

mann als auch Pechstein). Dieses Bildnis scheint expressionistisch zu sein, aber die Brücke-Maler konnten 1914 in ihren guten Werken einen angespannten Gesichtsausdruck fesselnder formulieren als Dix; sie verstanden es auch, Farbreflexe auf dem Malgrund treffsicherer im Klang und in der Verteilung zu setzen als Dix, bei dem etwa die Nackenmuskeln, die Kleidung und die Einfärbung des leeren Grundes gewollt, dilettantisch, verkrampft und mißglückt wirken, also in tieferem Sinne nicht ähnlich erscheinen konnten. Um wieviel besser hätte das Selbstbildnis von 1913 aus der Sammlung Borst (Abb. 1, Katalog-Nummer 8; Stuttgart, Staatsgalerie) den Mann gezeigt, der sich auf allen Selbstbildnissen durch 5 Jahrzehnte ähnlich war.

Abschließend: Für die Zukunft wäre es ein Desideratum, einen Oeuvre-Katalog der Gemälde und der Druckgraphik von Dix zu erstellen, wie wir ihn schon etwa für E. L. Kirchner, Erich Heckel usw. besitzen, weil erst dann ein abschließendes Urteil möglich sein wird. (Während der Drucklegung dieser Betrachtung wird vom Buchhandel angezeigt: Florian Karsch, Otto Dix - Das graphische Werk, 400 Abbildungen, Hannover 1971; ich konnte kein Exemplar dieses Buches erreichen, so daß es hier nicht berücksichtigt ist.) So oder so: wir nehmen Abschied von einem großen deutschen Maler, der wie kein anderer das Bedrückende der deutschen Zeitgeschichte zu bewältigen versucht hat.

Hans Wentzel

## REZENSIONEN

JOSEF DEÉR, *Die Heilige Krone Ungarns*. Österreichische Akademie der Wissenschaften Phil.-Hist. Klasse, Denkschriften 91. Bd., Wien 1966, 302 S., 397 Abb. auf 139 Tfln., ö. S. 496. - .

In seinem Buch über die Heilige Krone Ungarns legt Joseph Deér Ergebnisse vor, die die Entstehung der Krone in völlig neuem Lichte erscheinen lassen. Die Geschichte der Erforschung der ungarischen Krone ist eine lange und komplizierte. Sie war auch dadurch erschwert, daß die Möglichkeiten des Studiums nur ganz selten und mit Ausnahme der des Jahres 1880 nicht in ausreichendem Maße gegeben waren. Eine ausführliche Darstellung dieser Geschichte ist in der Einleitung von Deérs Buch zu finden (S. 12 - 39). Erst als nach dem 2. Weltkrieg der amerikanische Kunstschutzoffizier Patrick J. Kelleher die Krone zum Thema seiner These machte (*The Holy Crown of Hungary*. American Academy in Rome, 1951) und dabei erstmals auch für ausreichende Detailfotos der Krone sorgte, die heute im Marburger Fotoarchiv liegen, waren die Grundlagen für exaktere Analysen gegeben. 1946 durften auch einige deutsche Gelehrte die Krone besichtigen. Albert Böckler hat die Ergebnisse seiner Beobachtungen 1956 publiziert (in: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* Bd. III. *Monumenta Germaniae Historica* Bd. 13/3, Stuttgart 1956, S. 735 ff.) und damit eine weitere Basis für neue Überlegungen über die Krone gegeben. Schließlich kam auch allgemein der Aufschwung der Insignien-Forschung der Lösung des Problems zugute. Deér selbst hat im Rahmen dieser Disziplin mit mehreren Studien wertvolle Vorarbeit für seine hier vorliegende große Untersuchung der Krone geleistet.

Die Ergebnisse, die er nun vorlegt, seien kurz zusammengefaßt:

1. Die byzantinischen Emails der corona graeca, also des Kronenreifs, über deren Datierung durch die dargestellten historischen Persönlichkeiten und über deren Lokalisierung in die kaiserliche Werkstatt in Konstantinopel in weiterer Folge dieser Darstellungen seit langem kein Zweifel besteht (1074 – 1077), wurden unter König Béla III. (1173 – 1196) für eine Frauenkrone eines vor allem im byzantinischen Reich oft nachweisbaren Typus wieder verwendet. Der Gegenstand, zu dem die Emails zuvor gehört hatten, läßt sich nicht mehr rekonstruieren.
2. Die viel umstrittenen Emailplatten und Goldschmiedearbeiten der beiden gekreuzten Flachbügel, der sogenannten „corona latina“, sind Deér zufolge ungarische Arbeiten aus den 1. Dezennien des 13. Jhs., die später dazu verwendet wurden, um die Frauenkrone Bélas III. in recht provisorischer Weise zur Krone eines souveränen Herrschers zu ergänzen. Auch hier läßt sich der ursprüngliche Gegenstand, von dem diese Teile für die Krone genommen wurden, nicht mehr feststellen. Das heißt weiter: Ihre Frühdatierung in die Wende des 10. zum 11. Jh., die seit Otto von Falkes Besichtigung der Krone 1928 fast allgemein angenommen wurde, fällt und damit auch die Möglichkeit, irgendeinen Teil der Krone direkt mit König Stephan I. dem Heiligen in Verbindung zu bringen.
3. Für das Datum der Zusammenfügung der beiden Teile gibt es keine exakten Anhaltspunkte. Man ist also auf eine Interpretation der Quellen angewiesen, die Deér in gewohnt scharfsinniger Weise durchführt. Am wahrscheinlichsten fällt ihm zufolge die unsorgfältige Zusammenfügung der verschiedenartigen Teile in die Zeit nach dem Tode Bélas IV. (1235 – 1270), als seine Tochter Anna mit wesentlichen Teilen des Kronschatzes nach Böhmen floh und darunter auch eine Krone mit sich nahm, um deren Auslieferung sich König Stephan V. (1270 – 1272) bemühte, wobei er es dabei fast zu einem Krieg kommen ließ. Stephan V. hat diese Krone anscheinend nie erhalten. Da er aber für seine Krönung rasch eine Krone benötigte, an die sich dann die an das verlorene Insigne gebundene Tradition der Kontinuität der Stephans-Krone wieder anknüpfen ließ, würde sich hier eine sehr plausible historische Möglichkeit für den konkreten Anlaß der Entstehung der Hl. Krone Ungarns anbieten. Deér schließt die Möglichkeit nicht aus, daß die neue Krone, also die heute noch erhaltene, die allgemeine Form der verlorenen älteren bewahrt, was bei der langen Zeit, die die letzte Krönung, nämlich die Bélas IV., von der des Jahres 1270 trennte – rund 35 Jahre –, mithelfen konnte, um der neuen Krone tatsächlich die Stelle der alten verlorenen zu geben.

Zu dieser letzten Frage müssen die Historiker Stellung nehmen, vor allem jene, die mit der ungarischen Geschichte des Mittelalters vertraut sind. Die beiden anderen Kapitel des Buches beschäftigen sich mit den kunsthistorischen Fragen der Einordnung der beiden Teile der Krone.

Zu dem, was Deér im 1. Kapitel über die „corona graeca“ vorbringt, also zum Kronreif mit seinen Aufsätzen und mit den Pendilien, werden sich kaum ernstzunehmende Bedenken vorbringen lassen. Die Argumente Deérs für die Datierung der Kronenfassung in die Zeit König Bélas III., vor allem der Vergleich mit dem Ring, der im Grab des Königs in Stuhlweißenburg gefunden worden war (Deér, Taf. XXV), sind vollkommen überzeugend. Daß dieser Teil der Krone als Frauenkrone gedacht war und als solche wohl ursprünglich verwendet wurde, hat er selbst in seinem Aufsatz über „Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West“, in: P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik Bd. II., Stuttgart 1955, S. 418 – 449, ausführlich genug begründet. Nach wie vor berührt mich dabei nur seltsam, wie wenig die pinnae, die doch offenbar damals geschaffen wurden, mit der Feldereinteilung des Kronreifs breitenmäßig abgestimmt sind, während dagegen die Pantokratorplatte sich mit dem dahinter montierten jüngeren Bügel, der von einem ganz anderen Objekt stammt und daher sicher nicht die Breite der halbovalen Pantokratorplatte berücksichtigte, fast auf den Millimeter genau deckt. Aber das Argument, daß die Filigranfassungen aller Teile der corona graeca einheitlich sind und damit die Montierung auch gleichzeitig erfolgt sein muß, schon von Magda Bárány-Oberschall vorgebracht, die immerhin die Krone einmal kurz besichtigen durfte, scheint stichhaltig und so wird man sich mit den angedeuteten Unregelmäßigkeiten der corona graeca abfinden müssen und sie am besten durch die mangelnde Sorgfalt oder die geringe Übung des Goldschmiedes erklären, was auch Deér betont; an der breitenmäßigen Übereinstimmung der Pantokratorplatte mit dem Kronenbügel war einmal vielleicht doch der von der Wissenschaft so verpönte Zufall schuld. Einzig die Stellung der halbovalen Platte mit dem Brustbild Kaiser Michaels VII. Dukas scheint von einer später einmal erfolgten Veränderung zu stammen: Die Unterbrechung der sonst überall geschlossenen Perlenreihe ist auffallend. Auch wurde gerade unter dieser Platte der originale Edelstein durch einen ersetzt, dessen Schliff ihn als jünger verrät.

Dagegen führt der Vorschlag, es könnte die Pantokratorplatte der corona graeca ein späteres Werk des Meisters des Pantokrator-Emails auf der Marien-Ikone von Khakhulli (Tbilissi, Museum der Schönen Künste) sein, m. E. zu weit. Der zunächst frappant erscheinenden Übereinstimmung der Köpfe stehen die Verschiedenheiten in der Stegführung der Gewandung gegenüber. Die charakteristischen, auch anderwärts noch anzutreffenden Wirbelmotive (vgl. z. B. die ältesten Teile der Pala d'oro in San Marco, Venedig), die bei mehreren Emailplatten des Kronreifs vorkommen, fehlen bei der Pantokratorplatte der Ikone aus Khakhulli. So scheint es mir richtiger, die zweifellos großen Ähnlichkeiten einfach aus der gemeinsamen Werkstätte des byzantinischen Kaiserhofes mit dem für sie charakteristischen Festhalten an einer Tradition zu erklären. Eine Verbindung zum Oeuvre einer einzelnen Künstler-Persönlichkeit bedeutet m. E. eine zu weite Interpretation.

Die entscheidendsten Ergebnisse Deérs liegen im 2. Kapitel seiner Arbeit, in der Einordnung der Kronenbügel. Hier mag es am ehesten Bedenken geben, fällt doch für viele eine gern geglaubte Tradition; es werden neue Datierungen und exakte Ein-

ordnungen vorgelegt, die das Bild von der Geschichte der Krone am stärksten verändern. Wohl ist schon Kondakov 1892 für eine Datierung der Emails der Kronenbügel ins 12. Jahrhundert eingetreten, doch hat sich, seitdem 1928 Otto von Falke die Frühdatierung Franz Bocks (erstmal 1857 geäußert) bestätigte, die Ansicht fast allgemein durchgesetzt, daß es sich bei ihnen am ehesten um Arbeiten des ausgehenden 10. Jahrhunderts handelt, so groß auch immer die Schwierigkeiten waren, eine Übereinstimmung mit den zeitlich fixierbaren Miniaturen und Emails zu erzielen. Man hat vor allem auf insulare Miniaturen des 8. Jhs. und solche aus Salzburg um 800 zum Vergleich verwiesen, jedenfalls also Miniaturen, die für die Datierung der Emails in die Zeit König Stephans I. zumindest um 200 Jahre zu alt waren. Alle diese Vergleiche findet man in Deér's Arbeit zusammengestellt. Er unterzieht sich auch der Mühe, jeden einzelnen zu entkräften. Es bleibt ein großes Verdienst des Autors, so gut wie das ganze in Frage kommende Vergleichsmaterial herangezogen und auch abgebildet zu haben und damit die Emails der Kronenbügel in ihrem richtigen Zusammenhang zu zeigen. Rückblickend erscheint es fast merkwürdig, daß man solange an einer Datierung der Kronenbügel ins 10. Jh. festhalten konnte, obwohl die Vergleiche mit den Miniaturen des 8. oder frühen 9. Jhs. jedenfalls nicht stimmen und auch die Emails der ottonischen Zeit ganz anders aussehen als die der ungarischen Krone. Auch die Tatsache, daß die quadratische Pantokratorplatte im Scheitel der Bügel die halbovale byzantinische des Kronenreifs zum Vorbild hatte, hätte zumindest seit der Veröffentlichung der ausgezeichneten Photographien durch Patrick J. Kelleher allgemein anerkannt werden können. Einzig Albert Böckler hat diese Tatsache mit für seine Datierung der Bügel ins 12. Jahrhundert verwertet.

Die Argumente Deér's für die Datierung der Emails in das 12. bzw. 13. Jahrhundert sind mehrere. Zunächst sind es die breiten Goldbänder, die zur Gliederung der Emailplatten verwendet werden, am auffallendsten bei der Konturierung der Figuren gegenüber den sie flankierenden Feldern mit Ornamenten. Sie sind, wie Deér mit Recht betont, von den Goldstegen zu unterscheiden, die allgemein zur Isolierung der einzelnen Farben bei Zellenschmelzen verwendet werden. Diese Vorliebe für den Gegensatz der polierten Goldbänder gegenüber den farbigen Emailpartien kann im 12. Jahrhundert oft nachgewiesen werden, vor allem bei ornamentalen Feldern (vgl. die sizilianischen Emails der Reichskleinodien und Details von Rahmungen im Schatz von San Marco), dagegen niemals im 10. oder frühen 11. Jh.

Zu diesem einen Argument, das nicht zuletzt auch mit der Technik des Emails zusammenhängt, kommen noch die der Gesamtkomposition und der auffällig gedrungenen Gestaltung der Apostel. Die Bildfelder als Ganzes werden durch die dichte Füllung mit den Figuren, mit Ornamenten und Schriftleisten bestimmt, wobei diese verschiedenartigen Teile gleichwertig nebeneinandergesetzt werden. Dieses Moment ist bei abendländischen Emails des 10. und 11. Jahrhunderts jedenfalls nicht bekannt. Es läßt sich vor allem bei einer Reihe von provinzialbyzantinischen und mit diesen zusammenhängenden östlichen Arbeiten nachweisen, von denen die Ortokidenschale (entstanden zwischen 1114 und 1144; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inns-

bruck) in der Ausgewogenheit von Figur und Ornamentik vielleicht den schlagendsten Beweis darstellt. Mit Recht verweist der Verfasser m. E. auf den östlichen Einfluß, aus dem heraus im Bereich der byzantinischen, vor allem der provinzialbyzantinischen Kunst ein horror vacui entsteht, der letztlich auch für die Platten auf den Bügeln der ungarischen Krone charakteristisch ist. Der Verfasser weist auch auf die Ähnlichkeit der Ornamente auf den Apostelplatten der Krone und auf der Pala d'oro (H. R. Hahnloser, W. F. Volbach u. a., *La Pala d'oro*, Firenze 1965, Tafeln I, II, IV, XI–XVI, XXIII–XXVII, XXXIV–XXXVI) hin und will von daher in der Komposition der Apostel-Platten das Nachwirken von Arkaden-Kompositionen erkennen. Dazu aber reichen die Motive als Argument doch nicht aus. Denn es fehlen einmal alle entscheidenden Momente, die zur Vorstellung eines architektonischen Gebildes gehören, namentlich die Kapitelle und die Bogen der Arkaden. Das Vorkommen der Vögel, die auch in den Zwickeln über den Arkaden sehr häufig zu finden sind, kann nicht als Hinweis auf eine Reduktion einer architektonisch konzipierten Platte interpretiert werden. Der Verfasser selbst stellt auf Tfl. XC zwei Beispiele dafür neben eine der Apostel-Platten. Sie zeigen, daß die Füllung des Bildfeldes mit Ranken und Vögeln nicht gleichbedeutend mit Reduktionen einer architektonischen Komposition sein muß. Schon bei der Platte mit der Darstellung des Kaisers auf der Krone des Konstantinos Manomachos ist die neben der Figur freibleibende Fläche mit Ranken und gegenständigen Vögeln gefüllt; dabei wird man aber kaum auf die Idee kommen, hier einen Zusammenhang mit Arkaden-Darstellungen sehen zu wollen. Die auf der gleichen Tafel LXXXVII gezeigte Platte mit dem „Kyrik-Kreuz“ der Ikone aus Khakhulli erweist, daß in Byzanz mit zwei Strömungen zu rechnen ist, deren eine die flächenhafte Dekoration der Platte erstrebt. In diese Linie gehören auch die Apostel-Platten. Die andere unterscheidet stärker zwischen Darstellung und Rahmung. Bei den Emailplatten der Pala d'oro in San Marco bilden die Ornamentbänder Adikulen, d. h. eigentlich stehen die Kompositionen dieser Platten in einer Tradition von den spätromischen Repräsentations-Darstellungen her.

Gegen die Erklärung der Apostel-Platten als Derivate von Figuren in Arkaden sprechen m. E. als ein zweites Moment auch die breiten Goldbänder. Mit Recht weist der Verfasser S. 92 auf die wesentlichen Unterschiede der Technik hin, die diese Goldbänder von den Stegen des Zellschmelzes unterscheiden. Unrecht hat er aber, wenn er den Unterschied zu Zellschmelzplatten mit einer figuralen Darstellung in einer größeren blanken Goldfläche (Deér zitiert als Beispiel das Brustbild Konstantins d. Gr. an der Pala d'oro in San Marco) nur als einen graduellen bezeichnet, da „bei den Apostelplatten eine Häufung von Senkschmelzfeldern und als deren Folge ein entsprechendes Zusammenschumpfen des Goldgrundes zu bloßen Konturstreifen festzustellen ist“ (S. 94). Die Unterschiede sind doch größer. Die Goldbänder sind nicht zusammengeschrumpfte Goldflächen, sondern bilden ein neues künstlerisches Mittel, das wieder erst im 12. Jahrhundert vorkommt. Vor allem beim Grubenschmelz sind öfters die breiten Goldbänder dazu verwendet, um eine große Fläche zu unterteilen (z. B. Tragaltar aus Stavelot, Eilbertus-Tragaltar). Es scheint mir aber auch kennzeichnend, daß in

Byzanz diese Art der Betonung bzw. Isolierung der Konturen bei figürlichen Darstellungen gerade beim Kupferemail vorkommt (Ikone des hl. Theodor, Leningrad Ermitage; Reliquienkasten, Berlin-Charlottenburg, Kunstgewerbemuseum). Man wird sich daher die Frage stellen müssen, wieweit diese Mode mit dem neu aufkommenden Kupferemail zusammenhängen kann. Der breite Goldrand bei Figuren wie der Kreuzigungsgruppe der byzantinischen Goldemailtafel im Schatz von S. Marco, die übrigens im 19. Jh. neu montiert wurde, ist allein als Argument nicht ausschlaggebend; primäres Kennzeichen des Kompositionsprinzips ist m. E. die Gliederung des ganzen Bildfeldes durch die breiten Goldbänder (unter den Apostel-Platten am reichsten ausgeprägt bei der Jacobus- und der Paulus-Platte). Insofern ist der Hinweis Otto von Falkes auf den Übergangs-Charakter zwischen Voll- und Senkschmelz vielleicht doch nicht ganz abzulehnen. Nur handelt es sich tatsächlich nicht um einen Übergang, noch dazu nicht an der Wende vom 10. zum 11. Jh., sondern um jene Phase, in der im Westen das Goldemail weitgehend durch das Kupferemail verdrängt wird, d. i. im 12. Jh., wobei auch manche technischen Bedingungen des Grubenschmelzes allgemein künstlerisch verwertet wurden.

Mit diesem 12. Jahrhundert lassen sich auch die Figuren der Apostel verbinden. Die frontalen Figuren mit ihrem undifferenzierten Stehen, stark von Kontur her bestimmt, die Köpfe eingezogen in die Schultern, lassen sich an Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten vor allem am Niederrhein mehrfach nachweisen. Deér bildet eine Langseite des Eilbertus-Tragaltares des Welfenschatzes (Berlin-Charlottenburg, Kunstgewerbemuseum) und ein Detail vom Victor-Schrein in Xanten ab, wobei der letztere Vergleich besonders schlagend erscheint. Man sollte vielleicht auch die Gruppe der kölnischen Bein-Reliquiare beachten, die A. Goldschmidt im III. Bd. seines Corpus-Werkes behandelt (S. 3 ff. und Kat. Nr. 61 ff.). Auch sonst lassen sich gleichartige Stilmerkmale an Elfenbeintäfelchen auf Tragaltären nachweisen (z. B. A. Goldschmidt III. Kat. Nr. 82, Tragaltar im Bamberger Domschatz Tf. XXXIe). Schließlich gibt es auch in der Großskulptur Beispiele dafür (z. B. Reliefs der ehemaligen Schranken des Westchors im Trierer Dom). Das bedeutet, daß hier eine zeitlich fixierbare Stilstufe – vielleicht mit einem regionalen Schwerpunkt – gegeben ist, die auch für die Apostel-Platten der ungarischen Krone maßgebend war. Übrigens sind bei all diesen Werken die Figuren in rechteckige Felder gesetzt, die von Pilastern flankiert werden.

Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß die seinerzeit von Kondakov vorgeschlagene, von Böckler mit stilkritischen Argumenten erneuerte und nun von Deér mit vielen Beweisen unterbaute Spätdatierung für die Apostel-Platten der ungarischen Krone die richtige ist. Deér denkt präzise an eine Datierung in die ersten Jahrzehnte des 13. Jhs. Dabei ist ihm der Zusammenhang mit den von ihm mit den sechs Email-Platten des Fest-Zyklus (Volbach Nr. 80 – 85) der Pala d'oro verbundenen Emailarbeiten („Die byzantinischen Zellenschmelze der Linköping-Mitra in Stockholm und ihr Denkmalkreis“ in: Tortullae. Römische Quartalschrift 1966, 30. Supplementheft, Festschrift für Johannes Kollwitz, S. 49 ff.) maßgebend, womit sich ein terminus post quem mit 1204 bzw. 1209 ergäbe (Erwerbung dieser Emails bzw. Neugestaltung der

Pala d'oro; S. 166 ff.). Freilich steht dieser präzisen Spätdatierung in das 13. Jahrhundert einmal entgegen, daß die genauer zu datierenden rheinischen und maasländischen Goldschmiede- und Emailarbeiten, die für einen stilistischen Vergleich in Frage kommen, alle zwischen 1170 und 1190 entstanden sind, ausgenommen nur die kölnischen Bein-Reliquiare, die Goldschmidt in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert, es aber offen läßt, ob nicht doch die Produktion schon im 12. Jahrhundert einsetzte und länger fortwirkte. Auch die Gliederung der Bildfelder durch breite Goldbänder ist vor allem im 12. Jh. zu finden, bei abendländischen Tragaltären durchwegs bei solchen des letzten Jahrhundert-Drittels. Schließlich sind der horror vacui und die teppichartige Gleichförmigkeit der verschiedenartigen Details auch Kennzeichen für das 12. Jahrhundert. A. Böckler will – leider ohne ein Beispiel zu nennen – diese Phänomene an deutschen und französischen Werken aus dem 2. Viertel des 12. Jhs. finden, wofür ich freilich kein Objekt wüßte.

Man wird daher bei aller Anerkennung der grundsätzlichen Bedeutung von Deér's Beweisführung sich fragen, ob man die Apostel-Platten nicht doch noch in das späte 12. Jahrhundert datieren muß. Die Verbindung der Apostel-Platten mit der vom Verfasser zusammengestellten Gruppe der Emails der Mitra aus Linköping (Stockholm, Statens Historiska Museum) ist bei aller Beachtung der Vergleichbarkeit der Stegbildung bei den Köpfen nicht so groß, daß dadurch eine Ableitung der von Deér zu Recht als ungarisch bezeichneten Emails postuliert werden muß. Die Emails der Stockholmer Mitra zeichnen sich gegenüber der bewußt strengen Frontalität und Symmetrie der Apostel-Platten, die genauso wie ihre rheinischen und maasländischen Vorbilder eine präzise Stilstufe verraten, durch die Tendenz zu kontrastreicher Bewegung und damit zu einem Verständnis für den organischen Aufbau des Körpers aus, wie das von der Wende des 12. und 13. Jhs. an allenthalben im Abendland zu finden ist. Nur der Erzengel auf der Mitra und die Madonna auf einem der Pontifical-Handschuhe im Diözesan-Museum Brixen halten an einer frontalen, symmetrischen Komposition fest, was bei diesen Platten aber durch die ikonographische Tradition erklärbar ist. Umso auffälliger scheint mir der Gegensatz der Apostelbüsten auf den Medaillons der Mitra und der ganzfigurigen Apostel auf den Emailplatten der Kronenbügel zu sein.

Auch die Filigranornamente der Bügel sind, wenn man die von Deér zusammengestellten Vergleichsbeispiele (Tfln. CXXVI und CXXVII), nämlich Schmuckstücke aus den königlichen Gräbern in Székesfehérvár (Budapest, Ungarisches Nationalmuseum) und das königliche Szepter in Betracht zieht, eher in das 12. als in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren.

Am grundsätzlichen Ergebnis des Verfassers soll und kann damit nicht gerüttelt werden, auch nicht an seiner Annahme, daß es am ehesten in Venedig geschulte oder zumindest mit den dort verwahrten großartigen byzantinischen Emails des vom Dogen Ordelafo Falier in Konstantinopel bestellten Werkes vertraute Künstler waren, die die Apostel-Platten ausführten. Deér's Hinweise auf die Schriftplatten über den Aposteln und die gleiche Art, wie z. B. auf der des hl. Johannes der Krone und auf denen der hll. Laurentius und Vincentius der Pala d'oro (La pala d'oro Nrn. 63, 64;

Tfl. XXXIV) die freibleibende Fläche mit Rosetten gefüllt wurden, dürfen doch nicht übersehen werden. Andererseits darf man ebensowenig das abendländische Element im Stil der Platten beiseiteschieben. Man wird demnach in den Apostel-Platten das Werk einer ungarischen Werkstatt sehen müssen, die ihre technische Schulung Venedig verdankt und wahrscheinlich schon im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die Emails der heutigen Kronenbügel schuf. Das würde zugleich bedeuten, daß wir in Venedig auch im 12. Jahrhundert schon mit einer eigenen Emailkunst zu rechnen haben. Dafür spricht auch folgendes: Wenn man bedenkt, daß 1209 der Doge Pietro Ziani die kostbare Pala in Venedig reparieren und die zusätzlichen, 1204 in Konstantinopel erbeuteten Emailplatten in sie einarbeiten ließ, daß Deér zufolge damals die Platte mit dem Bild des Dogen Ordelaffo Falier erst geschaffen wurde („Die Pala d'oro in neuer Sicht“, in: Byz. Zs. 62, 1969, S. 308 ff.), dann setzt das eigentlich eine leistungsfähige Goldschmiede- und Emailkunst in Venedig eher schon voraus, als daß 1209 als Ausgangspunkt für eine eigene Produktion anzusehen ist. So gesehen, wären die Emails der ungarischen Krone eine Filiation der venezianischen Emailkunst des späten 12. Jahrhunderts, während die der Mitra aus Linköping direkt einer jüngeren Phase der venezianischen Emailkunst angehören. Das würde hinreichend die Gemeinsamkeiten in der Stegbildung aus gemeinsamen Traditionen und andererseits die bedeutenden stilistischen Unterschiede verständlich machen. Die Medaillons der Mitra in Stockholm sind wohl mit den Tondi der Pala d'oro zu verbinden, doch darf auch hier nicht übersehen werden, daß die kontrastreich bewegten Apostelbüsten (etwa die des hl. Johannes) daher kaum erklärt werden können. Die künstlerische Entwicklung im Abendland bildet für sie ebenso wie für die Emails der Krone die zweite Komponente des Stiles.

Man kann schließlich noch die Frage aufwerfen, wofür die Teile der Kronenbügel ursprünglich bestimmt waren. Immerhin erweisen ja die Filigranborten der Bügel und des quadratischen Mittelteils, daß eine gewisse Geschlossenheit der einzelnen Teile, aus denen die Bügel zum Teil recht provisorisch gemacht wurden, bewahrt blieb. Daß die Rückseiten der Emailplatten durch eine Doublierung verschlossen wurden, kann vielleicht dahingehend interpretiert werden, daß möglicherweise eine fallweise Sichtbarkeit auch von hinten berücksichtigt werden mußte. Ferner müssen die Emails am königlichen Hof geschaffen worden sein, was aus der Tatsache hervorgeht, daß die Pantokratorplatte die gleichartige zum Vorbild hat, die heute – und wohl schon zur Zeit, als die Teile der heutigen Bügel geschaffen wurden – auf der Stirnseite der Krone ihren Platz hat bzw. hatte, die damals Deérs überzeugender Argumentation zufolge eine Frauenkrone war. Der Zyklus des thronenden Pantokrators und der Apostel deutet auf ein größeres kirchliches Werk hin. Am ehesten könnte das m. E. eine Staurothek gewesen sein, deren Deckel eine entsprechende Anordnung der Emailplatten und ihrer Rahmung möglich macht, zugleich auch eine wirkungsvolle Kontrastierung der verschieden gearbeiteten Emailplatten. Die Ikonographie des thronenden Christus, umgeben von Darstellungen der zwölf Apostel, wäre für eine Staurothek möglich. Übrigens teilen die Emails der Kronen-Bügel auch das Moment der Abwechslung von Senk- und Vollschmelz mit rheinischen Tragaltären und Reliquienschreinen

des 12. Jhs. (mehrfach zu finden; im besonderen vgl. Heide Lenzen und Helmut Buschhausen, Ein neues Reichsportatile des 12. Jhs., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, 1965, S. 21 ff.). Zumindest vorläufig wird man aber hinsichtlich der ursprünglichen Zweckbestimmung der Kronen-Bügel über unbeweisbare Vermutungen und Vorschläge nicht hinauskommen. Es war daher von Deér sehr klug, mutig und verdienstvoll, diese Frage ebenso wie die nach dem ursprünglichen Zweck der byzantinischen Emails des Kronenreifs offen zu lassen und sich mit der Feststellung zu begnügen, daß diese Teile nicht von Haus aus für diese oder eine andere Krone bestimmt waren. Damit ist wenigstens das Problem offen für eine mögliche spätere Forschung.

Deérs Arbeit ist in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvoll: Zunächst legt er für die ungarische Krone Ergebnisse vor, die in ihren Grundthesen kaum zu erschüttern sein werden. Darüber hinaus wird unser Wissen über die ungarische Kunst des 12. Jahrhunderts erweitert und schließlich ergeben sich allgemein neue Erkenntnisse über die abendländische Emailkunst des 12. Jahrhunderts. An diesem letzten Punkt werden noch weitere kunstgeschichtliche Forschungen ansetzen können.

Hermann Fillitz

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Heinrich Adrion: *Der Rottweiler Bildhauer Kaiser Maximilians Konrad Rötlin von Rottweil*. Stuttgart, Selbstverlag 1970. 56 S., 1 Taf., 28 S.Taf.

Svetlana Alpers: *The Decoration of the Torre de la Parada*. Corpus Rubenianum Ludw. Burchard, IX. Brüssel, Arcade Press 1971. X, 386 S., 200 Abb. auf Taf.

Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1971. 303 S., 1 Taf. sowie 124 Abb. im Text.

Hans und Gertrude Aurenhammer: *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*. Veröffentlichung der Österreichischen Galerie. Wien, Verlag Anton Schroll 1971. 140 S. mit 8 Farbtaf., 136 Abb. auf Taf. im Text. DM 28. - .

Kurt Badt: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln, DuMont Schauberg 1971. 199 S. DM 15.80.

Hans Dörge: *Das Recht der Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Allgemeine und rechtliche Grundlagen und Gesetz zum Schutz der Kulturdenkmale. Kommentar*. Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer 1971. 224 S. DM 28. - .

Herbert von Einem: *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 169. Opladen, Westdeutscher Verlag 1971. 40 S., 2 Bl., 15 Abb. auf Taf. DM 8.20.

Allan Ellenius: *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen*. Acta Academiae Regiae Scientiarum Upsaliensis. Kungl. Vetenskaps-samhällets i Uppsala Handlingar, 15. Stockholm-Uppsala, Almqvist & Wiksell 1971. 210 S. mit Abb. im Text. Sw.Kr. 40.