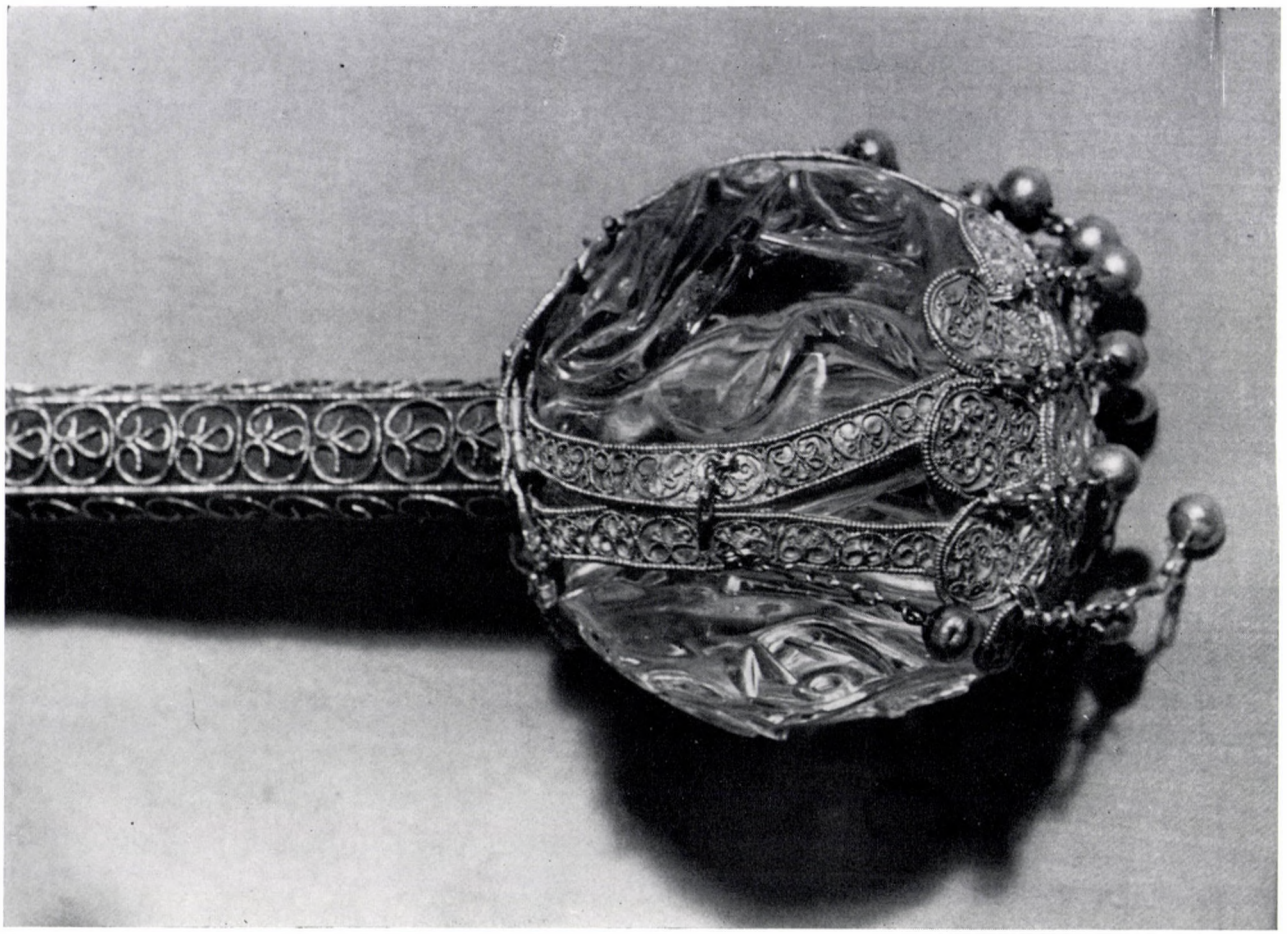


Abb. 21. Ungarisches Zepter. Detail mit der Kristallkugel

zum bevorzugten Requisit der byzantinischen und romanischen Figurenornamentik; man begegnet ihnen häufig auf Textilien und innerhalb des ungarischen Fundmaterials auf den charakteristischen Anhängerverzierungen der romanischen gegossenen Bronzetrensen, zuweilen in greifenartiger Stilisierung.[106] Schon Deér verwies auf die goldene, niellierte Gürtelschnalle von Kígyóspuszta (Budapest, Ung. Nationalmuseum) und auf die ungarischen Reitersiegel aus dem 13. Jahrhundert, welche die ungarischen Metallkunst teils in stilistischen, teils in trachten- und waffengeschichtlichen Belangen mit den Figuren der Krakauer Kronen (mithin auch mit der Płocker Krone) verbinden. Von der Gürtelschnalle gibt es auch eine einfachere Variante aus vergoldetem Silber und ohne Figurenschmuck, die gleich dem eben erwähnten Stück aus einem kumanischen Kriegergrab des Siedlungsgebietes des Csertán-Geschlechts zum Vorschein gelangte.[107] Die zur gleichen Gruppe gehörigen ziemlich großen einfachen oder paarweisen Mantelschließen bzw. Kleiderverzierungen brachte die frühere ungarische Fachliteratur mit den im Ungarn des. 13. Jahrhunderts unter kumanischem Einfluß in Mode gekommenen, seitlich mit einer Spange zusammengehaltenen Umhängen orientalischen Ursprungs in Zusammenhang.[108] In der ungarischen Tracht des 13. Jahrhunderts scheinen orientalische und westliche Elemente eine eigenartige Verbindung eingegangen sein, und so blieb es auch noch im 14. Jahrhundert, wie wir uns aus dem Titelblatt der Bilderchronik überzeugen können, auf dem der Miniator den Hof Ludwigs I. (des Großen) verewigte.[109] Laut einschlägigen Quellenangaben war die ungarische Streitmacht während des von Andreas II. unternommenen Kreuzzuges und später, z. Z. Ladislaus' IV. (des Kumanen) auf westliche Art bewaffnet, die Mannen Bélas IV. hingegen »nach Art der Tataren«. Die kumanische Zopftracht der Männer fand von hier selbst in Österreich Eingang.[110] Laut Györffy wechseln die to-

temistischen Sippenzeichen zu jener Zeit in westliche Wappenbilder über, weshalb das Spangenpaar mit dem Doppeladler als Schmuckstück des Balogh-Geschlechts bezeichnet wird.[111] Das Beschenken von Lehensleuten und Anhängern mit Schmucksachen gehörte zu den fürstlichen Gepflogenheiten der Feudalzeit. Laut Zeugnis der weiter oben erwähnten Verrechnung machte der junge König Stefan V. von dieser Möglichkeit reichlich Gebrauch.[112] Vermutlich ist der Schaffhausener Onyx (Schaffhausen, Allerheiligenmuseum), dessen um 1240 in der Rheingegend angefertigte Fassung der Krone von Sevilla stilverwandt ist, wie dies schon früher festgestellt wurde, ein Geschenk Kaiser Friedrichs II. an Ludwig II. von Freiburg gewesen.[113] Für beide Stücke ist die minuziöse Rahmenverzierung der verhältnismäßig kleinen Edelsteine bezeichnend, auf beiden begegnet man dem Adlermotiv (auf dem Onyx gemeinsam mit Löwenfiguren), doch vertritt auf der Onyxfassung ein Blattmuster statt des Rankenwerkes das Pflanzenornament.

Für die Komposition der Onyxfassung ist ein eigenartiger Manierismus bezeichnend, indem die Tierfiguren und das Blattwerk zwischen und neben den Steinen in einer Vorder- und Seitenansicht gewährenden Raumkomposition eingefügt sind. Folglich stehen wir hier dem gleichen Streben nach räumlicher Wirkung flächiger Zierelemente gegenüber, wie es, von der Filigrankunst des Maasgebiets ausgehend, das venezianische Filigran und die dortigen gegossenen Rankengebilde, ferner die mit Filigranornamenten bedeckte Vorderseite der ungarischen Kreuze und schließlich die Krakauer Gruppe kennzeichnet. Die Werkstatt, in der die Krone von Sevilla entstand, löste das Problem der beabsichtigten räumlichen Wirkung ausschließlich mit der Rankenverzierung. In der Ornamentik des unteren Teils dieser Krone ist den ziemlich fleischigen Blättern ebenso wie auf der Krakauer Krone »B« noch eine wesentliche Rolle vorbehalten, während der Blätterschmuck der Krone »A« schon weit trockener wird, um sich schließlich auf der Płocker Krone nahezu ganz in den vielfachen Windungen des dickstieligen Rankenwerkes zu verlieren. Dieses »trockene« Rankenornament mit den verkümmerten Blättern ist mit Ausnahme der Pfauenfibel auch für die Schmuckstücke bezeichnend. Nach all dem dürfte die Krone von Sevilla zeitlich noch vor die beiden Krakauer Kronen verlegt werden. Ihre Dekorationselemente sind allerdings durch so vielerlei Fäden mit den späteren Kronen verknüpft, daß die von Kurras in Erwägung gezogene Möglichkeit ernstliche Beachtung verdient, wonach die Sevillaner Krone für Andreas' II. jüngste Tochter Jolanthe angefertigt worden war, die 1235, im Todesjahr ihres Vaters mit Jakob I. (dem Eroberer), König von Aragonien verehelicht wurde.[114] Ziehen wir die Verlobungs- und Trauungsdaten der in Frage kommenden Prinzessinnen aus dem Arpadenhaus in Betracht, gelangen wir zu dem Ergebnis, daß die beiden Krakauer Kronen, von denen »B« die ältere ist, auf die Zeit zwischen 1240 und 1250 datieren, während die Płocker Krone Ende der 1250er Jahre für Jolanthe, Tochter Bélas IV. angefertigt wurde. Dieser chronologischen Reihenfolge nach läßt sich die Entstehungszeit der weiter oben erwähnten Schmuckstücke, einschließlich des zweifigurigen auf das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts verlegen, mit Ausnahme jenes Stückes, das kein Rankenmuster aufweist. Letzteres vertritt unter dem einschlägigen ungarischen Material die letzte Phase dieser Kunstgattung und muß demgemäß auf die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert datiert werden.

Das meistumstrittenen Stück dieser Gruppe, bei dessen Untersuchung man den größten Schwierigkeiten begegnet, ist der aus dem Grab der Kaiserin Konstanze († 1222) geborgene Brustschmuck (?). Wir kennen weder dessen Abmessungen, noch seinen Werkstoff, obschon sich anhand von Danieles Stich feststellen läßt, daß dieses Stück auf irgendeine Art und Weise mit der hier besprochenen Gruppe zusammenhängt.[115] Eine Beziehung des Schmuckstückes zu Ungarn (Konstanze, Tochter Alfonsos II. von Aragonien, war in erster Ehe mit dem Arpadenkönig Emmerich vermählt) kann aus chronologischen Erwägungen nicht in Betracht kommen, ebenso wenig wie der früher vermutete sizilianische Ursprung, während die für eine Lokalisierung auf Venedig sprechenden Argumente noch einer künftigen Publikation vorbehalten bleiben.[116] Eben wegen der frühen Datierung muß man aber auch auf die Möglichkeit gefaßt sein, den Entstehungsort am Ausgangspunkt des betreffenden Stils zu suchen, wozu uns auch die historische Tatsache vollauf berechtigt, daß sich das Schmuckstück in der unmittelbaren Umgebung Friedrichs II. befand.[117] Somit hängt es mit dem Schaffhausener Onyx zusammen und gibt uns ein neues Argument an die Hand, die eine ähnliche Stiltendenz aufweisenden venezianischen liturgischen Geräte



Abb. 22. Teil eines Schmuckstückes (Wawel, Staatliche Sammlungen)

von den an verschiedenen Orten entstandenen Schmuckstücken ritterlich-feudalen Charakters zu scheiden. Der Gesichtspunkt feudaler und dynastischer Repräsentation spielte selbst noch bei Anfertigung des mit den Krakauer Kronen gleichaltrigen Záviš-Kreuzes eine Rolle, da es ursprünglich die Bestimmung hatte, ein im Besitz der Arpaden befindliches, aus Byzanz stammendes Reliquiarbrustkreuz in sich aufzunehmen.[118]

Anhang

Außer dem Kronenkreuz und der Płocker Krone verdienen in Verbindung mit der ungarischen Goldschmiedekunst der Arpadenzeit noch zwei weitere Exponate der eingangs erwähnten 1970er Budapester Ausstellung eigens erwähnt zu werden. Das Alt-Sandecer Klarissenkloster verwahrt verschiedene gegenständliche Andenken an seine Stifterin Kunigunde (Kynga), unter denen allerdings nur ein Stück auf das 13. Jahrhundert zurückgeht und deshalb als authentisch gelten kann. Wegen ihres Reliquiencharakters wurden die Gegenstände in einem verschlossenen Schaukasten ausgestellt und entzogen sich dadurch einer genaueren Untersuchung. Eines der beiden Stücke ist ein Achatlöffelchen mit vergoldetem Silberstiel und ebensolcher Fassung.[119] Seiner Größe und Form nach zu urteilen, dürfte es sich um ein beim Abendmahl in zwei Gestalten verwendetes Saugröhrchen (Fistula) handeln. Der Achat ist laut H. R. Hahnlosers Mitteilung wahrscheinlich älteren Datums, die drei kleinen langstieligen Blätter, die den Stiel mit der Achatfassung verbinden, erinnern an die Sträußchenornamente über den Scharniergelenken der Krone der Budapester Margareteninsel.

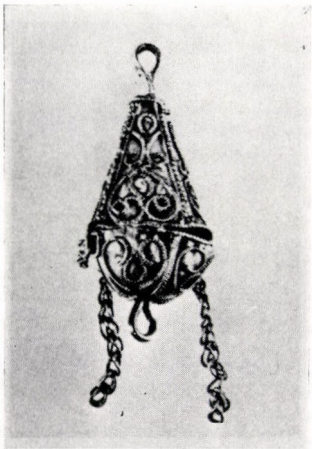


Abb. 23. Ohrgehänge (Kat. »Antica Arte Serba«. Rom, Palazzo Venezia, Nr. 189). Belgrad, Nationalmuseum

Das andere ausgestellte Stück war ein zylindrischer Bergkristallkörper in goldener, filigranverzierter Fassung, deren Filigranwerk auffallende Ähnlichkeit mit der Fassung des ungarischen Zepters und dem Filigrandekor der ihm verwandten Stücke aufweist (Krakau, Wawel, Staatliche Sammlungen).[120] Zu der dem Zepter nahestehenden Gruppe gehören folgende, auf ungarischem Gebiet zum Vorschein gelangte Objekte: *a)* kleine goldene Riemenzungen des orientalischen Typus, granulierter Knopf mit Öse, Goldperlen und Ösenkügelchen, die 1839 aus einem Grab im Hof des Bischofspalastes in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) geborgen wurden. Wahrscheinlich gehörte auch eine kleine goldene Krone mit Filigranverzierung und Fragmente von Plättchen mit Filigranschmuck zu diesem zusammengehörigen Fund. Gemeinsam mit einer Zellenschmelzscheibe vermutlich gleichen Ursprungs wurden letztere mit Kettchen verbunden im vorigen Jahrhundert zu einem Armband zusammengefügt (Budapest, Ung. Nationalmuseum);[121] *b)* ein goldenes, filigranverziertes Bruchstück aus drei zylindrischen Körpern, wahrscheinlich Teil eines Ohrgehänges (Budapest, Ung. Nat. Museum); *c)* ein im Salzburger Domschatz befindliches Doppelkreuzreliquiar teils aus Gold, teils aus vergoldetem Silber, mit Edelsteinen und Filigranwerk geschmückt, das laut J. Deér dem ungarischen Zepter verwandt ist, und dessen Bearbeitung in naher Zukunft zu erwarten ist.[122] Auf die Zusammenhänge zwischen dem Zepter und dem edelsteinbesetzten Filigransaum des oberen Teils der ungarischen Königskrone machte bereits im vorigen Jahrhundert Ipolyi aufmerksam,[123] und Deér bestätigte die Richtigkeit dieser Feststellung.[124] Ipolyi war es auch, der die Identität der Saumverzierung am Kragen des ungarischen Krönungsmantels mit dem für die Filigrangruppe bezeichnenden Herzpalmettenmotiv entdeckte.[125]

Der Krakauer Kristallzylinder fügt sich reibungslos in diese Gruppe ein. Die Motive des Filigranwerkes seiner Fassung, die Herzpalmette, die Kreisornamente und das am oberen Teil der Fassung rings verlaufende dreifache Flechtband, das oben auf der Kristallkugel des Zepters in Form eines »Zauberknotens« in Erscheinung tritt, lassen keinen Zweifel über die enge Stilverwandtschaft aufkommen. Dazu kommt bei beiden Stücken die Verwendung von Bergkristall, ähnlich der vermutlich gleichartigen Kristallkugel am unteren Ende des Salzburger Kreuzes. Für die hier aufgezählten Goldschmiedearbeiten ist der gleiche, meist ausschließlich aus Filigranornamenten bestehende Dekorstil bezeichnend, dem sich der farblos durchsichtige Bergkristall harmonisch zugesellt.

Die Datierung der genannten Stücke gestaltet sich ziemlich unterschiedlich. Die Entstehungszeit des Zepters wurde ins 10.—12. Jahrhundert verlegt, jene des Krakauer Fundes in die Zeit um 1000, während Deér die Kronenreifen neuerdings auf das erste Viertel oder Drittel des 13. Jahrhunderts datierte. Gyula László erblickt in den Stuhlweißenburger Bruchstücken Grabbeigaben König Kolomans († 1116) und rekonstruiert die zu einem Armband verarbeiteten filigranverzierten Plättchen sowie die kleine Krone als Bestandteile eines dem ungarischen Zepter typengleichen Keulenzepters.[126]

Das Filigran bietet an sich keine zuverlässige Grundlage zur Datierung. In gewisser Hinsicht steht es anders mit der Gruppe als mit der Einheit. Ähnlichen Filigrandetails begegnet man nämlich — um nur einige Beispiele herauszugreifen — an einigen Stellen des auf ungefähr 1000 datierten Mainzer Schmuckfundes, des sog. »Gisella-Schmuckes«, auf einer Kugelkopfnadel und auf der Rückseite der Kamee eines nach Art eines byzantinischen Maniakon gearbeiteten Halsschmuckes (Berlin, Staatliche Museen).[127] In einigen Motiven und hauptsächlich in der ausschließlich verwendeten Filigranverzierung gleicht den vorerwähnten Stücken auch der aus dem 11. Jahrhundert stammende Stab der Äbtissin Adelheid (in der Quedlinburger Stiftskirche).[128]

Auch auf weiteren ottonischen Erzeug-

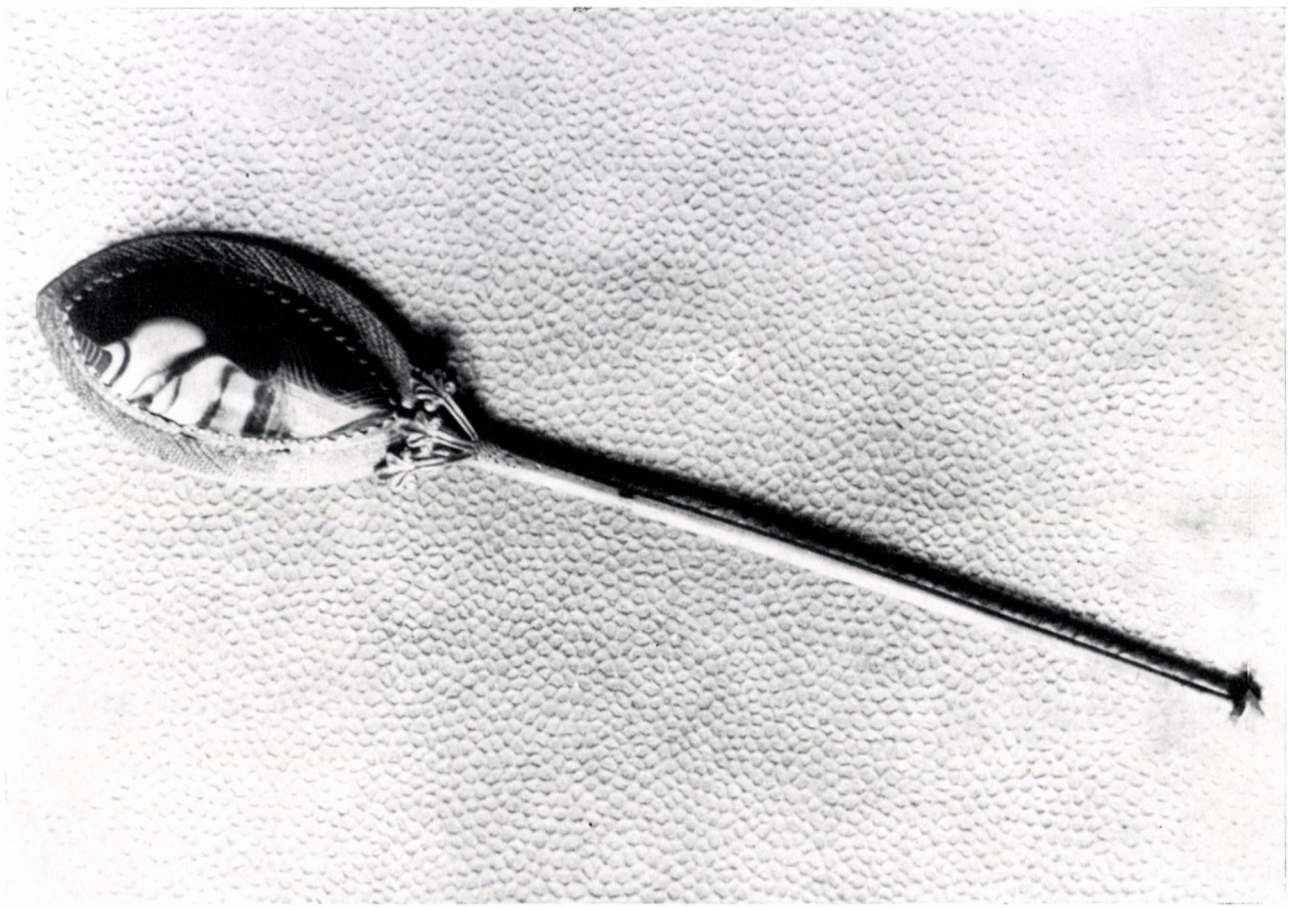


Abb. 24. Saugröhrchen. (Alt-Sandec. Klarissenkloster)

nissen finden sich ähnlich gearbeitete Filigranverzierungen, beispielsweise auf dem Griff eines Zeremonialschwertes der Essener Schatzkammer, auf dem Theophanu-Kreuz und auf dem Deckelrand des Theophanu-Evangeliars, dem sich ein getriebenes Muster mit identischen Motiven anschließt.[129]

Auf die Zeit um 1240 datiert ein Banater Fund (aus Dobrica), ein tropfenförmiges silbernes Ohrgehängepaar aus Filigranwerk, bei dem es sich fragt, ob es sich um eine unter byzantinischem Einfluß auf der Balkanhalbinsel entstandene Arbeit, oder um eine zum Werkstattkreis des Zepters gehörige Schöpfung handelt (Belgrad, Nationalmuseum).[130] Das byzantinische Gegenstück dieses Typus ist ein mit Zellenschmelz geschmückter goldener Anhänger aus dem 11. Jahrhundert (Washington, Dumbarton Oaks Collection), während die am Balkan häufigen, auf byzantinische Typen zurückgehenden Ohrgehänge anderweitige Formen variieren. Außer dem bezeichnenden Herzpalmettenspiralmuster des Filigrans gestattet übrigens auch der Fundort des Objekts, die Möglichkeit ungarischer Beziehungen in Betracht zu ziehen.

Einen Anhaltspunkt zur Datierung des Zepterkreises bieten die Stuhlweißenburger Funde. Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammen die über mehrere Hände zu verschiedenen Zeitpunkten ins Museum eingelieferten Gegenstände aus dem gleichen Grab, und offenbar wurde ein Teil der aus dem fraglichen Grab geborgenen Beigaben eingeschmolzen. Mit Ausnahme der unversehrt gebliebenen Gräber Bélas III. und Annas von Antiochien wissen wir von den übrigen ungarischen Königsgräbern nichts Gewisses, wie übrigens auch der Grundriß und die Baugeschichte der einstigen Basilika von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) dem Wesen nach noch ungeklärt sind. Obwohl die dortigen Funde keine eindeutig königlichen Insignien enthielten, kann man aus Charakter und Bestimmung der Basilika auch im vorliegenden Fall nur auf die Begräbnisstätte eines Königs oder zumindest eines Angehörigen des Arpadenhauses schließen.

Verbürgte Kenntnis haben wir nur von den dort beigesetzten Herrschern. Der erste unter diesen war der Gründer der Dynastie und Stifter der Basilika, Stephan I., dessen Grab jedoch in diesem Zusammenhang schon zufolge seiner noch im 11. Jahrhundert erfolgten Heiligsprechung nicht in Frage kommen kann. Unter seinen Nachfolgern auf dem ungarischen Königsthron wurde als erster der 1116 verstorbene Koloman in Stuhlweißenburg bestattet, dessen Name in Verbindung mit dem Fund in der früheren Fachliteratur aufgetaucht war. Die Rolle der Basilika als dynastische Begräbnisstätte beschränkte sich dem Wesen nach auf das 12. Jahrhundert. Hier fanden Béla II. (der Blinde), der nach halbjähriger Regierung verstorbene Ladislaus II., der nachträglich hier beigesetzte Stephan IV., Géza II. und Béla III., dessen Grab identifiziert werden konnte, ihre letzte Ruhestätte. Als letzter unter den Arpadenkönigen wurde der noch im Kindesalter gekrönte und 1205 im Alter von sechs Jahren in Wien verstorbene Ladislaus III., Sohn Emmerichs und Konstanzes von Aragonien, in Stuhlweißenburg beigesetzt, für dessen königliches Begräbnis *(regio more)* der Raaber Bischof sorgte.[131] Zieht man mithin nur die gekrönten Häupter in Betracht, läßt sich die Zeit der den Toten mitgegebenen Grabbeigaben auf die neun Jahrzehnte von 1116 bis 1205 begrenzen. Halten wir uns an die Funde selbst, muß zunächst einmal festgestellt werden, daß die kleine Krone auf keinen Fall ein Ring gewesen sein kann, wie man früher annahm, da sich das Stück nicht dazu eignet, auf dem Finger getragen zu werden. Auch die von Gyula László vertretene Ansicht, das Krönchen wäre ein Bestandteil des Zepters gewesen, klingt wenig überzeugend. Auf einem der beiden kleinen, vorn und rückwärts auf gleiche Art und Weise verzierten Riemenzungen befand sich früher das Fragment eines Kettchens.[132] Obwohl überdies auch ein der Größe nach den Riemenzungen entsprechender Gürtelbeschlag zum Vorschein kam, erscheint es fraglich, ob die drei Stücke in der Tat an einem Gürtel befestigt waren. Hinsichtlich eines Rekonstruktionsversuches kann man somit schwerlich vorankommen. Noch problematischer gestaltet sich die Angelegenheit dadurch, daß Henszlmann eines der zum Armband umgearbeiteten, im übrigen nicht einmal in allen Einzelheiten zueinander passenden Plättchen noch vor ihrer Zusammenfügung zum Armband in einer Zeichnung veröffentlichte, ein Beweis dessen, daß die einzelnen Teile bereits gesondert, in sekundärer Verwendung ins Grab gelangt waren.[133]

Als einziges gemeinsames Merkmal bleibt mithin die auffallend geringe Größe aller zu diesem zusammengehörigen Fund zählenden Stücke, ein Umstand, der die Vermutung nahelegt, daß sie aus dem Grab des im Kindesalter verstorbenen Ladislaus' III. stammen. Wir stehen hier nicht den üblichen, aus schlichtem Werkstoff angefertigten Toteninsignien gegenüber, sondern offenbar Zubehörteilen des königlichen Ornats. Hierauf mag sich auch die im Zusammenhang mit der Bestattung des kindlichen Königs verwendete und nachdrücklich betonte Bezeichnung »regio more« beziehen, mit der man zugleich die zurecht beanstandbare Handlungsweise des Thronprätendenten Andreas II., Oheims und Vormunds des kleinen Königs, zu beschönigen suchte. Mit dem einem gekrönten König gebührenden Begräbnis wollte man die erzwungene Flucht Ladislaus' III. über die Landesgrenze vergessen machen. Ein königliches »Schmuckstück« ist auch das Zepter und einen ähnlichen Bestimmungszweck mag auch das Salzburger Kreuz gehabt haben, der einzige erhalten gebliebene Repräsentant des aus byzantinischen Darstellungen bekannten Hoheitszeichens in Form eines Doppelkreuzes. Das Palmettenmuster am gold- und perlenbestickten Kragensaum des Krönungsmantels leitet über das bezeichnendste Motiv dieser Gruppe zu einem mit anderweitigem Verfahren hergestellten Stück über. Aufgrund der Randverzierung des Zepters und der Krone datiert Deér die Tätigkeit einer für den Hof und den Adel arbeitenden Werkstatt auf die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert.[134] Unseres Erachtens hat es weit mehr Wahrscheinlichkeit für sich, daß die zu jener Zeit vornehmlich vom Hof beschäftigte Werkstatt, von Béla III. angeregt, im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts errichtet wurde. In seinem Auftrag dürfte das Zepter als Vertreter der lokalen und einigermaßen vereinfachten Variante des byzantinischen granulierten Filigranschmuckstils antiken Ursprungs angefertigt worden sein. Eine mindere handwerkliche Fertigkeit in der Anwendung der byzantinischen Filigrantechnik läßt sich mit Ausnahme der für die normannischen Herrscher Siziliens arbeitenden Werkstatt in allen lokalen Werkstätten beobachten. In Ungarn durchflicht diesen Filigranstil im 13. Jahrhundert der von dem Maasgebiet ausgehende Einfluß, doch bleibt auch weiterhin das Filigran das vornehmlichste Verzierungselement.

Den kleinen Stuhlweißenburger Riemenzungen ähnelt die Komposition des Blattmotivs der Balkenkreuzungen auf der Rückseite des Závič-Kreuzes und der gleichen Überlieferung entspringt auch das innere Filigranmuster der Doppeladler auf den beiden Kleiderverzierungen, von denen weiter oben die Rede war.

Um nun auf den eingefaßten Kristallzylinder der Waweler Staatlichen Sammlungen zurückzukehren, stellt sich zwangsläufig die Frage, was seine ursprüngliche Bestimmung gewesen war, genauer gesagt, den Bestandteil welchen Schmuckstückes er einst gebildet hatte. Polnischerseits wurde die Ansicht geäußert, das Stück sei der Anhänger einer Krone gewesen, was bei einer Frauenkrone des byzantinischen Typus durchaus denkbar ist.[135] Man könnte sich immerhin auch vorstellen, daß der keineswegs alltägliche Gegenstand zu einem größeren Hals- oder Brustschmuck gehört hat, wofür die aus unterschiedlichen Elementen aufgebauten, mit Kettchen zusammengehaltenen Stücke des auf byzantinischen Einfluß deutenden »Gisela-Schmuckes« ein anschauliches Beispiel bilden, (Berlin, Staatliche Museen).[136] Eine aus mehreren Elementen bestehende netzförmige Konstruktion ist auch für die Pendilien der Krone Friedrichs II. bezeichnend, deren untere Anhänger an den granulierten Anhänger von Stuhlweißenburg erinnern (Palermo, Domschatz).[137] An Ketten hängende Kügelchen schmücken den Kopf des ungarischen Zepters und kleine Ösenknöpfe finden sich auch unter den Stuhlweißenburger Grabbeigaben. Auch die aus verschiedenen Gegenden stammenden Kleinodien der königlichen Schatzkammer mögen die aus der Werkstatt hervorgegangenen Typen und ihren Filigranstil nicht unwesentlich inspiriert haben. Die Entwicklung dieses Stils datiert noch auf die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts, im 13. erfuhr er dann durch die aus der Maasgegend eintreffenden Einflüsse eine Wandlung. Aufgrund der Kronen und Kreuze kann man mit den ersten Anzeichen dieses Einflusses ungefähr zur Zeit des Mongolensturmes, frühestens aber in den dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts rechnen. Innerhalb dieser Zeitspanne scheinen sich die bezeichnenden Merkmale des früheren Stils ziemlich dauerhaft verankert zu haben.

Die wichtigste Bindung zwischen Arpaden und Piasten war Anfang des 13. Jahrhunderts die Verehelichung Kolomans, eines jüngeren Sohnes Andreas' II. und Königs von Halitsch, mit Salome, der Tochter Leskos, Herzogs von Krakau und Sandomir (1214).[138] Möglicherweise gelangte das besagte Schmuckstück bei dieser Gelegenheit nach Krakau.

In diesem Zusammenhang muß noch ein Umstand erwähnt werden. Wie aus den nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlichten Geheimakten hervorgeht, hatten die Preußen 1795 den polnischen Kronschatz geraubt und 1811 insgeheim vernichtet.[139] Laut einem 1792 aufgenommenen Inventar enthielt dieser Kronschatz u. a. eine aus acht Gliedern bestehende, mit Filigranwerk verzierte ungarische Krone aus Reingold.[140] Laut Zeugnis eines anderen, späteren Berichtes, schmückten diese Krone einander ablösende Rubine und Saphire.[141] Verschiedene schriftliche Quellen bezeugen, mit dieser Krone seien Ludwig der Große (aus dem Haus der Angiovinen), Wladislaw I. und Stephan Báthori zu Königen von Polen gekrönt worden. Bei einer früheren Gelegenheit zählten wir in Verbindung mit diesem Stück vier aus dem 13. Jahrhundert stammende Kronen auf: 1. eine Reliquiar-Krone (Namur, Musée Diocésain); 2. eine liliengeschmückte Frauenkrone und ein Schmuckstück, welch letzteres sich samt vier Gliedern der Krone im Budapester Ung. Nat. Museum befinden, während je ein weiteres Kronenglied im Londoner British Museum bzw. im Pariser Louvre aufbewahrt wird; 3—4. Eine achtgliedrige Frauenkrone und das Fragment eines Kronenbügels aus dem einstigen Besitz Kaiser Friedrichs II., auf ein römisches Achatgefäß montiert (Stockholm, Statens Historiska Museum).[142] Da jedoch die Krone selbst verlorengegangen ist, die einschlägigen Beschreibungen äußerst wortkarg sind und die auf die Krone bezüglichen historischen Kombinationen und Hypothesen der erforderlichen Glaubwürdigkeit entbehren, sind zu irgendwelchen Schlußfolgerungen nur sehr spärliche Möglichkeiten geboten. Wir erwähnten sie nur jener Vollständigkeit halber, die sich auch die eingangs erwähnte Budapester Ausstellung, vornehmlich dank der Großzügigkeit der polnischen Veranstalter, zum Ziel gesetzt hatte.

ANMERKUNGEN

[1] *Kunze-Kurras, L.*, Arbeitsbericht: Forschungen und Fortschritte 34 (1960) 309—312. — *Kurras, L.:* Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz. Erlangener Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 13. Nürnberg 1963.

[2] *Schramm, P. E.:* Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Schriften der Monumenta Germaniae Historica 13/I—III. Stuttgart 1954—1956. S. 950—951. — *Schramm, P. E.:* Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge Nr. 36. Göttingen 1955. S. 52—80.

[3] *Deér, J.:* Kunstchronik 17 (1964) S. 343—352. — *Fillitz, H.:* Christliche Kunstblätter, Heft 4 (1964) S. 124—125. — *Steingräber, E.:* Zeitschrift für Ostforschung 14 (1965) S. 351—353.

[4] *Hueck, I.:* Rezension. Historische Zeitschrift 201 (1965) S. 120—122. — *Hueck, I.:* De opere duplici venetico. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12 (1965) S. 6—17.

[5] Ausstellungskatalog »Mille ans d'art en Pologne« Paris, Petit Palais 1969. S. 50, Nr. 58, 59.

[6] Ausstellungskatalog »Tausend Jahre ungarisch—polnischer Beziehungen — 1000 lat zwiazków węgierskich—polsko«. Budapest, Burgpalast, 2. okt. — 6. Dez. 1970. Nr. 18 (Kronenkreuz, die ältesten erhalten gebliebenen polnischen Königskronen aus dem Besitz Boleslaws und Kunigundes) und Nr. 24 (Krone des Płocker Kopfreliquiars, 13. Jahrh., aus Prinzessin Jolantes Besitz). — Dr. Katalin Dávid und Stefan Zajac, Veranstaltern der Ausstellung, die mir das Studium der Exponate ermöglichten, möchte ich bei dieser Gelegenheit meinen Dank abstatten.

[7] *Fillitz, H.:* a. a. O., S. 125. — *Steingräber, E.:* a. a. O., S. 352.

[8] *Morelowski, M.:* Quelques œuvres de l'orfèvrerie polonaise du XIIIe siècle et l'art mosan. Actes du XIIe Congrès international d'histoire de l'art. Tome I. Bruxelles 1930. S. 195 (Das Kreuz wurde im 15. Jahrh. im Auftrag des Jagellonenkönigs Kasimir IV. angefertigt). — *Fillitz, H.:* a. a. O., S. 125.

[9] *Długosz, J.:* Opera Omnia (ed Przezdziecki, A.) I. Cracoviae 1887. S. 222. — *Kurras, L.:* a. a. O., S. 103.

[10] *Zeissberg, H.:* Die polnische Geschichtsschreibung des Mittelalters. Leipzig 1873. S. 269.

[11] Vita et Miracula Sanctae Kyngae Ducissae Cracoviensis (ed. Kętrzyński; im folgenden: Kynga-Vita) Mon. Pol. Hist. IV. Lwów 1884. S. 697: »Et in quocunque clenodio aut veste commendabatur, totum illud Deo dedicabat ita, quod etiam quandam coronam, quam ad ecclesiam transeundo ferret, illico ipsam de capite suo deponens pro fabrica sancte crucis assignavit«. — Vgl. *Kurras, L.:* a. a. O., S. 104.

[12] Gelegentlich der Ausstellung bot sich keine Möglichkeit zur Demontage des neueren Holzsockels, doch bestätigte A. Fischinger (mündlich) die Richtigkeit meiner Wahrnehmung.

[13] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 107.

[14] S. Anm. 10.

[15] *Bochnak, A.—Pagaczewski, J.:* Dary złotnice Kazimierza Wielkiego dla kosciłow Polskich (mit deutschem Auszug). Kraków 1933. S. 80. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich) S. 78. — *Kurras, L.:* a. a. O., S. 82—87. — Katalog »L'art à Cracovie entre 1350 et 1550. Krakau 1964. S. 180. — Einen abweichenden Standpunkt vertritt *Morelowski, M.:* a. a. O., S. 195 (polnisches Erzeugnis nach dem Vorbild zweier früherer Stücke vom Ende des 12. Jahrhunderts).

[16] *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Herrschaftszeichen) S. 820—826. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich) S. 74—76. — *Kurras, L.:* a. a. O., S. 87—90.

[17] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 99—102 und 105.

[18] *Bochnak, A.—Pagaczewski, J.:* a. a. O., S. 79. (ein Kronenpaar, das figurenverzierte Exemplar soll die Frauenkrone, das andere die Männerkrone gewesen sein). — Laut *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich), S. 62 und 72 wurden die beiden Kronen für Margarethe von Babenberg und Heinrich VII. von Hohenstaufen angefertigt, die figurengeschmückte für letzteren, während jene mit den großen Adlern die Frauenkrone war. — Im Ausstellungskatal. (1000 J. ung.—poln. Beziehungen) als königliche Hoheitszeichen Boleslaws und Kunigundes angeführt.

[19] *Deér, J.:* Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Herrschaftszeichen) S. 418—449. — *Deér, J.:* Die heilige Krone Ungarns. Wien 1966. S. 55—59.

[20] Die bis heute beste Bearbeitung der Krone stammt von *Oberschall-Bárány, M.:* Konstantinos Monomachos császár koronája [Die Krone des Kaisers Konstantin Monomachos]. Archaeol. Hung. 22 (1937). — In neuerer Zeit befaßten sich zwei weitere ungarische Forscher mit der Krone, doch können wir ihren Schlußfolgerungen nicht beipflichten, vgl. *Mihalik, S.:* Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone. Acta Hist. Artium 9 (1963) S. 199—243 und *Kádár, Z.:* Quelques observations sur la reconstruction de la couronne de l'empereur Constantin Monomaque. Folia Archaeologica 16 (1964) S. 113—124.

[21] *Deér, J.:* a. a. O. (Frauenkronen)S. 435—441.

[22] *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone) S. 52—62.

[23] *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Herrschaftszeichen) S. 830—836. — *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München 1962. Nr. 188.

[24] *Deér, J.:* a. a. O. (Frauenkronen) S. 441—445.

[25] Katherine, die Tochter Königs Stcphan V. und Enkelin Bélas IV., als Frau des serbischen Königs Dragutin ist in der Galakostüm der byzantinischen Kaiserinnen und mit hohen Zackenkrone an der Wandgemälde von der Kirche in Arilyé dargestellt (um 1293—1295). — *Radojčić*, S.: Les portraits des Souverains serbes au Moyen-age (mit französischen Auszug). Skoplje 1934. S. 30, 100. Tafel VII, 11. *Mijatev, Kr.:* Die Zarenkrone in der Bauernhütte (mit deutschem Auszug). Bulletin du Musée National d'Ethnographie de Sofia 14 (1943) S. 15—48. — *Mijatev, Kr.:* Origine et déclin du sokaï de Tărnovo (mit französischem Auszug). Bulletin de L'Institut Archéologique, Sofia 17 (1950) S. 71—83.

[26] *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich) S. 61.

[27] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 110—113.

[28] *Hocij, M.:* Die Krone des Mindaugas. Zeitschrift für Ostforschung 3 (1954) S. 397—415. (Hocijs Rekonstruktionszeichnung Nr. 1). — *Schramm, P. E.* a. a. O. (Kaiser Friedrich) S. 69—71.

[29] *Hocij, M.:* a. a. O., S. 407—408.

[30] *Pauler, Gy.:* A magyar nemzet története az Árpádházi királyok alatt [Geschichte der ungarischen Nation unter den Arpaden] Bd. I—II. 2. Aufl. Budapest 1899. II. S. 24, 31, 34, 37, 47. — *Kállay, U.:* Mikor koronázták meg Kálmánt, Halics felkent királyát a pápától küldött koronával? [Wann wurde Koloman, gesalbter König von Halitsch, mit der vom Papst gestifteten Krone gekrönt?]. Századok 37 (1903) S. 672—673.

[31] Abgebildet in: Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. Galiczia [Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien]. Budapest 1898. Nach S. 166. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich) Taf. XXIV, Abb. 37. — Rekonstruktionszeichnung bei *Hocij, M.:* a. a. O., Nr. 1. — Im übrigen wäre es lohnend, sich nicht nur mit der Mitra, sondern auch mit einigen galizischen Baudenkmälern zu beschäftigen, was unserer Überzeugung nach nicht nur in ungarischen Belangen, vielmehr auch vom Standpunkt der bis heute noch recht enigmatischen Wladimirer Baukunst aus betrachtet überaus lehrreich wäre.

[32] Ausstellungskatalog »Antica Arte Serba«. Rom, Palazzo Venezia 1970. S. 32, Nr. 277, 278.

[33] *Kovács, É.:* Les fragments d'une armille byzantine à Veszprém. Acta Hist. Artium 12 (1966) S. 347—352.

[34] *Gerevich, L.:* A csuti középkori sírmező [Das mittelalterliche Gräberfeld von Csut]. Bud. Rég. 13 (1943) S. 103—166; die betr. Beispiele s. Abb. 30—32.

[35] *Demus, O.:* Das älteste venezianische Gesellschaftsbild. Jahrb. der Österr. Byzantinischen Gesellschaft 1 (1951) S. 89—101. — Laut Ansicht des Verfassers handelt es sich nicht um ein konkretes Porträtbildnis des damals im Amt

befindlichen Doge (der Zyklus entstand vor 1272), wenn auch um eine zeitgetreue Wiedergabe der Äußerlichkeiten und Details. Offenbar gilt auch für die Dogaressa ein gleiches.

[36] Über die *corona graeca* als Diadem Annas von Antiochien s. *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone) S. 52—62. — Bezügl. Annas Totenkrone s. *Kovács, É.:* Die Grabinsignien König Bélas III. und Annas von Antiochien. Acta Hist. Artium 15 (1969) S. 7—8, Abb. 3.

[37] Die Typenbestimmung der auf der Margareteninsel geborgenen Krone bei *Vattai, E.:* A margitszigeti korona [Die Krone der Margareteninsel] (Mit englischem Auszug). Bud. Rég. 18 (1958) S. 191—210. — Vgl. *Toesca, I.:* Il reliquiario della testa di San Giovanni Battista nella chiesa di San Silvestro in Capite a Roma. Bolletino d'Arte Nr. 4 (1961) S. 307—314. Auf letztere Studie machte mich R. Tóth-Feuer aufmerksam: für ihre Freundlichkeit möchte ich mich bei dieser Gelegenheit bedanken.

[38] *Tóth-Feuer, R.:* V. István sírja a margitszigeti domonkos apácakolostor templomában [Das Grab König Stephans V. in der Kirche des Dominikanerinnenklosters auf der Margareteninsel; mit deutschem Auszug]. Bud. Rég. 21 (1964) S. 115—131. — Vgl. *F. Vattai, E.:* A margitszigeti korona és gyűrű [Krone und Ring der Margareteninsel; mit deutschem Auszug]. Folia Archaeologica 1966/67. S. 123—138.

[39] *Bogyai, T.:* L'iconographie de la »Porta Speciosa« d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des études byzantines 8 (1950), S. 85—129. — *Kovács, É.:* a. a. O. (Die Grabinsignien), S. 18—21.

[40] Die Königin opferte ihren Schmuck angesichts der Mongolengefahr: ». . . tu [scil. Maria regina] de auro et ornamentis propriis, sertis videlicet aureis et monilibus, ac rebus aliis pretiosis, quae tecum de domo paterna portasti, castrum quod Wissegrad dicitur, fecisti opere somptuoso construi«. — »In quo ipsa domina Regina de auro suo proprio et ornamentis sertis videlicet aureis et monilibus, ac aliis rebus pretiosis tecum allatis . . .« Ed. *Theiner, A.:* Vetera Monumenta historica Hungaricam Sacram illustrantia. I. Rom 1859. S. 252, 253. — *Pauler, Gy.:* a. a. O., S. 196. — Laut Mitteilung D. Dercsényis wurde der sog. Salomonsturm von Plintenburg (Visegrád) aus der Mitgift der Königin erbaut.

[41] *Pauler, Gy.:* a. a. O., I. S. 328, II. S. 10, 29, 46, 47, 92.

[42] *Lovas, E.:* Árpád-házi Boldog Margit élete [Das Leben der seligen Margarete aus dem Arpadenhaus]. Budapest 1939. S. 78. — *Fiskovic, C.:* Magyarország és Dalmácia művészeti kapcsolatai a középkorban és a reneszánszban [Die künstlerischen Beziehungen Ungarns zu Dalmatien im Mittelalter und in der Renaissance]. Művészettörténeti Értesítő 16 (1967), S. 96.

[43] *Theiner, A.:* a. a. O., S. 231. — *Pauler, Gy.:* a. a. O., II. S. 241. — *Kurras, L.:* a. a. O., S. 109. — Der *Dux Poloniae* und die hier genannte dritte Tochter werden für gewöhnlich als Boleslaw von Gnesen und Jolante bezeichnet, obwohl ihre Ehe erst später, 1256 oder 1257 geschlossen wurde. S. *Dworzaczek, W.:* Genealogia — Tablice. Warszawa 1959. Taf. 2. — *Makkai, L.—Mezey, L.:* Árpád-kori és Anjou-kori levelek [Briefe aus der Arpaden- und Angiovinenzeit]. Budapest 1960. S. 157, 335.

[44] Kynga-Vita: S. 685, 686, 695, 707 und 726. — *Wertner, M.:* Az Árpádok családi története [Die Familiengeschichte der Arpaden]. Nagy-Becskerek 1892. S. 452, 478, 480. — *Wertner, M.:* Die Allianzen der Arpaden. Politisch-genealogische Studie. (o. O. u. o. J.) S. 6. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 95 und 136. — *Dworzaczek, W.:* a. a. O., Taf. 3.

[45] *Pauler, Gy.:* a. a. O., II. S. 240, 243.

[46] *Pauler, Gy.:* a. a. O., II. S. 268. — *Lovas, E.:* a. a. O., S. 88, 219, 222, 230.

[47] ». . . filius suus Bela, speciosus forma prae filiis plurimum, auditis missarum sollemniis, capiti puellae matrimonialiter sibi traditae coronam auream superponit, quam quidam suorum nobilium, evaginato gladio et vibrato de capite sponsae abstrahit iuxta ritum suae gentis.« — Annales Otakariani. 1254—1278 (ed. Pertz, H. G.) M.G.H. SS. IX. Hannoveriae 1851. S. 187. — Ottokars Österreichische Reimchronik I. (ed. Seemüller, J.) Hannover 1890. S. 104—106. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 259.

[48] *Radvánszky, B.:* Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században [Ungarisches Familienleben und ungarischer Haushalt im 16. und. 17. Jahrhundert] I. Budapest 1896. S. 369. — Prinzessin Beatrix erhielt von König Matthias Corvinus als Hochzeitsgeschenk »una frontiera di perle all'ongarescha«. — *Balogh, J.:* A művészet Mátyás király udvarában [Die Kunst am Hofe König Matthias'] I. Budapest 1966. S. 372.

[49] *Källström, O.:* Frauenkrone — Brautkrone im skandinavischen Mittelalter. Festschrift Percy Ernst Schramm I. Wiesbaden 1964. S. 479—492.

[50] Der orthodoxe Hochzeitsbrauch zeugt vom Weiterleben griechisch-heidnischer Riten. Für die diesbezüglichen Aufschlüsse möchte ich hier Dr. Feriz Berky verbindlichsten Dank sagen.

[51] Ihrer Beschaffenheit nach gleicht übrigens die Frauenkrone jener der Dogaressa. Vgl. Anm. 35. — S. Cahiers Archéologiques 16 (1966) S. 161—164, Abb. 19.

[52] Kynga-Vita, S. 686, 697. Vgl. Anm. 11.

[53] Über die Mitgift der heiligen Elisabeth berichtete Theoderich von Apolda in der von ihm 1289 verfaßten Lebensbeschreibung. S. *Pray, G.:* Vita S. Elisabethae, viduae, landgraviae Thuringiae, ducis Saxoniae, Hassiae principis et comitis palatinae . . . Tyrnaviae 1770. S. 42. — »Transmisit quoque cum filia, vasa aurea, et argentea multa et varia: et diademata preciosissima, et ornamenta, annulos, monilia . . .« — Die erste Gemahlin Andreas' II., Gertrud von Meran, die dann einen gewaltsamen Tod fand, hatte für ihre Kinder mit Eifer und Leidenschaft Schätze angehäuft. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 41.

[54] Kynga-Vita, S. 688. — Boleslaw verpfändet für Kunigundes Mitgift Alt-Sandec im März 1257: »Dominam Cunegundim, Illustrissimi regis Hungarie Domini Bele filiam, non solum auro, argento et lapidibus pretiosis, gloriose, regali providentia et magnificentia ditatam . . .« — *Fejér, Gy.:* Codex Diplomaticus. Tom IV. Vol. 2. Budae 1829. S. 443—446.

[55] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 105. — Die Autorin hält es für möglich, daß beide Kronen Kunigunde gehört hatten.

[56] Kapitel XV der Kynga-Vita über den Tod Boleslaw des Schamhaften und über sein Begräbnis. — *Wertner, M.:* a. a. O. (Az Árpádok) S. 478. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 241, 270.

[57] Vor dem Mongolensturm wollte Béla IV. nicht nur Leo Danilowitsch, sondern auch Rostislaw, den späteren Gemahl seiner Lieblingstochter, nicht zum Schwiegersohn. — *Pauler, Gy.:* a. a. O., S. 129, 152, 216—217 und 233. — *Hodinka, A.:* Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai [Die ungarischen Belange der russischen Jahrbücher]. Budapest 1916. S. 409, 417, 433 und 447.

[58] ». . . Constancia tradita est Leoni duci Russie quae coruscat miraculis in civitate Lwovensi . . .« — Kynga-Vita, S. 684. — Die Prinzessinnen hielten sich anläßlich des über den serbischen König Urosch erfochtenen Sieges (1268) gemeinsam am Hofe ihres Vaters auf. *Szentpétery I.:* Regesta regum Stirpis Arpadianae critico-diplomatica. I. Budapest 1923. Nr. 1604. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 270. — *Hodinka, A.:* a. a. O., S. 439. — Kynga-Vita, S. 716. — *Dlugosz, J.:* a. a. O., S. 266, 269. — *Engel, Ch.:* Geschichte von Halitsch und Wladimir bis 1772. Wien 1792. S. 39 (wo Konstanze irrtümlich als Gemahlin Daniels genannt wird).

[59] *Kovács, É.:* a. a. O. (Die Grabinsignien) S. 21. — Béla IV. verfügte, daß die Angelegenheiten schriftlich, über die Hofkanzlei erledigt werden, und verbot den hohen Würdenträgern, sich während der Tagungen des Rates zu setzen. — *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 130—131.

[60] *Pauler, Gy.:* a. a. O. II. S. 117, 246, 278. Anm. 210. — *Karácsonyi, J.:* Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon [Geschichte des Franziskanerordens in Ungarn] I—II. Budapest 1923—1924. S. 17—24.

[61] Kynga-Vita, S. 692—694, 698, 702—704, 706, 718, 721,723. — *Długosz, J.:* a. a. O. I. S. 195, 202, 219, 220, 245, 248, 251, 252.

[62] *Lovas, E.:* a. a. O.

[63] Aus dem 1273 an den Papst gerichteten Schreiben des Olmützer Bischofs: »Duae filiae Regis Hungariae Ruthe-

nis, qui sunt schismatici desponsatae fuerunt.« Zitiert bei *Engel, Ch.:* a. a. O. S. 26. — Eine der beiden hier erwähnten »Töchter« war gewiß Konstanze, die andere laut Engels Ansicht Gertrud von Himberg, eine Verwandte König Bélas IV. und Gattin eines anderen Sohnes Daniels, mit Namen Roman (a. a. O., 25—26). Über Hyacinthus Odrovansius und den Minoriten Albrecht; a a. O., S. 14, Anm. 16 und S. 18.

[64] *Długosz, J.:* a. a. O. I. S. 241. — Die Österr.-Ung. Monarchie in Wort und Bild, S. 169. Abbildung der St. Stanislaus-Kirche: ebenda S. 171.

[65] Als bezeichnendstes Thema der Franziskaner-Ikonographie taucht auch die Stigmatisation des heiligen Franziskus schon sehr früh in den von der Goldschmiedekunst verwendeten bildlichen Darstellungen auf, wovon eine nach 1228 angefertigte Limosiner Vierpaß-Emailplatte des Louvre zeugt. — Ähnliche Schenkungen kamen bei den weiblichen Angehörigen des Arpadenhauses häufig vor. Allgemein bekannt ist das Schicksal der von der Königin Gisella der Kirche von Wesprim (Veszprém) gestifteten Krone. Gertrud von Meran, die Großmutter der Kunigunde und ihrer Schwestern, schenkte ihre bei Festlichkeiten getragene goldene Krone dem Breslauer Dom, um sie zu einem Kelch umzuarbeiten. — *Długosz J.:*. a. a. O. XI. S. 196. — Über die Entstehung und Geschichte dieser Gepflogenheit s. *Grundmann, H.:* Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Historische Studien 267. Berlin 1935. Kap. IV., V/3 und VIII.

[66] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 87—90.

[67] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 350.

[68] Laut Kurras' besteht der die großen mittleren Steine umgebende Kranz aus Perlen, unserer Ansicht nach aus kleinen Steinen.

[69] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 348.

[70] Über den Adler der Hohenstaufer s. *Deér, J.:* Adler aus der Zeit Friedrichs II. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich), Kap. V., S. 88—124. — *Schönbauer, E.— Schönbauer, O.:* Die Imperiumspolitik Kaiser Friedrichs II. in rechtsgeschichtlicher Beleuchtung. Festschrift für Karl Gottfried Hugelmann, II. Aalen 1959. S. 531—533. — Für den byzantinischen Adlertypus, der ungeachtet seiner Stilisierung statischer und organischer aufgebaut ist, brauchen wir seiner Häufigkeit wegen hier keine Beispiele anzuführen. Die Herkunft des »heraldischen« Typus ist ungeklärt, möglicherweise ist auch er byzantinischen Ursprungs. Die Gestaltung der Mainzer Adlerfibeln aus dem 11. Jahrhundert erfolgte beispielsweise schon in diesem Sinne, wenn sich zugleich auch der byzantinische Einfluß an ihnen eindeutig nachweisen läßt. So ahmt z. B. die Komposition der größeren den Aufbau eines byzantinischen Ohrgehänges nach (s. Anm. 73). — Vielleicht ist der bemalte steinerne Sarkophag St. Juniens in Nouaille (Poitou) aus dem 11. Jahrhundert mit seinen drei in Medaillons gefaßten, auf ähnliche Art stilisierten Adlern die Nachbildung eines byzantinischen Seidengewebes. Ein mit Doppeladlern geschmückter byzantinischer Seidenstoff kam in Angers zum Vorschein. — *Auzas, P. M.:* Le trésor de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Paris 1964. Abb. auf S. 44. — Neben Greifen und Vogelpaaren schmücken heraldische Doppeladler das aus Süditalien oder Sizilien stammende goldgestickte Meßgewand Bonifaz' VIII. vom Ende des 12. Jahrhunderts (Anagni, Museo del Duomo). — *Schuette, M.—Müller-Christensen, S.:* Das Stickereiwerk. Tübingen 1963. Nr. 72.

[71] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension) S. 350. — Vergoldetes Silber, Durchm.: 11,5 cm, aus dem Frühbestand des Ung. Nationalmuseums. Inv. Nr. 57.17. c. 1—2. — Ob es in der Tat ein Mantelschließenpaar ist, bleibt dahingestellt, da sich auf der Rückseite keine Spuren finden, die darauf schließen lassen.

[72] *Belli Barsali, I.:* L'oreficeria medioevale. »Elite«, Mailand 1966. Nr. 3.

[73] *Evans, J.:* A History of Jewellery, 1100—1870. London, o. J. (1953). Taf. 2. — *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* a. a. O., Nr. 144 (westdeutsch, um 1000). — *Steingräber, E.:* L'arte del gioiello in Europa. Florenz 1965. Abb. 5 (die größere Fibel: Mainz? Ende des 10. Jahrhunderts).

[74] *Elbern, V. H.:* Das erste Jahrtausend. Düsseldorf 1962. S. 370—371, mit Abb. — *Steingräber, E.:* a. a. O. (L'arte . . .), S. 23.

[75] *Steingräber, E.:* a. a. O. (L'arte . . .), Abb. 10.

[76] *Lipinsky, A.:* Sizilianische Goldschmiedekunst im Zeitalter der Normannen und Staufer. Das Münster 10 (1957) S. 96, Abb. 21—23. — Laut Ansicht des Autors kamen die sechs später auf ein Antependium applizierten heraldischen Adler aus Konstanzes Sarkophag zum Vorschein, was schwerlich glaubhaft ist. — *Steingräber, E.:* a. a. O. (L'arte) Abb. 23 (13.—14. Jahrh.).

[77] Die Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg. Du, Mai 1968. Abb. 18 (nach 1050).

[78] *Lipinsky, A.:* a. a. O. (Sizilianische Goldschmiedekunst) Nr. 24. — Cimeli Cavensi: *Lipinsky, A.:* La stauroteca della Badia della SS. Trinità di Cava dei Tirreni. Apollo, Nr. I (1961) S. 99—107, Abb. 1—3.

[79] Katalog »Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst«. Bernisches Historisches Museum, 1969, Nr. 165. — Besprechung bei *Fillitz, H.:* Kunstchronik 22 (1969) S. 184, Abb. 2—3.

[80] S. Anhang.

[81] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 70. — *Deér, J.* a. a. O. (Rezension), S. 350.

[82] *Steingräber, E.:* a. a. O. (Rezension), S. 352—353. — *Hueck, I.:* a. a. O., S. 16—17.

[83] *Zolnay, L.:* István ifjabb király számadása 1264-ből [Verrechnung des jungen Königs Stephan V. aus dem Jahr 1264] (mit französischem Auszug). Bud. Rég. 21 (1964) S. 79—114. — *Székely, Gy.:* Niederländische und englische Tucharten. Annales Univ. Scient. Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica, Tom. VIII. Budapest 1966. S. 11—42.

[84] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 352. — *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone), S. 181.

[85] *Hueck, I.:* a. a. O., S. 15—16. — Meister Ivachin (Joachim) aus dem Geschlecht der Gutkeled heiratete die Tochter des Halitscher Prinzen Roman Danilowitsch und Gertruds von Himberg. Die Braut führte ihre Ahnentafel auf die Babenberger und die Arpaden zurück. — *Zolnay, L.:* a. a. O., S. 95.

[86] Hierüber hielt Steingräber am 8. Februar 1963 in Würzburg einen Vortrag.

[87] Die beiden Verfasser führen folgende Gegenstände an: Das St. Atto-Kreuz aus 1260—1280 im Diözesan-Museum von Pistoia; ein Reliquiar vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts in der Pfarrkirche von Charroux; ein Reliquiar aus der Zeit um 1296 im Domschatz von S. Nicola in Bari; eine Kristallkanne aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts, Alt-Bunzlau; ein Meßkännchen aus der gleichen Zeit in der Düsseldorfer Lamberti-Kirche; ein Dornreliquiar aus der gleichen Zeit im Tesoro di San Marco von Venedig.

[88] Um 1239 bestellte Friedrich II. u. a. einen Thron in Venedig. — *Deér, J.:* Der Kaiserornat Friedrichs II. Bern 1952. S. 79. — Über das Diptychon (Hausaltärchen) Andreas' III. neuestens *Schwarz, D. W. H.:* Königsfelden. Olten 1970. S. 166, mit Abbildungen.

[89] *Hueck, I.:* a. a. O., S. 20—21, Abb. 22.

[90] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 349—350.

[91] *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone), S. 168—170.

[92] *Domanovszky, S.* (Red.): Magyar művelődéstörténet [Ungarische Kulturgeschichte] I. Budapest o. J. [1939], S. 566.

[93] Beide Stücke sind aus vergoldetem Silber, ihr Durchm. beträgt 8,4 cm. Inv. Nr. des im Nationalmuseum befindlichen 55.426/c. Abb. bei Domanovszky, S.: a. a. O., S. 569. — Inv. Nr. des im Budapester Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Stückes 54.1555 (aus der Sammlung Zichy). — *Détári-Héjj, A.:* Altungarischer Schmuck. Budapest 1965. Taf. 6. (Scheibenspange, 14. Jh.).

[94] Vergoldetes Silber, Durchm.: 12,4 cm, Inv. Nr. 57.18/c. — *Domanovszky, S.:* a. a. O., S. 575, Abb. auf S. 569.

[95] *Steingräber, E.:* Alter Schmuck. München 1956. S. 50—51, Abb. 66, 67 und 68.

[96] Gold, 3,8×3,2 cm. Aus Tömörd (Kom. Komorn/Komárom). Inv. Nr. 1878. 115.

[97] *Steingräber, E.:* a. a. O. (L'arte), Abb. 17 und 18.

[98] *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 348.

[99] Die Studie E. Marosis s. in der vorliegenden Nummer dieser Zeitschrift, S. 171—229.

[100] Durchm. des silbernen Petschaft der Latini: 7,3 cm.

— Abb. bei *Domanovszky, S.:* a. a. O., S. 200, 201. — Über die wallonischen Ursprünge der ungarischen Beginenbewegung s. *Mezey, L.:* Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végen [Die Anfänge der Ungarischen Schriftlichkeit am Ende der Arpadenzeit]. Budapest 1955.

[101] *Zolnay, L.:* Pénzverők és ötvösök a román kori Esztergomban [Münzer und Goldschmiede im romanischen Gran]. (Mit französischem Auszug). Arch. Ért. 92 (1965), S. 148—162.

[102] *Chytil, K.—Friedl, A.—Kondakov, N.—Slavik, Fr.:* Kříž zvaný Závisův v pokladu klastera v Vyssim Brodě v Cechach. Prag 1930. — *Zásterová, B.:* Deux monuments de l'art byzantin à l'exposition des documents d'Archives à Prague. Byzantinoslavica 20 (1959) S. 108—109, Abb. S. 108. — *Genthon, I.:* Esztergom műemlékei [Die Kunstdenkmäler von Gran] I. Budapest 1948. S. 222—224, Abb. 233.

[103] *Borchgrave d'Altena, Comte J. de:* Apports et influence des ateliers mosans et d'entre Sambre et Meuse. Les monuments historiques de la France. Nr. 1—2 (1966) S. 112, Abb. 103.

[104] Auf dem Kreuz von Namur finden sich auf ähnliche Weise sekundär verwendete byzantinische Emailplättchen aus Zellenschmelz. — *Courtoy, F.:* Le trésor du Prieuré d'Oignies aux Sœurs de Nôtre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo. Bruxelles 1953. S. 85—95, Abb. 75—87 (um 1200, von einem Nachfolger Nikolaus' von Verdun).

[105] *Fülep, L.* (Red.): A magyarországi művészet története [Kunstgeschichte von Ungarn]. 4. Aufl. Budapest 1970. S. 73. Literatur a. a. O., S. 96.

[106] Zwei Bruchstücke im Ung. Nationalmuseum, Inv. Nr. 58.61. B und 1878.18.1.

[107] *Pálóczi-Horváth, Á.:* A csólyosi kun sírlelet [Der kumanische Grabfund von Csólyos] (Mit französischem Auszug). Folia Archaeologica 20 (1969) S. 107—134.

[108] *Domanovszky, S.:* a. a. O., S. 344.

[109] Bilderchronik. Faksimile-Ausgabe. Budapest 1968. — a. a. O., Bd. II. S. 77.

[110] Quellen, die auf den westlichen Charakter der ungarischen Tracht des 13. Jahrhunderts verweisen, zitiert *Deér, J.:* a. a. O. (Rezension), S. 351. — Der letzte Babenberger, Herzog Friedrich II. (der Streitbare), Gegner Bélas IV., trug sein Haar nach ungarischer Sitte zum Zopf geflochten; ein Brauch, der sich um diese Zeit wahrscheinlich in Ungarn unter kumanischem Einfluß auch einbürgerte. — Ausstellungskatalog »Gotik in Österreich« III. Ausgabe. Krems a. a. Donau 1967. S. 23.

[111] *Györffy, Gy.:* Tanulmányok a magyar állam eredetéről [Studien über den Ursprung des ungarischen Staates]. Budapest 1959. S. 4—6.

[112] *Zolnay, L.:* a. a. O. (V. István).

[113] *Steingräber, E.:* a. a. O. (L'arte), S. 29, Abb. 14—15 (rheinische Arbeit, um 1240).

[114] *Kurras, L.:* a. a. O., S. 110.

[115] *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* a. a. O., Nr. 205. — *Kurras, L.:* a. a. O., S. 94—95.

[116] *Deér, J.:* a. a. O. (Der Kaiserornat), S. 65.

[117] In Verbindung mit dem Schmuckstück tauchte auch der Name Dietrichs von Boppard oder von Köln auf. — *Lipinsky, A.:* Die Goldschmiedekunst im Königreich Neapel zur Zeit der Anjou und Aragon I. Das Münster 21 (1968) S. 257. — Denselben, im Dienst der Hohenstaufen stehenden Goldschmied brachte Schramm auch mit den Kronen in Zusammenhang. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Kaiser Friedrich), S. 66—67.

[118] Im russischen Feldzug Gézas II. spielte das Brustkreuz als eine von Stephan dem Heiligen, Gründer der Arpadendynastie stammende Reliquie eine wichtige Rolle. — *Hodinka, A.:* a. a. O., S. 183—187 und 193—195. — Die Fassung bei der unteren Balkenkreuzung des Kreuzes ist auch heute noch vorhanden, statt des Pektoralkreuzes befindet sich in ihr jedoch ein späteres Corpus Christi.

[119] 18,2×3,5 cm. Kat. Nr. 21.

[120] Inv. Nr. 4168. 1,1×5,7 cm, Länge der Kette: 12 cm. — 1964 im Wawel nahe dem im 10.—11. Jahrhundert erbauten Palast zum Vorschein gelangt. — Kat. Nr. 3.

[121] *Henszlmann, I.:* A székesfehérvári ásatások eredménye [Das Ergebnis der Stuhlweißenburger Ausgrabungen]. Pest 1864. S. 224. — *Forster, Gy.* (Red.): III. Béla magyar király emlékezete [Zum Gedenken an den ungarischen König Béla III.]. Budapest 1900. S. 8, 14, 208, 219—220.

[122] Kat. Salzburgs Alte Schatzkammer. Salzburg 1967. Nr. 2, Taf. I. — *Widrich, J.:* Salzburgs Alte Schatzkammer. Alte und Moderne Kunst, 93. 12 (1967) S. 11—12, Anm. 7.

[123] *Ipolyi, A.:* A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása [Geschichte und Beschreibung der heiligen ungarischen Krone und der Kroninsignien]. Budapest 1886. S. 208.

[124] *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone), S. 180.

[125] *Ipolyi, A.:* a. a. O., S. 208.

[126] *László, Gy.:* Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához [Beiträge zur archäologischen Beleuchtung des Krönungszepters]. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján [Gedenkbuch zum 900. Todestag König Stephans des Heiligen]. Budapest 1938. S. 538—550.

[127] *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* a. a. O., S. 114.

[128] *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* a. a. O., S. 99.

[129] *Küppers, L.—Mikat, P.:* Der Essener Münsterschatz. Essen 1966.

[130] Inv. Nr. 251. 4,3×9,5×9 cm. — Katalog »Antica Arte Serba«, Nr. 189.

[131] *Kovács, É.:* a. a. O. (Die Grabinsignien) S. 4.

[132] *Forster, Gy.:* a. a. O., Abb. auf S. 15.

[133] *Henszlmann, I.:* a. a. O., Abb. auf S. 225.

[134] *Deér, J.:* a. a. O. (Die heilige Krone), S. 180.

[135] Mündliche Mitteilung von E. Sniezyńska-Stolot.

[136] *Schramm, P. E.—Mütherich, Fl.:* a. a. O., Nr. 144.

[137] *Deér, J.:* a. a. O. (Der Kaiserornat), S. 46, 47.

[138] *Pauler, Gy.:* a. a. O. II., S. 55, 57.

[139] *Estreicher, K.:* The Mystery of the Polish Crown Jewels. London, o. J. [1945?]. — *Twining, Lord:* A History of the Crown Jewels of Europe. London 1960. S. 463—477. — *Schramm, P. E.:* a. a. O. (Herrschaftszeichen) III., S. 962, Anm. 1. — *Seidel, P.:* Die Insignien und Juwelen der Preußischen Krone. Leipzig 1913. S. 13.

[140] *Grabowski, A.:* Krakow i jego okolice. Krakau 1830. S. 372.

[141] *Kopera, F.:* Dzieje skarbca koronnego, czyli insigniów i klejnotów koronych Polski. Krakau 1904. S. 85.

[142] *Kovács, É.:* Egy elveszett magyar korona [Eine verschollene ungarische Krone]. Művészettörténeti Értesítő 17 (1968) S. 212—213.

Nach Drucklegung dieser Studie gelangte das umfangreiche Werk über die Schatzkammer und das Museum der St. Markus-Kirche von Venedig (Il tesoro di San Marco, opera diretta da H. R. Hahnloser — Il Tesoro e il Museo, Firenze 1971.) zur Veröffentlichung, das nahezu sämtliche auf die venezianische Goldschmiedekunst bezügliche Fragen in einem neuen Licht erscheinen läßt. Hier beschäftigt sich Hahnloser u. a. auch mit den Gegenstand unserer Abhandlung bildenden Kronen (IV. Kapitel: Opere occidentali dei secoli XII—XIV), wobei er unter Berufung auf E. Steingräbers Feststellungen und I. Huecks Studie die Ansicht vertritt, die von den genannten Autoren früher aufgezählten liturgischen Geräte seien venezianischen Ursprungs. Als Vertreter dieser Gruppe befindet sich das Dornenreliquiar (op. cit. Kat. Nr. 148) in der venezianischen Schatzkammer, ein Stück, das Hahnloser auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert. Indem er Huecks Vorschlag zur Auslegung des Terminus technicus (opus duplex) verwirft, reiht er die Gruppe in die als vierte Variante oder genauer als Ablöser der venezianischen Filigranarbeiten besprochene Kunstgattung des »laboratum ad bestias et folia«. Gestützt auf Steingräbers und Huecks Auffassung sowie auf seine eigenen, 1960 angestellten Untersuchungen setzt sich der Verfasser für den venezianischen Ursprung der Płocker und Krakauer Kronen, des Stockholmer Schmuckes und weiterer nicht näher bezeichneter Erzeugnisse ein (op. cit. S. 132, Anm. 6). Da wir hier keinen neuen Argumenten zum Beweis des venezianischen Ursprungs dieser »Schmuckstückgruppe« begegnen, die sich unseres Erachtens von den auf Venedig lokalisierten liturgischen Gegenständen in mancherlei Hinsicht, ihrem Typus, ihrer feineren und aufwendigeren Bearbeitung nach, vor allem aber ihrem der venezianischen Herkunft widersprechenden figuralen Stil zufolge unterscheidet, halten wir eine Wiederholung der

in unserer Studie enthaltenen Ausführungen für überflüssig. Unsere Auffassung wird auch durch die auf die Datierung der fraglichen Stücke bezüglichen Erwägungen untermauert. Ohne auf den Ursprungsort einzugehen, verweist nämlich auch Hahnloser in Verbindung mit dem anhand des *Terminus ante quem* auf sehr früh (vor 1222) datierbaren Konstanza-Schmuck, den er für eine Gürtelverzierung hält, auf Stilelemente der Maasgegend. Der stilistische Zusammenhang dieses Stückes mit den Kronen läßt sich auch aufgrund des Daniele-Stiches mit Gewißheit feststellen. Andererseits hat die vom Verfasser betreffs der Entwicklung der venezianischen Filigranarbeiten aufgestellte Theorie vieles für sich, nämlich daß sich diese von den in der Maasgegend beheimateten Anfängen ausgehend, nach Vereinfachung des ursprünglichen Stils in gewissem Sinn zu jenen Massenerzeugnissen wandelten, die sie in der Tat repräsentieren. Ein gleiches gilt für die rankenverzierten Stücke mit dem Tierfigurenornament. Im Gegensatz zu Hahnloser halten wir den ungarischen Ursprung der Kronen und der in unserer Abhandlung angeführten übrigen Schmuckstücke nach wie vor für durchaus möglich. Zugleich erscheint uns die in unserer Studie noch nicht eindeutig dargelegte Auffassung recht plausibel, wonach die Kronen und die mit der Gruppe zusammenhängenden übrigen Stücke (die Gotländische Gürtelschnalle, der Konstanza-Schmuck, die Fassung des Schaffhausener Onyx usw.) Erzeugnisse einer nahezu kontemporären, frühestens in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts auf den Plan tretenden Kunst entschieden höfischen Charakters bilden, einer höfischen Kunst, die man aufgrund gewisser gemeinsamer Tendenzen — mangels einer treffenderen Bezeichnung — gleichsam als international ansprechen könnte. Die Verbreitung dieses Stils wurde durch die Kreuzzüge und vor allem durch die auf die »impresa« folgende intensivere Kommunikation gefördert. Eine auch auf den Kronen deutlich zutagetretende wichtige Komponente dieses Kunststils ist die gleichfalls von westlichen Impulsen angeregte Kunst der zeitgenössischen byzantinischen Zentren. Die Bedeutung der dank dieser Kommunikation gegebenen Möglichkeiten hebt auch Hahnloser beispielsweise bei Besprechung des in die venezianiche Schatzkammer gelangten Kreuzes Heinrichs von Flandern mit Nachdruck hervor (op. cit., Kat. Nr. 140). Ferner unterstützen noch zwei weitere Objekte, die wir gleichfalls erst nach Abschluß unserer Studie zu untersuchen Gelegenheit hatten, die Richtigkeit unserer Wahrnehmungen. Zum Kreis dieser in ganz Europa auf den Plan tretenden »höfischen« Kunst scheint jenes äußerst reichverzierte, mit Filigranwerk versehene Kreuzreliquiar zugehören, das früher allgemein als venezianisches Erzeugnis aus dem 15. Jahrhundert galt und das neuerdings von Ilaria Toesca als eine um 1256 angefertigte französische Arbeit identifiziert wurde (Castiglion Fiorentino, Palazzo Communale; Toesca, I.: La croce di Fra Mansueto. Paragone, maggio 1971. S. 21—33. — die frühere Fachliteratur s. ebenda). Die in diesem Kreuz enthaltene Dorn- und Kreuzreliquie stammt von König Ludwig dem Heiligen. Das bezeichnendste Merkmal des Kreuzes bilden die in außergewöhnlich hohen Fassungen sitzenden Edelsteine, die ebenso wie die Vierpaßkapsel auf der Vorderseite des unteren Kreuzbalkens von einem Kranz kleinerer Steine umgeben sind. Eine diesen Edelsteinkränzen ähnliche Lösung findet sich unseres Wissens nur auf der verlorengegangenen Sevillaner Krone. Die Lilienkonturen der ebenfalls von König Ludwig dem Heiligen stammenden Lütticher Reliquiarkrone sind auch von ähnlichen Edelsteinkränzen geschmückt. Ferner weist der aus regelrechten S-förmigen Elementen zusammengesetzte Filigranschmuck des Reliquienkreuzes eine gewisse Ähnlichkeit mit der Filigranverzierung auf der Rückseite des Esztergomer Schwurkreuzes auf.

Das zweite Stück, ein Kreuz der Familie Zaccaria, erweckt den Eindruck einer homogenen byzantinischen Arbeit von der Mitte des 13. Jahrhunderts, obwohl laut der auf der Rückseite angebrachten Inschrift Isaak, Bischof von Ephesos, das Kreuz des Kaisers Bardas (842—866) nur neu anfertigen ließ (Genua, Domschatz; Frolow, A.: La relique de la Vraie Croix. Paris 1961. Nr. 556. — Lipinsky, A.: Le grande staurotheche dei secoli X—XII. 2. Mitteilung, Felix Ravenna 1967. S. 45—49). Wahrscheinlich stammt nur die auf der Vorderseite angebrachte große Kreuzreliquie aus dem 9. Jahrhundert. Die Steine der Vorderseite sitzen hier gleichfalls in hohen, nach unten verengten Kästchen, während die der Edelsteinform angepaßte obere Klauenfassung oben von einem mit Blattwerk verzierten und an den Blattstielen von einer Lochreihe durchbrochenen »Kragen« umgeben ist. Die gleiche Anordnung findet sich auf allen drei polnischen Kronen wieder, z. T. auf identische Art, wie bei den kleineren Steinen und den Perlen der Krone »B«, z. T. als Verzierung der großen, in hohen, nach oben zu verjüngten Fassungen sitzenden Steine. Die Perlen des Genoveser Kreuzes sitzen auf runden, flachen, aus sechs Kelchblättern zusammengesetzten Rosetten, eine Lösung, die bei den nachträglich auf den späteren Reifrand der Płocker Krone aufgesetzten Perlen in Erscheinung tritt, was der Vermutung, die Perlen seien bereits Bestandteile der Originalform gewesen, zusätzlich hohe Wahrscheinlichkeit verleiht. Verschiedene Varianten dieser Art und Weise, die Steine und die Perlen zu fassen, trifft man auf dem Staufischen Stockholmer Schädelreliquiar an. (Über der Fassungsart, den Stein durch einen Stiel oder ein Rörchen vom Grund abzuheben bezüglich einer Gruppe des 14. Jahrhunderts cf. *Kraft, K.:* Ein Reliquienkreuz des Trecento. Pantheon, 29 (1971) S. 102—113.) Die Kreuze des Franziskanermönches Mansuetus und des Bischofs Isaak weichen ziemlich stark voneinander ab. Die in gewissen Einzelheiten nachweisbaren Zusammenhänge mit der Gruppe der Krakauer Kronen scheinen die äußersten westlichen und östlichen Grenzen der geographischen Verbreitung dieses Stils zu bezeichnen. Über diese Einzelzusammenhänge hinaus tritt indessen ganz entschieden eine gemeinsame stilistische Tendenz in den Steinfassungen des französischen und des byzantinischen Reliquienkreuzes, in der Rankenverzierung und den Steinen der Kronen und Schmuckstücke, in der gedrängten Rahmenornamentik des Schaffhausener Onyx sowie in der Filigranverzierung der Vorderseite des Esztergomer und Hohenfurter Kreuzes zutage: die schon nahezu manieristische Räumlichkeit der dekorativen Elemente.

ISAAK MAJORS UNGARISCHE SCHLACHTENBILDER

von

GY. RÓZSA

Die Historische Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums besitzt zwanzig Kupferplatten vom Beginn des 17. Jahrhunderts mit verschiedenen Schlachtenszenen im Längsformat von durchschnittlich 220 × 140 mm. Von diesen Kupferplatten wurden in der Graphischen Werkstatt der Budapester Hochschule für Darstellende Kunst in beschränkter Zahl wieder Abzüge angefertigt und mit knappen Erläuterungen versehen, 1934 in einer Mappe herausgegeben.[1] Eine komplette Folge der einstigen Abzüge blieb nur in einem einzigen Exemplar erhalten, und zwar im Besitz der Graphischen Sammlung der Wiener Albertina, wo sie von Elemér Varju, dem früheren Direktor des Ungarischen Nationalmuseums, in einem Kolligatenband entdeckt wurden.[2] Hier wird die aus 20 Blättern bestehende Reihe durch ein weiteres, einundzwanzigstes ergänzt. Da uns keine sonstigen Angaben über den Zusammenhang und die Reihenfolge der Radierungen zur Verfügung steht, halten wir uns bei deren nachfolgender kurzer Beschreibung an die Sequenz der im 17. Jahrhundert zu einem Band vereinigten Wiener Blätter.

Die ersten fünf, in diesem Band enthaltenen Radierungen sind mit erläuternden Unterschriften versehen, die indessen auf unseren Kupferplatten fehlen. Die fertigen Abdrücke wurden mithin nachträglich beschriftet, so daß keine Gewähr für den authentischen thematischen Zusammenhang zwischen den dargestellten Ereignissen und den späteren Bildunterschriften besteht. Das gilt vor allem für die ersten drei Blätter, die noch im 15. Jahrhundert ausgetragene Schlachten zum Gegenstand haben.

Auf dem ersten Blatt erblickt man im Vordergrund eines mächtig wogenden Kampfgewühls links berittene türkische Fahnenträger, rechts einen mit gezücktem Säbel gegen die Mitte des vorderen Bildfeldes heranstürmenden Husaren,[3] während auf dem zweiten eine starke Reiterschar mit wehenden Fahnen zum Sturm auf die links im Hintergrund abgebildete Stadt heranrückt. Rechts im Vordergrund sieht man eine Gruppe von Reitern, denen ein Fußsoldat in der Mitte mit erhobener Rechten die Richtung zu weisen scheint.[4] Über die auf dem dritten Blatt wiedergegebene Attacke der Lanzenreiter ragt ein berittener Türke mit Turban empor, der rechts im Vordergrund seinen Bogen spannt, um mitten ins Getümmel einen Pfeil abzuschießen.[5] Die vierte Szene zeigt laut Inschrift die Belagerung der Stadt Sissek im Jahr 1593,[6] die sich jenseits des Flusses erstreckt, der horizontaler Richtung durch die Bildmitte fließt. Im Vordergrund überbrückt ein aus Baumstämmen roh gezimmerter Steg einen Bach, über den sich ein Reiter und ein Fußsoldat bewegt. Gegenstand des fünften Blattes bildet die Rückeroberung der Stadt Raab (Győr).[7] Im Hintergrund wird das Stadttor eben in die Luft gesprengt, eine erfolgreiche Aktion, die es dem christlichen Entsatzheer ermöglichte, die Stadt 1598 den Türken zu entreißen. Links im Vordergrund setzt eine aus einem Wäldchen hervorbrechende Reiterschar in Pantherfellen zum Sturmangriff ein.

Die nun folgenden Szenen tragen weder auf den Wiener Blättern noch auf den neueren Abzügen Inschriften, so daß man bei der thematischen Deutung lediglich auf fallweise identifizierbare topographische Merkmale angewiesen ist. Auf dem sechsten Blatt läßt ein Offizier seine Reitertruppe Revue passieren, auf dem siebenten spielt sich in einer hügeligen Gegend ein Kampf ab. Hier feuert links im Vordergrund ein gepanzerter Ritter mit gezücktem Schwert und mit einer von einer mächtigen Feder geschmückten Mütze seine Truppe zum Angriff an. Das achte Blatt zeigt von neuem die Belagerung einer Stadt (Veszprém?) mit einer Gruppe gepanzerter Ritter links im Vordergrund. Auf dem neunten Blatt ist eine von Faschinenwänden getarnte Geschützstellung wiedergegeben,[8] auf dem zehnten eine mit wehenden Fahnen entlang einer basteibewehrten Stadtmauer



Abb. 1. Isaak Major: Reiterschlacht. Radierung



Abb. 2. Isaak Major: Vorbereitung zu einer Belagerung. Radierung



Abb. 3. Isaak Major: Reiterschlacht. Radierung

schräg gegen die Bildmitte zu attackierende Reiterschar, mit einer Gruppe gepanzerter Ritter im rechten Vordergrund. Die elfte Komposition ist die Ansicht einer großen Schlacht aus der Vogelschau, die vor einer am Flußufer gelegenen befestigten Stadt ausgetragen wird, während man im Vordergrund des zwölften Bildes einem Nahkampf zwischen den von links angreifenden türkischen und den von rechts vorpreschenden schildbewehrten, federgeschmückten und mit Pardelfellen bekleideten ungarischen Reitern beiwohnt.

Auf der dreizehnten Radierung, deren Kupferplatte nicht erhalten blieb, erstürmen römische Legionäre einen runden Basteiturm. Daß es sich um die Darstellung einer antiken Belagerung handelt, wird auch durch die Inschrift SPQR auf dem vom rechten Bildrand hereinragenden Banner unterstrichen. In gestaffelter Schlachtordnung sieht man auf dem vierzehnten Bild aus der Vogelschau eine Streitmacht gegen die links im Hintergrund an einem Fluß gelegene Stadt heranrücken, während über die Brücke ein Reitertrupp die Flucht ergreift. Hier könnte es sich eher um die Darstellung der Schlacht bei Sissek han-



Abb. 4. Isaak Major: Schlachtenszene an einem Flusse. Radierung



Abb. 5. Isaak Major: Rückeroberung von Raab (Győr). Radierung



Abb. 6. Isaak Major: Revue. Radierung



Abb. 7. Isaak Major: Schlachtenszene. Radierung



Abb. 8. Isaak Major: Belagerung von Veszprém (?). Radierung



Abb. 9. Isaak Major: Geschützstellung. Radierung



Abb. 10. Isaak Major: Reiterattacke. Radierung

deln, wogegen auf Blatt 4 vielleicht die gleichfalls während des fünfzehnjährigen Krieges erfolgte Belagerung von Petrina oder Raab (Győr) verewigt wurde. Das nächste Blatt veranschaulicht den Zusammenprall zweier in regelrechten, tief gestaffelten Rechtecken aufmarschierten Reiterheere in einer weiten Ebene, die vom gewundenen Lauf eines Flusses umgrenzt ist. Der federgeschmückte Schild des gepanzerten Lanzenreiters links in Vordergrund wirkt wie ein gesträubtes Gefieder und scheint dem Ritter Flügel zu verleihen. Auf dem folgenden Blatt überqueren ungarische Reiter einen Fluß, um in den am gegenüberliegenden Ufer tobenden Kampf einzugreifen. Im Vordergrund des siebzehnten Bildes vergattert sich die Reiterschwadron im Vordergrund zum Angriff auf eine jenseits des Flusses gelegene Burg, die vielleicht mit dem 1591 von den Türken zeitweilig zurückeroberten Visegrád im Donauknie identisch ist. Der Offizier in seiner typisch zeitgenössischen Tracht am linken vorderen Bildrand scheint mit zurückgewandtem Kopf seinem Gefolge eben Befehle zu erteilen. Auf der nächsten Radierung geht ein Häuflein von dem im Hintergrund marschierenden Hauptheer zurückgebliebener Hei-



Abb. 11. Isaak Major: Schlachtenszene. Radierung



Abb. 12. Isaak Major: Nahkampf. Radierung



Abb. 13. Isaak Major: Erstürmung einer Bastei. Radierung



Abb. 14. Isaak Major: Schlacht bei Sissek. Radierung



Abb. 15. Isaak Major: Schlachtenszene in einer Ebene. Radierung



Abb. 16. Isaak Major: Flußüberquerung. Radierung



Abb. 17. Isaak Major: Belagerung von Visegrád (?). Radierung

ducken zu Fuß und zu Pferd eben zum Angriff auf ein Dorf vor. Vom rechten Hintergrund heben sich die Umrisse einer Stadt ab. Die nun folgende, im Albertina-Band neunzehnte, in der Reihe der neueren Abdrücke achtzehnte Komposition erhielt nachträglich eine neue Beschriftung. Sie wurde in die Kupferplatte eingraviert und besagt, auf dem Bild sei die Schlacht bei Zenta (1697) dargestellt. Zugleich wurde auch der auf den Brustschildern der gepanzerten Fußsoldaten ersichtliche Buchstabe »R« mit einem »L« vertauscht. Die Erklärung liegt darin, daß sich die auf der Radierung wiedergegebene Schlacht noch zur Regierungszeit Kaiser Rudolfs II. abgespielt hatte, während Prinz Eugen seinen Sieg über die Türken bei Zenta unter der Herrschaft Leopolds I. erfocht. Deshalb mußten bei Neubearbeitung der Kupferplatte die Herrscherinitialen der neuen Beschriftung entsprechend geändert werden.[9] Auf dem zwanzigsten Blatt ersticht ein gepanzerter christlicher Ritter im Nahkampf seinen türkischen Gegner, dessen Pferd unter ihm zusammenbricht. Auf dem letzten, 21. Blatt der Reihe erblickt man das in der Ebene zum Sturm auf die über einem Hügelplateau erbaute befestigte Stadt anreitende Christenheer. Links im vorderen Blick-



Abb. 18. Isaak Major: Angriff auf ein Dorf. Radierung



Abb. 19. Isaak Major: Schlachtenszene. Radierung



Abb. 20. Isaak Major: Nahkampf. Radierung



Abb. 21. Isaak Major: Belagerung von Gran (Esztergom). Radierung



Abb. 22. Isaak Major: Zweikampf. Radierung



Abb. 23. Isaak Major: Kreuzigung. Radierung

punkt steht das markante Gesicht des dem Betrachter zugewandten Reiters, dessen Pferd sich unter ihm bäumt. Bei der von Festungsmauern umgebenen und von einer Kirche gekrönten Stadt handelt es sich offenbar um Gran (Esztergom), aus dem die Türken 1594 vom christlichen Entsatzheer vertrieben wurden.[10]

Inhaltlich und stilistisch ist mit der aus 21 Blättern bestehenden Folge eine etwas größere Radierung in Querformat eng verwandt, auf der vor der Front der mit hohen Lanzen bewaffneten Reiter ein türkischer mit einem ungarischen Ritter einen Zweikampf ausficht.[11]

Über die Entstehungsgeschichte, die ursprüngliche Bestimmung und den Auftraggeber der Kupferplatten ist uns nichts bekannt. In Anbetracht des auf Kaiser Rudolf II. verweisenden Anfangsbuchstaben »R«, der mit hinlänglicher Deutlichkeit erkennbaren Burgen Sissek und Raab, ferner der mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Veszprém, Visegrád und Gran deutenden Schauplätze der anderen Stiche, liegt die Vermutung am nächsten, daß wir hier Illustrationen zu einer Beschreibung des fünfzehnjährigen, sog. »langen Türkenkrieges« (1591—1606) gegenüberstehen. Offenbar stehen die Blätter mit der von Rudolfs Hof entfalteten amtlichen Propaganda in Verbindung, die nicht nur in der zeitgenössischen Vervielfältigungsgraphik, sondern auch in der Malerei und Plastik seiner Zeit deutliche Spuren hinterließ.[12]

Schon in der früheren einschlägigen Literatur wurde die Schlachtenbilderfolge mit dem künstlerischen Schaffen der Familie Sadeler in Zusammenhang gebracht.[13] Eine signierte Radierung Isaak Majors, eines weniger bekannten Schülers von Ägidius Sadeler, dürfte unseres Erachtens einen verläßlichen Anhaltspunkt zur Attribution unserer Kupferplattenfolge bieten. Die auf diesem Blatt dargestellte Kreuzigung[14] läßt sich auf eine in der frühniederländischen Malerei volkstümlichen Kompositionstypus der Kreuztragung zurückleiten. Das eigentliche Hauptthema der Kreuzigung selbst wird durch die mit epischer Breite und sichtbar mit großer, in Einzelheiten gehender Sorgfalt geschilderte Rückkehr der Soldaten und Schergen vom Kalvarienberg in den Hintergrund gedrängt. Der in mehreren Ebenen des rechten Bildfeldes sinnfällig veranschaulichte Zug der Reiter und Fußgänger erinnert an die »Heerschau« der volkstümlichen Epen. In den niederländischen und deutschen Passionsdarstellungen begegnet



Abb. 24. Isaak Major: Thesenblatt. Radierung

man häufig auf ähnliche Art exotisch gekleideten Figuren, mit denen die Künstler den biblischen Themen höhere Authentizität zu verleihen trachteten. Die Reiterfiguren des vom Berg in die Ebene zurückkehrenden Zuges sind jenen unserer Schlachtenbilder eng verwandt. Neben einer auffallenden Übereinstimmung der Kleider und Waffen fällt auch mancherlei Ähnlichkeit im Kompositionsaufbau ins Auge, beispielsweise im erhöhten Vordergrund, der die Figuren im Mittelfeld des Bildes abschneidet, ferner die mit der Hand von vorn in die Bildtiefe weisenden Repoussoir-Gestalten, oder, um ein besonders bezeichnendes Merkmal herauszugreifen, die mit dem Rücken zum Betrachter stehenden und sitzenden Figuren und neben ihnen ein Hund. Aufgrund der weitgehenden Überreinstimmungen zahlreicher Details und der großen Ähnlichkeit der technischen Bearbeitung können wir die Urheberschaft unseres Schlachtenbilderzyklus Isaak Major zuschreiben.



Abb. 25. Isaak Major: Allegorische Szene. Bisterzeichnung. Museum der Bildenden Künste, Budapest

Das Geburtsjahr des Meisters kennen wir nicht. Wir wissen nur so viel, daß er gebürtiger Frankfurter war, in Prag bei Ägidius Sadeler in die Lehre ging, und daß er sich hauptsächlich als Vervielfältiger von Landschaftsbildern erfolgreich betätigte. Später übersiedelte er — offenbar nach Auflösung der Prager höfischen Werkstatt — nach Wien, wo er bis zu seinem Lebensende verblieb. In der einschlägigen kunsthistorischen Literatur wird 1630 als Majors Todesjahr angegeben.[15]

Hier möchten wir einige weitere, bisher übergangene Werke von der Hand Isaak Majors anführen, die uns einesteils zu einer Ergänzung und Berichtigung seiner Lebensdaten verhelfen, andernteils Aufschluß über seine Beziehungen zu Ungarn bieten. Zwei Buchtitelblätter des Meisters erschienen 1635 in Wien, genau fünf Jahre nach seinem angeblichen Ableben.[16] Die beiden, stilistisch einander nahestehenden Blätter versuchen ziemlich vergeblich den Text mit einer dichten Menge überirdischer und allegorischer Gestalten zu einer harmonischen Einheit zusammenzufassen. Die Zeichnung des einen Blattes stammt laut Vermerk von dem nur aus schriftlichen Angaben bekannten, in Maastricht geborenen und in Wien wirkenden Matthäus van Werm.[17] Gleichfalls in Wien gelangte 1637 eine Ordensgeschichte des ungarischen Prämonstratensers Sigismundus Ferrarius zur Veröffentlichung, deren Titelblatt Majors konkrete ungarische Bindungen erkennen läßt. Allerdings ist dieses Blatt von geringerer künstlerischer Qualität als die vorgenannten.[18] Für ein 1638 in Graz verlegtes Buch vervielfältigte Major gemeinsam mit dem auch von seinen auf Ungarn bezüglichen Werken bekannten Elias Widemann von neuem van Werms Kompositionen.[19] Aus dem Jahr 1640 stammt das früher irrtümlich Widemann zugeschriebene, in Tyrnau (Nagyszombat, slow. Trnava) publizierte Thesenblatt Mokcsais.[20] In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß eine andere Illustration in Mokcsais Buch sowie ein Blatt im Besitz der Historischen Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums mit einer allegorischen Darstellung aufgrund einer Zeichnung van Werms von Widemann in Kupfer gestochen wurde. Letzteres Blatt gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach zu Miklós Böjthes 1638 in Preßburg herausgegebenem Mariale Manuale, obwohl wir kein vollständiges Exemplar des genannten Werkes kennen.[21] Das bislang bekannte späteste Werk Isaak Majors ist eine in der Graphischen Sammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste befindliche, von ihm signierte Federzeichnung allegorischen Inhalts, die beweist,

daß der Künstler 1642 noch lebte,[22] ferner, daß er sich zu seiner eingangs geschilderten Schlachtenbilderfolge nicht unbedingt fremder Vorlagen bedienen mußte. Zwar gebührt in seinem ziemlich uneinheitlichen Oeuvre den nach Kompositionen der zum damaligen Prager Künstlerkreis zählenden Maler (Stevens, Savery) angefertigten Radierungen ein vorrangiger Platz, doch ersieht man aus der letztgenannten Federzeichnung, daß er selbst über genügend künstlerische Schulung und zeichnerische Handfertigkeit verfügte, um den Schlachtenbilderzyklus als sein eigenhändiges Werk ansprechen zu können.[23] Und Einzelheiten der Zeichnung bestätigen unsere Attribution. Das in Verkürzung dargestellte Gesicht des schlafenden Mannes rechts kehrt auf Blatt 3 der Serie wieder, die Darstellung des Laubwerkes ist auf die Blätter 5 und 16 sehr ähnlich. Der sich stützende Rückenakt ist wie ein Spiegelbild der Figur in der linken Ecke der Radierung mit der Geschützstellung.

Die 22 ungarischen Schlachtenszenen bilden eine wesentliche Erweiterung des bisher bekannten Lebenswerkes Isaak Majors und eröffnen gemeinsam mit den hier beschriebenen Buchillustrationen einen tieferen Einblick in seine Beziehungen zu Ungarn. Nicht nur die für ungarische Auftraggeber angefertigten Arbeiten, auch seine allem Anschein nach von unmittelbaren, persönlichen Eindrücken zeugende Kenntnis der zeitgenössischen ungarischen Trachten legt die Vermutung nahe, daß sich gleich seinen Berufsgenossen Widemann und van Werm auch Major eine Zeitlang in Westungarn aufgehalten hat. Im Übrigen aber ergibt sich aus dem oben Gesagten die Schlußfolgerung, daß die eingehendere Erforschung der Rudolfinischen Kunstepoche noch mancherlei neuere Erkenntnisse zutage zu fördern vermag.

ANMERKUNGEN

[1] Műlapok a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében őrzött régi rézmetszetű dúcokról. II. sorozat. Húsz régi magyar csatakép (Kunstblätter von alten Kupferplatten aus der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums. II. Serie. Zwanzig alte ungarische Schlachtenbilder). Budapest 1934. Inv. Nr. der in der Historischen Bildergalerie befindlichen Kupferplatten: 59.126—59.145. — Vgl. *G. Cenner-Wilhelmb—Gy. Rózsa:* A Magyar Történelmi Képcsarnok rézlemezgyűjteménye (Die Kupferplattensammlung der Ungarischen Historischen Bildergalerie). Folia Archaeologica XI (1959) 198.

[2] Graphische Sammlung Albertina, Wien. C-179, Cimelienkasten, Fach VII/5.

[3] Unterschrift: »Conflictus memorabilis, et victoria celebris Hungarorum in Transyluania in / campo Kenyérmezo, parta per Duces fortissimos Stephanum Bathory et Pau / lum Kinisi, coesis ad internecionem 60000. Turcarum, regnante Matthia.« Niederlage der Türken auf dem Brotfeld (ung. Kenyérmező), 1479.

[4] Unterschrift: »Vladislaus Rex Hungariae Sophiam Vrbem in Bulgaria ob celebratam / Synodum contra haeresim Macedonij claram, obsidet et expugnat.« Eroberung von Sofia, 1443.

[5] Unterschrift: »Conflictus Hungarorum cum Turcis, vbi / Michael Szilagy captus.« Michael Szilágyi fiel 1460 in Gefangenschaft.

[6] Unterschrift: »Profligatio Bassae Bosznensis in Sclauonia ad / fortalitium Sziszek.« Niederlage des bosnischen Pascha Hassan bei Sissek, 1593.

[7] Unterschrift: »Recuperatio praesidij Jaurinensis Ducibus Adolpho Comite / a Suarczenburg (!), et Nicolao Palffy etc.« Rückeroberung der Stadt Raab (Győr) von den Türken.

[8] Reproduziert in: Magyar művelődéstörténet (Ungarische Kulturgeschichte, Red. S. Domanovszky. Bd. III. Budapest, o. J. Zwischen S. 244 und 245. — *G. Cenner-Wilhelmb:* Magyarország történetének képeskönyve (Bilderbuch der Geschichte Ungarns). Budapest 1963. S. 121.

[9] Die nachträglich in die Platte eingravierte Inschrift lautet: »Christianorum, cum turcis pugna, inter Tibiscum et Temesvarinum 30 Augusti / 1696; in qua ex nostris perierunt 3765, ex hostibus vero minimum 8000.« Die richtige Jahreszahl ist 1697. — *D. Pataky:* A magyar rézmetszés története (Die Geschichte des ungarischen Kupferstichs). Budapest 1951. S. 256. Laut Angabe des Autors erschien die zweite Fassung 1697 im Calendarium Tyrnaviense (K. Szabó—Á. Hellebrandt: Régi magyar könyvtár (Alte ungarische Bücherei). Bd. I—IV. Budapest 1879—1898 Band II. Nr. 1892), obwohl uns kein vollständiges Examplar dieses Druckwerkes bekannt ist.

[10] Reproduziert in *J. Szendrei:* A magyar viselet történeti fejlődése (Die geschichtliche Entwicklung der ungarischen Tracht). Budapest 1905. S. 117.

[11] 170×278 mm. Einzig bekanntes Exemplar in der Historischen Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums. Inv. Nr. 58.3846. Aus der historischen Sammlung von L. Ernst. Auf den Zusammenhang dieses Blattes mit dem Schlachtenbilderzyklus wurde bereits früher verwiesen in: Magyar művelődéstörténet (s. Anm. 8) Bd. III. 249, 661 und *G. Cenner-Wilhelmb:* a. a. O., S. 93. Das Blatt hat eine interessante literarische Parallele im Gedicht Nikolaus Gabelmanns »Monomachia Hungaro—Turcica«, das Ferenc Nádasdy, dem berühmten Helden des fünfzehnjährigen Türkenkrieges gewidmet 1590 in Padua erschien. Siehe: *A. Apponyi:* Hungarica. Band I. München 1903. Nr. 532. Der aus Mecklenburg stammende Gabelmann nahm selbst als Hof-Kriegshistoriker am Feldzuge Teil und fiel in der Schlacht bei Mezőkeresztes am 23 Oktober 1596. Noch am 11. März 1595 bat er den Kaiser in einem Gesuch ihm einen Maler beizugeben, um die beschriebene Ereignisse auch mit künstlerischen Mitteln zu verewigen. *Szinnyey, J.:* Magyar írók élete és munkái (Leben und Werke ungarischer Schriftsteller) Band. III. Budapest 1894. Sp. 918—9. — *Thallóczy, L.:* Gablmann Miklós császári hadi történetíró emlékezete (Das Andenken des Nikolaus Gablmann, kaiserlichen Kriegshistoriografen). Történelmi Tár. 1896. S. 577—645. — *Thallóczy, L.:* Adatok Gablmann Miklós és Blotius Hugó viszonyához (Angaben über die Beziehungen von Nikolaus Gablmann und Hugo Blotius). Történelmi Tár. 1897. S. 422—438.

[12] *G. Cenner-Wilhelmb:* Wilhelm Peter Zimmermann magyar vonakozású rézkarc-sorozatai (Die Radierungen von Wilhelm Peter Zimmermann aus den Türkenkriegen in der Wende des XVI—XVII. Jahrhunderts) Folia Archaelogica IX (1957) S. 187—203. — *Gy. Rózsa:* Régi magyar csataképek (Alte ungarische Schlachtenbilder). Budapest 1959. — *A. Pigler:* Katalog der Gemälde alter Meister. Budapest 1967. S. 19—20. — Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXVIII (1909), S. 26 und XXX (1911), S. 128, 163.

[13] Magyar Művelődéstörténet (s. Anm. 8) Bd. III. 659—

660. Demnach sind auf den Bildern frühere Episoden aus der ungarischen Geschichte wiedergegeben, die Figuren jedoch der im 17. Jahrhundert üblichen Tracht entsprechend gekleidet.

[14] Signiert rechts unten: »Isaac Major fecit«. Leblanc Nr. 20—21. Je ein Exemplar in der Wiener Albertina und im Kupferstichkabinett der Dresdener Staatlichen Kunstsammlungen.

[15] *J. v. Sandrart:* Teutsche Academie. Nürnberg 1774. III. Bd. 2, 390, 397. — *Thieme—Becker:* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XXIII. Leipzig 1929. S. 580.

[16] Opus egregium de Christi et Spiritus Sancti Divinitate . . . a Ambrosio de Penalosa . . . Viennae, Austriae MDCXXXV. — *A. Mayer:* Wiens Buchdruckergeschichte. Wien 1883. Nr. 1154. — Petri Ostermanni . . . Bifida Clavis . . . Viennae, Austriae 1636. — *A. Mayer:* a. a. O., Nr. 1622.

[17] *Thieme—Becker:* a. a. O., Bd. XXXV. Leipzig 1942. S. 399. In der Albertina befindet sich eine undatierte allegorische Darstellung Majors, gleichfalls nach einer Zeichnung van Werms.

[18] De rebus Vngaricae Provinciae Sac. Ordinis Praedicatorum. P. Sigismundo Ferrario . . . Descriptore . . . Viennae, Austriae 1637. Apponyi Hungarica Nr. 830, wo die Signatur irrtümlich angegeben ist. — *A. Mayer:* a. a. O., Nr. 1166. — In der Widmung bzw. in der Approbation werden die Namen des Raaber Bischofs György Draskovits, Ádám Batthyánys und des Palatins Miklós Esterházy genannt.

[19] Annus primus Imperii Austriaci . . . Graecii 1638. In Budapest fand sich kein Exemplar des Buches. — Vgl. *A. Backer—C. Sommervogel:* Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bd. III. Bruxelles—Paris 1892. Sp. 1694. — *M. Praz:* Studies in Seventeenth Century Imagery. Rom 1964. 2. Aufl. 545.

[20] *K. Szabó—A. Hellebrandt:* a. a. O., II. Nr. 559. — *D. Pataky:* a. a. O., S. 244 (Widemann zugeschrieben). — *G. Cenner-Wilhelmb:* Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. Acta Hist. Art. 4 (1957) 326 (mit der richtigen Attribution). — Später wurde Mokcsais Name durch jenen János Magnovichs ersetzt, als dessen Thesenblatt das besagte Stück zur Veröffentlichung gelangte. Die bisher noch nicht publizierte zweite Fassung befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett. Für die Übersendung der Lichtbildaufnahme bin ich H. Direktor Werner Schmidt zu Dank verpflichtet.

[21] In der Historischen Bildergalerie unter Inv. Nr. 806 — *K. Szabó—A. Hellebrandt:* a. a. O., II. Nr. 529. — *J. Szinnyey:* a. a. O. Bd. I. Budapest 1891. Sp. 1303.

[22] Federzeichnung mit Bister, 180×315 mm. Signiert: »Isaac Major / fe: 1642. / Viennae.« — Inv. Nr. 1044—912. Budapest, Museum der Bildenden Künste. LXII. Ausstellung der Graphischen Abteilung. Deutsche Zeichnungen. 1400—1650. Budapest 1931. Nr. 248. In der gleichen Sammlung befinden sich auch zwei Baumstammstudien Majors: a. a. O., Nr. 247 und 249.

[23] *K. Erasmus:* Roelant Savery, sein Leben und seine Werke. Halle/S. 1908. S. 198—199. — *A. Zwollo:* Pieter Stevens, ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64 (1968) S. 131, 154, 156—158, 160. — In diesem Zusammenhang muß auch Joaneath Ann Spicers Studie: The »naer het leven« Drawings by Pieter Bruegel or Roelant Savery? Master Drawings VIII (1970) S. 3—30 genannt werden. Die Verfasserin schreibt eine Gruppe der mit Bruegel in Verbindung gebrachten Zeichnungen Roelant Savery zu. Unter den für ihre Auffassung angeführten Beweisgründen verweist sie auf das Spezifikum der osteuropäischen Trachten, deren Vorkommen bei Pieter Bruegel d. Ä. sich schwer erklären ließe, während sie bei Savery, der viele Jahre in Prag verbracht hat, keineswegs wundernehmen können. Ohne hier in der Attributionsfrage dieser Zeichnungen Stellung zu nehmen, möchten wir darauf aufmerksam machen, daß man den Figuren der von Spicer publizierten Londoner Zeichnung in den ungarischen Veduten des Braun-Hogenbergschen Städtebuches des öfteren begegnet, beispielsweise bei Visegrád; Bd. V. S. 56), bei Gran (Esztergom; Bd. V. S. 57) und bei Kaschau (Bd. VI. S. 31). — Vgl. *Gy. Rózsa:* Régi várképek (Alte Burgansichten). Budapest 1959. Taf. V, VI und IX. — Laut den uns zur Verfügung stehenden Angaben hatten sich die Niederländer Jakob Hoefnagel und Ägidius van der Rye, die die Vorlagen dieser Radierungen zeichneten, eine Zeitlang in Ungarn aufgehalten. Als Urheber der in ungarischer Tracht auf den Plan tretenden Staffagefiguren kann mithin nicht ausschließlich Savery in Betracht kommen. Wie auch schon früher angedeutet wurde, mag sein auf diesen Blättern aufscheinender Name ebenso gut das Signo des Eigentümers bilden, und wahrscheinlich wurden die thematisch interessanten Zeichnungen Anfang des 17. Jahrhunderts in verschiedenen Werkstätten als Musterblätter verwendet.

CONTRIBUTION TO JOHN RAPHAEL SMITH'S CAREER AS A GRAPHIC ARTIST AND AS A PUBLISHER

by

ANDREA CZÉRE

Among the versatile English engravers of the eighteenth century John Raphael Smith was one of the most typical, though, in spite of his numerous talents, he was really outstanding only in one field: that of mezzotint. As Julia Frankau summarized it in the artist's oeuvre catalogue: "... linen-draper, print-seller, engraver in mezzotinto, stipple, and aquatint, painter in oils, water-colours, and pastel, limner in chalk and pencil, it is always and everywhere as an artist that he takes his stand at the bar of public opinion. That he was a man of a thousand talents and but one real medium of expression is also true."[1] The versatility inevitably emerging with minor masters was particularly characteristic of him, the more so as his social status and the circumstances of his childhood developed in him the endeavour to make use of every means with a view to getting on.

The feudal privileges of birth — still existing in France — were more and more replaced in England by the flexible categories of class: the nobility admitted among its members such persons as stood out from the lower classes only by their wealth and their culture. Nevertheless, the rising of artists in society was a slow process. As a result of the cultural upswing that occurred in the first half of the eighteenth century, after the bourgeois revolution, it was only then, in the mid-century, that the situation grew mature in which the solution of the problem of artistic training and of art exhibitions appeared as brooking no delay. The Society of Artists began to operate from 1759 on and the Royal Academy from 1768, to mention only two of the events in art life which were significant from the point of view of engravers too.[2] The relationship between artists and the king and aristocracy was, in many features, similar to the situation in the sixteenth-seventeenth centuries; a more direct connexion between artists and the public at large came into being only as a result of the increasing number of bourgeois Maecenases and of regularly held exhibitions, which meant a progressive integration of art life in the general development of society.

The patronage of the state was irregular. Not every king of England considered a promotion of arts his own cause or that of his country in the eighteenth-nineteenth centuries; and even if some of them pursued this course this did not mean that the government of the country also appeared in the role of patron.[3] Essentially, it was only as the highest private person of the nation that the king extended his patronage upon art and similar gestures of the aristocracy were also of a private character. With a few great exceptions here and there, such as, e.g. Reynolds, artists were considered people of lower rank in their relation to the king and the aristocracy, an attitude reminiscent in numerous features to the one in which artists had been considered craftsmen. When the king appointed some artist his painter or his engraver, as Valentine Green became the engraver of George III or John Raphael Smith became "Mezzotinto Engraver to his Royal Highness the Prince of Wales", this was deemed as the highest distinction and honour.

After the foundation of the Royal Academy more democratic and universal forms of appreciation became possible by way of artists being elected members of the Academy.

Side by side with this feudal link to king and the high aristocracy, more realistic and capitalistic ones connected artists with other strata of society. "For reasons of enjoyment and the social prestige that art collecting has traditionally conferred, individual wealthy members of the middle class had also been patrons and collectors throughout the eighteenth century."[4] In the last decades of the eigheenth century and at the beginning of the nineteenth the significance of the middle class as purchasers of works of arts increased even more. By then exhibitions and the purchases taking place

at them had had traditions, but more and more people of the middle class definitely encouraged painting also by commissioning pictures. The china manufacturer Wedgewood or the Arkwrights were also important Maecenases in the second half of the eighteenth century.

The lower strata of the ruling class could not be considered Maecenases to such an extent. They were rather commissioners and buyers and, as a rule, they did not invite the painter or engraver to their houses but rather went to the artist's studio. They were even willing to stand in a queue to have their portraits painted. By the time Reynolds had been considered an acknowledged painter, this was always the case with him[5] but with many other fashionable painters too. The type of connexion that had evolved between the artist — especially the engraver — and the greater masses of the public can be considered as to have been of the newest sort. Less wealthy strata of the middle class, the petty bourgeoisie and tradesmen chiefly bought engravings; thus the artist was compelled to assess the market, that is to say the requirements of his public, realistically. In the case of mezzotint a triple connexion of public, engraver and painter emerged; this originated from the very function of mezzotint: it regulated the demand in paintings — a talented engraver might greatly contribute to the rise of a painter — on the other hand, to reproduce successfully the works of popular painters would promote the engraver's own success as well.

It was by dint of his personality that Smith won and kept his patrons and his public. He could adjust himself well to his patrons, who belonged to different classes, but he was also able to assert his will even against his highest Maecenases. In his attitude he already resembled the self-respecting artists of the nineteenth century; he felt that a special position in society was his, the artist's due. One of his "democratic" caprices was, e.g., that in the morning he received everybody in his dressing gown, with an open collar and a paper cap on his head.[6]

It is difficult to separate friend, patron and business partner from one another in the circle of his acquaintances, for these relationships were often intertwined. William Humphrey, his first publisher and adviser, was among his friends and so were the comedians Charles and John Bannister — he made mezzotint portraits of both of them — and the caricaturist Rowlandson,[7] several works of whom he published himself. George Morland belonged to his friends and business partners. He engraved many of Morland's paintings, took him and his pupils into partnership. His extensive company of poets and artists was completed with high rank personages too; the Duke of Richmond also patronized him, though he was rather closefisted in the fess he paid.[8] Unlike the Duke was the banker Mitchell, whose house was a haunt of artists. His highest patrons were George, Prince of Wales and the Duke of Orléans. We do not know any details about the connexion between Smith and the Prince of Wales apart from the fact that, from 1784 onwards, the inscription of his appointment appeared on his plates; evidently, this connexion must have meant a lot for the artist from the point of view of money and prestige alike. His engravings also bear witness to his connexion with the Duke of Orléans as his Maecenas. The engravings he made of the portraits of both of them were the starting point of these connexions.

Smith could establish a harmony not only with his patrons but in his collaboration with his pupils too. Taking them into partnership in his business ventures he paved the way for their financial success as well. George Morland, James Ward and William Ward owed him a great deal. Among his pupils it was William Ward who was able to take up positive features of Smith's art best, his works being characterized by the same rich range of tones and the same softness as those of his master. The Academy, too, appreciated his work and elected William Ward a member (in 1814) after he had been appointed engraver of the Prince Regent and of the Duke of York. James Ward spared no effort to gain appreciation not only as an engraver but as a painter too. This latter effort elicited a passionate protest from painters. Hoppner, who was a great admirer of his mezzotints, put his objections in the following words: "Ward has done something which has never been done before, and we all wish him to continue to engrave after our works. He will command everything and make a fortune, and what more can he wish for? While, to take up painting at his time of life is folly; he will never be able to overtake and make a stand with the painters, we shall, therefore, lose the best engraver, which we want, and shall encourage a bad painter, which we do not want. I shall, therefore, vote against him."[9] This opinion of Hoppner's also shows how much painters were in want of good



Fig. 1. Hodges after Reynolds: A Contemplative Youth. Mezzotinto



Fig. 2. Hodges after Reynolds: Countess Spencer. Mezzotinto

engravers and thus, this adverse vote was, when all is said and done, a praise of the engraver. However, not only Hoppner paid tribute to James Ward's work as an engraver but the Prince of Wales himself, by appointing him his engraver in 1794. Finally the artist succeeded in obtaining membership of the Academy as a painter too.

A great many other engravers are also known who had won fame. In 1767 Valentine Green was elected member of the Incorporated Society of Artists, in 1773 he was appointed engraver of George III; in '74 he was elected among the six principal engravers of the Academy; in '75 he became member of the Society of Antiquaries and in '89 the Prince of Bavaria commissioned him to copy the paintings of the Düsseldorf Gallery.[10] In addition to William and James Ward,[11] of whose connexions with Smith we know more than of any other pupils of his, the master gave work to quite a few others. Thomas Girtin, Joseph Mallord William Turner, Peter De Wint and William Hilton began their careers under him. Hypothetically literature has connected two more artists with Smith's workshop: Charles Howard Hodges and Samuel William Reynolds. The relationship between the two was that of master and pupil. In an engraving Reynolds made in 1794 of the portrait of George, Prince of Wales, the artist called himself a pupil of Hodges', but there are no data known about their having been pupils of Smith.

In Hodges' case the supposition is based on the fact that his early sheets were published by Smith. The master himself mentioned nine mezzotints of Hodges in a catalogue of plates he published — a point we shall revert to. But the hypothesis is supported and turned into a fact by the examination of his engravings. To prove this we should like to mention only four works. First, *The Contemplative Youth*, made after Reynolds, which was published by Smith in 1786 (Fig. 1). This engraving displays one of the stylistic singularities of the master, who represented the milieu with a tapestry-like decorativeness. Secondly, the mezzotint *Raphael's Mistress*, made after Giulio Romano and also published by Smith, should be mentioned which is reminiscent of Smith's lyrically soft transitions of tones. Thirdly we refer to *Henry Hope*'s likeness, made after Reynolds' portrait and published by Boydell in 1788. The way of its representation is akin to Smith's harder and more graphic style, which he mostly used in illustrations at the outset of his career. It was also after Reynolds that he engraved the *Countess Spencer* in 1784, a print published by William Humphrey. This, one of his most beautiful mezzotints, evokes the ability of Smith, his master, to convey the feeling of materials and to use white in a virtuoso manner — an especially veritable bravura in this case, considering the light tone of the sheet. (Fig. 2). These four works of Hodges' testify how closely he studied Smith's development. He noticed and tried the master's endeavours in the application of different styles and succeeded in becoming adept in his master's attainments.

Essentially, it was in a way similar to that of William Ward that Hodges approached Smith's art. With Ward, too, a striving for a tapestry-like blending of figure and landscape can be observed, e.g. in his sheet *Travellers* (Fig. 3), made after Morland's painting, and so can a minute, meticulous, decorative and graphic handling, though, in general, in a rather monotonous tone, as, e.g. in the sheet *Pilate Washing His Hands*. Whereas Smith achieved a varied range of tones even when, exceptionally, he wanted to produce minute



Fig. 3. Ward after Morland: Travellers. Mezzotinto

particulars of certain areas, with Ward this endeavour to become more graphic and detailed was detrimental to the variety of tones. On the other hand, he succeeded in mastering the technique of using white materials. In his engraving of *Elisabeth, Countess of Mexborough*, (Fig. 4), made after Hoppner, the laces on the garments of the female figure impressively placed in front of a column, appear softly, in innumerable shades of white, in a painterly manner, realistic in their texture.

The master-pupil relationship is not so self-understood in the case of Samuel William Reynolds,[12] who was not so close to Smith's style as Hodges and in elaborating the copper plate pursued courses different from Smith's in many respects.

In the relationship of painters, engravers and the public the publisher of the prints also played a role. Quite often the activity of lesser masters got extended by their founding a publishing house and trading in prints, both their own and their colleagues'. John Raphael, too, was the publisher of numerous of his own as well as of those of many other engravers. A catalogue survived, which he had published on the engravings he had brought out. It also indicated the prices, the dimensions and techniques, besides the names of the painters and engravers and the titles. E. E. Leggatt published a facsimile edition of the only known copy in 1914: A Complete Catalogue of Plates published by J. R. Smith, King Street, Covent Garden. Although the list is not a complete enumeration of the plates he published — for he had brought out over 114 of his own works alone — it is a source of a great many interesting data. Among the names of the thirty-eight engravers that of William Blake, too, is to be found beside



Fig. 4. Ward after Hoppner: Elizabeth, Countess of Mexborough. Mezzotinto

those of William Ward, C. H. Hodges, T. Rowlandson, S. W. Reynolds. He had made two plates in stipple, after G. Morland. As early as at the time of his first shop of engravings at 4 Exeter Court, Smith began his activity as a publisher, though his works appeared in the publication of a number of other publishers too. Usually his engravings after compositions of his own were also published by himself. From 1771 to 1779 twenty-one works of his were published by William Humphrey, but John Boydell, this great patron of engravings, who brought out twenty-seven plates of his between 1775 and 1778, was also among his first publishers. Fifteen engravings by him were published by Birchall between 1780 and 1784, sixteen by Ackermann between 1802 and 1805. Among his three hundred and eighty-two works two hundred and thirty-five came out as his own publications or those of unnamed publishers, whilst one hundred and forty-seven were brought out by other publishers.[13] According to the inscriptions his plates appeared as publications of altogether forty-four publishers.

In the catalogue of Chaloner Smith: British Mezzotinto Portraits, London, 1884, there is some information on eighteenth century British publishers, though far from being complete. Among Smith's forty-four publishers, e.g., there are only sixteen indicated in it. The examination of the engravings of a major collection would offer fairly good approximative data on the number of print publishers active in London at that time; and would be an interesting contribution to the cultural picture of England in the eighteenth century. In all probability at least twice as many publishers as the seventy-six included in Chaloner Smith's catalogue were operating. As a partial completion of the above mentioned catalogue we are enumerating all publishers of J. R. Smith, taking those separately who are not to be found in the Ch. Smith catalogue. (See appendix).

Apart from publishing prints J. R. Smith went into other business transactions too, from selling men's and ladies' wear up to importing drinks. In the literature about him such as Frankau, and the less significant articles written on Frankau's authority and published in Apollo and the Connoisseur or in forewords to exhibition catalogues his business activity is not adequately assessed. According to Frankau his widespread business



Fig. 5. Smith after Reynolds: Calling of Samuel. Mezzotinto

transactions deteriorated his artistic standards to such an extent that he more and more adopted a manner of production by which he could satisfy the public with the minimum it was still ready to accept and finally, by the turn of the century, he gave up engraving.

This decline was rather a sign of weariness than of a predilection for business and was characteristic only of the last decade and a half of his life. Although he prided himself on being "Jack of all trades" the second half of the saying "master of none" did not fit him, because he was a master of one at least: the art of mezzotint. His commercial activity was profitable not only for himself but for Britain too. By his trade in mezzotint with France he contributed to the recognition of English art abroad, which was one of its key problems in the eighteenth century, for it was then that British masters entered the domestic competition with foreign masters. Smith belonged to the outstanding engravers who induced by patriotic feelings — and at the same time for their own profit — distributed British engravings in foreign countries.[14] He stopped engraving when the French revolution had ruined his business interests; and yet, at his death in 1812, his career came to an end as a complete whole and not as a broken line. We cannot suppose that the master, who died at the age of sixty, would have been able to achieve more under different circumstances, not only because such an approach of the question would be an a priori unhistorical one but also because to unfold talents under the given circumstances is also an element of talent.

J. R. Smith was able fully to unfold his capacity and to create works of art of abiding value when he could completely identify himself with the work he engraved. There are numerous works of his in which his striving for perfection got completely asserted and it is on grounds of such works that he should be criticized and evaluated.

Surveying John Raphael Smith's oeuvre leads to an unusual conclusion: painterliness and colourism did not make themselves felt as much in any branch of his work as a painter as in his best mezzotints. His coloured pastels and stipples appear to be uninteresting if compared with the wide range of transitions between black and white he was able to produce in his mezzotints. The complete mastery of the knacks of this special technique was coupled with an ability to get permeated with the spirit of the paintings he engraved, pictures



Fig. 6. Smith after Zoffany: The Water-Cress Girl. Mezzotinto

whose internal essence and atmosphere he could fully convey. Like a good translator, a great engraver too needs much more than the aptitude of reproducing something accurately. Smith succeeded in identifying himself with the painting because, in the most felicitous cases, his soul was akin to the artist's whose work he was engraving. This affinity determined the artists he could reproduce best; Reynolds and Romney were the ones who inspired him most perfectly.

For decades mezzotinters had been attracted by Reynold's fluid painterliness. Not only because to reproduce the works of an artist who, in his own period, was honoured as a prince of painters, held out the prospect of practically cheap success but also because his pictorial qualities set such tasks to engravers as offered, in their solution, a full unfolding of the possibilities of the mezzotint technique. Consequently, the interpretation of his painting — and from this perspective of time this appears even more evident — became a yardstick by which the qualities of mezzotint could be



Fig. 7. Smith after Morland: Rubbing Down the Post Horse. Mezzotinto

judged. This meant, on the one hand, that nearly every engraver tried his hand at reproducing his pictures and, on the other, that only the most talented ones succeeded in achieving this on an adequate artistic level.

Reproducing Reynolds became a school for J. R. Smith too. It was at the age of twenty-four that Smith got under his influence. He made engraving of several paintings of Reynolds and this had so positive an effect on his development that suddenly the number of his commissions rose and the quantity of the work he had to do as an engraver caused him to engage assistants and pupils. It was then that William Ward found his way to his studio.

On a number of engravers Reynolds exerted an effect not only thus, indirectly; there were some who enjoyed the master's patronage also directly, such as William Daughty or Giuseppe Marchi.[15] Reynolds himself highly appreciated engravers' work, because they acquainted the public with his art and increased his popularity. This is testified by his statement, so often quoted in the literature of mezzotint, a comment he made on James McArdell, the most outstanding member of the Irish school: "By this man I shall be immortalized."[16] He had a portfolio in his studio containing all prints made after the portraits he had painted. If somebody came to him to have his portrait painted, the future sitter could peruse the mezzotints and if he liked one of the attitudes the master was willing to repeat the drapery and the pose.[17]

From the three hundred and eighty-two plates J. R. Smith engraved fourty-five were made after Reynolds' paintings; thus they take up a major rank in his oeuvre from the point of view of quantity too. They are only second to his own compositions, which he engraved in eighty-two



Fig. 8. Smith after Fuseli: Ezzelin, Count of Ravenna. Mezzotinto

cases. The third place is taken by George Morland's pictures, which he reproduced in thirty-five plates, then come William Peters, Joseph Wright, Richard Cosway and George Romney with sixteen, thirteen, and the latter two with twelve engravings each in the same order. Of course, we cannot indicate the names of all artists that inspired him for then we should have to enumerate fifty-seven names; however, apart from the above mentioned artists he reproduced one work or two of each of the following painters: Benjamin West, John Opie, Angelica Kauffmann, Thomas Lawrence etc.

This short survey illustrates that our engraver made his mezzotints after the paintings of first rank artists of the period.

Julia Frankau attributes three hundred and eighty-two engravings to the master, the stipples included.[18] Most of the stipples are based on his own inventions, they are middle-class genre pieces or female figures. However, as, concerning their artistic level, they fall short of the mezzotints, we are going to deal only with the latter in the following.

The proportion of themes chosen for reproduction in J. R. Smith's oeuvre reflects the demands of the period. In addition to a great many illustrations the number of genre is also significant. There are but few biblical scenes and historical subjects are also rare; they rather appear as themes of Antiquity On the other hand, a rich variety of portraits make up a great part of his oeuvre: portraits of contemporaries: of actors, statesmen, church dignitaries, writers, generals as well as of beautiful and famous ladies. Among the mezzotints offering themselves for an analysis we have chosen the pieces that represent best the artist's characteristic



Fig. 9. Smith after Wheatley: Miss Younge, Mr. Dodd. Mr. Love and Mr. Waldron. Mezzotinto

traits as an engraver as well as his development and, at the same time represent in their ensemble the proportion of themes in his life work. The approach of any theme is basically determined by the works the engraver working in mezzotint reproduces on the copper plate. However, his own points of selection, according to which he choses among the host of paintings, the works significant for him and akin to his own artistic personality, cannot be left out of consideration either.

We should like to mention only one example of biblical representations: *The Calling of Samuel* (Fig. 5), Reynolds' picture painted in 1776 (Lord Sackville Collection, Knole). Seen from fairly close, the child Samuel is depicted in a half-length figure, which fills the whole painting. His transfigured countenance, looking a bit upwards, is the focal point of the picture. It is through his person that the event of his calling gains a significance, for the fact itself is indicated only by the light streaming forth from behind the clouds in the upper left hand corner. The emphasis is on the reaction of the effect brought to bear upon a human being; on a beautiful, fine childish face with curly hair and on the figure, whose beauty is at least as important a message as is his etherealized expression. The garment, slipping off his shoulder looks uncontrived and yet richly and decoratively arranged. The painterliness, faithfully followed up to the strokes of the brush, bears witness to Smith's lyrical congeniality and to the perfection of his technique. In conveying to the utmost the texture, in the plastical blend of soft and coloured tones and of the firmer outlines applied in the right places, which enhance one another's effect, all virtues of the engraver appear together.

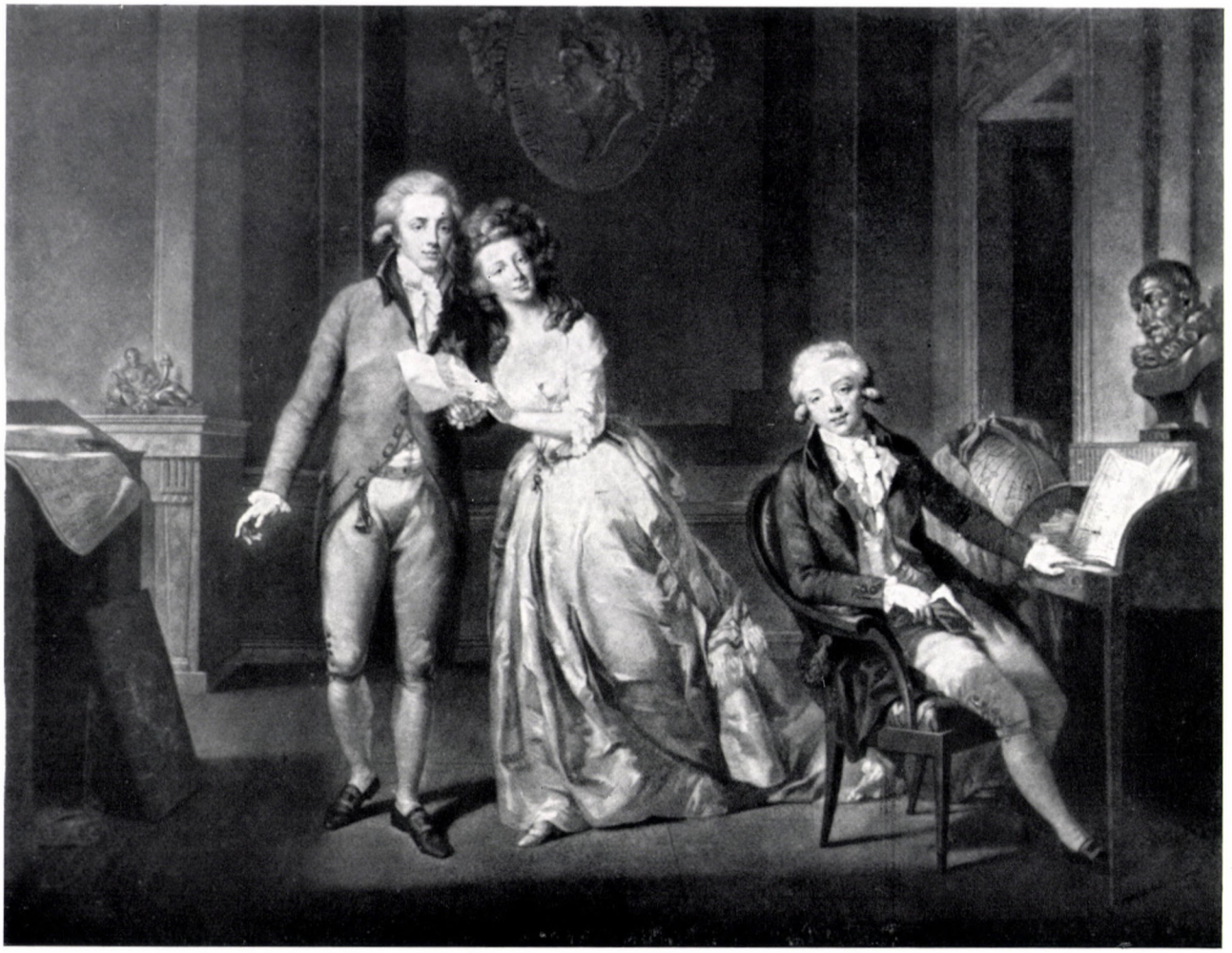


Fig. 10. Smith after Tischbein: William Frederick, William George Frederick and Frederica Louisa Wilhelmina, Princes and Princess of Orange and Nassau. Mezzotinto

Human beings seen at a short range — this was the central theme of English painting in the eighteenth century and biblical themes or allegorical compositions provided only a pretext and framework for approaching and representing a human being.

Engraving portraits became an everyday practice. Anybody distinguishing himself had his portrait painted by a popular artist, nor did the makers of mezzotints tarry to make the picture available to the public. It is a well-known fact that the eighteenth century flourishing of English portrait painting was based on vigorous traditions, for it was practically the only genre that survived in the "hard centuries" of English painting and represented painting in lieu of other genres too.

But the cultural upswing of the eighteenth century brought about, side by side with the dominant genre: the portrait, the revival of other genres of painting as well, and these latter were echoed on engravings. In harmony with the spirit prevailing in the first half of the century, moral themes, didactic genre pictures or their series gained a particular significance. Besides, historical painting, an expression of increasing national self-respect, also appeared and so did illustrations indicating a close connexion between painting and literature, as well as landscapes expressing longing for the countryside: a result of increasing urbanization.

Two kinds of genre pictures, which were discovered by English art in the eighteenth century, came into being: genres of rural life inspired by Flemish painting and the typically British, moralizing bourgeois genre, which had reached its summit in Hogarth's oeuvre already in the first half of the century, and was continued in the second by Zoffany, Wheatley and George Morland.

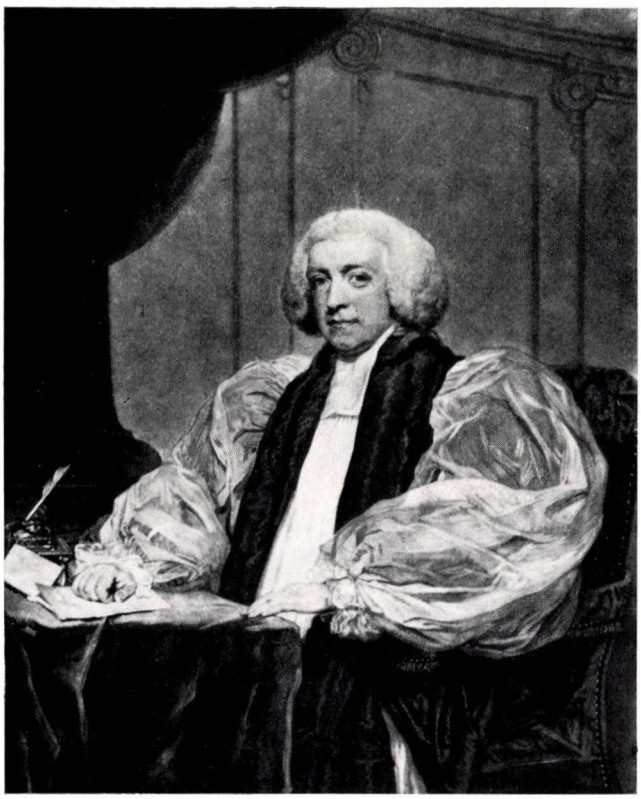


Fig. 11. Smith after Reynolds: Joseph Deane Bourke, Archbishop of Tuam. Mezzotinto

This latter, by the way, became the greatest master of genre pictures of peasant life too.

Among the examples of interest, which arose rather late, in rural genre, we should like to point to two: *The Water-Cress Girl*, (Fig. 6), made after Zoffany (Storey Collection) and *Rubbing down the Post Horse* (Fig. 7), engraved after Morland's painting.

The representation of peasant girls is rather rare among J. R. Smith's works, for he had chosen the models or sitters of his innumerable portraits of women from bourgeois or aristocratic circles and therefore it is interesting to observe how an artist used to delineating delicate features set to such a task. The girl's face, simple and attractive in its very ugliness, is a fresh spot of colour in the host of the portraits, which appear a bit similar; the hands, folded awkwardly but spontaneously point to Smith's power in re-creating character. He did not make use of the means the colourful contrast of black and white offers; the lighter areas of face and hands stand out but gently from the soft monotone of the poor attire. With the infallible sense of a genuine artist Smith used the lavish means of his craft, never applying them for themselves but subordinating them to characterization. He dared to use scarce means where this was demanded. And yet, here and there, he would forgo following faithfully the painting and changed the character of the face to a greater or lesser extent. In this engraving he exaggerated the features a bit: the girl's hat is crumpled, the light values of the cloak more muted, whereas the hands are plumper and linked more softly. Smith enlarged her eyes and shaped her mouth rounder and more opened; thus the lower lip casts a bigger shadow.[19]

Practically always Smith was most successful in engravings in which there was only one figure represented — this is a point we are going to revert to — but here we should like to present an exception, the plate *Rubbing down the Post Horse*, already mentioned. In it the linking of the horse and human figure turned out most harmoniously. This is again a problem that cannot be separated from the painter's qualities, for it is he who must solve it primarily in the painting. Nevertheless, with a composition with several figures the engraver's job is also more difficult since connecting the figures with respect to movement and other points raises an additional problem for him too. Smith succeeded in conveying vigorously the diametrical movements, crossing each other, of the horse and the man. With the position of his leg the man's figure supports the direction of the axis of the horse's figure, whereas the arms cross this axis. Smith was able dynamically to convey this axis of the composition, although there are no extreme positions of movement and thus he had to interpret the throbbing strength of the composition in terms of relatively few movements. In this Smith was completely successful. In representing the figures of horse and man in more dramatic terms the artist applied more boldly constrasting tones. Neither can we find in this plate so many shades of tones as, e.g. in *The Calling of Samuel;* the animated effect is based upon a few striking contrasts. The dark wall of a house and the brightening up of stormy skies provide the background to the figure of the white horse and the subsidiary motifs of the right hand side: the dark hat and the bucket, whose shades are continued and echoed in the dark upper garments of the man, in his boots and paler trousers.

Illustrations, this singularly English genre, take up a significant part in Smith's oeuvre.

Whereas it is obvious to mention the most outstanding among the chief artists of genre pictures or historic compositions, this is impossible in the case of illustrations, the practice of which had been widespread since the beginning of the century. Prose, drama and poetry alike were often illustrated by artists; in general the connexion between literature and graphics or painting was extremely close. Evidently this can be explained by the circumstance that eighteenth century painting could not organically base its development upon previous traditions because, apart from portrait-painting, there were hardly any traditions. For this reason a close collaboration between literature and fine arts became highly characteristic: their purposes and the choice of their themes were identical. Artists appreciated highly the moral endeavours of writers and tried to point out the course to the right way of life in a similar manner. Already Hogarth wished to realize the plates of his moralizing series in a way in which scenes of a drama for the stage would have been formulated. He declared himself: "I wished to compose pictures on canvas, similar to representations on the stage; and further hope they will be tried by the same test, and criticized by the same criteria . . . I have endeavoured to treat my subjects as a dramatic writer; my picture is my stage and men and women are my players . . ."[20] Thus they had a predilection not only for illustrating existing works of literature, which was a general practice from Hogarth to Blake; nay, there was also an accepted fashion of illustrative tendencies in fine arts. This means a rather general predominance of a literary approach, which however, in the given case, when English national painting was just beginning to unfold, is to be judged in a positive way.

We should like to mention only one example to prove how very general this phenomenon was. It is a picture by Fuseli, who, though not an Englishman, worked in Britain. In the form of engravings his pictures were known and became popular in a wide circle and they exerted a marked effect on English artists. J. R. Smith made a mezzotint of the painting in question. Characteristic of the period is the title, which is a bit long "Ezzelin, Count of Ravenna, surnamed Braccioferro or Iron Arm: musing over the body of Meduna, slain by him for infidelity during his absence in the Holy Land". To such an extent does dramatic arrangement and the title of the picture suggest an illustration that it misled Byron, the famous

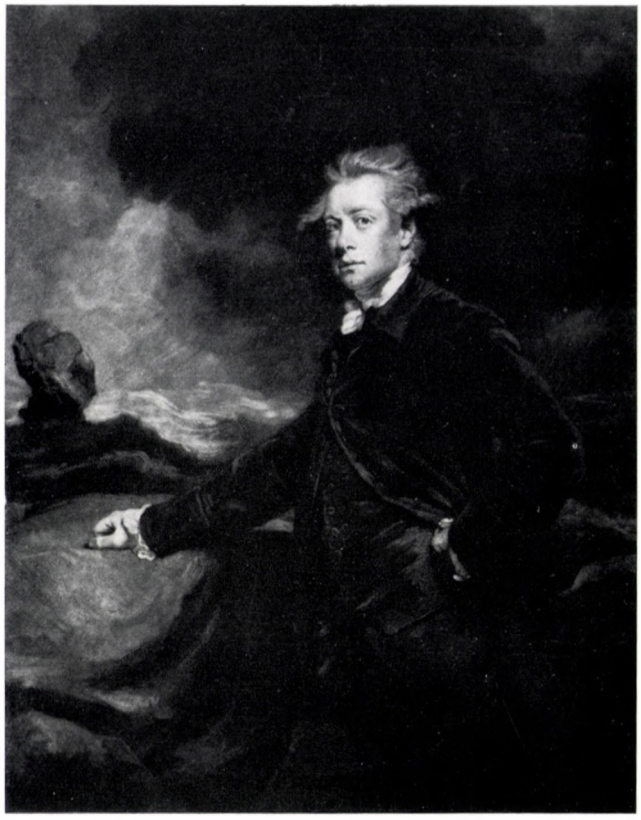


Fig. 12. Smith after Reynolds: Lord Richard Cavendish. Mezzotinto

contemporary poet too. In his biography of Byron, Moore spoke about a quotation of the poet's diary mentioning this picture and expressing his interest in the story. In Fuseli's biography Knowles writes that the painter was amused by the poet's interest and when the latter asked the former where, in what poem he could find the story, Fuseli told him that it could be found only in his mind, because he had invented it.[21] (Fig. 8)

Side by side with an illustrative formulation of stories and scenes innumerable instances of actual illustrations could be cited. One of the best known ventures was that of John Boydell, the famous engraver and dealer in prints, who realized a gallery of illustrations of Shakespeare's works.[22] J. R. Smith, too, made Shakespeare illustrations, among others a scene after Wheatley's picture from Act Four of Twelfth Night (Fig. 9). All in all it is not among the most artistic plates of the master's but it conveys very well one of his special assets: a decorative representation of materials and costumes and his penchant for a meticulous elaboration of the smallest details. This is the feature that connects the plate with another



Fig. 13. Sir J. Reynolds: Colonel Tarleton. Oil. National Gallery, London. (Reproduced by permission of the Trustees of the National Gallery)

engraving, quite different in theme: the double portrait of the *Duke of Portland and Brother* (B. West's painting in the Collection of the Duke of Portland). The original painting does not justify such a strong emphasis of the details, of the pleasure the artist took in a graphic representation of tiny details. But in Smith's mezzotint the character of the faces becomes practically uninteresting; it is the delight in the elaboration of the sumptuous apparel that dominates the engraving whilst the character is interpreted almost exclusively with the careless bearing. On the other hand, the facial expression cannot be neglected in the illustration with four figures, for the characters represented are so widely different as Viola, Sir Andrew Aguecheek, Sir Toby Belch and Fabian. This sheet poses other problems too, problems the master was unable to solve in 1774, when he was twenty-two, the chief one being the relationship of the figures to one another. The solution is somewhat "stagey" and clumsy, as is the linking of the figures with the landscape in the background. And this cannot be imputed to the painter, Wheatley only, because here the lack of homogeneity of the background and the figures, their spatial disharmony is also to be blamed; a defect that could have been eliminated by a more even elaboration of the surface and by a better transition between figures and surroundings. Smith's characteristic approach to landscape is already present, the tapestrylike summarizing of scenery, so very much suited to the technique of mezzotint, but the decorative details of the figures, their sharp lights and lack of spatiality clash with the former qualities.

Never did compositions with several figures grow into a forte of Smith's, though even in this field his development is conspicuous. Dated six years later, the treble portrait of *William, George and Louisa Frederick*, Princes and Princess of Orange and Nassau, (Fig. 10) made after Tischbein's picture resembles the former plate in many a respect; a parallel can be drawn, first and foremost, between the two standing figures and the two figures on the left side of the above mentioned illustrations. And yet, in the later work, the placing of the figures in space is incomparably better; nor is the relationship between the figures so contrived; their movements are connected by finer and more sophisticated means. With the same feeling of texture but without the effect of decorativeness, which verges on chopping up things or taking them to pieces, the garments are adjusted more softly and homogeneously to the airy whole of the space represented. The differentiated subordination in tones and in the dosing of light is also brought to bear more effectively.

With the double and treble portraits analyzed above we have reached the principal genre, the portrait, and have given an example of its variety with several figures.

From the lowest degree up to the very highest grade, portraiture was the most widespread genre of English painting, with its numerous varieties both of the impressive, stately "official" and of the intimate kind. For painters and even engravers all through the eighteenth century and the beginning of the nineteenth portraiture was the door through which they could be admitted to the



Fig. 14. Smith after Reynolds: Colonel Tarleton. Mezzotinto



Fig. 15. Sir J. Reynolds: Carolina Montagu. Oil. Duke of Buccleugh, London. (Reproduced by permission of the Trustees of the National Gallery of Scotland)

circle of popular artists, which was tantamount to a social rank. The situation was similar on the public's part: if somebody had his portrait painted by a well-known painter it indicated social status; nay, at a certain social rank it meant almost an ethical obligation. This may give an explanation to the experiences gained by the French Portrait painter Mme M. E. Vigée-Lebrun: "I went to the principal painters, and was mightily astonished to see that they all had a large room full of portraits with nothing but the heads done. I asked them why they thus exhibited their pictures before finishing them. They all answered that the persons who had posed were satisfied with being seen and mentioned, and that besides, the sketch made, half the price was paid in advance, when the painter was satisfied too."[23] Social traditions demanding portraits had led to such extreme phenomena by the beginning of the nineteenth century. They no longer contributed to the development of national painting. At the turn of the century several painters felt portrait painting and the obligation to comply with the sitter's demands burdensome. Blake, e.g. forwent Hayley's, his patron's, support because the latter wanted to persuade him to paint portraits.[24] On the other hand, in the second half of the eighteenth century the demand in portraits still did a great deal with a view to the development of English painting.

The portraits of monarchs, such as the preceding group portrait, or those of Church dignitaries were produced, as a rule, in the stately, grand, traditional manner, with the attributes indicating the sitters' high rank, or else with the well-known symbols, such as, e.g. the column and drapery in the background. There are numerous examples of such stately, typically grand portraits among Smith's engravings, executed with a brilliant technique. Such is, e.g. the plate of *Joseph Deane Bourke, Archbishop of Tuam* (Fig. 11), which he made after Reynolds' painting. (The painting is in the collection of the Dowager-Countess of Mayo, Palmerston House, Kildare.) The standing figure of *William Markham, Archbishop of York*, is also a characteristic solution of the mezzotinter made also after Reynolds' picture. (The picture is in the Collection of Christ Church, Oxford.) In these two portraits — particularly in Bourke's likeness — there is a felicitous blend of the character of the face, of the majestic pose demanded by the theme and of a virtuoso handling. The traits of the countenances were relatively not very much altered by the engraver. The graphic solution of the episcopal garments with their puffed sleeves, particularly in the portrait of the Irish archbishop — no wonder this is so for it is a more mature work, produced six years later — the play of the white tints, their richness in this single colour, white, was one of the chief achievements of the technique. Smith varied the more definite lights engraved like brush strokes with paler hues of softer areas and, if necessary, he did not abstain from using sharp, well-placed lines either, e.g when delineating the wig. He was able to interpret silk or velvet in an equally virtuoso way; or to convey metal, as is shown by the plush armchair with metal studs or by the table covered by a velvet cloth.

The master's proficiency in the most different kinds of portraiture can be proved by less majestic, but more pathetic, again almost romantic likenesses too. This type of portraiture was most suitable for representing great patriots: generals and politicians. Usually the painter had chosen a landscape for the background, with seaside cliffs and clouds looming up behind them, or with attributes referring to the battlefield. We can see *Lord*



Fig. 16. Smith after Reynolds: Caroline Montagu. Mezzotinto



Fig. 17. Sir J. Reynolds: Catherine Pelham Clinton. Oil. Earl of Radnor Coll., Longford Castle, Salisbury

Richard Cavendish, Duke of Devonshire, who served his country as a Member of Parliament and as an explorer in the orient, represented on the stormy seaside, underneath heavy clouds placing his fist with a resolute gesture upon a rock. (Fig. 12. The painting is in the Collection of the Duke of Portland, Welbeck Abbey.) Here, a thinking man is suggested by his bearing and by the face dominated by his eyes. Essentially, his character is similar in the engraving too, although his features are a bit exaggerated, in Smith's characteristic manner: they are vulgarized and plastical as against the original. The nose is broader and more rounded, the eyes more protruding, the upper lip fleshier and the chin more angular. The outher contours of the whole face are smaller in the engraving and by this the eyes, nose and mouth appear to be bigger too. The engraver had entered so totally the pathetic atmosphere of the painting that he even exaggerated it a little bit. The Duke's hair is more strongly blown by the wind in the engraving than in the painting.

Romantic pathos pervades *Colonel Tarleton's* portrait as well. However, even in the painting, his character is not conveyed in the subtle, narrow face of a thinking man but rather by the resilience of a young man, energetic and active — and this interpretation is followed in the mezzotint as well. (Fig. 13). Here too his figure appears among the attributes of his virtues: he is surrounded by horses reined in their galloping, by windblown, swelling banners, by two gun-barrels and swirling clouds — all meant to indicate a belligerent spirit. By no means is such an amassing of attributes, such an overemphasized installation due to chance in Bannastre Tarleton's case. His numerous merits had raised him among Britain's greatest patriots. He distinguished himself in the American war of independence, he published the history of the battle of the Southern Provinces and was a Member of Parliament. His portrait was painted by several artists, by Gainsborough and Cosway in addition to Reynolds and, apart from the engraving made by Smith of the latter's work it was engraved by others as well, e.g. by S. W. Reynolds, whose plate, however, is of poorer qualities than Smith's. On John Raphael's mezzotint the differences of tone are somewhat modified. In the painting the comprehensive differences of light and shade can assert themselves better, thus, e.g. there is a greater contrast between the tones of trousers and jacket. The face is also lighter and stands out more from the dark tones of the jacket and helmet. Smith's predilection for conveying realistic textures comes to the fore in the engraving: the metallic lights of the helmet, the sleeves of the jacket, of the hilt, the collar, the harness and of the inscription on the flag. Changes of similar character — though in an even greater measure than in the plates analyzed above — can be noticed on the Colonel's face. Bannastre Tarleton's aristocratic countenance, refraining from the expression of emotions, had been changed into a smiling likeness, with full lips and fleshy nose. Reynolds' (bold handling of the) background, as well as the clouds appear in Smith's work in much more calligraphic terms, nor does the dark area in the upper right hand corner, as it were closing the composition, appear in the engraving. In the original composition, crowded and pathetic anyhow, Reynolds did not break into pieces the tone contrasts of the big surfaces but maintained their simpler and sharper confrontation. (Fig. 14). Smith split the large areas into further contrasts; thus, e.g. the arm and the shadow stretching beneath it dissolves the block, more homogeneous in the painting, of the garments of the torso; the right side of the



Fig. 18. Smith after Reynolds: Catherine Pelham Clinton. Mezzotinto



Fig. 19. Smith after Reynolds: John Crewe. Mezzotinto



Fig. 20. Sir I. Reynolds: John Crewe, detail. Oil. Zord Crewe Coll., London



Fig. 21. Smith after Reynolds: John Crewe, detail. Mezzotinto

plumes of the helmet are also more strongly illuminated. By its more restless interplay of light and shade, by its greater plasticity and the intensification of the pathetic character of the attributes — we may refer to the longer mane of the horse, fluttering in the wind — the whole engraving changes the classic calmness which the original painting represents in spite of its dynamism, and transforms its disciplined though romantic character. All these differences evidently did not spring from the fact that Smith saw the picture in this manner, or would not have been able to copy the whole more faithfully, but from the endeavour to idealize the figure, and especially the faces, in a direction suited to the tastes of the public. Of course, the lesser these allowances, the higher the qualities of the engraving. Decorative details come to the fore even more markedly in the portrait of *Philip of Orléans*, made in 1786. In this respect the plate is akin to the double portrait analyzed above and to the likeness of Colonel Tarleton as far as its pathetic bearing is concerned. It was also made after Reynolds' painting, seven years before the Duke's execution, in 1786. (The painting is in the Royal Collection, Buckingham Palace.) The Duke had visited England several times and became a good friend of the Prince of Wales. Probably it was due to this that the engraver of the Prince of Wales made a mezzotint of the painting, and, evidently, it was at the Prince's intervention that the Duke of Orléans, too, appointed Smith his engraver.

Having discussed Smith's proficiency in formal, stately and then in more pathetic portraiture, let us now revert to a more lyrical approach, to a more and more organic connexion between the figure and nature surrounding it. In the mezzotints mentioned so far nature served only as a background to the figure represented. In the plates made after Reynolds' charming portraits of children we are confronted with a more organic connexion of nature and human beings.

Reynolds painted *Lady Caroline Montagu* in a winter landscape, among snow-laden trees (Fig. 15. The painting is in the Collection of the Duke of Buccleugh, London). The snow, covering the garden sculpture of the background and the barren trees, gives a charming framework to the snugly dressed child, standing in the garden whose eyes can just be seen underneath the wide brim of the hat. In the engraving (Fig. 16) Smith has carried out transformations similar to those discussed above. The eyes are bigger, the mouth more smiling. Reynolds depicted the background by means of subtle air-perspective; in Smith's plate it is still rather a frame. In tones the background does not differ so much from the figures as it does in the painting; the trees and the garden sculpture are more plastical and therefore the background appears to be nearer and narrower than in the painting.

The difference between the representation of the figure and the background and of the relationship between the two is much slighter in the portrait of *Lady Catherine Pelham Clinton* which he engraved five years later. (Figs 17 and 18). The pond and trees of the background, the thick tree trunk — with varied details of stronger outlines and lighter spots of colour and yet decoratively summarized — which stretches upward beside the little girl, create organic and natural, potential room for movement in a successful structure of space, around the figure. Although here too a certain modification of the face can be discovered, the whole engraving has turned out so well that it belongs to Smith's finest mezzotints.

Children's portraits offer the engraver a possibility for the realization of playful ideas. The portrait of Master John Crewe (Fig. 19, the painting in Lord Crewe's possession, London) is a well-known example. Reynolds painted the boy in a costume and in the posture Holbein had depicted Henry VIII. Apart from the conspicuous re-formulation of the face it can be observed in relatively less important details too, how Smith carried out simplification. In the landscape part of the right hand side of the background the trees and clouds are much less elaborated and are sketched with routinish lines revealing his penchant for rounded forms (Figs 20 and 21).

But the most harmonious unity of figure and landscape can be found, perhaps, in the mezzotint made after Reynolds' full-length figure of *Mrs. Carnac* (Figs 22 and 23). In Reynolds' oeuvre, too, this painting is one of the most mature and most modern creations; his romantic approach of the countryside is close to Gainsborough's, in whose work this new variant of female portraits came to be fully unfolded: the representation of a contemplative and lyrical co-existence with nature. With Gainsborough the composition is even more fluid, the figures are even more transubstantiated in nature; but the same atmosphere is radiated by a number of Reynold's paintings



Fig. 22. Sir J. Reynolds: Mrs Carnac. Wallace Coll., London. (Reproduced by permission of the Trustees of the Wallace Coll.)

too. Though this composition appears to be simple, its symmetry is calculated; by arranging the natural background the painter succeeded in creating an uncontrived milieu to the female figure standing in the centre. The symmetry is dissolved by the woods in the background and thus space is opened up to the rear in the left hand side. The proportion between the female figure and the trees is realistic; the latter are not diminished in size to suit the figure, as they are in Caroline Montagu's portrait. In all details Smith followed the painter's solutions on an equally high level. Nor did, in this engraving, the character of the face suffer great changes, although here too the mouth is fuller and the head is not so much tilted as in the picture. As a matter of fact, the whole plate is a bit harder and the soft and loose harmony in the representation of the wood is here and there disturbed by Smith, who created greater contrasts between details of the landscape, e.g. by lighter tone values of the stones placed left of the female figure. With its pale yellow hues this detail does not stand out so much in the painting as it does in the engraving, where, like the left corner of an imaginary triangle, it supports the composition of the standing woman. In the painting an infinitely subtle pastel-like harmony is created by the white dress with yellow borders, by the whites, pinks and greys of the plumes and the brownish and yellowish greens of the background. As against this the mezzotint makes a sharper and more restless impression. And yet, we are faced with one of the most beautiful female portraits of John Raphael Smith.

Side by side with the new approach to nature in the artist's likenesses of women, we can find female portraits of the traditional kind as well, e.g. the representation of motherhood in the mezzotint *Madonna col Bambino*, also made after Reynolds; or on the plate of similar contents, though made for the purposes of a portrait, representing *Mrs. Payne Galwey* (Fig. 24. The painting in J. Pierpont Morgan's possession, New York). Suiting the lyrical theme this is, perhaps, the most velvety mezzotint of the artist's, with the most tender transitions of tones and yet the most fluid in its "painterliness". The half-length female figure, carrying the child on her back, fills the right side of the composition, which shows no trace whatever of a calculated symmetry. Quite flexibly, the engraver adjusted himself to this free arrangement of the composition and did not try to "counterbalance" the asymmetry by more strongly emphasizing some detail of the background on the left, as he did in Mrs. Carnac's portrait by stressing the heap of stones. He preserved asymmetry, lyrical harmony and soft contours. The part outstanding by dint of its light values: the face, hands and neck of the woman and the child's arms and head, is also muted in taking a part in the delicate system of light and shade; whereas the vegetation on the left and the bodice of the mother's garments are only indicated by "broad strokes of the brush".

By the seventeen mezzotints so far analyzed in brief, plates that represent most beautifully and most characteristically the development and singularities of John Raphael Smith, we may have succeeded in giving a comprehensive picture of his artistic qualities. Moderate and solemn attitudes were as close to him as romantic pathos; dynamic, dramatic delineation and the creation of a soft,



Fig. 23. Smith after Reynolds: Mrs. Carnac. Mezzotinto



Fig. 24. Smith after Reynolds: Mrs. Payne Galwey. Mezzotinto

lyrical atmosphere — depending on the theme — were equally akin to his personality. He was not a great artist but he was a very good artist. The best among his mezzotints were never surpassed by any other engraver and in the interpretation of Reynolds he represented a level, uniquely high, among eighteenth century mezzotinters.[25] To such an extent did he master the means of the technique that by the transitions between black and white and by the various elaborations of the surface he could create such a rich range of different values as came up to the effect of a coloured painting. Speaking of Smith's colourism this is the artistic quality we have in mind first of all.

Although he was conferred complimentary titles, he was not appreciated adequately in his own age, as one of the best practicians of mezzotint. He belonged to the majority of mezzotinters in so far as he did not exhibit his mezzotints at the Royal Academy,[26] although he regularly exhibited there his paintings and pastels. He showed his engravings chiefly at the exhibitions of the Society of Artists, the principal institution sponsoring engravers. By comparing his plates with the original paintings they were made after we were able to outline his characteristics as an excellent mezzotinter. The comparisons reveal that he carried out certain changes in most of his engravings — in the interpretation of the face as well as in details of the background — and although aesthetically we cannot see eye to eye with the artist in this respect, we should appreciate that this was done with a view to making the engravings more saleable, which resulted again in introducing the finest English paintings to wide masses of the public. Today the value of these plates is even enhanced by the historic fact that the technique of mezzotint has been forgotten and, with rare exceptions, is practically extinct. It is a technique that had its first and last flourishing in eighteenth century England and is, for this very reason, preserved by art history as a characteristic and remarkable feature of the cultural picture of eighteenth century England.

NOTES

[1] The increasing interest of the art trade in mezzotints at the turn of the century set off the working up of the material in art history. Julia Frankau's book J. R. Smith. His Life and Works, London, Macmillan and Co., Limited, 102, 259 pp. 30 photogravures, was outstanding among the oeuvre-catalogues appearing at that time. The quoted passage is on p. 5. This is the only major, scholarly work on the artist published up to now. On account of the defective documentation referred to by the author herself, as well as of the inconsistency and the narrow range of her points of view the master's biography, the four chapters (40 pages) evaluating in brief his career are not so valuable for us as the catalogue itself completed by the author with the list of Smith's works shown at the exhibitions of the Society of Artists and of the Royal Academy.

[2] Eighteenth century art life in Britain and the problems of the artists' status have been discussed in a number of significant, comprehensive works. We are mentioning only the most outstanding monographs e g.: G. F. Koch: Die Kunstaustellung, Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1967; as well as R. & M. Wittkower: Born Under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution, Shenval Press, Limited, London, 1963. In her book published in the U.S.A. in 1963 and entitled Art, Artists and Society, Origins of a Modern Dilemma, Geraldine Pelles presents a comparative analysis of art life between 1750 and 1850 in Britain and in France. The latest monograph discussing the development of British art institutions from the eighteenth century up to our present time was published on the bicentenary of the foundation of the Royal Academy: Sidney C. Hutchison: The History of the Royal Academy, London, 1968.

[3] George II, for example, was not particularly fond of fine arts. Once he was shown Hogarth's plate March to

Finchley. The king got indignant at how a painter dared to mock a soldier. He declared that he hated painting and poetry, for neither had ever done any good.

(Hutchison, op. cit. p. 30.)

George III was not a great connoisseur either; he, for example, never really liked Reynolds' works, which he deemed to be crude and unfinished. He particularly disliked the fluidity of the surface, which has earned the greatest appreciation of his pictures. (Conf. Henry William Beechy: The Literary Works of Sir Joshua Reynolds, London, 1870. Vol. I. p. 171). But he, at least, felt that the ruler of a significant nation must sponsor art and therefore he accepted expert opinion and conferred knighthood upon Reynolds. In general, he did a lot for the cause of art—the Academy, too, could come into being only thanks to his support.

[4] Op. cit. of Geraldine Pelles, p. 43.

[5] Conf. Beechy, op. cit. p. 142.

But Reynolds remained the type of artist characteristic of the old kind. He maintained his high middle class attitude since he moved in the circle of the aristocracy and of the intellectual élite. He kept away not only from the more Bohemian character of artists of the new sort but also from their other characteristic features, he did not participate, for example, in business ventures. In spite of the prospect of great profit he made only three pictures for Boydell's Shakespeare Gallery, and even those only ofter being pressed for long. As Wittkower characterized him in brief: "He remained entirely a man of the eighteenth century." (R. & M. Wittkower: Born Under Saturn, p. 267 of the work mentioned above.)

[6] Henry Angelo: Reminiscences, 1830. quoted in Frankau's above mentioned work: J. R. Smith, p. 26.

[7] On p. 22 of his work: Rowlandson, the Caricaturist published in 1880. Joseph Grego also mentioned their connexion.

[8] Once the Duke invited him for a hunt. He painted the portraits of all the guests, he was working incessantly and finally the Duke made him paint his portrait too as an offset to the hunt. Nevertheless, he was allowed to participate in the hunt only after threats to the Duke that if he was refused he would not complete the picture. (Conf. Frankau's work J. R. Smith, quoted above, p. 27.)

[9] Julia Frankau: William Ward, James Ward, London, 1902, p. 27.

[10] Alfred Whitman: Valentine Green, London, 1902, pp. 3—4.

[11] See their biographies and the catalogues of their oeuvres in Julia Frankau's William Ward, James Ward, London, 1902.

[12] Alfred Withman: S. W. Reynolds, London, 1903, which contains the biography and oeuvre catalogue both of the artist and of his son of the same name.

[13] Of course, it is difficult to ascertain by exact data, which work was published by what publisher, for different états of the same works were often brought out by different publishers. On the other hand, it frequently happened that the same plate—for the sake of and as a result of the great demand—was published by several publishers.

[14] In 1794 Charles Howard Hodges moved to Amsterdam, to become an agent of prints. (Conf. A. Whitman: Masters of Mezzotint, London, 1898, p. 51). John Boydell, the great patron of graphic art, also maintained agencies abroad. Some engravers worked for foreign publishers direct. In the catalogue of his works Valentine Green, for example, enumerated the publishers he had worked for in London, Edinburgh, Dublin, Paris, Lisbon, in Germany, Holland and America. (Conf. A. Whitman's work quoted above: V. Green, p. 8. presenting the catalogue of the engraver's plates made after the pictures of the Düsseldorf Gallery.)

[15] A. Whitman's work quoted above: The Masters of Mezzotint, pp. 40 and 48.

[16] M. C. Salaman: Old English Mezzotints, London, 1911. p. 3.

[17] Conf. H. W. Beechy, op. cit. p. 142.

[18] In the collection of mezzotints of the Museum of Fine Arts in Budapest, too, the master is represented by sixty-two plates, which originated from the collections of Prince Miklós Esterházy and Baron László Podmaniczky. These sixty-two plates offer a felicitous reflection of the internal proportion of different genres in the artist's oeuvre. From the twelve stipples and fifty mezzotints two are pictures of animals, two allegorical representations, five study figures, eleven illustrations, fifteen genre scenes and twenty-seven portraits. Nor is it only in their themes that they reflect correctly Smith's oeuvre, they also represent it by their artistic qualities too. From among the sixty-two plates of the collection twenty-three were made after Reynolds, eleven are the artist's own works, eight were made after Morland, two after Romney, Peters, Wright, Fuseli and West each. This survey also conveys the value of the plates, for Smith had gained the most powerful inspiration from Reynolds.

[19] We do not know the whereabouts of Zoffany's picture and had to rely only on a photograph preserved in the Witt Library of the Courtauld Institute of Arts.

[20] Boris Ford: From Dryden to Johnson; V. S. Pinto: William Hogarth, p. 282, quoted by Austin Dobson in William Hogarth pp. 42—43.

[21] On p. 119. of J. Frankau's work J. R. Smith quoted above.

[22] Conf. Michael Bryan: Dictionary of Painters and Engravers, London, 1896.

[23] G. Pelles, op. cit. p. 31, quoted in Mme. Marie Elisabeth Vigée-Lebrun: Memoirs, translated into English by Lionel Strachey, New York, 1907, p. 185.

[24] G. Pelles, op. cit. p. 32.

[25] A catalogue of engravings made after Reynolds' paintings is to be found in Edward Hamilton: A Catalogue raisonné of the engraved Works of Sir J. Reynolds, London, 1874.

[26] No opportunity was given to the majority of engravers to put their mezzotints on show at the annual exhibitions of the Royal Academy. Only few engravers were exceptions on this rule: Valentine Green, William Ward, Charles Turner and Samuel Cousins. (Conf. Whitman's work quoted above: Masters of Mezzotint, p. 68).

Appendix: the publishers of J. R. Smith:

Publishers included in Chaloner Smith's catalogue of British Mezzotinto Portraits:

Ackermann, R., 101 Strand
Austin, W., Brighton and London
Birchall, J., No. 473 Strand
Boydell, J., Cheapside, London
Darling, W., Newport Street
Evans, E., 1 Great Queen Street, Lincoln's Inn Fields
Harris, J., No. 3 Sweetings Alley, Cornhill and 8, Old Broad Street
Hooper, S., No. 25 Ludgate Hill
Marshall, R., Aldermary Church Yard
Molteno-Colnaghi and Co. No. 132 Pall Mall
Parker, H., No. 82 Cornhill
Richardson, W., Ancient and Modern Print Warehouse, 174 Strand
Sayer and Bennet, J., 53 Fleet Street
Shropshire, W., No. 158 New Bond Street
Thompson, J. P. Great Newport Street
Torre, Printseller, back of the Opera House, Market Lane

Publishers not included in Chaloner Smith's catalogue of British Mezzotinto Portraits:

Ashley, Mrs., Great Queen Street, Lincoln's Inn Fields
Atkinson, F.
Bagnigge Weels.
Barry, J.
Basnett, J., Printseller in Bath
Bowles, C., No. 69 St. Paul's Church Yard
Bradshow, T. James Street, Covent Garden
Briand and Co., No. 2, Frith Street, Soho
Carey and Watson, 35 Mary le bonne Street, Piccadilly

Danloux, H. P., No. 11 Charles Street, Middlesex Hospital
Devis, A. W.
Dickinson, W., No. 158 Bond Street
Foster, I.
Gale, B., Hull
Gamble, J.
Harrison, J., Hull
Humphrey, H. No. 18 New Bond Street
Humphrey, W., Temple Bar
Jackson, E., No. 14 Marylebone Street, Golden Square
Jones, J., No. 103 Wardour Street, Soho
Lawrence, T., Alfred Street, Bath
Lawrie and Whittle, 53 Fleet Street
Morgan, S., No. 32 Clipstone Street, Fitzroy Square
Palser, T., Surrey Side, Westminster Bridge
Poggi, A. C. de, St. George's Row, Hyde Park
Ramsey, R., Sheffield
Sherwin, J. K., No. 28 St. James's Street
Walker, J., No. 13 Parliament Street

GYÖRGY KONECSNI

par

S. Láncz

C'est au début des années 1930 que György Konecsni, l'artiste qui nous a prématurément quitté, a commencé sa carrière à essor rapide. L'époque de ses premières activités a été celle d'un nouvel épanouissement de l'art de l'affiche en Hongrie. Au temps de la République des Conseils, en 1919, l'affiche avait tenu un rôle politique de prime importance; les artistes radicaux et révolutionnaires du Groupe des Huit et de celui des Activistes s'y étaient consacrés. Une fois les premières années de la contre-révolution passées, le renouveau de l'affiche se rattacha aux noms de Sándor Bortnyik et de Róbert Berény rentrés d'émigration vers le milieu des années 20, ainsi qu'à celui de Gusztáv Végh. Après 1930, c'est l'art de ceux-ci que le jeune Konecsni a continué en réalisant une somme de leurs acquisitions artistiques, puis en ouvrant, avec un dynamism espécifique, des perspectives nouvelles. L'art de Konecsni s'est constamment régénéré, s'est enrichi d'influences diverses, tout en conservant son ton bien personnel, son autonomie. Les activités de Konecsni représentent un chapitre marquant de l'histoire de l'art de l'affiche, de l'art graphique appliqué: ce qu'il a créé s'avère de valeur durable, de même que son œuvre pédagogique. Mais nous ne saurions oublier ses tableaux non plus, ni ses peintures dites murales, ou ses illustrations. Pour simplifier la présentation, nous allons, cependant, les traiter à part, bien que la chronologie désire leur étude parallèle.

* * *

Le but de l'art de l'affiche est de populariser des produits matériels ou spirituels, des idées politiques, d'attirer l'attention sur des événements d'intérêt public, d'organiser des mouvements sociaux. L'affiche moderne — celle comprise au sens donné de nos jours au terme — a cent années: c'est en 1867 que Jules Chéret a produit sa première affiche en couleur à propos de Sarah Bernhardt dans «La Biche au Bois». Avec Manet (affiche pour le livre *Les chats* de Champfleury en 1868), Toulouse-Lautrec (Le Moulin Rouge — 1891) et Bonnard (La Revue Blanche — 1894), le genre faisait immédiatement son entrée dans l'histoire de l'art. Pendant un temps, on lui a donné la dénomination d'«art de la rue» ce qui précise deux de ses traits caractéristiques: l'affiche s'adresse aux masses (avec toutes les conséquences que cela comporte) et, dans ce domaine, seuls les œuvres murales et les monuments peuvent rivaliser avec; elle reste en liaison étroite avec la tournure prise par la peinture, ses modifications de forme. Au tournant de notre siècle, le modern style a fortement influé sur le style de l'affiche; il en fut de même, à la suite de la Grande Guerre, pour le Bauhaus, ses principes esthétiques puritains, sa pratique constructiviste. Parallèlement, la Neue Sachlichkeit exerçait son effet avec ses objets mis crûment au premier plan, ainsi que le surréalisme, avec sa méthode de créer des corrélations choquantes. Au cours de ce processus, les grandes figures de l'art de l'affiche jouèrent un rôle de plus en plus prépondérant et leurs activités déterminèrent l'évolution même du genre.

C'est dans cette période que l'affiche hongroise aussi atteignit à sa maturité. Cela a été dû, de manière décisive, au vaste essor artistique de 1919, ainsi qu'au renflouement, vers les années 25, de la vie commerciale en Hongrie et à l'importance croissante prise par la publicité, dont l'organisation fut assumée d'abord par le *Magyar Grafika* (Art graphique hongrois) fondé par Károly Rosner, puis — à partir de 1928 et pendant dix années — par le *Reklámélet* (Vie publicitaire). C'est au printemps de 1930 qu'eut lieu la première exposition des Artistes graphiques et de la Publicité en Hongrie; à cette occasion, on put voir défiler, pour la première fois, les dessinateurs publicitaires les plus en vue du pays. Comme Iván Hevesy le constata, trois artistes dominaient in-



Fig. 1. Konecsni: Savon Flóra I., 1935

contestablement la cohorte: Róbert Berény, Gusztáv Végh et Sándor Bortnyik. Il y a nombre d'affinités dans les œuvres des deux premiers: tous les deux offrent, dans une présentation graphique, des préoccupations d'ordre pictural, accordent une grande importance à la thématique, au contenu littéraire, illustratif, anecdotique. De la sorte, dans le domaine du style, ils établissent la liaison entre l'affiche française plus picturale et spirituelle (ou, tout au moins, de style pointu) et l'affiche allemande plutôt tournée vers le dessin et les fins de publicité. A leurs côtés, les ouvrages de Bortnyik représentent le style graphique pur et absolu («sachlich»); ils s'apparentent aux produits de la tendance allemande vouée au mot d'ordre du nouveau chosisme, tout en nous réservant des émotions picturales aussi, puisque leur point de départ n'est pas un rendu astucieux des figures de l'affiche, mais les possibilités graphiquement picturales de la composition, des effets de couleurs et de formes. Avec ces trois artistes marquants, on pouvait voir encore, à cette exposition, Lajos Kassák, Gyula Kaesz, Albert Kner et la jeune génération, dont les promesses de l'école Bortnyik.

Mentionnons également István Irsai qui fut, après Lajos Kozma, le deuxième architecte hongrois à se mettre en valeur dans l'art graphique hongrois. Ses affiches sont les manifestations les plus nettes de la «Neue Sachlichkeit» dans notre pays; leurs éléments principaux sont la ligne et le plan, leur essence est le dessin débarrassé de tout motif ornemental, de toutes fioritures.

Sándor Kiss résume comme suit, dans son étude, la situation historique du moment: «Le style autonome de l'affiche est approché du plus près par le constructivisme, mais la rigidité et la propension au mécanisme de celui-ci rendent impossible toute évolution . . . il faut réaliser une synthèse des résultats acquis à ce jour qui réunisse les éléments émotionnels du naturalisme illustratif, le caractère décoratif du naturalisme graphique et l'intense accent d'authenticité du naturalisme pictural à la simplicité tendant à l'essentiel de l'affiche constructive et aux richesses de tons, de formes de la nouvelle peinture. Cette synthèse doit non seulement réfléchir les résultats acquis, jusqu'ici, par l'art de l'affiche hongrois, mais elle

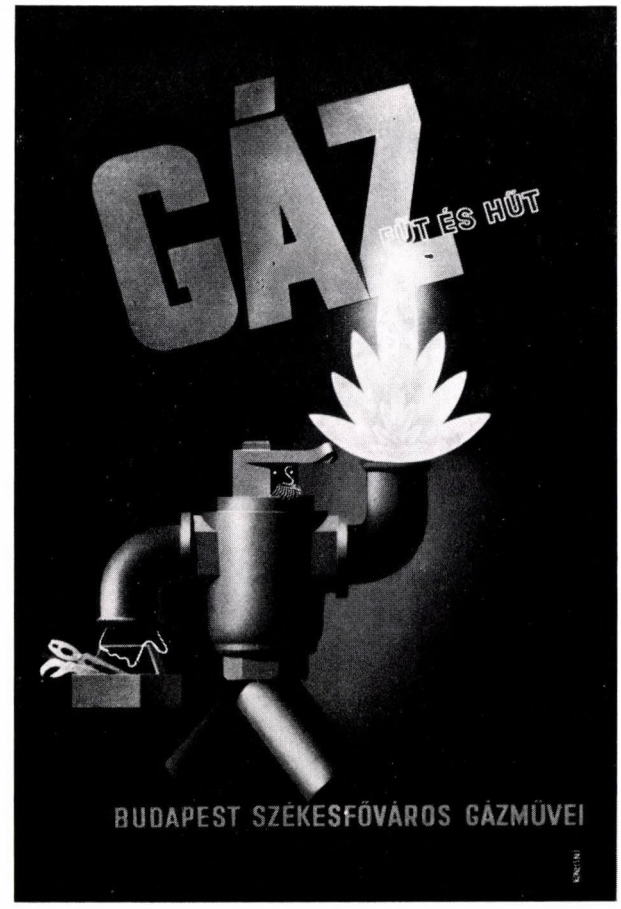


Fig. 2. Konecsni: Le gaz chauffe et réfrigère, 1937

doit être aussi, simultanément, de notre temps et différente de l'art de l'affiche antérieur.» Telle était la tâche qui incombait à György Konecsni.

György Konecsni a fini ses études à l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Budapest dans la classe de Rudnay et son intérêt s'est immédiatement manifesté à l'égard de l'affiche, de la publicité. Son premier succès date de 1932, quand — au concours de la Foire Internationale de Budapest — il fut distingué d'un prix pour l'arrangement économique des vitrines, des rayons, des comptoirs, ainsi que pour la solution d'un haut niveau artistique d'un décor orné des motifs de diverses marchandises. La même année, il gagnait le concours des Assurances Sociales pour la prévention des accidents et le premier prix du concours d'affiche des thermes Gellért, Széchenyi et Rudas, ouvrant par cela une voie nouvelle au genre en Hongrie. La surface de l'affiche *Gyógyvízben fürödj* (Baigne-toi dans de l'eau thermale) est divisée en deux: d'un côté, devant un fond noir, une statue antique d'une chaude blancheur et d'un effet plastique avec des teintes d'un gris neutre; de l'autre, symbolisant la santé, le serpent se lovant autour du bâton d'Esculape apparaît en silhouette dans la main d'une figure féminine présentée par le même procédé. En bas, l'espace s'ouvre sur des taches d'un bleu-vert froid; l'une de celles-ci s'éclaboussant rend sensible un corps qui pique une tête dans l'eau. Sur cette affiche, la composition constructive s'unit au rendu pictural qui utilise la perspective aussi et tout cela s'accompagne d'une palette hautement sensible, évoquant sans faiblesses l'atmosphère voulue. Cette œuvre nous permet de saisir les qualités de Konecsni: l'utilisation assurée des «signes», la compréhension instinctive du langage de l'affiche, le choix soigneux des couleurs peu nombreuses, mais frappantes. Tout cela le rattache aux maîtres importants, à l'époque, de l'affiche française.



Fig. 4. Konecsni: Je bats le tambour, je bats le tambour, 1945



Fig. 3. Konecsni: Aquárium, 1937

Il ne nous est pas donné de suivre pas à pas, dans tous ses détails, l'œuvre de György Konecsni — nous nous contenterons donc de parler de quelques-unes de ses créations qui ont déjà rang de classiques. La première période de sa carrière va de 1932 à la libération. Les œuvres alors réalisées se rangent — grosso modo — en quatre catégories



Fig. 5. Konecsni: Encore et toujours, 1945

plus importantes: affiches commerciales, affiches touristiques, affiches diverses et autres ouvrages graphiques: timbres, jaquettes, illustrations de livres.

Ses affiches commerciales se signalent par leur esprit d'à-propos. «L'affiche doit vendre la marchandise» — disaient, dans ce temps, les spécialistes de la publicité. Il était essentiel que le nom, la marque ou l'image du produit se grave dans la mémoire de l'acheteur et le texte — partie intégrante de la composition dans ses formes et couleurs — devait être lapidaire, frappant. Il est notoire que dans le tumulte de la rue de l'ère moderne, l'œil du passant entraîné à toute allure ne peut percevoir plus de cinq mots sur une affiche. Konecsni satisfait intégralement ces exigences depuis son affiche Modiano en 1932 jusqu'à celle de la boisson rafraîchissante Balilla en 1940. (Les premiers temps, il avait travaillé en commun avec György Kling pour les affiches commerciales et avec Antal Fery pour celles touristiques.) Quelques-unes de ses réussites marquantes: *Itt a tél, Dorogi brikett* (Voici l'hiver, Boulets de Dorog, 1934) avec le mot Dorog qui se répète six fois, passant du gris au rouge incandescent et disposé en forme de poêle (utilisation conjointe de la photographie et du procédé graphique); *Kakas paszta a ragyogó cipő titka* (Le cirage Kakas: le secret des souliers brillants, 1935) avec un coq formé des demi-cercles d'une boîte à souliers découpée en deux; *Flóra szappan I.* (Savon Flóra I, 1935) avec deux corbeaux noirs en vol et un corbeau blanc tenant dans son bec une boîte de savon Flóra; *Flóra szappan II.* (Savon Flóra II, 1935) avec un baquet voguant sur une mer de mousse de savon, une chemise d'un blanc immaculé séchant au vent et lui servant de voile; *Gáz fűt és hűt* (Le gaz chauffe et réfrigère, 1937), dont le petit bonhomme en tuyaux assemblés, emboutis est, peut-être, la publicité commerciale la plus spirituelle de toute l'époque avec son dessin concis et ses couleurs caractéristiques.

Quant aux sujets les affiches touristiques puisent à une même source: la mise à profit de la beauté, de l'attrait du paysage et de l'art folklorique vivant. Naturellement, les variations possibles sont nombreuses, mais l'essentiel reste le rendu pictural très attirant, s'adressant aux sentiments. *Bakony* (Le Bakony, 1936) retient l'œil par l'image d'un chevreuil traversant à toute allure un paysage de prés et de forêts ensoleillé; *Wegry* (Hongrie, 1936) nous présente la jeune paysanne portant du raisin et le gardien de chevaux (csikós) sur son cheval, tous les deux en costume régional; *MALÉRT* (Compagnie hongroise de transport aérien, 1939) montre un minuscule cavalier sous un avion brun qui survole un immense herbage vert; *Rimóci menyecske* (Jeune femme de Rimóc, 1940) montre une jeune paysanne palocze à diadème et tenant un broc; *Ungarn* (Hongrie, 1940) présente une jeune paysanne en costume régional, élevant au-dessus de sa tête un papillon aux ailes étalées; *Puszta* (La Puszta, 1940) laisse voir des chevaux galopant dans une plaine qui s'étend à l'infini avec, à l'avant-plan, une grande fleur de cierge de Notre-Dame. Chacune de ces affiches choisit un motif attrayant, une curiosité qui permet de saisir pourquoi le pays vaut la peine d'être visité. Ces œuvres ont assuré un retentissant succès international à leur auteur. En 1936, une affiche représentant une paysanne matyó avec un papillon a remporté le premier prix du concours organisé à Rome par le Conseil Général du Tourisme International (cette œuvre était réalisée en

commun avec György Kling). La même année, *Hortobágy* — un canard sauvage prenant son vol et, à l'arrière-plan, un troupeau de bœufs au pâturage — a gagné le titre de la plus belle affiche de l'exposition Internationale d'Affiches Touristiques de Budapest (cette œuvre a été réalisée en commun avec Antal Fery). En 1966, le Bureau de Tourisme du département de Hajdú fit réimprimer cette feuille et la présenta à l'exposition internationale d'affiches de Barcelone. Entre temps, il avait remporté le premier prix de la Fédération Internationale: la belle coupe d'or offerte par le souverain d'Égypte Fouad (Lausanne, 1938), le Grand Prix de la Triennale de Milan (1940), le premier et le troisième prix de l'Exposition Internationale d'Affiches et de Photos Touristiques à Budapest (1941).

Nous avons déjà fait mention de deux œuvres à ranger dans la catégorie des affiches diverses: celle de la prévention des accidents et celle des eaux thermales de la capitale. Parmi les ouvrages qui leur firent suite, rappelons: *Állatkert* (Zoo, 1937), primé et connu comme l'« affiche au zèbre » et *Aquárium* (1937), ainsi que *Helyezze pénzét búzakötvénybe* (Placez votre argent en bons de blé, 1943). En 1939, à l'intention des P. T. T. de Hongrie, Konecsni a gravé une série de timbres représentant les grandes figures féminines de l'histoire nationale; en 1940, il a donné les timbres émis dans la campagne de soutien « Pour l'Art Hongrois ». A l'Exposition Mondiale de Paris, en 1937, les deux murs longitudinaux de la salle du tourisme au pavillon hongrois étaient ornés des peintures de György Konecsni et lui valurent un Grand Prix et un Diplôme d'honneur. En 1943, avec l'architecte István Fekete et l'artiste graphique Pál Szücs, il prépara les projets du pavillon hongrois de l'Exposition de Barcelone et les réalisa en style folklorique.

Qu'est-ce qui caractérise cette période de la carrière de György Konecsni? Plus haut, nous avons déjà dit qu'à l'aide d'un seul « signe », d'une seule image il était toujours en mesure d'exprimer quelque chose de général. Cela devint une de ses qualités fondamentales surtout dans la période suivante, celle d'après 1945. Pour l'instant, ses œuvres étaient à effet pictural: il appréciait les contrastes du clair-obscur et fondait ensemble à touches floues les surfaces confrontées; ses formes étaient vigoureusement modelées, il avait un goût spécial pour mettre en harmonie les couleurs; sa composition était toujours d'un jet, bien agencée, la surface était économiquement répartie, l'essentiel étant mis en évidence par le coloris; enfin, les caractères du texte s'intégraient parfaitement à l'ensemble; il appréciait, au début, les caractères droits et grotesques, puis passa aux caractères romains à fin tracé.

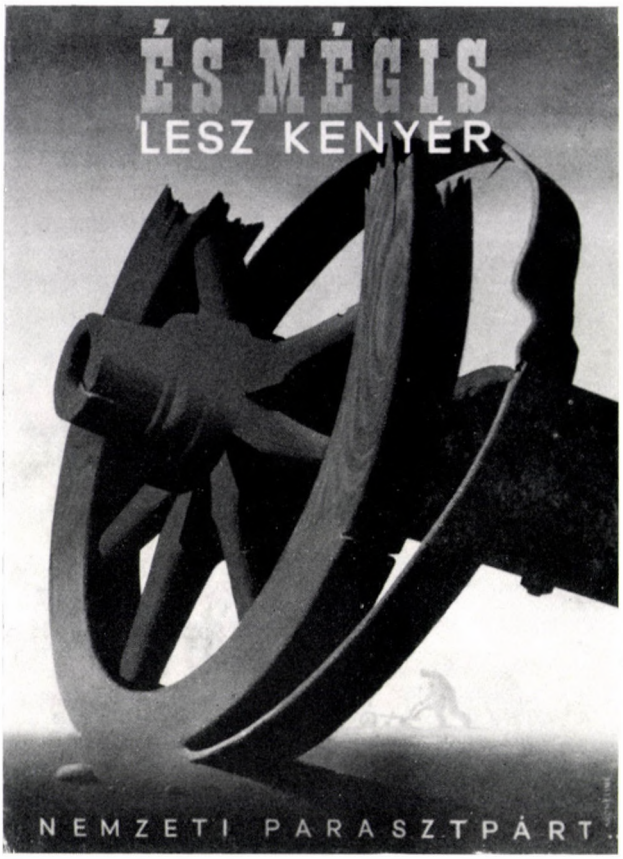


Fig. 6. Konecsni: Malgré tout, nous aurons du pain, 1945

* * *

La libération amena de nouvelles tâches pour les artistes graphiques de publicité, dont György Konecsni. La période allant de 1945 à 1949 a été de caractère transitoire dans les beaux-arts aussi; elle se rattache à la période d'avant la libération, car c'est maintenant que se développent des tendances qui ont pris leur départ dans la seconde moitié des années 30 (la deuxième vague de l'avant-garde, par exemple) et parce que la peinture de la post-école de Nagybánya continue à fleurir. D'autre part, de nouvelles tendances voient le jour, devant être rangées dans le domaine du nouvel art libéré, cela avant tout dans la statuaire monumentale et dans notre art de l'affiche. Kassák avait noté, dès 1916, sur les colonnes de la



Fig. 7. Konecsni: Vite, donne, viens en aide, 1946

revue *Ma* (Aujourd'hui) que l'affiche est la forme de manifestation artistique de tout premier ordre d'une nouvelle collectivité. En 1919, elle avait, effectivement, tenu le rôle de « grand art ». Il en fut de même entre 1945 et 1949: les tâches révolutionnaires de la réforme agraire, de la reconstruction, de la lutte pour le pouvoir l'élevèrent au rang de véritable besoin social. A défaut — momentané — de possibilités monumentales, c'était l'affiche qui assumait la fonction de transmettre, de manière accessible à tous, le message progresiste à diffuser parmi les larges masses (bien que, au cours des campagnes de propagande électorale, elle ait, plus d'une fois, popularisé des idées rétrogrades aussi). C'est l'alternative, voire même la nécessité d'un art monumental conforme à l'esprit de l'époque, d'un art nouveau et représentatif qui s'expriment dans l'art de l'affiche de ces années.

Cependant, malgré nombre de ressemblances, la période en question a fondamentalement différé de 1919 du fait qu'elle n'avait pas été précédée d'un renouveau politique et, en conséquence, artistique comme celui du Groupe des Huit ou du Groupe des Activistes. Ce fut pour cela que, tandis qu'en 1919 les affiches avaient été l'œuvre de *peintres* participant aux mouvements progressistes, si bien que le *langage* des affiches se rattachait étroitement à ces mouvements, une telle relève ne se déroula pas après 1945. Le Groupe Vajda-Korniss n'avait été, à aucun moment, capable de transgresser les limites qu'il s'était assignées lui-même, donc de s'adresser aux masses et de produire des affiches. Les œuvres sorties de ce cercle sont progressistes, plus d'une fois inspirées par des sentiments révolutionnaires, mais restent les extrapolations du monde intérieur clos des artistes, dépourvues de toute interaction sociale. La création des affiches incombait aux artistes graphiques et devait s'établir sur l'utilisation des formes d'expression développées, en grande partie, déjà avant la libération. L'influence du surréalisme ne se manifesta que dans le domaine des affiches idéales: en 1945, on émit l'idée d'organiser une exposition d'affiches contre la guerre. D'excellentes œuvres furent produites, mais elles ne trouvèrent pas d'éditeur et ne purent être présentées qu'en 1948, au Salon National, sans pouvoir jamais affronter le large public des rues.

Sur les affiches de cette époque, pas une fois la foule ne fait son apparition: en guise de *symbole de la classe*, la représentation se sert toujours d'une figure donnée et, à côté de celle-ci, utilise des « signes » dont la signification est notoire, sans équivoque — ou le deviendra précisément après leur apparition sur les murs. Les tâches sont plus complexes qu'en 1919: alors, les meilleures affiches visaient à recruter, à mobiliser, ou à démasquer. Après 1945, la situation historique était, de fond en comble, différente: il fallait mobiliser non pour le combat, mais pour la reconstruction, ce qui rendait l'affaire bien plus embrouillée; et démasquer n'était également pas une chose toujours facile dans les conditions offertes par la coalition du Front d'Indépendance.

Dans la situation nouvelle, le train prit force de symbole, mais au sens exactement opposé de celui qu'il avait, dans les années 1930, chez Derkovits. Pour celui-ci, il représentait la force fatalement écrasante de la classe dirigeante; maintenant, au contraire, il signifiait la force de cohésion exigée par la reconstruction. La classe ouvrière est représentée par le marteau, la paysannerie laborieuse par le cultivateur qui laboure ou qui sème, tandis que le monsieur bouffi qui

fume son cigare, ou le sac à argent renvoie à la bourgeoisie. Le compas, la brique, la truelle, la grue, l'élévateur se manifestent comme d'authentiques symboles neufs, de même que la représentation de la classe: l'ouvrier tenant un marteau ou un emblème. Les représentations de l'alliance des ouvriers, des paysans et des intellectuels sont différentes: figures à pic, à faux et à livre, ou bien: homme à marteau, femme à faucille et homme à compas. La silhouette de l'usine de même que les figures d'enfants, prennent également un sens symbolique: celui de l'avenir socialiste. Le marteau qui frappe l'enclume transmet un nouveau message, tout comme le poing levé derrière la silhouette de l'usine et du laboureur. L'ouvrier à marteau et le semeur qui se donnent la main parlent de l'alliance des classes. Le pain fait son apparition, comme la promesse d'une vie meilleure, avec une figure féminine qui sourit. En 1947, aux moments du plan triennal, le chiffre 3, formé de briques, parfois couché en guise de pont entre les deux rives d'un fleuve, parle de la reconstruction. *Tous ces motifs étaient donc puisés à la vie quotidienne et c'étaient les exigences nouvelles qui les avaient arrachés á leur milieu habituel pour les ériger en symboles neufs.* Tel est le rôle des objets en débris: roue brisée, la jante sans bandage, le Pont suspendu détruit par l'explosion, etc. Ces motifs se présentent toujours en contraste: la roue avec le laboureur, le pont détruit avec celui reconstruit. Et c'est toujours le Pont suspendu de Budapest que nous voyons, ce qui traduit le sentiment profond qui lie la nation à son premier pont permanent sur le Danube — œuvre de la génération des réformistes de la première moitié du XIXe siècle — et extériorise aussi le sentiment fondamental de ces années: le patriotisme d'inspiration nouvelle.

Ce sont là les années les plus fructueuses de György Konecsni. Bien que, du point de vue de son art, 1945 ne puisse être considéré comme un tournant d'époque — celui-ci ne se précisera qu'avec 1949 —, nous devons traiter cette période comme une étape autonome pour ce qui est de son caractère et de la portée des tâches résolues. A la libération, les meilleures énergies créatrices de l'artiste étaient intactes et ses activités précédentes, surtout le langage de formes concis, à symboles convaincants, auquel il avait accédé sur ses affiches touristiques, l'avaient quasi préparé à répondre aux exigences modifiées. Selon la pertinente constatation d'un de nos critiques, Konecsni «créait des affiches à l'intention de l'histoire de l'art». La caractéristique de ces œuvres est la densité de leurs symboles, la souple adaptation de leur coloris au contenu à transmettre. *És mégis lesz kenyér* (Malgré tout, nous aurons du pain, 1945) proclame son message en plaçant, derrière une roue de charrette brisée, sans bandage, la silhouette du laboureur au travail. Nous avons une variante — celle-ci non réalisée — de cette affiche: un paysan courbé jusqu'à terre tire la charrue guidée par sa femme. C'est là un motif représentatif de la fin du XIXe et du commencement du XXe siècle, nous en retrouvons la réalisation la plus marquante sur une des feuilles de la série de Kollwitz, *la Jacquerie*. *A kenyér itt kezdődik* (C'est de là que vient le pain, 1947) exprime lapidairement le travail de création, de production à l'aide des deux instruments qui symbolisent la classe ouvrière: le marteau frappant la faucille incandescente. L'éloquence du court slogan prend aussi valeur de symbole. *Minden dolgozó pártja az MKP* (Le PC hongrois est le parti de tous les travailleurs, 1945) se propose de toucher les couches citadines: la main tenant le compas et l'ou-



Fig. 8. Konecsni: C'est de là que vient le pain, 1947



Fig. 9. Konecsni: Café de chicorée SZIT, 1948

vrier élevant un mur parlent des intérêts communs et de la solidarité des intellectuels et des ouvriers. La situation historique est parfaitement rendue sur ces «fresques» de l'époque agitée: *Kaptál földet, adj kenyeret* (Tu as reçu de terre, donne du pain, 1945), *Siess, adj, segíts* (Vite, donne, viens en aide, 1946), *Megszűnt a csere, itt a forint* (Plus de troc, voici le florin, 1946), *Szebb karácsonyt, boldogabb újévet hoz a 3 éves terv* (Le plan triennal apporte un Noël plus beau, une nouvelle année plus heureuse, 1947). Les paroles de Iván Hevesy, en 1919, trouvaient leur justification: «Naturellement, la nouvelle fresque sera de dimensions plus grandes, elle sera plus pure, mieux équilibrée que la nouvelle affiche, mais l'essence des deux sera identique. L'affiche sera la fresque d'actualité, la fresque sera l'affiche à contenu immanent, destinée aux siècles à venir.»

Nous ne pouvons que déplorer que les affiches de Konecsni contre la guerre, composées à cette époque, soient restées à l'état d'épures et n'aient pas orné les murs. Elles puisent aux accessoires du surréalisme. *Dobolok, Dobolok* (Je bats le tambour, je bats le tambour) fait voir, devant un tronc d'arbre brisé et la charogne d'un cheval, un enfant en papier, à sabre de bois et shako de papier, qui bat la marche sur la tête coupée. *Soha többé* (Plus jamais) montre, devant des barbelés, une silhouette à shako qui semble un épouvantail déchiqueté par les balles. *Még mindig* (Encore et toujours) représente un petit garçon qui souffle des bulles de savon sur un balcon en ruines soutenu par une cariatide détériorée. L'affiche *Egészségvédelmet* (Protection sanitaire) montre une fleur qui s'épanouit, dans un pot ébréché, à la fenêtre ouverte, frappée par le soleil, d'un abri. Toutes ces feuilles parlent de l'absurdité, de la folie de la guerre, de la force élémentaire de la vie.

Dans la même période, Konecsni a composé toute une série de timbres aussi. La monnaie (pengœ) se dépréciant rapidement, il fallait continuellement renouveler — en 1946, presque chaque mois — les vignettes. Le *timbre de la reconstruction* (1945) est particulièrement intéressant: le blason en pierre de la capitale hongroise est brisé en deux; un ouvrier robuste, au torse dénudé emboîte les deux parties; dans sa main droite portant encore des menottes et un morceau de chaîne brisée, il tient un marteau; à l'arrière-plan, d'un côté, une des piles en ruines du Pont suspendu; de l'autre, ce même pont reconstruit. Le *timbre de la République Hongroise* (1946) applique le principe de la création de types, dont nous avons déjà parlé: au milieu de la vignette, dans un cadre oval, nous voyons une figure féminine en blanc, la République, et un homme libéré de ses chaînes, le peuple hongrois. Sur les *unités courantes*, nous voyons soit un ouvrier tenant un marteau, avec une enclume et une roue dentée, soit une moissonneuse en costume national, la faucille à la main droite et la gerbe à la main gauche. Un ensemble symbolique intéressant figure sur le *timbre de la Paix* émis en 1947: une femme y est agenouillée; de sa main droite, une colombe portant un rameau d'olivier prend son vol; de la gauche, elle tient une gerbe de blé; au-dessus d'elle, un disque solaire stylisé.

En février 1947, une exposition commémorative de la Libération fut organisée à l'Hôtel Károlyi; son affiche montre, dans une teinte grise, les ruines du Château, avec le blason détérioré de la capitale; à l'avant-plan, des barbelés dans lesquels un fusil à baïonnette, orné d'un drapeau rouge à faucille et à marteau ouvre une brèche et, au-dessus, une colombe qui prend son vol. C'est de la même période que date l'affiche mé-

morable *Szabad Nép a dolgozók legjobb újságja* (Szabad Nép: le meilleur journal des travailleurs, 1948): sur une table couverte d'une nappe à carreaux rouges, un journal plié laisse lire l'éditorial de József Révai: «Le pain des masses»; à côté, le couvert d'un petit déjeuner avec du café, du pain et du beurre. L'affiche *SZIT cikória kávépótlék* (Café de chicorée SZIT) est également de 1948: l'arrière-fond à élégantes rayures couleur lilas demi-teinte et brun, la tête féminine ravie buvant son café le petit doigt levé de manière recherchée évoquent avec un humour subtil l'atmosphère du foyer assurée exclusivement par le café de chicorée vanté.

Cette période se termine avec l'exposition d'affiches organisée, en 1948, au Salon National. A l'avant-propos du catalogue, nous pouvons lire, de la plume de György Markos: «... Les travailleurs intellectuels de tous les arts et genres graphiques — depuis ceux qui illustrent les manuels scolaires jusqu'à ceux qui composent des affiches — ont compris l'appel de l'époque et de la société, des masses; ils expriment cette époque et cette société, l'opinion des masses, les sentiments de leur peuple. Ils en viennent, de ce peuple, et ils s'adressent à lui. Cela a de l'importance, car ... ils se sont fait l'expression durable de leur temps .. après la libération aussi, les artistes graphiques hongrois ont été à la hauteur de leurs tâches.»

Dans cette période, Konecsni a étendu son «appareil de signes», il a usé, sans hésitation, de figures en tant que types; nous lui devons les symboles de la roue brisée, du pont en ruines, ainsi que du laboureur et du pont reconstruit qui leur font contraste. Il a appliqué la faucille et le marteau au travail de reconstruction, il a fait du pain le symbole du bien-être et de la paix.

* * *

Avec 1949, un chapitre nouveau s'ouvre dans l'histoire des beaux-arts de Hongrie. Le cours organique de l'évolution fut arrêté. L'interprétation simpliste du type, l'identification du type au symbole effaça les limites du tableau et de l'affiche. Les affiches commerciales étaient devenues inutiles, la fonction de celles politiques s'était modifiée, leur apparition se rattachant, la plupart du temps, à la commémoration de grands anniversaires historiques, ou à des actions importantes: élections, lancement de l'Emprunt de paix, etc. Mais le caractère même des anniversaires

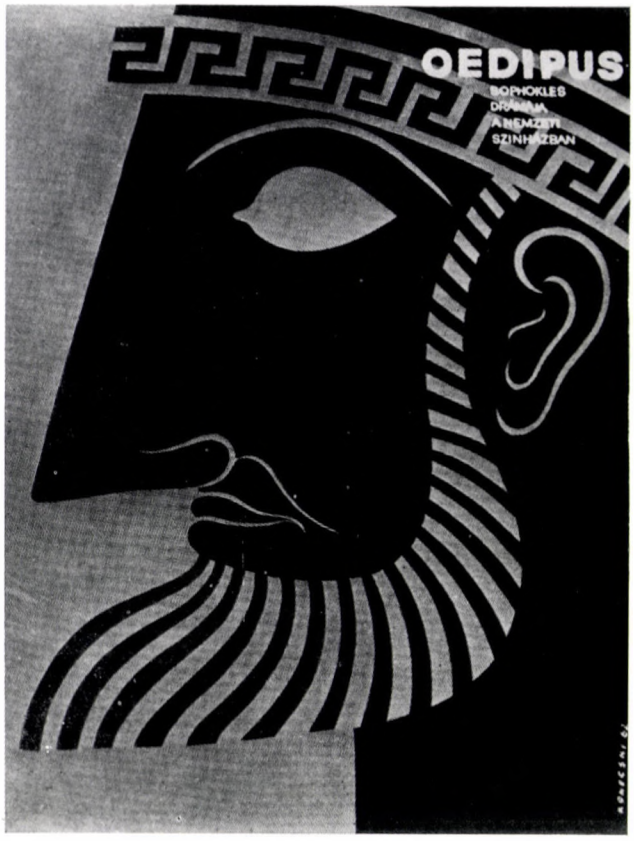


Fig. 10. Konecsni: Oedipe, 1962

avait changé; auparavant, ils étaient imprégnés de l'idée du combat pour le pouvoir ou de celle des tâches plus d'une fois héroïques de la reconstruction; après 1949, on salua, vanta les résultats — effectifs ou présumés — de la construction d'une société nouvelle, du labeur assidu de tous les jours. De la sorte, l'affiche politique se mettait au service de la popularisation de tels buts et, de mobilisateur et agitateur, son caractère était devenu solennel et apologétique. Au rang des œuvres conçues sous le signe de l'accessibilité à tous, l'affiche qui «reflète» toute l'époque est celle sur laquelle nous voyons un géant tout en muscles et à un air ricaneur défendre, à coup de marteau, la paix. Les affiches cinématographiques — l'autre catégorie majeure de la production de ces années — n'étaient guère plus conformes aux règles du genre: elles se contentaient de rendre, de manière naturaliste, le protagoniste ou la scène principale du film et de «populariser» celui-ci de la sorte.

Konecsni ne pouvait se soustraire aux exigences générales. *Te is figyelj, leplezd le és tedd ártalmatlanná a kémeket, az imperialisták ügynökeit*

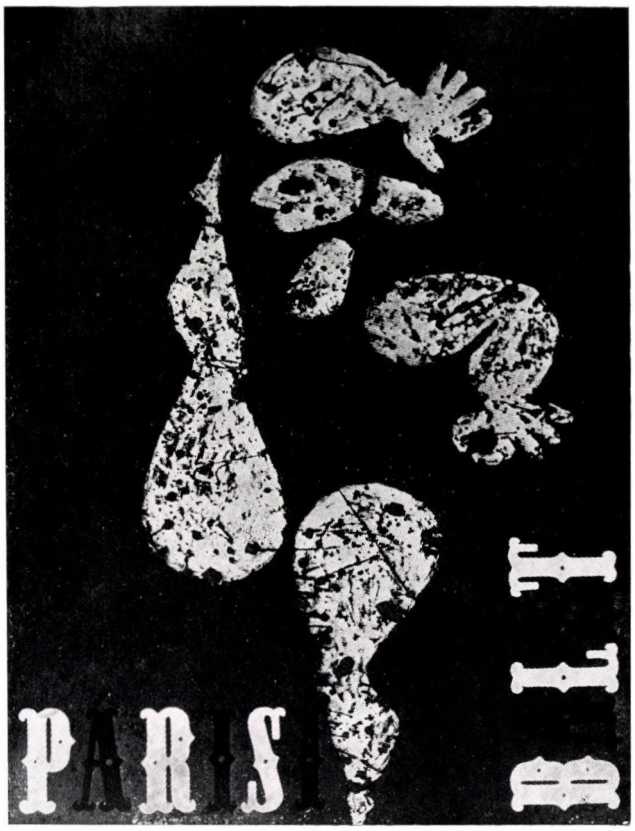


Fig. 11. Konecsni: Ballet de Paris, 1960

(veille toi aussi, démasque et réduis à l'impuissance les espions, les agents de l'impérialisme, 1949) est une somme de ces exigences et nous fait penser à la planche montrant un cheval frappé de toutes les maladies imaginables dans les vieux manuels de vétérinaire: nous avons, dans un rendu photographique, une tête grandeur nature, coiffée d'un képi, cette figure tient, entre ses doigts tendus en avant, un petit bonhomme grotesque avec des liasses de dollars dans sa poche. Si le goût, la réflexion, la grande routine de Konecsni lui permettaient, de temps à autre, de s'évader des contraintes, il ne pouvait, toutefois, passer outre aux poncifs de composition de l'image « accessible à tous ». Autant que cela lui était permis, il s'efforçait d'arriver à une unité et de rester simple, clair; cependant, il ne pouvait, lui non plus, éviter une représentation plus détaillée et naturaliste. Sur les affiches aussi, les formes naturelles devenaient formes artistiques, derrière des colosses au sourire figé, les drapeaux claquant au vent proclamaient les slogans d'actualité. *A haza javára, a magad hasznára* (Au profit de la patrie et pour ton bien [souscris à l'Emprunt de paix]) illustrait une de ces phrases creuses: on voyait un ouvrier en vêtement d'atelier et une jeune paysanne tenant un enfant par la main, et offrant, le visage illuminé de bonheur, une partie de leur salaire. Une politique illusionniste fondée sur des sentiments illusoires — le rendu illusionniste lui convenait parfaitement. Si nous passons en revue la production de la période (nous avons pu le faire en septembre 1953 grâce à l'Exposition des Affiches de Paix et du Plan quinquennal, au Musée Ernst de Budapest), nous ne pouvons en avoir qu'une image aride, désolante.

C'est en 1951 que Konecsni se mit à peindre des tableaux historiques. Ceux-ci — monumentaux et redondants — devaient immanquablement influer sur ses affiches aussi. Ce ne fut que lentement, après des efforts de plusieurs années qu'il réussit à revenir à sa véritable manière et, graduellement, à dépasser ses conceptions de 1948. L'affiche *Dózsa* de 1955 est sa première œuvre où, débarrassé des contraintes picturales, il se plie à nouveau aux lois du genre de l'affiche, bien que le visage qui remplit le champ soit encore à rendu évocateur. Mais, il n'est plus question de représentation illusionniste: nous avons, de face, un visage dur, cerné de quelques gros et vigoureux traits, pris entre deux sortes de caractères; les majuscules

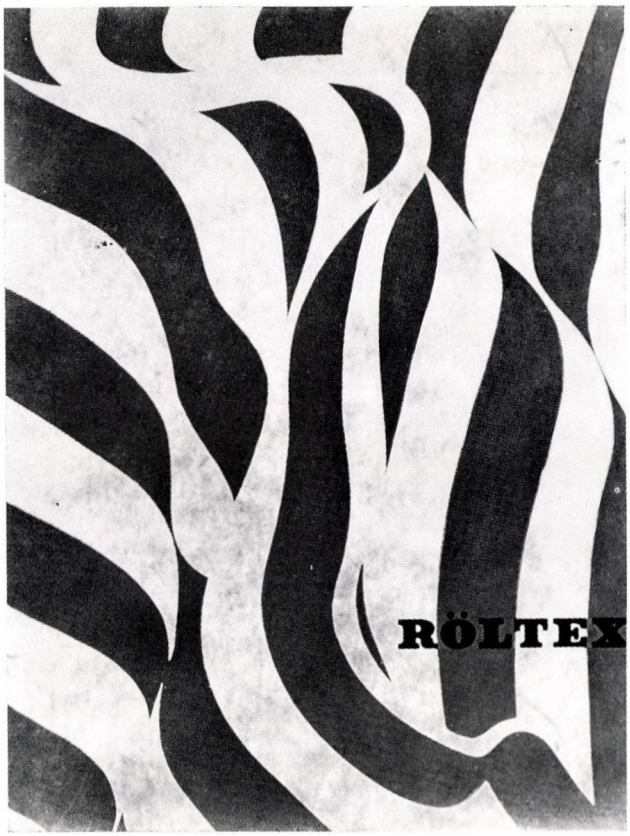


Fig. 12. Konecsni: Röltex, 1962

en haut-relief donnent le mot « Dózsa », tandis que les minuscules serrées limitent, d'un bout à l'autre, la composition: « tragédie de gyula illyés au théâtre national». Cette période ne se terminera qu'avec 1960. Jusqu'à cette date, il nous donnera encore une série de tableaux et d'illustrations, entre autres de poésies. C'était là son domaine alors favori, lui permettant de lâcher la bride à son imagination. Le Musée littéraire Petőfi et le Ministère des Affaires culturelles avaient nourri le projet, en 1958, de publier un album représentatif rassemblant les plus belles poésies de nos meilleurs poètes — anciens ou présents — et illustrées par nos dessinateurs marquants. Cette initiative suscita un vif intérêt parmi nos artistes et nombre d'œuvres de haute tenue en furent le fruit.

* * *

Depuis la Seconde Guerre Mondiale, mais surtout depuis 1950, le style de l'affiche s'est transformé dans le monde entier. La reconstruction vigoureusement encouragée après les hostilités était en étroite corrélation avec l'affluence considérable de capitaux américains en Europe. Parallèlement, les moyens et méthodes de la « publicity » américaine se propageaient toujours plus. L'affiche connut une solide concurrence dans le cinéma en couleurs, la télévision, les réclames au néon de plusieurs étages de haut, les rubriques d'annonces accrues des magazines et des journaux. Le rythme de la vie dans les villes s'accéléra, le nombre des voitures augmenta — toutes ces circonstances firent que l'affiche subit aussi des transformations: elle devint de dimensions plus grandes et plus haute en couleurs. L'apparition et la pénétration des nouveaux courants de style picturaux modifièrent le genre. Son style fut influencé par la rapide expansion du surréalisme après la guerre, puis par le tachisme. Les surfaces se couvrirent de nouveaux rythmes de couleurs, on vit réapparaître les montages; l'imprimerie en pleine évolution rendit possible la reproduction rapide et en grand nombre d'exemplaires des procédés les plus raffinés. Écarter totalement l'illusionnisme fut une des lois premières, de même que le traitement décoratif des surfaces. La présentation « sachlich » de la marchandise n'eut plus cours et, en général, la représentation naturelle de la figure humaine non plus. Elle céda la place à la photographie accompagnée de spirituelles solutions de coloris et de dessin, éventuellement,



Fig. 13. Konecsni: Biennale de São Paulo, 1963

d'une figure humaine astucieusement traitée, ou de l'interprétation sérieuse ou comique d'une situation caractéristique. La couleur se vit conférer un rôle plus important qu'auparavant, on utilisa des teintes vives, scintillantes, attirant immédiatement l'œil et l'attention. L'affiche conçue dans l'esprit des primitifs ou des dessins d'enfants se manifesta également. Enfin, le nombre des montages s'accrut, procédé qui permettait de réaliser des effets choquants.

A la fin des années 50 et au début des années 60, l'art de György Konecsni connut aussi un renouveau. C'est à partir de 1960 que nous pouvons parler de sa nouvelle période de création. Il rompit alors radicalement avec sa manière picturale précédente renvoyant à des objets concrets, tangibles. Les éléments de ses nouvelles affiches se composent de figures, de « signes » stylisés, décoratifs. Leurs thèmes sont divers, mais ces œuvres ont un trait commun: très peu ont été réalisées, la plupart sont restées à l'état de projet. *A felszabadult Budapest művészete* (L'art de Budapest libéré, 1960) montre la masse tassée,

noire du portail du Pont suspendu, avec l'arche en blanc, puis l'autre portail et, au-dessus de tout cela, un disque solaire rayonnant; le fond de l'affiche est un bleu en rayures et en taches qui rappelle le fleuve enjambé par le pont. *Párisi Balett* (Ballet de Paris, 1960) présente, sur un fond tacheté, un corps traité comme une poupée: l'une des jambes est sur pointe, l'autre haut levée, les deux mains distordues, la tête tournée de profil; de grands caractères « biedermeyer », composés en angle et alternant deux à deux les couleurs, délimitent la composition. *A vihar kapujában* (A la porte de l'orage, 1960) présente des faisceaux de traits blancs sur fond noir et, à première vue, dans un grand désordre, mais d'un rythme en réalité sévèrement ordonné; ils rappellent une pluie drue, ce qui est en vigoureux contraste avec l'équilibre des caractères romains en colonne. *Riksakuli* (Le coolie-pousse, 1961) est ordonné de manière semblable: le fond vibrant de taches est réparti en bandes horizontales, semblant indiquer la suite infinie des rues; sur l'une d'elles, la silhouette du coolie et de son pousse-pousse sort du champ, tandis que le titre apparaît, en bas, en caractères romains gras. *Budapesti Ipari Vásár* (Foire Industrielle de Budapest, 1960) est une affiche primée, imprimée, puis retirée de la circulation; d'un côté, la moitié de la surface est occupée par un hémisphère blanc et brun; de l'autre, par une tête de Mercure stylisée, aux yeux bruns, avec — dessous — le pied ailé du dieu sur un marteau. La même affiche dessinée une année plus tard (1961) se compose de trois lettres: sur fond blanc, un « b » rouge stylisé autour d'un globe noir-blanc; un « i » en négatif, avec le texte; un « v » vert, avec la date. De même que l'affiche de la Foire de 1960, celle de la représentation au Théâtre National de l'œdipe *(œdipus*, 1962) est abstraite; la conception part des formes et des couleurs des dessins sur les vases grecs: sur fond noir, un profil d'homme portant la barbe et traité en brun, avec des caractères grotesques en blanc à la hauteur de l'œil.

C'est en 1962 que le très coté périodique spécialisé, *Gebrauchsgraphik* de Munich, entra de nouveau en contact avec György Konecsni, dont il avait présenté l'art en 1941. Le directeur de la rédaction, Eberhard Hölscher, commença sa présentation en soulignant qu'il est rare de rencontrer un artiste graphique dont la veine ne se serait pas tarie et qui n'aurait pas été conduit à la monotonie au cours de tant d'années écoulées. Mais « . . . le ton vif, moderne des affiches [de Konecsni] témoigne d'une évolution positive de son talent. Il ne s'est pas contenté de ses succès précédents, il ne s'est pas cantonné dans les limites d'une attitude une fois adoptée. Bien au contraire, il est parfaitement conscient des courants artistiques de notre époque . . . ses affiches sont les expressions vivantes du présent . . . » Mais la majorité des œuvres de cette période ne sont pas nées sur commande: il manque, entre le client et l'artiste, la demande et les possibilités, cette harmonie qui est la condition première de la réalisation d'une bonne affiche. Ainsi, Konecsni ne répond qu'à sa propre inspiration et ne travaille que pour son plaisir. Il y a, par exemple, l'affiche *Állami Biztosító* (Assurances d'État, 1962): devant un arrière-fond sombre, coulé, un montage de deux charognes blanches et d'une façade en ruines, et, à angle droit, les minces caractères romains d'un proverbe arabe; ou bien le projet *Az öreg hölgy látogatása* (La visite de la vieille dame, 1960): la pièce bien connue de Dürrenmatt est évoquée par la figure d'un chat tenant, dans sa gueule au tracé déformé, un squelette d'oiseau. C'est en 1962 que l'idée d'une rétrospective Konecsni fut soulevée pour la première fois. Il prépara alors plusieurs projets d'affiche; l'un d'eux est particulièrement spirituel: c'est une caricature en style moderne d'une tête d'artiste à chapeau blanc et nœud papillon, au dessin grotesque sur fond noir.

En 1963—1964, un groupe d'artistes graphiques hongrois — dont plusieurs disciples de Konecsni — organisa une série d'expositions présentant des projets de calendrier, de jaquettes de disque et d'illustrations. Konecsni participa à ces expositions avec des œuvres d'un haut niveau, pleines d'esprit, dont le sort fut, régulièrement, de rester à l'état de projet. Le genre, devenu alors à la mode, des calendriers lui plaisait particulièrement, parce que libéré de toute contrainte; il en composa, plus tard aussi, plusieurs séries pour son plaisir. A la même époque, la Croix-Rouge hongroise lui demanda des affiches pour populariser le mouvement des donneurs de sang. Nous avons plusieurs variantes de *Adj vért, életet adsz* (Donner du sang, c'est donner la vie); la plus concise est celle qui montre deux amphores, une goutte de sang rouge tombant dans le récipient inférieur, brûlant d'une flamme plus petite. Toutes ces œuvres annoncent déjà la transition à une nouvelle période. Les caractéristiques de celle qui prend fin sont la re-

fonte et l'abstraction totales du dessin, la fonction complémentaire du contraste de l'image et des caractères; la couleur fait son apparition conformément à une interprétation entièrement neuve: elle n'est qu'un élément «affectif», de «mise en train», soutient, en quelque sorte, l'affiche.

Au début des années 1960, un style nouveau était en voie de se dégager dans le dessin appliqué. Ce nouveau constructivisme faisant revivre les principes esthétiques du Bauhaus rayonna à partir de l'école de Bâle et conquit, surtout, l'affiche suisse. Chez Konecsni, nous pouvons également relever un changement semblable; déjà la magnifique affiche *São Paulo-i Biennale* (Biennale de São Paulo, 1963) en témoigne. On voit, sur celle-ci, une tête stylisée, avec un œil stylisé étroitement tenu par une main: expression massive de la notion de réclame. Au concours ouvert à l'occasion du 50e anniversaire de la *Révolution d'Octobre*, Konecsni remporta trois des quatre prix: le premier et deux troisièmes. C'est alors qu'il composa le globe formé de deux mains qui se serrent, ce beau symbole de l'amitié des peuples. A l'occasion du 50e anniversaire du *Parti des Communistes de Hongrie*, il fit une affiche constructiviste de trois lettres (KMP) d'une belle plastique et étagées l'une sur l'autre. Cet ouvrage lui valut le prix de la meilleure affiche politique de l'année.

En automne 1968, on inaugura sa rétrospective dont il était question depuis un certain temps. Ce fut une véritable révélation de voir rassemblées les œuvres de toute une vie — et nous ne savions pas encore que, malheureusement, elles n'auront guère de suite. Konecsni avait atteint ce que peu d'artistes réussissent: devenir, de son vivant, un classique. Comme l'un de ses critiques l'a noté, il a été de nouveau prouvé que «. . . dans ce genre aussi, l'œuvre d'art commence au haut niveau du talent créateur, du sûr degré de civilisation et de la riche ingéniosité . . . » Konecsni a facilement dépassé ce niveau le plus élevé qu'il s'était proposé.

Parmi ses dernières œuvres, nous avons les dix-huit illustrations du *Ban Bánk*, ainsi que sa série — inachevée — de gravures sur cuivre *A magyar nyelv története* (Histoire de la langue hongroise), dont il ne nous a laissé que les esquisses à la pointe Bic. Sur les dessins pour le *Ban Bánk*, nous reconnaissons l'influence du langage des miniatures médiévales. En 1969, Konecsni participa à l'exposition des Projets d'Emblèmes organisée dans l'esprit de la réforme de la gestion économique; mentionnons, à cette occasion, l'emblème réalisé à partir du schéma de la pile du Pont suspendu. Ses dernières affiches — celles dessinées pour le congrès mondial des femmes tenu à Helsinki et, parmi elles, celle où deux visages de femme souriants entrelacés forment le globe terrestre — lui valurent, en 1969 aussi, les prix des meilleures affiches politique et culturelle de l'année.

* * *

Pour rendre le tableau d'ensemble plus complet, nous devons aussi parler des activités de peintre de Konecsni — bien que celles-ci se détachent nettement de ses réalisations dans le domaine de l'affiche. Et si, parmi ses peintures, nous ne trouvons pas des œuvres de valeur durable telles que parmi les affiches, la faute n'en revient pas uniquement à l'artiste.

József Révai, lors de son discours d'inauguration à la Ire Exposition des Beaux-arts de Hongrie (en 1950) avait reproché l'absence de la représentation picturale des grands événements héroïques et révolutionnaires du passé. Cet appel ne tenait pas compte du fait qu'une différence fondamentale de la manière de voir se manifeste entre la sensibilité d'une communauté sur la voie de devenir une nation, qui se trouve, vers le milieu du XIXe siècle, tout au début de l'évolution capitaliste, et la notion internationaliste, au XXe siècle, de la nation. Or, cette différence amène des conséquences non seulement dans le contenu, mais aussi dans la forme et tout autant dans les beaux-arts que dans les autres domaines artistiques. En prononçant les paroles citées, l'orateur n'avait pas pesé les dangereuses difficultés de la question. La conception éclectique, vulgarisatrice réduisait le processus historique aux «revirements du destin national», aux éléments de révolution désignés comme «bonds qualitatifs en avant», excluait de cette notion le cours naturel de l'accumulation quantitative et les corrélations qui en découlent. L'exigence d'une réalisation rapide des idées mal éclaircies entraînait avec soi l'échec. A défaut d'autres points de repère, les artistes se tournèrent vers le modèle historique et transplantèrent, au sein des conditions nouvelles, l'univers de l'art pictural romantique du XIXe siècle. Plus que dans n'importe quel autre domaine, le chaos, l'incertitude des idées signifiaient, là, un danger insurmontable. Immanquablement, les représentations des masses perdaient tout caractère, de-

venaient floues, les figures se contentaient d'une typisation banale et n'étaient pas capables de transmettre les nouvelles idées encore en formation. Il ne restait comme refuge, pour l'artiste, que le savoir professionnel, la routine. On pensait pouvoir suppléer au modelage spécifiquement pictural par la fidélité à la nature et, sur la base de la conception lukácsienne du grand réalisme, on avait recours aux procédés de la peinture de la nature courants au siècle passé. Tout cela empêchait, même l'enthousiasme le plus sincère, d'arriver à des œuvres supportant l'épreuve du temps. Déjà quelques années plus tard, celles-ci semblaient désuètes, éphémères, fausses, car les thèmes historiques ne s'étaient pas imprégnés de pensées valables aussi de nos jours et ne dépassaient pas le niveau de l'illustration des situations au XIXe siècle. Pourtant, les exemples étaient édifiants aussi bien au sens négatif que positif. Au sens négatif, les tentatives, au tournant de notre siècle, de traiter des sujets historiques dans l'esprit plébéien et bourgeois s'étaient soldées par des œuvres inachevées, comme la Marche de Rákóczi *(Rákóczi induló)* de Hollósy, ou figées dans un héroïsme factice comme le Miklós Bercsényi *(Nagy Bercsényi Miklós)* de Tornyai. L'exemple positif était encore plus proche: la série de gravures sur bois *1514* de Derkovits, où celu-ci avait saisi la jacquerie de 1514 grâce à la concentration artistique de phénomène concret, mais avait, en même temps, rendu les réalités de 1930 aussi. L'apparition du policier horthyste sur l'une des feuilles n'est point une falsification de l'histoire: l'artiste se souvient du passé et le rappelle à son public en parlant, conjointement, du «présent». Naturellement, entre 1950 et 1953, quand la «lutte» était virtuelle, illusionniste, quand l'ennemi tapi portait souvent nos couleurs et applaudissait avec les enthousiastes, il devenait encore plus ardu de consacrer les doctrines professées. En 1930, une profonde crise sociale secouait le pays, l'illusion de l'approche d'un changement révolutionnaire se manifestait chez plus d'un: l'œuvre classique de Derkovits avait pu voir le jour grâce à l'ensemble favorable de circonstances historiques et subjectives. En 1951, il n'y avait pas de front effectif de combat dans le pays, celui de la guerre froide passait en dehors de nos frontières, tandis qu'on ne croyait guère à l'existence du front virtuel (qui devint, subitement, réalité en 1956). Dans de telle conditions, alors que, dans l'entre-deux-guerres, l'école de Rome avait déjà sclérosé le thème historique par ses idées controuvées, une invention d'inspiration opposée ne pouvait s'avérer mieux apte à revivifier celui-ci.

Toutes ces difficultés, les artistes ne les avaient pas mesurées. Les œuvres créées à la suite de l'appel de Révai remplirent, d'année en année, les salles du Műcsarnok (Galerie d'art) et les opinions, les controverses qu'elles suscitaient (car, *alors*, les beaux-arts aussi étaient encore affaire publique) remplissaient les colonnes des journaux et des revues. György Konecsni se mit également avec un bel enthousiasme à ce travail. En 1951, en compagnie de György Kádár, il réalisa un tableau de près de vingt mètres carrés: *Vihar előtt* (Avant l'orage); cette vaste œuvre n'avait pas de noyau conceptuel et se désagrégeait en petites unités picturales sans lien organique entre elles. *1848 március 15* (15 mars 1848, 1952) montre le poète Sándor Petőfi déclamant ses vers révolutionnaires sur les marches du Musée National; la multitude défilant à l'avant-plan de cette scène confère une sorte d'ambiance «biedermeyer» à cette œuvre. *Rákóczi és Esze találkozása* (La rencontre de Rákóczi et de Esze, 1953) est également un tableau non résolu: le noyau central — les deux personnages historiques — se perd dans une multitude de détails. Konecsni travailla pendant plusieurs années au panneau de la gare de Székesfehérvár et considérait cette œuvre comme le sommet et, en même temps, l'échec final de ses activités dans le domaine de la peinture.

Nous pouvons juger plus réussies ses œuvres de caractère décoratif sur lesquelles ses qualités développées dans l'art graphique — concision et sens des bons effets — pouvaient mieux s'imposer. Les matières de mauvaise qualité ont empêché la réalisation de son idée artistique dans le cas de la gare de Győr; son sgraffite pour le siège du Parti à Zalaegerszeg — *Világ proletárjai, egyesüljetek* (Prolétaires du monde, unissez-vous, 1962) — est une composition planiforme, serrée, bien réussie, à placer au même rang que ses œuvres graphiques. Son grand panneau pour le Club «Fészek» des artistes de Budapest — *Századeleje* (Début du siècle, 1964) — est également une réussite pleine d'esprit inventif et d'humour; il y met à profit les possibilités techniques des couleurs synthétiques pour cerner gentiment et avec goût son thème.

* * *

En présentant la carrière de Konecsni, nous ne saurions oublier ses «œuvres invisibles»: ses

riches activités pédagogiques. En 1946, c'est lui qui a fondé, à l'École des Arts décoratifs d'alors, la chaire de dessin appliqué. En janvier 1948, cette institution fut réorganisée en École supérieure, il y devint titulaire de chaire; puis, l'année suivante, il passa à l'École supérieure des Beaux-Arts, où il enseigna jusqu'à 1954. Ces quelques années lui avaient cependant suffi pour arriver à de magnifiques résultats: la preuve en est fournie par les réalisations des artistes graphiques qui ont été ses élèves. En 1964, il fut invité à réoccuper son poste et il y enseigna jusqu'à sa mort.

A la suite de la libération aussi, ses activités furent honorées à plusieurs reprises. Il reçut le Prix Kossuth, d'abord en 1949, pour ses affiches politiques, puis en 1952, pour son œuvre commune avec György Kádár (*Vihar előtt* — Avant l'orage); en 1968, il fut distingué du titre d'Artiste émérite de la République Populaire Hongroise.

Sa disparition prématurée nous a fait perdre l'un des artistes marquants de notre époque, un artiste dont l'art représente un chapitre autonome de l'affiche moderne en Hongrie. Sa personnalité créatrice a été en constant renouveau, elle a toujours suivi le mouvement de son temps. Konecsni a créé sans relâche; il a été pleinement conscient des tâches et il a tout autant compris les possibilités de cette éphémère fresque collective de notre siècle qu'est l'affiche.

NOTES

Les activités de György Konecsni sont partie intégrante du développement des beaux-arts hongrois modernes. Cf. les communications ci-dessous des *Acta Historiae Artium*:

Körner, É.: Künstler der ungarischen Räterepublik. Zum Andenken der vierzigjährigen Wiederkehr der Räterepublik. Tomus VI (1960), fasc. 1—2.

Genthon, I.: Béni Ferenczy. Ibidem.

Passuth, Kr.: Les « Huit ». Le premier groupe hongrois de tendance constructive. Tomus VIII (1962), fasc 3—4.

Genthon, I.: Jenő Barcsay. Tomus IX (1963), fasc. 3—4.

Körner, É.: Jenő Gadányi. Tomus XI (1965), fasc. 3—4.

Szij, B.: Róbert Berény. Tomus XII (1966), fasc. 1—2.

Hárs, É.: Ferenc Martyn. Tomus XIV (1968), fasc. 3—4.

Quelques problèmes de l'affiche hongroise de l'époque ont été développés par Sándor Kiss dans son étude *Magyar plakátművészet a két világháború közt* (L'art hongrois de l'affiche dans l'entre-deux-guerres), in: Legújabbkori Történeti Múzeum Évkönyve, 1960. A ce sujet, cf. encore:

Kassák, L.: A plakát és az új festészet (L'affiche et la peinture nouvelle). In: *Ma*, Ire année, 1916, n° 1.

Hevesy, I.: Az új plakát (La nouvelle affiche). In: *Ma*, IVe année, 1919, n° 5.

Aradi, N.: Néhány 1919-es plakátunk nemzetközi vonatkozásairól (A propos des rapports étrangers de quelques-unes de nos affiches de 1919). In: Művészettörténeti Értesítő, 1966, n° 2.

A propos de l'art de György Konecsni, cf.: — l'article de József Pálfy, année 1940 de la *Gebrauchsgraphik*; — les années 1948/1949 et 1963/1964 de l'*International Poster Annual*; — l'étude de E. Hölscher, année 1962 de la *Gebrauchsgraphik*; — l'édition 1962 du *Who's Who in Graphic Art*.

RECENSIONES

LUDWIG BUDDE: ANTIKE MOSAIKEN IN KILIKIEN Band I. FRÜHCHRISTLICHE MOSAIKEN IN MISIS-MOPSUHESTIA

Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, Bd. 5. Recklinghausen 1969. Aurel Bongers Verlag. 233 Seiten mit 198 Abbildungen

Jede Abhandlung, die sich mit der Untersuchung des Ursprungs eines in verschiedenen Kunstepochen wiederholt auftauchenden Bildertypus befaßt, ist für die ikonographische Forschung äußerst nützlich und wertvoll. Ein solcher Bildertypus ist die »Arche Noä«, ein biblisches Thema, das vom Frühchristentum bis zur Barockmalerei seine Eignung bewährt hat. Innerhalb eines inhaltlich entschieden religiösen Geschehens typisch weltliche Elemente mit Nachdruck zur Geltung zu bringen, bieten doch die in unterschiedlichen Zeitabschnitten entstandenen Varianten des gleichen Themas ein getreues Bild der jeweiligen Naturbetrachtung und der mehr oder weniger realistischen Wiedergabe der Tierwelt.

Neben seinen auf die klassische Kunst gerichteten Forschungen beschäftigte sich Ludwig Budde, Dozent an der Universität Münster, in einer 1956 in der *Rivista di Archeologia Cristiana* veröffentlichten Studie schon früher mit dem genannten Motiv. Seine hier besprochene Abhandlung über das im kleinasiatischen *Misis-Mopsuhestia* am Fluß Ceyhan (Dschihan) erschlossene frühchristliche *Martyrion*-Mosaik knüpft an ein hochbedeutsames Werk dieses Themenkreises an.

Misis-Mopsuhestia, Hauptstadt der um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert vom oströmischen Kaiser Arcadius errichteten Provinz *Cilicia Secunda*, bildete an der Schwelle der Spätantike und des Frühmittelalters einen Knotenpunkt an der wichtigen Handelsstraße, von Tarsos nach Issos, weshalb sich auch im lokalen Kunstschaffen aus verschiedenen Richtungen eintreffende Einflüsse geltend machten. Die vom Verfasser 1955 an Ort und Stelle in Angriff genommenen Ausgrabungen förderten die Bruchstücke des überaus bemerkenswerten Mosaikbodens einer um 525/526 durch Erdbeben und Brand vernichteten Märtyrerbasilika zutage. Die zur Zeit des Bischofs Auxentius im dritten Quartal des 4. Jahrhunderts erbaute dreischiffige Basilika maß im Innern 24 m in der Länge und 25 m in der Breite. Der Mosaikfußboden mit der Darstellung der Arche Noä schmückte das Mittelschiff der Kirche. Hatten auch die erwähnten Naturkatastrophen den sehenswerten Bodenbelag an mehreren Stellen schwer beschädigt, blieb dieser glücklicherweise zum Großteil doch erhalten, so daß seine Komposition und sein thematischer Inhalt sich klar und deutlich rekonstruieren lassen.

Vor der eingehenden Beschreibung und der stilistischen Analyse des Mosaiks beschäftigt sich der Verfasser ausführlich mit der musivischen Technik, wobei er zu der überraschenden Feststellung gelangt, daß die Größe der einzelnen Mosaiksteinchen wesentlich voneinander abweicht. Während nämlich manchenorts bis zu 196 Körnchen und Splitter auf 1 cm² entfallen, zählte man an anderen Stellen des gleichen Bodens nur 92 St. Je nach ihrer unterschiedlichen Farbe handelt es sich entweder um Kalkstein- oder um Marmorsplitter. Die vorherrschenden Farben sind weiß, gelb, rot, grün, blau, braun und schwarz in allen möglichen Tönungen vom hellsten bis zum tiefdunklen Kolorit.

In seiner künstlerischen Auffassung bildet das Arche-Noä-Mosaik von Misis-Mopsuhestia innerhalb der ein ähnliches Thema behandelnden jüdischen und frühchristlichen Darstellungen ein Bindeglied zwischen dem epischen, oder wie sich Budde ausdrückt, »annalistischen« orientalischen Stil und der auf eine Vereinfachung des Bildtypus abzielenden abendländischen Darstellungsweise eher symbolischen Charakters.

Trotz der stellenweisen Beschädigungen blieb uns das Mosaik in verhältnismäßig gutem Zustand erhalten. Die Hauptansicht des nahezu quadratischen, $3{,}14 \times 3{,}07$ m messenden Mosaik ist der Eingangsseite der Basilika zugekehrt. Mit vollem Recht bezeichnet der Autor das Ganze als »Arche-Noä-Mosaik«, zumal auch der die figurale Komposition einfassende Rand mit seinem Akanthusornament und den zwischen dem Rankenwerk verstreuten Tieren als Fortsetzung und Ergänzung des Hauptthemas gelten kann. In der Mitte des Mosaikbodens ruht die zweigeteilte tischförmig flach gezimmerte Arche auf vier niedrigen Füßen. Ihre Bestimmung verrät eine oben am Heck angebrachte Inschrift, deren Lesart der Verfasser mit »*Kybotos noe rysi os*« (oder *ryomene)* angibt, auf deutsch »die rettende Arche Noä«. Rings um die Arche reihen sich die zum Überleben bestimmten, an Deck zu nehmenden Tiere in zwei Schichten: in der inneren die Vögel, in der äußeren die Festlandsfauna. Unseres Erachtens ist die künstlerische Darstellung des Federviehs die gelungenere, allen voran die des stolz einherschreitenden Pfauhahns dessen farbige Reproduktion übrigens auch den Schutzumschlag des Buches ziert. Die steifere, schematischere Wiedergabe der Säugetiere erinnert stellenweise an die naiven Miniaturen der mittelalterlichen naturkundlichen Kodizes.

Unter den nur in Fragmenten erhaltenen Mosaiken des südlichen Kirchenschiffes finden sich einige beachtenswerte Kompositionen, beispielsweise die im Geflecht der Akanthusranken verborgenen Vögel. Den bedauerlicherweise besonders schwer beschädigten Mosaiken des nördlichen Schiffes lassen sich immerhin einige Figuren eines zweifellos monumentalen Simson-Zyklus entnehmen. Den 3,85 m breiten Streifen schmückten einander chronologisch folgende Episoden der im Buch der Richter beschriebenen Geschichte Simsons. Die erste Szene, von der nur ein Fragment der Figur Simsons erhalten blieb, zeigt den jungen Helden als Löwentöter. Von der erläuternden griechischen Inschrift kann man leider nur noch die beiden Buchstaben »en« lesen, doch kann es ungeachtet der weitgehenden Lückenhaftigkeit kaum einem Zweifel unterliegen, daß das besagte Mosaik in ikonographischen Belangen jenen seltenen Typus repräsentierte, dem man auch in der erst unlängst erschlossenen Katakombe der Via Latina von Rom begegnet, wo der Kampf mit dem Löwen durch die Figur des am Boden liegenden, verendeten Löwen ergänzt wird, dessen Haupt Bienen umschwirren (Buch d. Richter XIV, 6, 8).

Auch von der größtenteils vernichteten nächsten Szene, in der Simson nach seiner Rückkehr aus dem Rumpf des von ihm zerrissenen Löwen Honig schöpft (a. a. O., 8—9), blieben nur einige Wörter der Inschrift, ferner ein mit Früchten dicht behangener Apfelsinenbaum und unter diesem eine Ente mit buntem Gefieder erhalten. Auch diese Episode hat ihre nächste Analogie in der Katakombe der Via Latina. Ein gleiches gilt für das dritte Bild, auf dem Simson mit den Füchsen dargestellt war (B. d. R. XV, 4—5). Hier blieb mehr von der Inschrift übrig. Es folgte der Kampf Simsons mit den Philistern, dessen Gegenstück ebenfalls in der erwähnten römischen Katakombe zu sehen ist. Die Analogie der fünften Szene, in der Simson das Stadttor von Gaza aus den Angeln hebt und auf den Schultern den

Berg hinanschleppt (B. d. R. XVI, 3), und die sich anhand dreier Bruchstücke und einiger Überreste der Inschrift rekonstruieren läßt, glaubt der Autor im Kölner St. Gereon-Mosaik zu erkennen. Im sechsten Bild hatte der Held sein Haupt im Schoß der Delila geborgen. Von diesem verblieben zwei nennenswerte, größere Fragmente, nebst einigen Wörtern der zugehörigen Inschrift. Gegenstücke dieser Szene finden sich außer im vorgenannten Kölner Mosaik in den Miniaturen der illuminierten Homilien des Kirchenvaters Gregor von Nazianz. An siebenter Stelle folgt die tragische Szene der Blendung Simsons durch die Philister (B. d. R. XVI, 21). Der seiner Kräfte beraubte mächtige Held stützt sich hilflos auf einen Jüngling: die Inschrift ist größtenteils noch erhalten. Den Zyklus beschließt die Episode, die auch die biblische Erzählung beendet, wie der wiedererstarkte Held die Säulen des Dagon-Tempels zerbricht und sich selbst mit der ganzen Menge unter den herabstürzenden Trümmern begräbt (a. a. O., 28—30). Der selbst in seinem fragmentarischen Zustand ungemein imposante Simson-Zyklus läßt den Einfluß der Theologieschule von Antiochia erkennen. Ein Vergleich mit späteren Darstellungen des gleichen biblischen Themas, der auf nähere Einzelheiten eingeht, wird durch den schlechten Zustand des Mosaikfußbodens von Misis-Mopsuhestia erschwert, doch ist das von Budde erschlossene und publizierte kleinasiatische Kunstwerk des Frühchristentums auch für die ungarische kunstgeschichtliche Forschung äußerst aufschlußreich, wenn auch die Reliefs der Basilika von Fünfkirchen (Pécs) Träger einer anders gearteten ikonographischen Überlieferung sind.

In den nachfolgenden Kapiteln beschäftigt sich der Autor mit dem stilistischen Aufbau der Mosaiken, wobei er auf spätantiken-frühbyzantinischen Bindungen mit Antiochia verweist, um anschließend kurz auf die themischen Probleme der frühchristlichen Bodenmosaiken und auf das Verhältnis der von ihm erschlossenen zu den übrigen kilikischen Mosaiken einzugehen. Es folgt der Bilderteil mit vorzüglichen Reproduktionen der einzelnen Mosaiken und Fragmente und mit kurzen, den zusammengehörenden Zyklen vorausgeschickten Zusammenfassungen der im Textteil enthaltenen Feststellungen, ergänzt durch weitere wichtigere Analogien. Den Abschluß bilden einige Stilparallelen innerhalb der »heidnischen« kilikischen Mosaiken.

Mit der sorgfältigen, schön ausgestatteten Publikation der frühchristlichen Mosaiken von Misis-Mopsuhestia hat Budde der auf die frühchristliche Malerei gerichteten Forschung einen großen Dienst erwiesen. Gewiß ist damit noch nicht das letzte Wort gesprochen, zumal die beiden wichtigsten Themen, das Arche-Noä-Mosaik und der Simson-Zyklus eine noch gründlichere stilistische und ikonographische Analyse gestatten, die aber von der künftigen Forschung aufgrund der von Budde geleisteten richtungweisenden Vorarbeit durch neuere, auf die Sonderstellung der kleinasiatischen frühchristlichen Malerei und auf das Fortleben der Bildertypen bezügliche Erkenntnisse und Ergebnisse unschwer ergänzt werden kann.

Z. Kádár

ZACHWATOWICZ, JAN—ŚWIECHOWSKA, ALEKSANDRA—ŚWIECHOWSKI, ZYGMUNT—KRZYŹANOWSKI, LECH—HOLAS, ALEKSANDER: KATEDRA GNIEŹNIEŃSKA

Poznań—Warszawa—Lublin, 1968—1970. I—II. 486 pp. CXLIX plates, 5 supplemenss. 374 illustrations

One of the most important Mediaeval art monuments of Poland, an edifice embracing a whole millenium of Polish history and art, is worked up in the two bulky tomes. The origin of the Cathedral of Gniezno goes back to the tenth century, when, in 966, the time of the conversion to Christianity, Civitas Gnezdun was the most significant centre of the young state of Poland. Although, from the middle of the eleventh century onwards Cracow became the capital, the Cathedral of Gniezno played a part in every stylistic period. Its recent history came to be terminated by the reconstruction executed on grounds of the archaeologic investigation after the second world war. Thus the building and its furnishings open up the possibility not only for getting acquainted with the art monument itself, which was continually developing and becoming richer and richer, but also, through it, with problems of European art arising in this field.

This theme of a wide scope indeed, has been elaborated by several authors. The work is divided into two parts. In the first light is thrown upon the historic aspect of architectural questions and it also includes the description of the building. The second, longer part deals with the unusually lavish furnishings and equipment of the Cathedral. This latter section is rather in the character of an inventory and is thus nearer to the genre of topographs of art monuments, whereas the first part is rather a study. No doubt, this divergence in elaboration causes a certain hitch. The first among the almost 300 items of furniture and equipment is the famous bronze door of Gniezno, to be followed by stone fragments, sculptures and pictures of epitaphs, altars, portals, mostly in the Baroque style, door grills of outstanding beauty, murals, Gothic wood carvings, pieces of furniture, textiles, gold and silversmiths' works belonging to the equipment. The enumeration reveals that in this part the chain of thoughts is not homogeneous either, for there are some groups of objects (portals, murals, etc.) that would rather belong to the architectural part, being organically connected with the immovable edifice. The discussions of the several objects are preceded by historic summaries, which, in some cases (e.g. with respect to goldsmiths' and silversmiths' works) grow into veritable studies. This second, inventory-like part is completed by two supplements containing world by word the texts of the most important Mediaeval; and modern written sources, which are not too long. The text is completed by a summary, by an index of names and of places in English, as well as a detailed list of the illustrations in Polish and in English.

The huge amount of illustrations is an organic and natural part of the work. The second volume came out sooner. It contains, side by side with very few pictures of the architecture, photographs of the details of the furniture, equipment and certain Mediaeval architectural elements. Among the illustrations of the first volume, published two years later, we can find — beside architectural measurements, reconstruction drawings and drawings of certain Mediaeval sections of particular interest. — the pictures completing the material of Volume Two. The aforesaid evince that no clear line has been pursued in respect of the illustrations either. Repetitions occur and there are cases in which illustrations of certain objects are to be found in both volumes, that is to say, separated from each other, although it would have been better to treat the illustrative material of the object or detail in question in a uniform manner. The reader may feel the want of a fuller presentation of the results of the archeological exploration, which lasted nearly a decade, since reconstruction, the setting up of architectural history, particularly concerning the early periods, was evidently based on material that had come to light in the course of archaeological explorations and the investigations of the walls. The authenticity of the reconstruction can also be mainly supported by the results of the explorations. Thus a more significant emphasis should have been given in the illustrative material to the documentation of the archaeological and other investigations on the spot. Regrettably, the quality of the illustrations is markedly detrimental to their scientific and aesthetical effect.

And yet, in spite of the above mentioned unevenness, the work is a most noteworthy creation of contemporary history of Polish architecture and art. With its varied artistic furniture and equipment and particularly with its architectural values, the Cathedral of Gniezno has a special rank

in Polish culture. Archaeological explorations carried out between 1954 and 1962 revealed the early period of the Cathedral. The first edifice was a three-aisled, columned basilica without transept, built, strangely enough, partly with the opus spicatum method. This Roman technique of building is striking in a region remote from the Roman Empire and points to the fact that the architectural traditions of Antiquity were still alive in the early centuries of the Middle Ages and that they, too, exerted an effect, side by side with the effect of Antique forms. Opus spicatum was also brought to light from the first period of Poznań Cathedral, thus the technique must have been known in early Polish architecture. The coloured inlaid stone floor discovered in the western end on the nave probably originated from the time following the 1018 conflagration. Such floors are to be found in Magdeburg Cathedrals, an edifice of Otto's time, and, made of marble, in the basilica of Székesfehérvár too. This manner of flooring also evokes reminiscences of Antiquity. St. Adalbert's confession, whose richness in gold and precious stones is mentioned in Thietmar's Chronicle, was in the eastern part of the nave. In the second half of the eleventh century the pilastered, second basilica with two towers on its façade came to be built. Beside its earlier title of the Assumption of Mary, it was consecrated to Adalbert too, although the relics of the saint were taken to Prague in 1038 by the Czechs. The undercroft of the basilica was built between the western towers and its remains were found in the course of the excavations.

In the second half of the eleventh century the importance of Gniezno decreased, the residence of the state having been shifted to Cracow. This also gives an explanation to the fact why it was only so late, in the midfourteenth century, after 1342, that a new, much larger church was built instead of the relatively small Cathedral. The work was launched by the Archbishop Jaroszław Skotnicki, who had an impressive apse with ambulatory and a garland of chapels built in the mature Gothic style. With its large free surfaces the apse of mixed masonry was modest and simple. The authors consider it a continuation of the traditions of the Cistercian and mendicant orders' monastic architecture of Eastern Europe. It can be supposed that when the apse was being built the old nave was still used. Another workshop reconstructed the nave at the end of the fourteenth century. This is proved not only by the change of the axis in the ground plan but also by the cast stone reliefs decorating the Gothic arcades of the nave, a quite unusual phenomenon. The human and animal figures are lurking amidst vegetal elements, and are rather provincial in their representation. Nevertheless, they can be appreciated as belonging to the most singular elements of the Cathedral, thanks to their placing and their material. The human heads decorating the capitals of the pillars belong to the same concept. This characteristic solution, pointing to the beginnings of portraiture, recurs on the southern portal too. The tympana of the southern and northern portals (The Last Judgment, The Crucifixion) point to the Parler circle as do the aforementioned portraitlike series. The time when these works were produced (end of the fourteenth century), support this connexion.

In the beginning of the fifteenth century a new, canopied sepulchral monument was erected for St. Adalbert. Its fragments have been revealed by recent explorations. But the marble slab of the saint's tomb, the work of the sculptor Hans Brand, who made it about 1480 at the commission of Archbishop James of Sienno, has survived. From the fifteenth century to the eighteenth the Cathedral was a burial place and thus a host of late Gothic, Renaissance and Baroque sepulchral monuments and epitaphs found their way there. Outstanding among them is the tomb of the Archbishop Oleśnicki made of white marble by Veit Stoss in 1495 with a reclining figure and so are the fine slabs carved with Renaissance escutcheons by Johannes Fiorentinus in the 1510s. These latter had been commissioned by Jan Laski and got to Gniezno in this way. They are made of red Hungarian marble. These tomb slabs bear witness to Hungarian—Polish connexions in the Renaissance period. On the other hand, originating at the middle of the century, the handiwork of the Italian sculptors of Cracow can be found in some wall monuments of exceeding beauty (Andrzei Krzycki, 1537; Nicholas Dzierzgowski).

The twelfth century chalices, showing figures and transferred from Trzemeszno to the Cathedral, are of outstanding value among the goldsmiths' works and so is the reliquary cross of Cardinal Frederic Yagello, a veritable masterpiece of Hungarian filigree enamel of the period about 1500.

Fires ravaged the Cathedral in 1613 and in 1760. After these conflagrations the Gothic edifice was reconstructed in the early and then in the late Baroque style. It was then that the chapels were given their seventeenth century Baroque appearance whereas in the second half of the eighteenth, the whole interior was transformed in the Baroque style. The Gothic arcades with pointed arches were given semicircular Baroque ones, the Gothic cross vaults were demolished and replaced by Baroque vaulting. The windows, too, were rebuilt. The Baroque spires of the western towers too contributes to the almost complete disappearance of the Mediaeval look of the exterior. After the second world-war the repair of damages made the already mentioned explorations possible on the one hand and opened up the way to reconstruction by means of details found in situ or in fragments. In the course of these reconstructions the apse and the nave regained their Gothic appearance. This meant, of course, the removal of Baroque constructions and large scale rebuilding (the new building of the vaults both of the nave and of the apse, the construction of a series of Gothic windows), an action debatable, no doubt, both in its details and as a whole. However, the original details and decorations of the arcades of the nave are certainly an asset of the work done. A more correct assessment and the authenticity of the most recent reconstruction would have been aided by a more detailed and thorough publication of documentation already found wanting. Thus this elaboration of imposing extent and depth of the Cathedral of Gniezno not only throws light upon the thousand years of history and art embodied in the building but proffers useful and instructive achievements — which, however, cannot be unequivocally approved of — concerning the questions, not unfrequently grave and problematic, of up-to-date protection of architectural monuments.

G. Entz

ANEŽKA MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: EINFACHE MITTELEUROPÄISCHE RUNDKIRCHEN

Ihr Ursprung, Zweck und ihre Bedeutung. Prag, 1970. 78 + 1 Seiten

In den letzten Jahrzehnten wandte auch die ungarische Forschung jenen in wachsender Zahl zum Vorschein gelangten Rundkirchen des 11.—13. Jahrhunderts erhöhte Aufmerksamkeit zu, die innerhalb unserer romanischen Baukunst eine Sonderstellung einnehmen. Der im Land mehrfach vorkommende Ortsname *Kerekegyháza* [= Rundkirche] läßt gleich den auf ungarischem Gebiet noch erhaltenen bzw. erschlossenen Rundkirchen auf die einstige Volkstümlichkeit dieser einfachen und bescheidenen Bauweise vor allem in den Dörfern schließen. Die in den beiden vergangenen Jahrzehnten vorgenommenen Ausgrabungen führten indessen zur Feststellung, daß eine frühe Gruppe der Rundkirchen mit den königlichen Residenzen in Verbindung steht. 1957 erschloß Katalin H. Gyürky neben der Kathedrale von Veszprém die Sankt Georgskapelle, 1965 Vera Molnár die Rundkirche in unmittelbarer Nachbarschaft der Pfarrkirche von Sárospatak, und ein Jahr später legten die Ausgrabungen Emese Nagys die Überreste der zum königlichen Burgpalast von Gran (Esztergom) gehörigen Rotunde frei. Die erstgenannte Wesprimer Kapelle stammt aus der

zweiten Hälfte oder vom Ende des 10. Jahrhunderts, die Graner wurde um die Wende des 10. zum 11. Jahrhundert erbaut, und die mit dem Zentrum eines früheren königlichen Grundbesitzes zusammenhängende Rundkirche von Sárospatak dürfte auf das 12. Jahrhundert datieren. Diese und weitere Ausgrabungsergebnisse weckten auch bei uns das Interesse für ein bisher nur wenig erforschtes Gebiet unserer romanischen Baukunst. Vor allem gebührt Katalin H. Gyürky und Vera Molnár das Verdienst, bei der Bearbeitung und Publikation ihrer eigenen Grabungsergebnisse den Versuch einer allgemeinen Übersicht über den ganzen einschlägigen Fragenkomplex unternommen und zugleich das Ursprungsproblem dieses Typus aufgeworfen zu haben. (K. H. Gyürky: Die St. Georg-Kapelle in der Burg von Veszprém, Acta Archaeologica 15 (1963) 341—408. — Vera Molnár: Romańskie Rotundy na terenie średniowiecznych Węgier. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. 1967. 81—100. — Veronika Gervers: Les rotondes de l'époque romane dans la Hongrie médiévale. Cahiers de Civilisation Médiévale 11 (1968) 525—543).

Nach all dem kann es keineswegs wundernehmen, daß die neue zusammenfassende Bearbeitung und Auswertung des in Frage stehenden Themas seitens der namhaften tschechischen Forscherin mit vollem Recht Anspruch auf lebhaftes Interesse erheben darf. Merhautová geht zunächst von der Voraussetzung aus, daß die einzelnen Forscher den Begriff der Rundkirche unterschiedlich bestimmten und die einschlägigen Bauten meist nur ihrer Form und nicht ihrem Bestimmungszweck nach untersuchten. Nach Ansicht der Verfasserin tritt während des Frühmittelalters in den nördlich der Alpen gelegenen Gebieten eine auffallend große Zahl von Rotunden in Erscheinung die sich von den westeuropäischen Zentralbauten unterscheiden und deshalb Anspruch auf selbständige Betrachtung und Beurteilung erheben. Vor allem beschäftigt sich die Autorin mit der historischen Entwicklung, wobei sie feststellt, daß die Rotunde in Mitteleuropa erstmals im Gebiet des Großmährischen Reiches auftaucht (Mikulčice; Mährisch-Altstadt [Staré Město]). Diese für die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts bezeichnenden Schöpfungen der romanischen Baukunst fanden gegen Ende des Jahrhunderts auch in Böhmen Eingang (Levy Hradec). Die frühen Rundkirchen entstanden in feudalen Zentren, d. h. in den Burgen oder nahe den befestigten Wohnsitzen der Feudalherren. Im 10. Jahrhundert fanden solche Rotunden in Böhmen bereits allgemeine Verbreitung. Eine Vorrangstellung gebührt unter ihnen der Prager St. Veitskirche, deren rundem Schiff sich vier nach den Haupthimmelsgegenden ausgerichtete Apsiden anschlossen. In der südlichen Apsis wurde der hl. Wenzel beigesetzt, an der Westseite Anfang des 11. Jahrhunderts ein Turm errichtet, in dessen Erdgeschoß 1038 die aus Gnesen (Gnezno) überführten Reliquien des hl. Adalberts untergebracht wurden. Laut Merhautovás Ansicht geht der Ursprung der mährisch-böhmischen Rundkirchen auf die Gegend von Aquileia und auf Dalmatien zurück, eine Auffassung, in der sie sich durch eine vom mährischen Fürsten Rastislav an Kaiser Michael III. von Byzanz gerichtete Botschaft bestärkt sieht, in welcher der Schreiber sich auf das Eintreffen von Missionären aus Griechenland, Italien und Deutschland im Großmährischen Reich beruft. Einer dieser Glaubensapostel war Johannes de Venetiis, doch stand auch der Patriarch von Aquileia mit den Mährern in Verbindung. Die istrischen und dalmatinischen Rundkirchen (Koper, Mali Iz) vermittelten sowohl aus Italien als auch aus Byzanz antike Einflüsse. Anschließend gibt die Autorin eine erschöpfende Übersicht über die böhmischen Rotunden des 11.—13. Jahrhunderts, unter denen sie die vom Landesfürsten gegründete Znaimer Rundkirche hervorhebt, die 1134 mit Fresken geschmückt wurde, auf deren einigen auch die Nachkommen der Przemysliden in Erscheinung traten, welche die Kirche gestiftet hatten; ein deutlicher Hinweis darauf, daß es sich bei dem Rundbau um eine fürstliche Patronatskirche handelte. Zum Abschluß beschäftigt sich die Verfasserin mit den Rotunden der Nachbarländer, indem sie feststellt, daß die Rundkirchen von Böhmen, das die Mähren ausgegangene Initiative übernommen hatten, und dieselben in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts in Polen und Ende des gleichen Jahrhunderts auch in Ungarn, im 11.—12. Jahrhundert dann auch in Deutschland und zuletzt in Österreich Eingang und Verbreitung fanden. Gleichzeitig betont Merhautová die wichtige Rolle, die in den verschiedenen Gegenden, ungeachtet der Übernahme böhmischer Vorbilder, die jeweilige lokale Entwicklung gespielt hat, und sie hebt besonders die von allem Anfang bestehenden südlichen Bindungen Ungarns hervor.

Zu den ebenso sachlich unvoreingenommenen wie umsichtigen Untersuchungen Merhautovás möchten wir ergänzend nur eine Bemerkung hinzufügen. Aus dem Gedankengang und dem Wesenskern der von der Autorin gezogenen Schlußfolgerungen geht klar hervor, daß die früheste Gruppe der Rotunden an feudale Zentren anknüpft, und daß wir es bei ihnen mit Patronatskirchen zu tun haben. Darüber lassen auch die in Wesprim und in Gran erzielten neuesten ungarischen Forschungsergebnisse keinen Zweifel aufkommen. Mit vollem Recht verweist die Autorin auch auf den Adriatischen Raum als Ursprungslandschaft. Trotzdem halte ich die Übergehung bzw. Nichtbeachtung der westeuropäischen Zusammenhänge für einigermaßen unbegründet. Die Aachener Palastkapelle der Karolinger und deren Fortentwicklung während der Ottonenzeit dürfte sich wenn auch nicht unmittelbar, so doch in ihrer Idee auch auf den mitteleuropäischen Rundkirchentypus ausgewirkt haben, wovon wir übrigens überzeugt sind. In anderem Maßstab und mit einem anderen Formengut, wahrscheinlich auch über anders geartete unmittelbare Bindungen waren die im 9.—11. Jahrhundert in der Nachbarschaft der feudalen Wohnsitze, Burgen oder Paläste errichteten oder an diese unmittelbar anschließenden Rotunden zweifellos dem Wesen nach mit den mehr oder weniger gleichaltrigen und gleichgerichteten karolingischen und ottonischen Bestrebungen verwandt. Dieser in der östlichen Hälfte Mitteleuropas selbständig entwickelte, bescheidene, aber äußerst charakteristische Kirchenbautypus setzt sich dann nach dem 11.—12. Jahrhundert beim Bau der Dorfpfarrkirchen erfolgreich durch und lebt unter Beibehaltung des ursprünglichen Patronatscharakters in unverminderter Volkstümlichkeit bis zur spätromanischen Zeit weiter.

G. Entz

V. N. LAZAREV: ROUSSKAIA SREDNIEVEKOVAIA JIVOPIS

(Peinture russe du Moyen Age.) Naouka, Moscou, 1970; 340 p., 13 t.

Cette publication de grand format et de plus de trois cents pages est, pour l'essentiel, un choix d'études rassemblant, dans l'ordre chronologique des monuments artistiques présentés, les écrits datés de différentes années de Victor Nikititch Lazarev.

C'est un excellent ouvrage, bien qu'il ne nous fournisse pas, loin de là, une image tant soit peu complète des activités de l'auteur, de sa conception d'historien et d'historien d'art. Le choix a été porté sur plusieurs articles qui abordent leur sujet selon la méthode monographique, ce qui nous rend plus claires telles questions fondamentales et générales, ou nous rend accessibles les particularités de la méthodologie de la recherche.

Comme ces écrits reflètent l'intérêt de l'auteur pendant une longue période (des années 1930 à la fin des années 1970) à l'égard de la peinture médiévale russe, le choix même représente non seulement une somme des activités du grand savant, mais aussi un témoignage intéressant sur le développement de l'école d'histoire de l'art soviétique, dont l'un des fondateurs a précisément été V. N. Lazarev.

Le volume a été publié à l'occasion du 45e anniversaire des activités scientifiques de l'auteur, en 1967. C'est pour cela

que nous y trouvons, en appendice, la bibliographie complète de ses ouvrages parus au cours de la dernière décennie (1960—1968). La bibliographie de la production de la période précédente a déjà été rendue publique, lors du 40e anniversaire de ses activités scientifiques, par deux fois (Iz istorii rousskogo i zapadnoievropeiskogo iskousstva, Materialy i issledovania — Moscou, 1960, pp. 16—20. Vizantiiski vremennik, t. XXIX — Moscou, 1969, pp. 3—31).

La suite de longs articles strictement scientifiques s'ouvre par une étude plus courte et de caractère plutôt général, publiée pour la première fois en 1958, à New York. D'une écriture d'un bout à l'autre captivante, elle parle de l'importance de la peinture des icônes et attire l'attention sur nombre de détails notables et subtils. Lazarev nous rend compte de cette découverte soudaine qui a rapproché de nous les anciennes icônes russes, quand elles furent pour la première fois, au siècle dernier, nettoyées des repeints répétés ou du vernis devenu foncé et qu'on put enfin connaître leur coloris original et apprécier toutes leurs beautés. Les collections privées, tout comme celles des musées, les accueillirent alors, surtout la Galerie Trétiakov à Moscou et le Musée Russe de Pétersbourg. Par contre, les musées occidentaux n'ont pas complété leurs collections d'icônes russes, ainsi cette branche russe de l'art pictural n'y est représentée que dans une faible mesure, par des pièces assez médiocres parvenues là accidentellement. Le grand public n'a pu se rendre effectivement compte des valeurs esthétiques des icônes qu'en 1913, à l'occasion de l'Exposition de l'Art russe ancien. Les épaisses et sombres couches de vernis enlevées, on put voir de merveilleuses œuvres artistiques, aux couleurs claires, vives, aux vermillons flamboyants, aux nuances subtiles. Immédiatement, on devait comprendre que cet art n'avait rien d'ascétique, de sec, ni de fanatique, qu'il était un produit au degré supérieur du spécifique génie russe. Des passages intéressants nous livrent l'histoire de la recherche des icônes qui a exercé un effet lourd de conséquences sur la vie scientifique: la notion désuète et dilettante de « pis'mo » a cédé la place au développement d'une notion strictement scientifique, celle des écoles. De la sorte, on réussit à délimiter exactement les écoles de Moscou et de Novgorod, dont les chercheurs précédents confondaient toujours les produits; on réussit même à délimiter d'autres écoles (celle de Tver, de Pskov). Par la suite, le lecteur aura un excellent tableau d'ensemble de l'histoire concise de la peinture des icônes russes.

La composition du livre est une magnifique réussite. Rien que le titre des études démontre de quels problèmes-clé, exigeant — au-delà de l'étude concrète de un ou plusieurs objects d'art — une vaste préparation théorique et historique, il y est question (La peinture murale de Kovalevo et le problème des relations sud-slaves dans la peinture russe du XVIe siècle; A propos d'une icône de Novgorod et des hérétiques antitrinitaires; A propos de la méthode de coopération des maîtres byzantins et russes, etc.). Les études qui nous livrent des points de vue de grande importance au sujet — encore insuffisamment dégagé — de l'iconographie de saint Georges (Un nouveau monument de la peinture de panneaux du XIIe siècle et la figure de Géorgui-voïne dans l'art byzantin et russe ancien) et de l'iconostase — domaine dans lequel les recherches se poursuivent — (Deux nouveaux monuments de la peinture de panneaux russe des XIIe—XIIIe siècles) méritent mention à part. L'ensemble de l'ouvrage réfléchit l'étendue d'esprit de l'auteur, son procédé — bien connu d'ailleurs depuis son imposant ouvrage consacré à la Renaissance italienne — de fonder l'analyse d'une œuvre d'art sur des données de grande portée historiques, théoriques et d'histoire de la civilisation et sa documentation, sur une logique approfondie. Sur la base de la manière de voir dialectique, Lazarev met à profit, avec d'heureux résultats, ses méthodes complexes de recherche. Son style est étoffé, toutefois d'une lecture agréable et, aux passages où il fait revivre des légendes, d'une envolée lyrique contenue.

L'ouvrage nous permet de connaître Lazarev le polémiste aussi. L'exemple le meilleur en est, peut-être, le développement de son opinion sur la problématique de l'iconographie de l'icône de la Trinité de Roubliov. L'auteur accepte, dans beaucoup de domaines, les conceptions de N. A. Diomina, mais s'en écarte essentiellement lors de l'identification des figures de la Trinité. A l'encontre de N. V. Alpatov et de N. A. Diomina, Lazarev pense que c'est l'ange du milieu qui représente le Christ. Alignant les analogies, il renvoie aux fresques de Cappadoce, où le Christ est indiqué par une légende, et aux références russes, où la croix dans l'auréole du Christ peut nous être d'une aide utile; il sonde également cette symbolique embrouillée en interprétant les gestes des figures. Notre but n'est pas de suivre élément par élément l'enchevêtrement des arguments de Lazarev, mais nous pouvons assurer que quiconque aura lu attentivement cette étude constatera avec considération — même si son opinion est différente — que l'auteur témoigne d'un raisonnement logique et perspicace, qu'il nous fournit un bel exemple de l'approche des problèmes d'iconographie à l'aide des méthodes modernes. Nous ne devons également pas oublier l'analyse extrêmement nuancée et détaillée, sous ses multiples angles, de chaque œuvre d'art dont il est question.

Dans la littérature d'histoire de l'art soviétique, l'article plus long qui clôt le volume occupe une place importante (A propos de quelques problèmes de l'étude de l'art russe ancien). Dans sa première partie, l'auteur soumet à une critique acerbe les défauts de l'histoire de l'art soviétique, puis il se préoccupe en détail de la portée et du rôle de la méthode iconographique; il passe, ensuite, aux autres critères des écoles qui se présentent dans l'art russe du Moyen Age et remet en question le bien-fondé de la distinction de l'école de Rostov—Souzdal. Enfin, Lazarev infirme l'opinion selon laquelle on pourrait parler, dans l'art russe aussi, de proto-Renaissance (Predvozrojdénié). D'après Lazarev, cette fois-ci encore, la clé du problème doit être cherchée à l'aide de l'examen des structures sociales.

Mais revenons au début de cet écrit, car il faut mettre en évidence les idées qui s'y expriment; en effet, l'auteur affronte courageusement une question fondamentale et qui nous mène loin dans l'historiographie d'art de l'Union Soviétique. Il écrit que « chez nous, ces derniers temps, on peut souvent remarquer la tendance qui veut considérer à tout prix la culture artistique russe ancienne comme autonome. On se penche sur elle en la détachant totalement de Byzance et des slaves du Sud, voire même qu'on se met à pasticher la langue des chroniques et à user d'un style archaïsant, quand on l'aborde. Ce slavophilisme du plus mauvais genre conduit, parfois, à des formes si grotesques que la perspective historique réelle se perd et que la peinture et l'architecture russes anciennes se transforment en phénomènes qui ne peuvent s'accompagner que d'épithètes de nature et toujours au superlatif. Dans une telle interprétation de l'art russe du passé, un rôle non des moindres est revenu au patriotisme de la Grande Guerre Nationale, quand nous pleurions tous la perte de tant de nos magnifiques monuments et quand, sans parti pris, nous nous sommes mis à les louer dans un style vibrant, rappelant de temps à autre la langue de l'époque de Mihaïl Pétrovitch Pogodine, langue raillée naguère par Saltykov-Chtchédrine. Mais, en ce domaine, un rôle encore plus notable est revenu à la fausse interprétation des influences, répandue dans les années de la lutte sévère contre le cosmopolitisme. Alors, on voyait, dans chaque forme des rapports culturels de la Russie avec l'Est ou avec l'Ouest, une sous-estimation de la grande civilisation nationale. Aujourd'hui enfin, le temps est arrivé de trancher ces questions sur une base strictement scientifique » (p. 300). Ces années dernières, les historiens d'art soviétiques se sont efforcés toujours plus de minimiser l'influence de Byzance. (Il est vrai que la Russie tsariste et l'histoire de l'art universelle l'avaient souvent exagérée.) Là aussi, il faut trouver le moyen terme fondé sur la réalité. Après un développement approfondi et spirituel, Lazarev déclare que: « . . . il est pleinement de notre droit de soutenir que notre art ancien fait partie intégrante de la culture artistique byzantino-slave » (p. 300). Et, plus loin, il ajoute: « Pour la Russie de Kiev, ses relations avec Byzance ont été d'une importance décisive; nos historiens de l'architecture les ont souvent négligées » (p. 301).

Malheureusement, le dictionnaire d'art récemment paru en Hongrie ne voit également pas clair dans cette question, puisqu'il ne met pas suffisamment l'accent sur la portée de l'influence byzantine, soutenant par contre que les racines de l'art russe doivent être plutôt cherchées dans celui des

anciennes tribus slaves, des colonies antiques sur la Mer Noire (Neapolis Scythica, Nymphaion, etc.), ainsi que des Scythes. Selon ce dictionnaire, au moment où l'influence de Byzance commença à s'imposer, l'art russe était déjà fondé sur de si solides traditions slaves que, sous l'effet de celles-ci, les formes byzantines mêmes se sont vigoureusement modifiées (t. III, pp. 618 et suiv). De cet article du dictionnaire hongrois, nous entendons quelque peu, en fin de compte, l'écho de cette prise de position regrettable — se manifestant dans l'histoire de l'art soviétique et fustigée par Lazarev — qui n'apprécie pas dans une mesure suffisante l'apport de Byzance, cela dans un zèle mal entendu pour prendre la défense de la civilisation russe.

Dans son nouvel ouvrage, Lazarev touche nombre de sujets et ceux-ci peuvent espérer une large attention internationale rien que pour les méthodes par lesquelles ils sont abordés. Dommage qu'un ouvrage de si haute tenue n'ait mérité qu'une si méchante présentation typographique: nous n'y avons pas d'illustrations en couleur; quant aux reproductions en noir et blanc, elles sont de piètre qualité. Nous devons également être mécontents du tirage (10 000 exemplaires), alors qu'en Union Soviétique des éditions de 100 000 exemplaires sont épuisées en quelques jours. Il aurait mieux valu sortir deux fois plus — 20 000 — de ce précieux ouvrage et le rendre, ainsi, partout et plus aisément accessible.

Gy. Ruzsa

INDEX

Melinda Tóth: Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebrő 141

E. Marosi: Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom) 171

Éva Kovács: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes 231

Gy. Rózsa: Isaak Majors ungarische Schlachtenbilder 269

Andrea Czére: Contribution to John Raphael Smith's Career as a Graphic Artist and as a Publisher 281

S. Láncz: György Konecsni 307

RECENSIONES

Ludwig Budde: Antike Mosaiken in Kilikien. Band I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia *(Z. Kádár)* 323

Jan Zachwatowicz — Aleksandra Świechowska — Zygmunt Świechowski — Lech Krzyżanowski — Aleksander Holas: Katedra Gnieźnieńska *(G. Entz)* 324

Anežka Merhautová-Livorová: Einfache mitteleuropäische Rundkirchen *(G. Entz)* 325

V. N. Lazarev: Rousskaïa Srednievekovaïa Jivopis (Peinture russe du Moyen Age) — *(Gy. Ruzsa)* 326

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Várhelyi Tamás

A kézirat nyomdába érkezett: 1971. VIII. 3. — Terjedelem: 24 (A/5) ív, 157 ábra

71.72243 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

The *Acta Historiae Artium* publish papers on history of arts in English, German, French, Russian and Italian.

The *Acta Historiae* appear in parts of varying size, making up volumes.

Manuscripts should be addressed to:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondance with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 20.00 a volume.

Orders may be placed with "Kultúra" Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest I., Fő utca 32. — Account No. 43-790-057-181) or with representatives abroad.

Les *Acta Historiae Artium* paraissent en français, allemand, anglais, italien et russe et publient des travaux du domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Les *Acta Historiae Artium* sont publiés sous forme de fascicules qui seront réunis en volumes.

On est prié d'envoyer les manuscrits destinés à la rédaction à l'adresse suivante:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 20.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le Commerce Extérieur de Livres et Journaux «Kultúra» (Budapest I., Fő utca 32. — Compte-courant No. 43-790-057-181) on à l'étranger chez tous les représentants ou dépositaires.

«*Acta Historiae Artium*» публикуют трактаты из области искусствоведения на русском, немецком, английском, французском и итальянском языках.

«*Acta Historiae Artium*» выходят отдельными выпусками разного объема. Несколько выпусков составляют один том.

Праздназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Historiae Artium, Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу следует направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена — $ 20.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest I., Fő u. 32. Текущий счет № 43-790-057-181), или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA

Drejtorija Qändrone e Pärhapjes
dhe Propagandimit tä Librit
Kruga Konferenca e Päzes
Tirana

AUSTRALIA

A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA

Globus
Höchstädtplatz 3
A-1200 Wien XX

BELGIUM

Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St.-Jean
Bruxelles

BULGARIA

HEMUS
11 pl Slaveikov
Sofia

CANADA

Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA

Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA

Artia
Ve Smečkách 30
Praha 2
Poštovní Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2
Praha 1
Slovart A. G.
Gorkého
Bratislava

DENMARK

Einar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE

Office International de Documentation
et Librairie
48, rue Gay-Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstraße 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC

Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN

Blackwell's Periodicals
Oxenford House
Magdalen Street
Oxford
Collet's Subscription Import
Department
Denington Estate
Wellingborough, Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
4—5 Fitzroy Square
London W. 1

HOLLAND

Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA

Hind Book House
66 Babar Road
New Delhi 1

ITALY

Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze
Techea
Via Cesi 16.
40135 Bologna

JAPAN

Kinokuniya Book-Store Co. Ltd.
826 Tsunohazu 1-chome
Shinjuku-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central

KOREA

Chulpanmul
Phenjan

NORWAY

Tanum-Cammermeyer
Karl Johansgt 41—43
Oslo 1

POLAND

Ruch
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA

Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION

Mezhdunarodnaya Kniga
Moscow G—200

SWEDEN

Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
S—101 20 Stockholm

USA

F. W. Faxon Co. Inc.
15 Southwest Park
Westwood Mass. 02090
Stechert Hafner Inc.
31. East 10th Street
New York, N. Y. 10003

VIETNAM

Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA

Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

20. II. 1972

Index: 26.016