

Der Eintritt des Ungarntums in die christlich-europäische Kulturgemeinschaft im Lichte der Kunstgeschichte*)

Von THOMAS VON BOGYAY (München)

Die Kunst ist nie ein Spiegel der unendlich reichen alltäglichen Wirklichkeit gewesen. Eine Kunst kann überhaupt nur dort entstehen, wo die Kräfte der einzelnen Menschen und der Gesellschaft nicht restlos aufgebraucht werden im Kampf um das materielle, animalische Dasein. Deshalb vermag auch die Kunstgeschichte nicht die Kulturwandlung eines Volkes oder Landes vollständig aufzuzeigen.

Gerade weil die Kunst kein Spiegel ist, läßt sie uns aber hineinblicken in tiefere geistige Schichten, wovon die streng zweckgebundenen Denkmäler der rein materiellen Kultur nichts verraten. Diese Schichten sind die Welt der Wünsche, der Ambitionen, der Ideen und Ideale, mit einem Wort die Welt der geistigen und seelischen Bindungen und Bestrebungen.

Damit will ich jedoch keineswegs sagen, die Kunst sei nicht zweckgebunden. Am wenigsten kann man das von der mittelalterlichen Kunst behaupten. Es gehört sogar zum Wesen des Mittelalters, daß seine Kunst immer im Dienste von nach heutigen Vorstellungen durchaus außerkünstlerischen Zwecken stand.

Ein Grundproblem jeder Kunstgeschichte des Mittelalters ist daher die Bestimmung der Funktion des Kunstwerkes und der Kunst überhaupt im Leben. Die von der Renaissance erfundene Künstlergeschichte versagt im Mittelalter nicht nur infolge der vermeintlichen Anonymität der Kunstwerke. Gerade das Wesentliche des mittelalterlichen Kunstschaffens bleibt ihr verborgen, weil sie übersieht, daß das mittelalterliche Kunstwerk ein Gemeinschaftsprodukt von Auftraggebern und ausführenden Handwerkern war. Beide waren vielfach gebunden durch gemeinsame Traditionen und Gepflogenheiten. Das Werk selbst ist ja meist gar nicht anonym gewesen, es trug aber den Namen des Stifters oder des Besitzers, nicht den des ausführenden Meisters.

Es bedeutet daher eine mehr oder weniger willkürliche Schematisierung, die Kunstgeschichte des frühen und des hohen Mittelalters ausschließlich nach der nur zu oft unbestimmbaren Volkszugehörig-

*) Vortrag, gehalten am 30. September 1955 gelegentlich der 2. Internationalen Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft auf Herrenchiemsee. Der Vortrag erscheint hier in etwas erweiterter Form.

keit der ausführenden Künstler in sogenannte „nationale Kunstgeschichten“ aufzugliedern. Der Geschmack, die Ansprüche und die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der Gesellschaft sind entscheidend gewesen. Sie haben sowohl die Aufgaben als auch den allgemeinen Charakter der Kunst bestimmt, wobei die Anregungen der ausführenden Meister freilich ebenfalls als geschmackbildend mitwirkten.

Betrachten wir auf diese Weise die Kunst, so gewinnen wir manche Einblicke nicht nur in die begriffliche Gedankenwelt, sondern auch in die präziser nie formulierte Gefühlswelt und Lebensauffassung jener Gesellschaftsschichten, die ihr Leben würdiger und schöner zu gestalten trachteten und es sich auch leisten konnten.

Ich möchte im folgenden an einigen Beispielen die Hauptphasen des Kulturwandels der Ungarn zeigen. Ich versuche die Frage zu beantworten, was für eine Rolle die Kunst im Leben der Ungarn spielte und wie ihre künstlerischen Ansprüche befriedigt wurden 1) in der Landnahmezeit, also um die Wende des 9. und 10. Jh.s, 2) nach der Gründung des christlichen Staates, in der ersten Hälfte des 11. Jh.s, 3) am ersten Höhepunkt der politischen und kulturellen Entwicklung Ungarns, in der zweiten Hälfte des 12. und in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh.s. Manches ist noch ungeklärt in diesen Perioden und auch ihre Denkmäler sind problematisch. Die ungelösten Probleme zeigen aber oft am besten, wie eigenartig und komplex die geschichtlichen Vorgänge waren.

I.

Typische Erzeugnisse altungarischer Metallkunst des 9. Jh.s sind die sogenannten Taschenplatten. Sie gehören zu den Spitzenleistungen der eurasischen Nomadenkunst überhaupt. Die etwa handflächen-großen Platten schmückten lederne Taschen, die zur Aufbewahrung des Feuerzeuges dienten und am Gürtel aufgehängt getragen wurden. Die Platte aus dem Fund von Galgóc (Hlohovec) in der Slowakei¹⁾ ist aus Silber, wie die überwiegende Mehrheit der Taschenbeschläge, jene von Bezdéd (Abb. 1) aus vergoldetem Kupfer. Sie stellen verschiedene Stufen der stilistischen Entwicklung dar. Die Platte von Galgóc hat in ihrem unendlichen Muster den ursprünglichen Textilcharakter des Ornaments noch bewahrt. In Bezdéd ist schon alles der Taschenform angepaßt. Die Palmetten, welche nicht nur die altungarische Ornamentik beherrschen, sondern auch in der

¹⁾ Abgebildet: N. F e t t i c h , Altungarische Kunst. Berlin 1942. Taf. 9.

protobulgarischen Kunst vorkommen, sind postsasanidischen Ursprungs. Aus der islamischen Hochkultur stammen auch die Fabeltiere der Taschenplatte von Bezdéd. Alle diese Motive, zusammen mit dem griechischen Kreuz, veranschaulichen das gemeinsame Schicksal der Steppenvölker, welche mit den Südvölkern in Berührung gekommen waren. Die Hochkultur zog sie früher oder später unwiderstehlich in ihren Bannkreis.

Wichtiger als diese kunstgeschichtlichen Zusammenhänge der Ornamentik ist jedoch die Rolle dieser Kunst im Leben der Einzelnen und der Gemeinschaft. Heute werden Erzeugnisse dieser Art zum Kunstgewerbe gezählt. Es handelt sich nämlich ausnahmslos um Gebrauchsgegenstände. Das autonome Kunstwerk und das „l'art pour l'art“ überhaupt waren den Altungarn ebenso fremd wie dem ganzen abendländischen Mittelalter. In der Nomadenkunst aber spielte auch die bildliche Darstellung, das wichtigste Element der christlichen Kunst, eine recht geringe Rolle. An der Taschenplatte von Bezdéd sind die Fabeltiere und das Kreuz wohl nur als magische Schutz- und Abwehrzeichen gemeint. Sie weisen zugleich darauf hin, daß die ganze prächtige Ornamentkunst keineswegs bloße Zier gewesen ist. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Garnituren wie Gürtel, Tasche mit Aufhängerriemen, Pferdegeschirr usw. als Tiere aufgefaßt und ihre Teile als Glieder, Kopf, Rumpf, Schwanz betrachtet wurden. Sie müssen daher eine entsprechende apotropäische und symbolische Bedeutung gehabt haben. Außerdem deuteten diese Stücke mit ihrer Farbe bzw. ihrem Material die gesellschaftliche Stellung des Besitzers und Trägers an. Beschläge aus purem Gold, die einst den Säbel von Geszteréd zierten und am sogenannten Säbel Karls d. Gr. in Wien noch heute vorhanden sind, dienten wohl als fürstliche Rangabzeichen. Bei den Frauen war es nicht anders. Grabfunde beweisen, wie reich Gewand und Reitpferd der vornehmen Frauen geschmückt waren.

Kurzgefaßt: die Kunst der Altungarn diene vor allem der persönlichen Repräsentation einer Kriegeraristokratie. Die Oberschicht aber war von den Gemeinden nicht streng getrennt. Ihre Lebensform war im wesentlichen dieselbe und die künstlerische Verzierung des Gewandes und der Ausrüstung zeigte zahlreiche Abstufungen von der unerhörten, fürstlichen Pracht bis zum billigen, armseligen Ersatz aus Knochen.

Als praktisch bedingt und sinnbeladen war die Kunst im Dienste der Nomaden mit der sogenannten Volkskunst wesensverwandt. Ihre

besten Erzeugnisse entsprachen jedoch dem raffinierten Geschmack und den Ansprüchen von Herren, die ihr Leben immer würdig und repräsentativ gestalten wollten und auch konnten.

II.

Hundert Jahre später ist Ungarn schon ein christliches Königreich. Als höchste künstlerische Leistung galten nicht mehr goldene und silberne Taschenplatten und Waffenbeschlüge, sondern die christliche Basilika und ihre Ausstattung. Es war gerade die Zeit, da das Ideal des frühen Mittelalters Wirklichkeit zu werden schien: für einen kurzen weltgeschichtlichen Augenblick floßen „Kirche“ und „Staat“ in eins. Selbst die königliche Repräsentation spielte sich größtenteils im Rahmen des kirchlichen Kultes ab. Die vordringlichste Aufgabe bestand daher in der Errichtung und Ausstattung von Gotteshäusern. Es muß damals in Ungarn eine überaus eifrige Bautätigkeit eingesetzt haben, wobei allerdings nicht nur Neubauten entstanden. An mehreren Orten hat die archäologische Forschung die Wiederverwendung von christlichen Kultbauten der vorungarischen Zeit festgestellt.

Leider sind alle in der Zeit des hl. Stephan errichteten Kirchen bis auf wenige Fundamentreste verschwunden. Nach den Quellen soll die Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) die prächtigste Leistung der eifrigen Bautätigkeit gewesen sein. In der Schilderung der ältesten Stephanslegende spürt man noch das unmittelbare Erlebnis des Augenzeugen. Der materielle Wert und der Reichtum, als Zeichen einer höheren Lebensform, gehörten jedenfalls nach mittelalterlicher Auffassung zu wesentlichen Bestandteilen der Schönheit. Es ist trotzdem auffallend, daß der kirchlich-fromm gesinnte Verfasser jede belehrende, erbauliche Anspielung vergißt und nur den blendenden Prunk sieht. Sein Bericht macht gerade deshalb sehr wenige archäologisch brauchbare Angaben und ist eher einer Schatzkammerbeschreibung ähnlich.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß von den Patronatsherren der Kirche, den Königen von Ungarn, eben diese Wirkung beabsichtigt wurde. Denn die Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg entstand nicht aus den allgemein-kultischen Bedürfnissen der kirchlichen Organisation, sondern als Krönungs- und Grabeskirche der Dynastie. In ihr wurden die königlichen Insignien, später auch die Reliquien der heiligen Könige selbst aufbewahrt. Der orientalisch Ahnenkult der königlichen Familie lebte hier in einer christlichen Verehrung

der „heiligen Könige“ weiter. Die heidnische, charismatische Autorität der Arpaden wurde zwar durch die christliche Zielsetzung des neuen Staates legitimiert, das absolute Machtbewußtsein des Herrschers fand jedoch seinen repräsentativen Ausdruck nicht mehr in einer weltlichen, den König umgebenden persönlichen Prachtentfaltung, wie hundert Jahre früher. Stephan führte ein asketisch einfaches Leben und trug seinen Reichtum und seine Macht vor allem in der Kirche des christlichen Gottes zur Schau. Dadurch hat er ja auch die Überlegenheit des neuen Glaubens und Gottes gezeigt. Auch die Kirche von Stuhlweißenburg wurde als ein Opfergeschenk errichtet, deren Pracht sowohl die Würde der beschenkten Mutter Gottes als auch den Reichtum und die Freigebigkeit des Stifters selbst rühmte. Jede fürstliche, aristokratische Repräsentationskunst erfüllt also im Grunde genommen dieselbe Funktion, gleichgültig ob sie heidnisch oder christlich ist. Sie kann am besten mit den treffenden Worten Eduard Sprangers gekennzeichnet werden: „Die Kunst spielt hier eine mehr dekorative Rolle: Prunk ist ein Symbol der Macht, der Freiheit von beengender Dürftigkeit. Die Insignien der Macht haben immer etwas Blendendes, Ehrfurcht Gebietendes, Suggestives.“

Diese allgemeine Charakterisierung kann den heutigen Kunsthistoriker freilich nicht befriedigen. Wir möchten wissen, wie die Pracht der ersten Ungarnkönige in der Wirklichkeit aussah. Die vor dem Kriege teilweise freigelegten Fundamente der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg und die wenigen Reste ihrer ersten plastischen Dekoration lassen davon kaum etwas ahnen. Glücklicherweise ist aber nicht alles restlos verschwunden, was die vornehmste Kirche Ungarns einst in sich geborgen hielt. Es gibt noch Denkmäler, die uns eine Vorstellung geben, wie König Stephan vor über 900 Jahren seiner Macht und Würde künstlerischen Ausdruck zu verleihen wußte.

Wir besitzen die Kasel, die — wie inschriftlich bezeugt — im J. 1031 von König Stephan und seiner Frau Gisela, Schwester Heinrichs II., der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg gestiftet wurde²⁾. Noch im Mittelalter ist sie zum Krönungsmantel der Ungarnkönige umgearbeitet worden. Die einheimische Tradition glaubt, die Kasel sei im Nonnenkloster von Veszprémvölgy unter Leitung der Königin selbst angefertigt worden. Wesprim (Veszprém) war in der

²⁾ Abgebildet: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae V (1958) S. 182.

Tat die Stadt der Königinnen. Die Stiftungsurkunde des Klosters aber ist seltsamerweise griechisch geschrieben und auch die Klosterinsassen sollen Griechen gewesen sein. Die deutsche Forschung aber sieht im Krönungsmantel die nächste Analogie zum Kunigundenmantel, der wahrscheinlich in Regensburg oder Bamberg für den Bamberger Dom gearbeitet wurde.

Es wäre durchaus verständlich, daß den ungarischen königlichen Stiftungen die Hofkunst des kaiserlichen Schwagers als Vorbild diente. In der Tat blickte Stephan mehr nach Regensburg und Bamberg als nach Konstantinopel. Um nur einige Hinweise zu geben: er hat nicht nur seinen Oheim und Rivalen, Koppány, mit Hilfe deutscher Ritter besiegt, sondern auch die deutsche Krönungsordnung übernommen und einen Schreiber der Hofkanzlei Ottos III., den sogenannten Heribert C, beschäftigt.

Der Gegensatz der beiden Thesen, byzantinisch oder westlich, d. h. deutsch, ist jedoch m. E. keineswegs so groß, wie es scheint. Richtete Stephan seinen Blick auf Regensburg oder Bamberg, so sah er dort in der kaiserlichen Prachtentfaltung vor allem den Abglanz von Byzanz. Die Münchner Ausstellung „Sakrale Gewänder des Mittelalters“, wo sämtliche Bamberger Ornate aus der Zeit Heinrichs II. zu sehen waren, hat das ganz klar gezeigt. Ein Vergleich des ungarischen Krönungsmantels mit dem Kunigundenmantel ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Das Thema des Krönungsmantels ist der Lobgesang Te Deum. Seine Eigenart besteht in seiner Zonenkomposition und der großen Rolle der Architektur motive. Damit ist er m. E. viel westlicher als der Kunigundenmantel. Die nahe Verwandtschaft der Figuren und ornamentalen Einzelheiten ist unbestreitbar, es ist aber auch klar, daß der Kunigundenmantel mit seinen gleichmäßig verteilten Kreisen offenbar den Gesamteindruck eines byzantinischen Prunkstoffes erwecken wollte. Mehr können wir darüber gegenwärtig nicht sagen, weil eine moderne kunstgeschichtliche Bearbeitung des ungarischen Krönungsmantels noch immer fehlt. Jedenfalls schimmert überall der Glanz des großen und unerreichbaren Vorbildes Byzanz durch. Mit Recht hat Schramm Byzanz als das Versailles des Mittelalters bezeichnet und damit auf seine große Bedeutung als geschmackbildender Faktor hingewiesen.

Wenn uns also in Ungarn in der ersten Hälfte des 11. Jh.s byzantinische oder byzantinisierende Werke begegnen, so dürfen wir noch nicht auf eine bewußt östliche Orientierung schließen. Im Bereiche der höfischen Kultur der Zeit gab es keinen Kampf oder Gegensatz

zwischen deutschen, italienischen oder byzantinischen Einflüssen. Die Erzeugnisse der hochentwickelten Kunstindustrie des christlichen und islamischen Orients konnten nur nachgeahmt werden. Man kannte noch keine gleichwertige, aber andersgeartete Schönheit, die sie hätte verdrängen und ersetzen können.

Dasselbe beweist der Steinsarg, der in den Ruinen der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg gefunden wurde und einst aller Wahrscheinlichkeit nach König Stephan als Grab diente (Abb. 3). Nur Einzelheiten der Oberflächenbearbeitung, einige Profile und die eigenartige Gestaltung der Nischen mit den ungemein plastischen Bäumen verraten, daß wir es hier mit einem umgearbeiteten römischen Sarkophag zu tun haben. Ornamentik und auch Ikonographie sind dagegen ausgesprochen mittelbyzantinisch. Ob der Bildhauer aus Venedig oder direkt aus Konstantinopel kam, ist m. E. Nebensache. Sicher ist, daß kaum ein anderes Denkmal die große Wandlung besser veranschaulichen könnte. In 100 Jahren sind die Mittel und die künstlerischen Formen der fürstlichen Repräsentation ganz anders geworden.

In der neuen christlichen Kunst herrschte die Darstellung, die Mitteilung durch Bilder. Sie sprach alle an, war aber der Besitz von nur Wenigen. Von der Masse der Armen und Gemeinen wurde sie nur betrachtet, nicht aber mitgestaltet. Darin liegt ein weiterer wesentlicher Unterschied gegenüber der prachtvollen Schmuckkunst der Landnahmezeit. Diese lebte auch in unzähligen bescheidenen Varianten. In der Zeit des hl. Stephan wissen wir nichts über eine volkstümliche christliche Kunst. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß die Kunst der kostbaren Waffenbeschlüge und Taschenplatten nicht spurlos verschwand. Etwa bis zu den sechziger Jahren des 11. Jh.s können wir ihre Nachwirkungen verfolgen. Es handelt sich jedoch nicht um „gesunkenes Kulturgut“. Im Gegenteil: der blendende Prunk, mit dem sich die Führer der Landnahme und der Streifzüge umgeben hatten, scheint seinen Glanz auch in den Augen der christlichen Nachkommen nicht verloren zu haben.

Als erstes Beispiel kann das ungarische Königszepter angeführt werden. Den Knauf bildet eine fatimidische Bergkristallkugel³⁾. Es ist wohl kein Zufall, daß auch Heinrich II. mehrere solche Kristallkugeln besaß. Alle sind einst Szepterkugeln gewesen. Im kaiserlichen Schatz waren sie aber bloß kostbare Schmuckgegenstände. Nur am

³⁾ Abgebildet: Szent István Emlékkönyv III. Budapest 1938. S. 541, Taf. VI. 1. S. auch Photo Marburg Nr. 193301.

ungarischen Königshof blieb ein Stück seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechend im Gebrauch. Unter den ungarischen königlichen Insignien fehlt bis heute das Szepter westlichen Typs.

Nur durch das Nachwirken der Kunst der Landnahmezeit ist eine Reihe von rätselhaften bauplastischen Fragmenten mindestens teilweise zu erklären. Ihre Motive sind nämlich in der hohen Kunst des Abendlandes und Byzanzs unbekannt, mit der Ornamentik der Landnahmezeit dagegen weisen sie eine auffallende Verwandtschaft auf. Zu den schönsten derartigen Steinen gehört ein Gesimsfragment aus der alten Kathedrale von Wesprim (Veszprém, Abb. 2), welche eine der ersten Gründungen Stephans war. Im kleinen könnte das Ornament auch byzantinisch sein, es handelt sich aber um ein monumentales Stück. Wie die Ornamentik der Kleinkunst der Landnahmezeit auf Stein übertragen wurde, konnte bis jetzt noch nicht genügend geklärt werden. Die Ausführung zeugt von einer hervorragenden technischen Sicherheit, die jedenfalls eine entwickelte Steinmetztradition voraussetzt und in jener Zeit griechischen Meistern am ehesten zuzumuten ist. An einem Schulterstein aus der Abtei Szekszárd (Abb. 4) erscheint das gleiche zweisträhnige Bandgeflecht mit den kleinen Palmetten, wie am sogenannten Säbel Karls in Wien. Dieser Stein stammt übrigens schon aus den 60er Jahren des 11. Jh.s. Es ist die Zeit, da diese Motive für immer verschwinden und gleichzeitig mit dem inneren Festwerden der neuen christlichen Ordnung oberitalienische und westeuropäische Strömungen die Oberhand gewinnen. Diese Strömungen einzeln zu verfolgen und ihren Anteil an den heute vorhandenen Denkmälern aufzuzeigen, würde uns zu weit führen. Oft handelt es sich um ausgesprochene Importkunst, wofür das herrliche Relief mit den schlafenden drei Königen aus Fünfkirchen (Pécs) etwa aus der Mitte des 12. Jh.s⁴⁾ als Beispiel angeführt sei. Es könnte ebenso gut irgendwo an der Loire in Frankreich ein Portal oder ein Kapitel schmücken.

Weder die Importkunst noch die nicht weniger interessanten provinziellen Abwandlungen großer Vorbilder können aber Wesentliches über die gesellschaftlich bedingte Schichtung und die allgemeine Umstellung des Kulturlebens aussagen. Um einen tieferen Einblick zu gewinnen und das Ende des entscheidenden Umstellungsprozesses kennenzulernen, müssen wir uns dem dritten Zeitabschnitt zuwenden.

⁴⁾ Abgebildet: T. Gerevich, Magyarország románkori emlékei. Budapest 1938. Taf. CLXXV.

III.

In der politischen Geschichte Ungarns bedeutet die Regierung König Bélas III. (1173—1196) den Höhepunkt der Arpadenzeit. Unter seinen Nachfolgern aber vollzieht sich ein gesellschaftlicher Umbruch von größter Bedeutung. Die Zeit der absoluten Monarchie, die noch unverkennbare Züge der alten Reiternomadenkultur trug, ist nunmehr vorbei und die endgültige Anpassung an das westliche Staats- und Gesellschaftssystem hat ihre Spuren auch in der Kunst hinterlassen.

1. Betrachten wir zuerst den K ö n i g. Wie waren seine künstlerischen Ansprüche und wie wurden sie erfüllt? Diese Fragen können wir schon an Hand von reichem Material beantworten. Am Domberg von Gran (Esztergom) sind z. B. bedeutende Reste seines Palastes freigelegt worden. Wir wissen auch genau, wie das von Béla III. und dem Erzbischof Hiob gemeinsam gestiftete Hauptportal der alten Graner Kathedrale aussah.

Am Palast fällt einerseits die Mannigfaltigkeit, andererseits die hohe Qualität auf. Ganz verschiedene Stilrichtungen sind an einem Bau vertreten, ihre Herkunft läßt sich auch nicht immer genau bestimmen. Soviel ist augenscheinlich, daß um der Qualität willen die besten Kräfte von weit her geholt wurden. König Béla ließ seinen Palast an der Stelle errichten, wo zweihundert Jahre früher Fürst Géza residierte. Reste eines älteren Baues sind unter dem Neubau noch heute nachweisbar. Der bestehende Komplex läßt mehrere Bauphasen erkennen. Den Kern bildete ein Wohnturm, dessen repräsentativ gestaltete Eingänge am ersten Stock wahrscheinlich mittels Außentreppen zugänglich waren und heute in dem etwas später angebauten und irrtümlich als Thronsaal bezeichneten Raum zu sehen sind (Abb. 6). Ihre strukturelle Gliederung weist auf Oberitalien hin und ist eng verwandt mit dem Hauptportal der Kathedrale, welches weiter unten besprochen wird. Genaue Vorbilder sind jedoch noch nicht nachgewiesen worden, zumal die Einzelheiten den italienischen Durchschnitt an Schönheit und Sorgfalt weit übertreffen.

Etwas jünger ist der schon längst bekannte Raum, der sich unter dem Anbau, wo die beiden besprochenen Portale zu sehen sind, befindet⁵⁾. Er hat ein einfaches Grätgewölbe und einige sehr schöne, teils französisch, teils oberrheinisch-staufisch anmutende Kapitelle. Alles ist hier ausgewogen, sowie kräftig und klar durch-

⁵⁾ Abgebildet: T. G e r e v i c h, a.a.O. Taf. XXVI.

gegliedert. Der Gegensatz zu den beiden Portalen des Wohnturmes kann nicht übersehen werden.

Die Palastkapelle ist zweifellos der jüngste Teil des erhaltenen Baues, die meisten Forscher meinen sogar, sie sei erst um 1200, nach dem Tode Bélas fertiggestellt worden. Wir haben es hier mit rein französischer, hauptsächlich burgundischer Kunst zu tun. Die Kapelle ist ein kleiner Bau, mit ihren klassisch ruhigen Formen und klarer Struktur wirkt sie doch monumental. Draußen herrscht noch der romanische Rundbogen (Abb. 5), der Chor der Kapelle aber stellt die beste burgundisch-zisterziensische Gotik dar⁶⁾. Diese rein französische Luft darf uns nicht verwundern, waren ja beide Frauen König Bélas französische Prinzessinnen, die erste aus dem lateinischen Orient, die zweite Marguerite Capet, Witwe des englischen Thronfolgers. Im Inneren der Palastkapelle sieht man über den Sakristei- und Sakramentskapellendurchgängen sogenannte normannische Zickzackbogen⁷⁾, die ihre nächsten Parallelen in der staufischen Mischkunst am Oberrhein haben. Der staufische Einschlag beschränkt sich aber nur auf einige Einzelheiten. Es ist sogar auffallend, daß die ganze Anlage mit den zahlreichen staufischen Palastkapellen nichts gemein hat. Sie ist vor allem viel zu klein, man kann die Kapelle eigentlich nur als ein Privatoratorium betrachten.

Diese Bescheidenheit war jedoch gewiß absichtlich. Béla III. brauchte und wollte keine Palastkapelle im westlichen Sinne. Seine Kirche war die Kathedrale. Er ist in Byzanz als Thronfolger erzogen worden und suchte auch in Ungarn Königtum und Kirche, Residenz und Kathedrale miteinander eng zu verbinden, wie er es in Konstantinopel gesehen hatte. Deshalb kehrte er, und nur er allein, auf die Burg von Gran zurück, wo 200 Jahre früher Fürst Géza seinen Sitz gehabt hatte und vermutlich auch Stephan geboren worden war. Der neue Palast entstand in der nächsten Nähe der erzbischöflichen Kathedrale, welche nunmehr — gleich der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg — als staatliches, nationales Heiligtum gelten sollte. So entstand das prächtige Hauptportal, die sogenannte „Porta Speciosa“ der Kathedrale (Abb. 8), die König Béla III. und Erzbischof Hiob gemeinsam stifteten. Das Portal ist mit der alten Kathedrale spurlos verschwunden, ein Gemälde und eine Beschreibung aus dem 18. Jh., sowie einige Bruchstücke haben aber eine genaue Rekonstruktion ermöglicht.

⁶⁾ Abgebildet: T. Gerevich, a.a.O. S. 87.

⁷⁾ Abgebildet: T. Gerevich, a.a.O. Taf. XXI.

Das ikonographische Programm ist ziemlich kompliziert. Ich kann leider nicht auf die eigenartige Mischung von Westlichem und Östlichem eingehen, auf die Art und Weise wie ein offensichtlich westlich geschulter Meister die Anweisungen eines in der byzantinischen Ikonographie bewanderten Programmgebers mißverstanden hat. Es sei hier nur auf das Tympanon aufmerksam gemacht, in dem die thronende Madonna vom Typ der Nikopoia zwischen dem hl. Adalbert, Patron der Kathedrale und der Diözese, und dem hl. Stephan, König von Ungarn, erscheint. Die beiden Zwickelfiguren sind Attributträger. Am Türsturz sehen wir den König und den Erzbischof in Proskynese, hinter ihnen das Castrum bzw. die Basilika. Inschriften erklären die Darstellung. König Stephan bietet der Jungfrau sein Reich an, wie es schon die Stephanslegenden erzählen. Maria erklärt sich bereit, das Land Stephans in Schutz zu nehmen, wenn Adalbert sich der „iura sanctorum“, der Rechte der Kirche, annimmt. Adalbert ist einverstanden und verspricht nach dem Willen der Jungfrau zu handeln.

Dieses Tympanon gehört zu den frühesten Beispielen einer Madonna mit dem Kinde am Hauptportal einer großen Kirche, an der Stelle, die bis dahin dem Erlöser in seiner Herrlichkeit oder dem Weltenrichter vorbehalten war. Mit der politischen Idee der Maria als Schutzherrin des Landes aber steht die Darstellung im Abendland überhaupt vereinzelt da. Beide Eigentümlichkeiten sind auf den Einfluß östlicher Frömmigkeit zurückzuführen. Die Quelle bzw. das anregende Vorbild läßt sich sogar genau bestimmen. Im Bogenfeld des Narthexportals der Hagia Sophia in Konstantinopel thront ebenfalls die Nikopoia als Patronin der Stadt und der Kirche. Auch dieses Bild ist eine Anbietungsszene. In Gran wurde aber zwischen dem Vertreter der Kirche, Adalbert, und des Königtums, Stephan, ein Ausgleich getroffen und ostentativ zum Ausdruck gebracht. Eine derartige Politisierung der Marienverehrung ist ohne Byzanz nicht denkbar, zugleich scheint es aber, als ob man mit der Betonung der Rechte der Kirche eventuellen cäsaropapistischen Tendenzen hätte begegnen wollen. Das Tympanonbild veranschaulicht also den Kompromiß zwischen dem in Byzanz erzogenen König und der kurialen Auffassung seines Erzbischofs.

Wie der Palast, so zeugt auch die „Porta Speciosa“ von den außerordentlich hohen Ansprüchen des Königs in der künstlerischen Gestaltung seiner Umwelt. Béla III. hatte im Vergleich zu Stephan einen weltweiten Blick und weltweite Beziehungen. Als Einzelmensch



Abb. 1 Taschenplatte von Bezdéd (Budapest, Nationalmuseum)



Abb. 2 Gesimsfragment aus der alten Kathedrale von Wesprim (Veszprém)
(Budapest, Nationalmuseum)

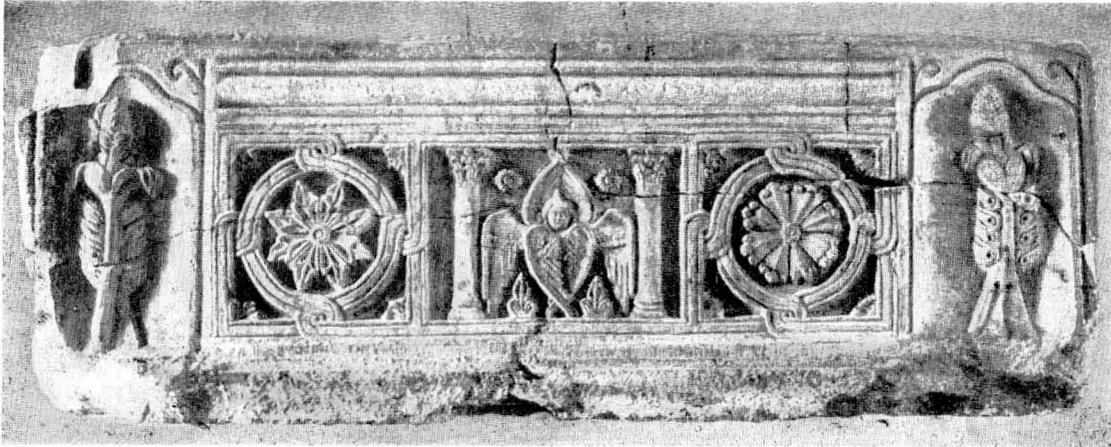


Abb. 3 Sarg des hl. Stephan (Stuhlweißenburg, Lapidarium)



Abb. 4 Schulterstein aus der Abtei Szekszárd
(Szekszárd, Balogh Ádám Múzeum)



Abb. 5 Gran (Esztergom), Fassade der Palastkapelle



Abb. 6
Gran (Esztergom), Portal im sog. Thronsaal



Abb. 7
Ákos, Calvinistische Kirche, Innenansicht nach Westen

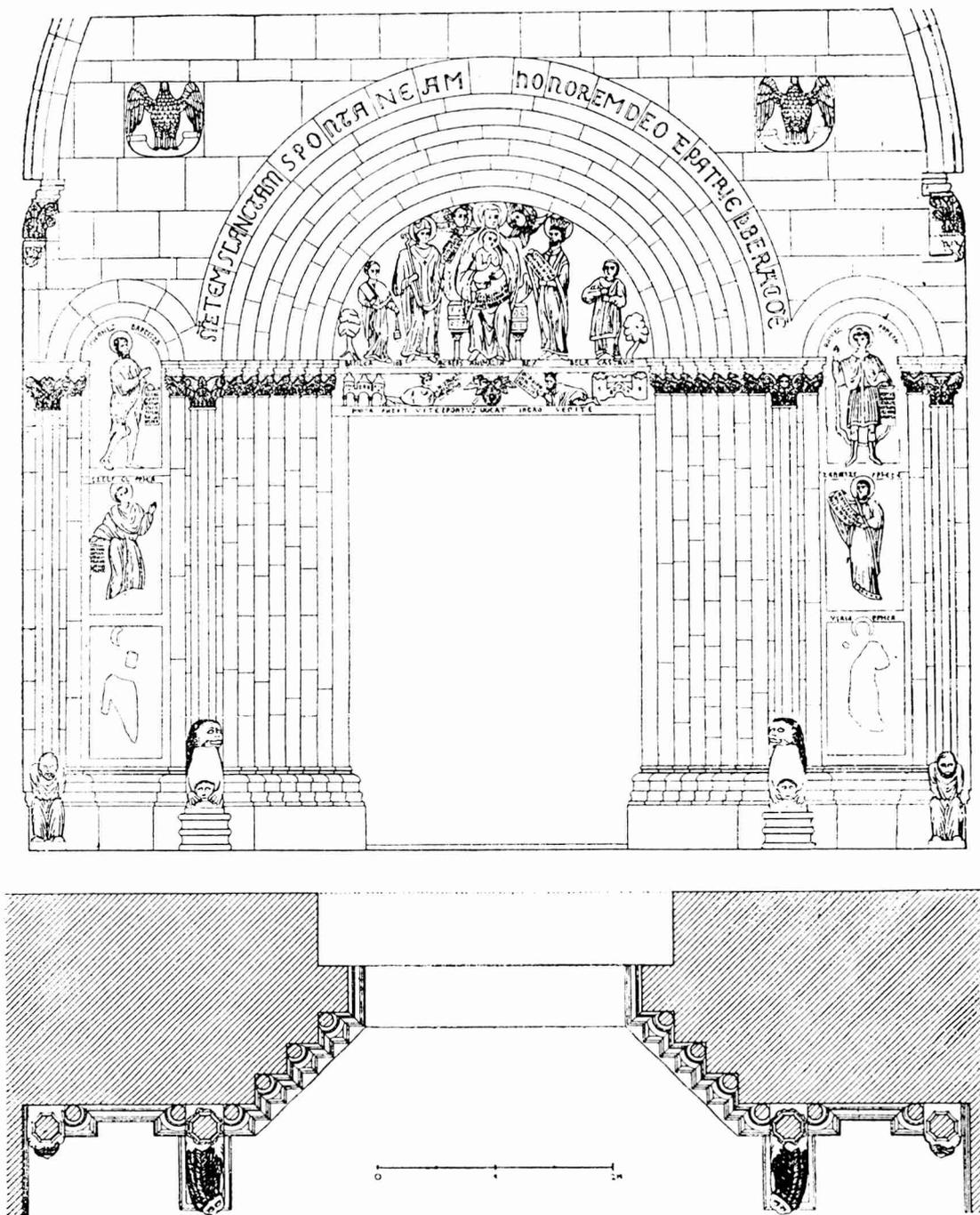


Abb. 8 Gran (Esztergom), die sog. „Porta Speciosa“ (Hauptportal)
der alten Kathedrale (Rekonstruktion von Géza Lux)

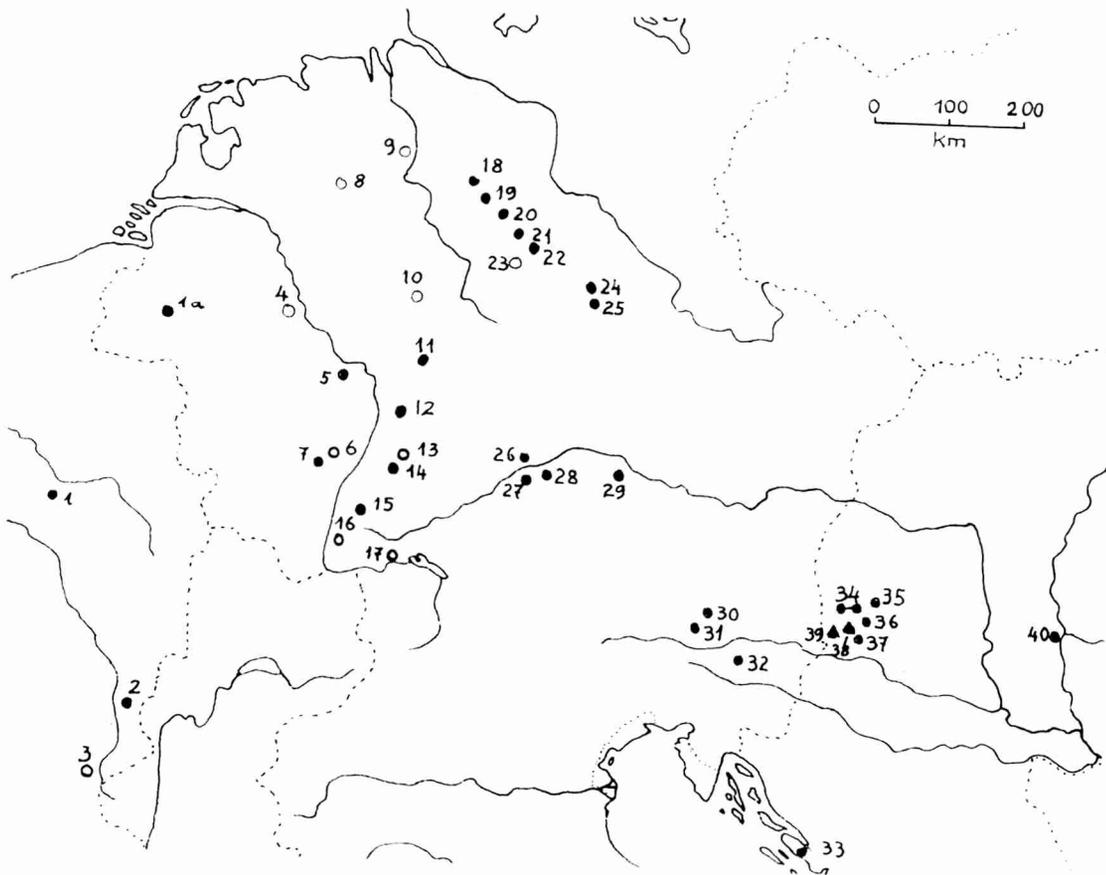


Abb. 9 Verbreitung der Gotteslamm- und Löwentympana in Mitteleuropa
(11.—13. Jh.)

Zeichenerklärung: Kreis: Gotteslamm in kreisförmiger Aureole. Punkt: Gotteslamm ohne Aureole. Dreieck: Löwentympanon.

Verzeichnis der Fundorte: 1. Girolles. 1a. Villers-la-Ville. 2. Varenne-l'Arconce. 3. Le Puy. 4. Andernach. 5. Ingelheim. 6. Altenstadt/Elsaß. 7. St. Johann bei Zabern. 8. Osnabrück. 9. Bücken. 10. Haina. 11. Gelnhausen. 12. Lorch. 13. Murrhardt. 14. Haubenbronn. 15. Fluorn. 16. Eendingen am Kaiserstuhl. 17. Rheinau. 18. Rheden. 19. Homburg. 20. Oberröblingen. 21. Naumburg. 22. Obergreislau. 23. Dornstedt. 24. Wechselburg. 25. Rochsburg. 26. Pfüring. 27. Münchsmünster. 28. Geibenstetten. 29. Vornbach. 30. Friesach. 31. St. Veit a. d. Glan. 32. Spitalič. 33. Zadar. 34. Ják, Abteikirche und Jakobskapelle. 35. Nagysitke. 36. Csempeszkopács. 37. Szentmihályfa. 38. Zalaháshágy. 39. Domanjšovci-Domonkosfa. 40. Szegedin (Szeged).



Abb. 10 Endingen am Oberrhein, Tympanon (Foto Marburg)



Abb. 11 Ják, Tympanon des Südportals der Abteikirche



Abb. 12 Domonkosfa (Domanjšovci), Röm. kath. Kirche,
Tympanon des Südportals



Abb. 13 Zalaháshágy, Röm. kath. Kirche, Tympanon

schaute er aber mehr auf Byzanz als nach Westen. Der beste Beweis dafür ist die Heilige Krone Ungarns, die sogenannte Stephanskrone. In ihrer heutigen Form ist sie eine ziemlich treue Nachbildung des byzantinischen Kamelaukions, der Kaiserkrone der Komnenenzeit. Ich nehme an, Béla hat sie anfertigen lassen, als er um 1184—85 die Aussicht hatte, den östlichen Kaiserthron besteigen zu können. Diese östlichen Ambitionen blieben jedoch die persönliche Angelegenheit des Königs.

2. Ein ganz anderes Bild zeigt sich, wenn wir die Kunst der *A r i s t o k r a t i e* ins Auge fassen. Betrachten wir kurz das Problem der Sippenklosterkirchen. Die ehemalige Benediktinerkirche von Leiden (Lébény), die zu den bekanntesten Denkmälern Ungarns gehört, ist ein repräsentatives Beispiel. Sie hat, zusammen mit der Kirche von Ják, auch die ausländische, insbesondere die deutsche Forschung oft beschäftigt.

Die Anlage ist recht einfach: dreischiffige, querschiffslose Pfeilerbasilika mit Dreiapsidenschluß, westlicher Doppelturmfassade und Westempore. Die Erdgeschoße der Türme öffnen sich gegen die Schiffe zu, so daß der Turm nur durch die zwei Umfassungsmauern und einen Pfeiler getragen wird. Über die innere Vorhalle und im ersten Stock der Türme befindet sich die Westempore, die als Herrschaftsempore diente und vom Kloster her nie zugänglich war. Der Mönchschor befand sich im Ostteil des Mittelschiffes.

Die Elemente des Typus sind weitverbreitet. Die dreischiffige, querschiffslose Basilika mit drei Apsiden kommt von Süden her und wird im allgemeinen als lombardisch, innerhalb Deutschlands als altbayerisch bezeichnet. Ihre Verbindung mit der Doppelturmfassade kommt in Bayern ebenfalls vor. Es ist daher kein Wunder, daß hervorragende Forscher, wie *D o n i n*, *R i c h a r d H a m a n n* u. a. Leiden (Lébény), Ják und alle verwandten Bauten in Ungarn als westliche Importkunst betrachteten. Sie gingen dabei von der besonders in Ják außerordentlich reichen Bauornamentik aus und glaubten auf Grund der offensichtlichen normannischen Herkunft der Motive alle Vertreter dieses Bautypus einheitlich einer von Westen her eingewanderten Bauhütte zuschreiben zu können. Ungarische und nicht ungarische Forscher begingen aber denselben methodischen Fehler: sie erklärten alle verwandten Bauten, die einfacher und an Bauornamentik ärmer waren als die Pracht Denkmäler von Leiden, Ják und Zsámbék für provinzielle Nachahmungen. So schuf die ungarische Forschung eine transdanubianisch-benediktinische Bauschule,

Richard Kurt D o n i n eine Wiener Bauhütte und Richard H a m a n n die Theorie der normannischen Invasion in Ostmitteleuropa.

Eine genauere Untersuchung der Denkmäler aber ergab, daß manche angeblichen Nachahmungen wesentlich älter sind als die vermeintlichen Vorbilder. Die älteste von ihnen, die m. E. um die Mitte des 12. Jh.s entstandene Kirche von Ákos zeigt gerade im komplizierten Westtrakt den Typus bereits vollkommen ausgebildet (Abb. 7). Zieht man noch die geschichtlichen Nachrichten heran, was von den nicht ungarischen Kunsthistorikern nie versucht wurde, so stellt sich heraus, daß alle vollständigen Vertreter des Bautypus herrschaftliche Gründungen sind und Patronatsklöstern adliger Sippen angehörten. Für die lange Zeit hindurch umstrittene Kirche von Mönchs-dorf-Harina in Siebenbürgen hat erst vor kurzem K. K. Klein (Innsbruck) die Gründung durch das Geschlecht Kacsics nachgewiesen.

Die Merkmale, welche trotz Änderungen des Baustoffes, der Stilformen und Strukturen über hundert Jahre lang ständig bleiben, und worin sich die ungarischen Bauten auch von den ähnlich angelegten süddeutschen Bauten scharf abheben, scheinen gerade aus dieser besonderen Bestimmung als Sippenklosterkirche zu folgen. Die bescheidenen A u s m a ß e (Gesamtlänge durchschnittlich 25 bis 30 m) entsprechen der geringen Zahl der Konventmitglieder und der Bevölkerung der Landgüter, wo die Sippenklöster errichtet wurden. Dagegen sind die H ö h e n v e r h ä l t n i s s e ins Monumentale gesteigert worden. Die W e s t e m p o r e , welche bei den heute bekannten Bauten mit dem Kloster nie in Verbindung stand, sondern nur vom Laienportal, d. h. dem Hauptportal her zugänglich war, ist nur als Herrschaftsempore verständlich. Kein Zufall, daß die Westempore vom Anfang an mit dem repräsentativen W e s t t u r m p a a r verbunden erscheint, und zwar in einer organischen Einheit, welche jeden Zusammenhang mit dem Westwerk der Regensburger Schottenkirche ausschließt. Dieses ist ohnehin jünger als Ákos und Kapornak in Ungarn.

Bemerkenswert ist, daß das Schema des Westtraktes hundert Jahre hindurch reicher und beständiger bleibt, als das der Ostteile, welche trotz ihrer größeren liturgischen Bedeutung unentwickelt sind und oft variiert werden. Der Grund liegt darin, daß die Sippenklöster ihre Verbreitung nicht mehr dem Monachismus, sondern dem steigenden Selbstbewußtsein und Reichtum der adligen Sippen verdanken. Denn die Gründung bedeutet nicht nur einen Rechtsakt, die Schenkung der Güter, sondern die Stifter waren selber die Bau-

herren, wie es für Leiden und Ják auch urkundlich bezeugt ist. Von Leiden ist außerdem überliefert, daß das Kloster erst eine Weile nach der Gründung zwecks Besiedlung der Benediktinerabtei von Martinsberg-Pannonhalma übergeben worden ist. Auch später bleiben die Sippenklöster von den Nachkommen der Stifter stark abhängig, oft erinnert nur das ungeteilte Patronatsrecht an die einstige Einheit der längst in Äste und Familien gespaltenen Sippe.

Daraus erklärt sich, daß, obwohl Sippenklöster bereits im 11. Jh. gegründet wurden, die Ausbildung des Typus ins 12. Jh. und die Blüte sogar in die erste Hälfte des 13. Jh.s fallen. Das war die Zeit des schon erwähnten gesellschaftlichen Umbruchs, als die Nachkommen des landnehmenden Adels und die mit ihnen vollkommen verschmolzenen, nach denselben Sippenrechtsbräuchen lebenden Donationsbesitzer fremder Herkunft als eine starke und reiche Adelsklasse zu einem führenden Machtfaktor geworden sind. In den Sippenklosterkirchen hat also das ungarische Leben im Rahmen und auf Grund der abendländischen Kulturgemeinschaft eine eigene Sonderform entwickelt.

3. In der selben Zeit erscheinen zuerst in größerer Anzahl die Denkmäler, welche auch in die Gedankenwelt der niederen Volksschichten interessante Einblicke ermöglichen. Zum Schluß sei eine eigenartige und eben in dieser Hinsicht bedeutende Gruppe kurz besprochen.

Es handelt sich um romanische Bogenfeldreliefs mit einem uns allen vertrauten, typisch abendländischen Motiv, dem Gotteslamm. Das allgemeingültige Schema zeigt das Lamm, das mit einem Vorderbein eine Kreuzstange oder Kreuzfahne hält oder davor steht. Die letztere Variante ist allerdings höchst selten. Das Motiv ist altchristlicher Herkunft, mit dem Rückwärtsblicken des Kopfes wollte man in der spätantiken Plastik, speziell in Ravenna, die hieratische Frontalität andeuten. Für den Halbkreis des Bogenfeldes war das Lamm Gottes mit dem aufgerichteten bzw. hinaufragenden Kreuz, und eventuell zwei Nebenfiguren in den Zwickeln, eine fast ideale Ausfüllung. Auch inhaltlich paßte es hierher, denn bis zum Hochmittelalter hinein galt das Gotteslamm im Sinne der Apokalypse als Symbol des siegreichen und verherrlichten Christus, nicht aber als Sinnbild des leidenden Opfers.

Die Verbreitung der Gotteslammtympana ist trotzdem überraschend ungleich und gering (s. Karte Abb. 9). Zwar ist das Lammsymbol an romanischen Portalen gar nicht selten, als zentrale

und herrschende Figur des Bogenfeldes, entweder in einer kreisförmigen Aureola oder auf der horizontalen Grundlinie stehend, scheint es eine Besonderheit der germanischen Länder und Ungarns gewesen zu sein. Im Westen und Süden gehören die Gotteslammtympana zu den Seltenheiten.

Beachtenswert ist, daß sie innerhalb ihres Verbreitungsgebietes einige ziemlich geschlossene, aber isolierte Gruppen bilden und in überwiegender Mehrheit Werke lokaler Landkunst aus der hoch- und spätromanischen Zeit sind. Keine dieser Gruppen läßt sich aber auf ein gemeinsames Urbild zurückführen oder durch einheitliche Werkstattüberlieferung restlos erklären. Gleichwohl steht es außer Zweifel, daß die nicht romanischen Länder in der größtenteils volkstümlichen Anwendung des Gotteslammsymbols als Tympanonbild Italien und Frankreich gegenüber eine gemeinsame Haltung zeigen. Die regionalen Unterschiede im Stil und in den Nebenmotiven schließen jedoch die Annahme einer einfachen künstlerischen Motivwanderung von Westen nach Osten aus. Auch die Chronologie spricht dagegen: nicht die östliche ungarische, sondern die steirisch-kärntnerische Gruppe ist am spätesten entstanden.

Es muß also vorerst dahingestellt bleiben, wie diese gemeinsame Haltung zustande kam. Zu beachten ist jedenfalls, daß die Gotteslammtympana meist den einzigen bildnerischen Schmuck anspruchsloser Portale bilden. Der Halbkreis des Bogenfeldes verlangte aber eine zentrale Komposition, die in verschiedenen Gebieten unabhängig voneinander ganz ähnlich gelöst werden konnte.

Die Unterschiede sind jedenfalls viel interessanter und lehrreicher als die Ähnlichkeiten. Eine besondere Beachtung verdient, wie grundverschieden das gleiche Motiv in Deutschland und Ungarn verwendet und gedeutet wurde.

Betrachten wir zwei typische deutsche Beispiele: das Tympanon von Endingen am Oberrhein (Abb. 10) und ein Bogenfeldrelief der Schloßkirche von Wechselburg in Sachsen⁸⁾. Überraschende Motive umgeben an beiden Werken das Gotteslamm. In Endingen Untiere und Fabelwesen antiken und orientalischen Ursprungs, in Wechselburg aber germanisch-vorchristliche, abstrakt-ornamentale Heils- und Abwehrzeichen, welche im Volksbrauchtum teilweise noch heute fortleben. Es wäre grundfalsch, in diesen Motiven absichtlich hineingeschuggeltes heidnisches Gedankengut zu sehen. Die Gesinnung ist hier sicher christlich, die Zeichen und Sinnbilder

⁸⁾ Abgebildet: Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen XIV. Beilage VIII.

auf christliche Vorstellungen bezogen, aber nicht umgewertet und das ist entscheidend. Sie bewahren ihre althergebrachte heilbringende und schützende Kraft auch im Dienste des christlichen Glaubens, ihr Fortleben wird sogar erst durch diese praktische Funktion möglich.

Denn das romanische Kirchenportal hatte eine zweifache Aufgabe. Es war nicht nur Eingang, sondern auch Grenze. Das Portal trennte profane Außenwelt und heilsuchende Kirchengemeinde, Sünde und Heil, Diesseits und Jenseits, da die Kirche auch als Sinnbild des Himmels betrachtet wurde. Die beiden Bereiche sollten aber nicht nur rechtlich auseinander gehalten werden. Der Ort, wo der Christenmensch sein Heil sucht und findet, mußte vor den unheilbringenden Kräften der profanen, diesseitigen Welt geschützt werden. So kam es, daß der Bildschmuck des Portals, selbst wenn er auf das Tympanon beschränkt blieb, nicht nur als ehrende Zier und belehrende Darstellung, sondern auch als Beschwörung und Abwehr galt. Er hatte die heiligen und die bösen Kräfte zu lenken, die ersteren zur schützenden Hilfe zu veranlassen, die letzteren abzuschrecken und zu bannen. Diese doppelte, nicht bloß repräsentativ-darstellende, sondern auch praktisch schützende Funktion des Portalbildes ist jedem romanischen Portal eigen, sie tritt aber in den volkstümlichen Werken besonders deutlich hervor. Darin ist auch das Erscheinen des Unholdes oder des heidnischen Zauberzeichens neben dem Gotteslamm begründet.

Das Tympanon von Endingen zeigt, wie, im Sinne dieses primitivmagischen Realismus, selbst althergebrachte christliche Motive eine erweiterte Bedeutung erhalten können. Die Aureole wird hier z. B. zum Schutzkreis, das Tau hatte nämlich schützende Kraft. Außerhalb des Kreises walten die unholden Gestalten des Meermannes und des obszönen Priapus. Vielleicht hielt man den letzteren für besonders gefährlich, weshalb man nicht nur den Sechsstern neben ihm mit einem Tauring einfasste, sondern die Figur selbst in einem eigenen Kreis einschloß. Die kosmischen Symbole sind zugleich volkstümliche Glückszeichen. Sie flankieren das Lamm, einerseits um seine weltumspannende Macht zu bezeugen, andererseits um der Kirche und ihrer Gemeinde Heil zu bringen.

Das Tympanon von Wechselburg hat einen ähnlichen Sinn. Die Bandverschlingungen sind ebenfalls herkömmliche Abwehr- und Glückszeichen. Der viereckige Zauberknoten aber ist, wie das Quadrat überhaupt, höchst wahrscheinlich als ein Symbol der irdischen

Welt anzusehen. Den dreispitzigen Bandknoten könnte man auch als Dreifaltigkeit deuten, er ist aber auch als Sternbild bekannt, so ist m. E. eine allgemein solar-tellurische Gegenüberstellung zur Andeutung des Weltalls wahrscheinlich.

Erinnern wir uns an die Tympana der Cathedralportale, z. B. an die soeben besprochene „Porta Speciosa“ von Gran. Der gewaltige Unterschied wird sofort klar. Dort sah man die wahrhaft bildliche Darstellung einer himmlischen Szene. Hier eine mehr oder weniger lockere Gruppierung von verschiedenen Zeichen und Symbolen, eine Art von abstrakter Zeichenschrift.

Wenden wir uns jetzt Ungarn zu. Betrachten wir zuerst das künstlerisch am höchsten stehende Gotteslammtympanon am Südportal der Abteikirche von Ják (Abb. 11). Es ist ziemlich spät anzusetzen, in die 30er Jahre des 13. Jh.s. Auch in Deutschland erscheinen die Gotteslammtympana in der sogenannten hohen Stilkunst später als auf dem Lande. Das Tympanon der Jáker Abteikirche hat übrigens in der nächsten Umgebung Schule gemacht. Nicht weniger als drei ländliche Nachahmungen sind uns erhalten geblieben.

An allen diesen Bogenfeldreliefs faßt ein Kleeblattbogen den heiligen Bereich des Lammes ein, außerhalb dessen die höchst dekorativ angeordneten, konvulsiv in sich beissenden Flügeldrachen wohl die Höllenqual der für immer ausgeschlossenen Teufelsmächte bedeuten. Selbst das Laubwerk ist von einem fast tierischen Leben erfüllt. Alles erinnert an die westfranzösische romanische Tierornamentik des 12. Jh.s. In den Drachenköpfen des Tympanons der Jakobs-kabelle von Ják ist diese Verwandtschaft auch formal und stilistisch direkt nachweisbar⁹⁾.

Die übrigen verwandten Tympana im ungarischen Transdanubien sind im Gegensatz zu Ják und seinem Kreis ausgesprochen roh und primitiv gearbeitet. Man würde kaum ahnen, daß dem Relief von Szentmihályfa¹⁰⁾ eine wahrscheinlich gemalte Komposition mit dem Gotteslamm zwischen dem Markuslöwen und dem Johannesadler als Vorbild diente. Ein erheblich jüngeres Tympanon in St. Veit a. d. Glan zeigt, was der unfähige Meister von Szentmihályfa darstellen wollte aber nicht konnte. Der Rahmen stammt aus dem internationalen Motivschatz der lombardischen Ornamentbildhauer.

An zwei Reliefs wird selbst das Hauptmotiv radikal umgedeutet. In Domonkosfa (Domanjšovci in Jugoslawien, dicht an der ungarischen

⁹⁾ Abgebildet: T. Gerevich, a.a.O. Taf. CXXVII. unten.

¹⁰⁾ Abgebildet: Regnum Egházörténeti Évkönyv 1940/41. Taf. 2. Abb. 2.

schen Grenze), steht in der Pose des Gotteslammes ein Raubtier, offenbar ein Löwe (Abb. 12). Diese Bestimmung der Figur wird bestätigt durch die Ritzzeichnung einer Trinkschale im Nationalmuseum zu Budapest¹¹⁾, welche die einzige genaue Analogie bietet. In der sogenannten hohen Kunst kenne ich nur eine ähnliche Darstellung, den Löwen von Armenien, der mit dem langstieligen Vortragskreuz des Gotteslammes, aber mit einem gekrönten Menschenkopf an den Goldbullien des Kaisers Leo II. um 1207 und später erscheint. König Andreas II. besuchte auf der Rückfahrt von seinem Kreuzzug auch Klein-Armenien und hat seinen jüngeren Sohn mit einer Tochter des Kaisers verlobt. Eine Anregung von dieser Seite her wäre also denkbar. Man findet aber keine Spur irgendeiner direkten Beziehung zwischen Domonkosfa und dem Hof, außerdem bedeutet der Löwe des Tympanons sicher den Christus und das ist ein entscheidender Unterschied. Auch die primitive Ritzzeichnung der Trinkschale kann nur diesen Sinn haben. In der Literatur wurde der Löwe oft auf Christus bezogen, in der christlichen Ikonographie suchen wir aber vergebens eine Löwendarstellung, welche den Erlöser überall und selbständig symbolisierte, wie es der Fall mit dem Lamm ist.

M. E. liegt hier eine synkretistische Verschmelzung des Löwen als Herrschersymbol mit dem Sinnbild des himmlischen Königs, dem Christus-Lamm, vor. Für diese Annahme spricht auch die Tatsache, daß das orientalische Löwenmotiv sich eben in der zweiten Hälfte des 12. Jh.s in der abendländischen Heraldik verbreitet und zu Anfang des 13. Jh.s auch im ungarischen Königswappen erscheint.

Diese Deutung wird bestätigt durch das Bogenfeldrelief von Zalaháshágy (Abb. 13), einem Dorfe ebenfalls im Südwestwinkel des ungarischen Siedlungsgebietes, welches die merkwürdigste Umgestaltung des Gotteslamm-Motivs zeigt. Der Löwe selbst gleicht einem rasenden Untier, und es ist nicht allzu sehr verwunderlich, daß ein ungarischer Forscher in ihm den „leo diaboli“, d. h. die Verbildlichung des Bösen erblicken wollte. Doch ist die formale und inhaltliche Vorbildlichkeit der Gotteslammkompositionen unverkennbar. Der Löwe trägt das siegreiche Kreuz inmitten eines Wirrwarrs von verschiedenen Ungeheuern, die den ewigen Unfrieden und — im

¹¹⁾ Abgebildet: Regnum Egyháztörténeti Évkönyv 1940/41. Taf. 3. Abb. 5. und Zbornik za umetnostno zgodovino N. V. V/VI (1959) (LAVREAE F. STELE SEPTUAGENARIO OBLATAE) S. 147—76 Abb. 70.

Motiv des In sich Beissens — das Selbstquälen der Sündenwelt darstellen sollen.

Durch seinen Dualismus ist das Relief von Zalaháshágy trotz seiner befremdenden Rohheit inhaltlich im Grunde genommen christlicher und sogar „westlicher“ als das künstlerisch viel höher stehende Tympanon von Domonkosfa, das der Christus-Löwe allein beherrscht.

Das dualistische Nebeneinander der heilbringenden Göttlichen und des verderbenden Bösen im Tympanon verbindet also mehrere ungarischen Denkmäler mit den deutschen. In beiden Ländern ist dieser Dualismus in der doppelten Funktion des Portalbildes begründet. Die den Deutschen vertraute kosmische Symbolik ist dagegen in Ungarn vollkommen unbekannt.

Im deutschen Provinzialismus fanden wir eine Zeichensprache als Ausdruck einer begrifflich-abstrahierenden Denkweise. In Ungarn brach eine bildliche Phantasie und „das Denken im Tier“ durch. Es scheint so, als ob das verschüttete oder überschichtete geistige Erbe der ursprünglichen eurasischen Steppenkultur wiederbelebt worden sei.

Wesentliche Anregungen dazu scheinen mindestens teilweise aus dem fernen Westen gekommen zu sein. Die ungarische Kompositionsweise und Formensprache zeigen manchmal überraschende Verwandtschaft mit der ebenfalls phantastischen westfranzösischen Tierornamentik. Es ist allerdings mehr als wahrscheinlich, daß die Gotteslammtympana sich von Deutschland aus nach Ungarn verbreitet hatten. Der ungarische Provinzialismus hat ebenso versucht, dem international-christlichen Motiv gerecht zu werden, wie der deutsche. Daß die Ungarn aber nicht nur bei diesem Thema, sondern auch in der Bauornamentik überhaupt gerade aus dem fernen Westeuropa Motive so bereitwillig aufnahmen, hat seinen besonderen Grund. Frankreich stand nämlich sowohl durch das Mittelmeer wie auch im Süden mit der islamischen Welt in unmittelbarer Verbindung. Seine hochromanische Kunst war mit orientalischen Elementen durchdrungen, die man in Ungarn noch immer als wesensverwandt empfinden konnte.

Die Gesinnung der ungarischen Gotteslamm- und Löwentympana ist aber im Grunde genommen schon ebenso christlich, wie die der deutschen mit ihren volkstümlichen Glücks- und Abwehrzeichen. Christliche Ideen mit den künstlerischen Mitteln westlicher Hochkultur, jedoch in der eigenen Sprache zum Ausdruck bringen zu

können bedeutet aber nicht weniger, als den endgültigen und unwiderruflichen Eintritt in die nunmehr nicht allgemein europäisch-christliche, sondern abendländisch-christliche Kulturgemeinschaft.

Schrifttum

Aus der außerordentlich zahlreichen Literatur über den geistigen Hintergrund des hier geschilderten Kulturwandels und die Beziehungen des Ungarntums zum Abendland und Byzanz sei hier verwiesen auf J. Deér, *Heidnisches und Christliches in der altungarischen Monarchie*, Szegedin 1934, Fr. Valjavec, *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa I. Mittelalter*, München 1953, Gy. Moravcsik, *Bizánc és a magyarság*. Budapest 1953 (vgl. Ders., *Die byzantinische Kultur und das mittelalterliche Ungarn*. Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Philosophie, Geschichte, Staats-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Jg. 1955 Nr. 4).

Zu Abschnitt I: Allgemein zugängliche, ausgezeichnete Bearbeitung der Taschenplatten: N. Fettich, *Altungarische Kunst*, Berlin 1942. Die Bedeutung der normannischen Komponente am Taschenblech von Galgóc wird m. E. etwas überschätzt.

Zu Abschnitt II: Der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg hat Dercsényi eine schöne Monographie gewidmet: D. Dercsényi, *A székesfehérvári királyi bazilika*, Budapest 1943. Über die nationale und kulturgeschichtliche Bedeutung der Kirche s. Th. v. Bogya, *Vom Taschenblech zur Basilika*, in: „Vom Geist der ungarischen Kunst“ Berlin 1942. Das ikonographische Programm des Krönungsmantels wurde von É. Kovács geklärt: *Casula Sancti Stephanni Regis*, in: *Acta Historiae Artium V* (1958), S. 181—221. Anlaß zur Stiftung der Kasel i. J. 1031 war wohl der Sieg Stephans über Kaiser Konrad II. Wir verdanken E. Nagy den Nachweis, daß der Sarg des hl. Stephan aus einem römischen Sarkophag gearbeitet wurde (*Művészettörténeti Értesítő III* 1954, S. 101—106), Z. Kádár hat neulich die Ikonographie untersucht (*Művészettörténeti Értesítő IV* 1955, S. 201—204). Das königliche Szepter und verwandte Denkmäler bearbeitete Gy. László, *Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához*, in: „Szent István Emlékönyv“ Bd. III. Budapest 1938. S. 517—558. Für das Fortleben der Motive der altungarischen Metallkunst in der Bauplastik des 11. Jh.s sei verwiesen auf D. Dercsényi, *Az Árpád-kori kőfaragóművészet első emlékei* (*Magyarságtudományi tanulmányai V*) Budapest 1937.

Zu Abschnitt III: Eine Monographie des Palastes von Gran-Esztergom fehlt. Meine Darstellung stützt sich hauptsächlich auf die Feststellungen von D. Várnai (*Építészettörténeti és elméleti közlemények* 1954, Nr. 3. S. 49—76). Vgl. D. Dercsényi in: „A magyarországi művészet története“ Bd. I, Budapest 1956, S. 53—54. Zur normannischen Bauornamentik s. Inge Hoefelmayer-Straube, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn. Eine stilkritische Untersuchung der Bauten von Ják, Lébény, Esztergom und Buda (1190—1260)*. Dissertation Zürich, Birkenbeck bei Freising 1954. Der Darstellung des Problems der „Porta Speciosa“ von Gran-Esztergom und der persönlichen Einstellung König Bélas III gegenüber Byzanz liegt mein Aufsatz zugrunde: Th. Bogya, *L'icono-*

graphie de la „Porta Speciosa“ d'Esztergom et ses sources d'inspiration, in: „Revue des Études Byzantines“ VIII (1950) S. 85—129. Byzantinisten (Dölger, Moravcsik) stimmten den Ergebnissen zu, von Sv. Radojčić wird die byzantinische Komponente sogar als fast ausschließlich betrachtet. Dercsényi spricht dem Tympanon der Porta Speciosa jeden Zusammenhang mit Byzanz mit der Begründung ab, daß die kirchenpolitische Auffassung eindeutig westlich sei (Művészettörténeti Értesítő II 1953, S. 220—222). Auf die kunstgeschichtlich-ikonographische Begründung meiner Ansicht (das Aufkommen der Marientympa im Westen) geht er überhaupt nicht ein, so sehe ich keinen Grund für eine Berichtigung oder gar Aufgabe meiner Ergebnisse. Für die von mir vorgeschlagene Entstehungszeit der Stephanskronen in ihrer heutigen Gestalt s. Byz. Zeitschrift 45, 1952, S. 422. — Den hier behandelten Typ der Sippenklosterkirchen habe ich eingehend untersucht in meinem Aufsatz: Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — Ungarische Romanik, in: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie Bd. II. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Baden-Baden 1953, S. 273—303. Die Anfänge von Mönchschor-Harina hat K. K. Klein geklärt (Südostdeutsche Heimatblätter 3, 1954, S. 141—149). Es sei aber bemerkt, daß nach der frdl. Auskunft von Prof. F. Dölger, München, die Ableitung des ungarischen Ortsnamen aus dem Griechischen unhaltbar ist. — Die erste Bearbeitung der romanischen Portale mit Gotteslamme: Bogya, T., Isten Báránya. Adatok az árpádkori templomkapuk ivmeződiszitéseinek ikonográfiájához, in: „Regnum“ Egyháztörténeti Évkönyv 1940—41, S. 94—122. Die Deutung des Tympanons von Zalaháshágy als Teufelssymbol: Z. Kádár, Agnus Dei vagy leo diaboli? in: Antiquitas Hungarica II 1948, 184—189. Den historischen, insbesondere gesellschaftlichen Hintergrund der Löwentympa behandelt mein Aufsatz: Der Löwe mit dem Kreuz, in: Zbornik za umetnosto zgodovino N. V. V/VI (1959) (LAUREAE F. STELÈ OBLATAE, S. 147—76).

Das erste Ungarnunternehmen Maximilians I. und der Preßburger Vertrag (1490/91)

Von HERMANN WIESFLECKER (Graz)

1. Einleitung

Die fortschreitende universalgeschichtliche Betrachtungsweise wird sich auch mit den Problemen der habsburgischen Großmachtbildung wieder eingehender befassen müssen, als dies bisher der Fall gewesen ist. Man wird sich wundern, beispielsweise zu erfahren, daß sich die Geschichtswissenschaft mit den weltgeschichtlich so bedeutsamen habsburgisch-spanischen Heirats- und Bündnisverträgen von 1495/96, die der großen europäischen Politik für mindestens zwei Jahrhunderte die Bahn vorschrieben, noch niemals befaßt hat, so daß