

nika (aus Salem; Kat. 39 mit Farbtafel VI), wie seine aus vier Putten bestehende Jahreszeitenfolge, die im Gegensatz zu der im Katalogtext vertretenen und von R. Schweisheimer übernommenen Ansicht Bozzetti sind (angeblich für ein für Meßkirch ausgeführtes, nicht erhaltenes Uhrgehäuse; Kat. 35 – 38 mit Abb. 64). Zu dieser nachträglichen Rehabilitierung Johann Georg Dirrs möchte der Rezensent auf seine schon einige Jahre zurückliegenden Neuzuschreibungen von zwei unerkannten Werken des Bildhauers verweisen: Zwei Gruppen musizierender Engel (in: Berliner Museen, VIII, 1958, S. 45 – 50) und ferner die Berichtigung einer von ihm von anderer Seite übernommenen, inzwischen jedoch längst überholten Zuschreibung vornehmen: für die aus Holz geschnitzte Gruppe von zwei Puttenköpfen (ehem. München, Privatbesitz), die durch zierlichste rokokohafte Eleganz ausgezeichnet ist, kommt keineswegs Ignaz Günther als Künstler in Frage (vgl. A. Schönberger-G.WoECKel, Ignaz-Günther-Ausst. München 1951, Kat. Nr. 19 mit Abb.), sondern sie ist ebenfalls eine bisher unbekannte, meisterhafte Arbeit Johann Georg Dirrs.

Gerhard WoECKel

REZENSIONEN

LOTTE KURRAS, *Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 13), Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1963, VIII/119 Seiten, 32 Abbildungen auf 24 Tafeln.

Die vorliegende Monographie ging aus einer von K. Hauck (damals Erlangen, jetzt Münster i. W.) angeregten und geleiteten, von K. Oettinger (Erlangen) und H. Kohlhaussen (Nürnberg) maßgebend geförderten Dissertation hervor, deren Ergebnisse von der Verfasserin in einem kurzen Arbeitsbericht in den „Forschungen und Fortschritten“ 34 (1960) S. 309 – 312 bereits veröffentlicht worden sind. Das Hauptresultat läßt sich darin zusammenfassen, daß die kunstvollen Glieder-Reihen auf den beiden Balken des im Schatz der Kathedrale auf dem Wawel zu Krakau aufbewahrten Kreuzes ursprünglich von zwei Frauenkronen herrühren, welche aus derselben Zeit stammen und aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen sind. Beide gehörten einst der Arpadenprinzessin Kinga oder Kunigunda, der einen der sechs Töchter König Bélas IV. von Ungarn (1235 – 1270) an, die seit dem Jahre 1239 mit Herzog Boleslaw V. (des sog. „Schamhaften“) von Krakau (1243 – 1279) vermählt war und 1292 starb. Die Kronen auf dem Kreuz sucht Verfasserin als ungarische Goldschmiedearbeiten aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zu erweisen.

Aus den gewissenhaften Hinweisen auf den Forschungsstand wird dem Leser klar, daß diese auf dem ersten Blick so überraschende Deutung des Kronenkreuzes nicht gänzlich neu ist. Denn die Zerlegung des Schmuckes des Kreuzes auf zwei Kronen stammt vom polnischen Forscher W. Stroner (1915); die Zurückführung dieser Kronen auf eine Stiftung der Herzogin Kinga (unter Heranziehung des Berichtes des Krakauer Domherren Jan Dlugosz in seiner zwischen 1271 – 74 abgefaßten *Vita beatae Kunegundis*) von A. Bochnak und J. Pagaczewski (1933, 1959), ihre Datierung neben W. Stroner von P. E. Schramm (1955), der auch K. Oettinger („1230 – 1250“) und H. Kohl-

hausen („1250“) zustimmten. Ihre Bestimmung als Frauenkronen beruht auf den von P. E. Schramm übernommenen typologischen Feststellungen des Referenten, während die Hervorhebung byzantinisierender Züge der Goldschmiedearbeit wiederum auf W. Stroner und P. E. Schramm zurückgeht. In der umstrittenen Frage der Lokalisierung hatte sich Verfasserin zu entscheiden gehabt einerseits zwischen der Ansicht von W. Stroner, A. Bochnak und J. Pagaczewski, sowie zuletzt P. E. Schramm, die die beiden Kronen der Maasschule, insbesondere dem Kreis um Hugo d'Oignies zuschreiben wollten, andererseits der Zuweisung nach Osteuropa, welche von P. Metz, H. Kohlhaussen, K. Oettinger und A. Boeckler vertreten wurde. H. Kohlhaussen machte Verfasserin bereits auf jene zwei Fibeln im Besitze des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest (Abb. 30 und 32) aufmerksam, welche zu den Hauptstützen ihrer Lokalisierung der beiden Kronen nach Ungarn geworden sind. Als bewährter Experte für die Fragen über Geschichte und Kunst Ungarns stand der Autorin Th. von Bogyay (München) zur Seite. Aus dieser Schilderung des Forschungsstandes ersichtlich, muß das wesentlichste Verdienst der wohlgedachten und klar aufgebauten Arbeit darin erblickt werden, daß sie auf Grund des eingehenden Studiums des Kronenkreuzes anläßlich einer Ausstellung in Gent (1958) eine detaillierte technische Beschreibung und eine höchst eindringliche Analyse bietet und darüber hinaus auch die Zahl der Vergleichsobjekte, auf die sich die Lokalisierung nach Ungarn stützt, um drei weitere Stücke (Abb. 22, 27, 31) zu vermehren vermochte. Durch diesen weiteren Unterbau und die Ergänzung der eher nur vermutungsweise ausgesprochenen gleichlautenden Ansichten früherer Forscher ist es der Verfasserin ohne Zweifel gelungen, einen wichtigen Beitrag zur Aufhellung der vor kurzem noch dunklen Geschichte der ungarischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts beizusteuern und weitere Forschungen auf diesem Gebiet anzuregen – nicht zuletzt auf dem Wege des Widerspruchs, den die Art und Weise der Durchführung ihrer Untersuchung auslösen muß.

Wenn Frau Kurras die Technik der Figuren und des Rankenwerkes beider Kronen als nachträglich ziselierter Stanzarbeit und die Ranken als Filigran bezeichnet (S. 14, 26), so übersieht sie, daß es sich in der Wirklichkeit ausschließlich um Gußarbeiten handelt. Von diesem Schönheitsfehler der technischen Beschreibung unabhängig, ist jedoch die weitere Charakterisierung der besonderen Merkmale der Ranken und Figuren ohne Zweifel richtig und auch für die Lokalisierung entscheidend: die Ranken „wölben sich aus der Ebene so stark hoch, daß sie stellenweise fast zwei Zentimeter vom Grund abstehen“. Die Figuren sind nicht in das Rankenwerk hineinverwoben, sondern sie stehen vor den Ranken als Hintergrund in schräger Stellung und „sind mit kleinen gekrümmten Goldhäckchen befestigt, die auch die Ranken untereinander und am Außensteg festhalten“ (S. 14, 27, 73 ff.). Da diese strukturelle Eigenart im Gegensatz zu den bisher als Analogien herangezogenen westlichen Goldschmiedearbeiten (S. 74 f.) bei den fünf Fibeln aus ungarischen Funden sich nachweisen läßt (S. 90 ff.), so sieht Verfasserin auch die Entstehung der Kronen in Ungarn als gesichert.

Bis zu diesem Punkt angelangt, hätte man zwischen Entstehung der behandelten Objekte und der Herkunft ihres Stils unterscheiden, d. h. die Frage aufwerfen müssen,

auf welchen Wegen, durch welche Vermittlungen diese Technik und dieser Stil überhaupt nach Ungarn gelangen konnte? Eine Antwort auf diese sehr wichtige Frage bleibt die Autorin dem Leser schuldig; ihre Beweisführung erweckt vielmehr den Eindruck, als ob es sich bei den Krakauer Kronen um Goldschmiedearbeiten handeln würde, die in ihrer Technik und in ihrem Stil eigenständig ungarisch und von der westlichen Produktion der Zeit ihrer Entstehung im wesentlichen unabhängig seien. Aber eben davon kann nicht die Rede sein: die Krakauer Kronen sind zwar nicht im Maasgebiet selbst entstanden – wie die ältere polnische Forschung und Schramm es meinten – aber die Technik und der Stil, welche sie vertreten, wurzelt letzten Endes doch in der Goldschmiedekunst jener Gegend und stellt höchstens nur eine peripherisch-koloniale Umgestaltung der Richtung dar, die sich auf höchster Stufe in den Werken des Hugo d'Oignies offenbart. Schon bei diesem Meister stehen die Figuren vor dem Rankenwerk, wenn sie auch von diesem Hintergrund noch nicht dermaßen stark wie bei der Krakauer Krone A abstehen (F. Courtoy, *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo*, Bruxelles 1953, fig. 4c, 14 – 17). Noch mehr ist dies der Fall bei dem aus Tennenbach stammenden, im Vatikanischen Museum aufbewahrten großen Kreuz, von dem auch Kurras anerkennt, daß es „noch am verwandtesten“ zu dem von ihr untersuchten Denkmälern erscheint (S. 74). Auch die Steinfassungen der Krakauer Kronen (S. 17 ff., 56 ff. und 75 f.) stimmen nicht nur mit denjenigen des Onyx von Schaffhausen überein, welche einst dem Bischof Jacque von Vitry († 1240) angehörten (Courtoy op. cit. Fig. 97). Am deutlichsten ist jedoch der Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst des Maaslandes bei den Niellen der Krone A, für welche Verfasserin keine andere Analogie in der gleichen Technik als die Schädelplatte des Büstenreliquiars des hl. Kolomans in Melk (12. Jh.?) namhaft machen kann. Demgegenüber sind die nächsten technischen und stilistischen Analogien für diese Niellen, die Kurras kaum richtig als „die altertümlichsten Teile der Krone A“ bezeichnet (S. 77), eben bei keinem anderen als bei Hugo d'Oignies selbst zu finden: es sind Vögel und Fabelwesen allein oder paarweise affrontiert, die immer genauso wie auf der Krone A (Abb. E auf S. 20) einen Blattvolutenschwanz aufweisen (Courtoy op. cit. Fig. 2, 4a, 25, 43, 44) und manchmal auch in einem ganz ähnlichen Rankengewebe stehen (Courtoy op. cit. Fig. 28).

In an und für sich gerechtfertigter Opposition gegen eine direkte Einordnung in die Maasschule geht also Verfasserin sicher zu weit, wenn sie die Krakauer Kronen gleichsam wie Repräsentantinnen eines eigenständigen, Archaisches und Modernes kombinierenden östlichen Stils in der Goldschmiedekunst betrachtet, und an ihnen – eben weil sie östlich sind – u. a. auch byzantinisierende Züge wahrnehmen will. Byzantinisches ist aber an diesen Kronen, außer dem Umriß der einzelnen Glieder, die denen der beiden Diademe aus Südrußland (Deér, bei Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* Bd. II, Taf. 49, Abb. 60 b – c) entsprechen, nicht zu finden. Aber selbst diese eindeutig byzantinisierende Gesamtform der Kronenglieder läßt sich kaum für eine östliche Lokalisierung verwenden. Man denke nur an die verwandten Balkenenden von Doppelkreuzen, die in verschiedenen Werkstätten des Westens in Nach-

ahmung byzantinischer Vorbilder nach der *impresa* von 1204 entstanden sind. Auch an den Adlern (Abb. 12, 18) beider Kronen kann ich nichts Byzantinisches erkennen (S. 80 f.), insbesondere weil materialgleiche Vergleichsstücke aus mittel- und späbyzantinischer Zeit gänzlich fehlen. Statt von einer byzantinisierenden, wäre wohl richtiger von einer heraldischen Stilisierung zu sprechen. Beachtung verdient die Verwandtschaft in der technischen Ausführung (Brustpartie und ihre Betonung durch einen Edelstein) mit der staufischen Adleragraffe an der Brust der Essener Madonna (Photo Marburg 190 135 vgl. H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer I S. 31, Nr. 39). Auf jeden Fall sind es „nur“ Adler und keineswegs Turulvögel aus der Herkunftssage der Arpaden (vgl. S. 110 – 113)!

Gänzlich unberührt von byzantinischen Einflüssen sind die charakteristischsten Elemente der Kronen, sowohl das Rankenwerk wie auch die Figuren in ihrem Stil und auch in ihrer westlich-feudalen Ikonographie. Wie schon H. Kohlhaussen richtig gesehen hat, ist das „Ungestüme“, „Derbe“ und „Draufgängerische“, wie dies sich am besten in den Zweikampfszenen (Abb. 10 – 11) äußert, zwar wesensfremd dem sanften Figurenstil im Umkreis des Hugo d'Oignies, um so mehr stimmt es aber „mit ritterlichen Erscheinungen auf deutschem Boden“ überein. Es genügt wohl in diesem Zusammenhang nur auf die Einzelminiatur des Kestnermuseums in Hannover vom Anfang des 13. Jahrhunderts hinzuweisen (Ars Sacra Nr. 234: Kämpfende Ritter, vgl. A. M. Cetto, Mittelalterliche Miniaturen, Orbis Pictus Bd. 8, Bern 1950, Taf. 16); eben dieser Expressionismus ist vollständig unbyzantinisch. Daß die Krakauer Kronen sogar in den individuellen Zügen ihrer Goldschmiedearbeit als östliche Ausstrahlungen eines ursprünglich im Maasgebiet beheimateten Stils verstanden werden können, beweist als Parallelerscheinung eine in Dune in Gotland gefundene und im Historischen Museum in Stockholm aufbewahrte Gürtelschnalle aus vergoldetem Silber mit der Darstellung der Heimkehr und des Empfanges eines Ritters durch seine Dame (C. R. af Ugglas, Gotländska silverskatter från Valdemarstågets tid, Stockholm 1936, Nr. 65, S. 20, Taf. XXI, Länge: 94 mm [Abb. 2a]). Kurras führt diese Schnalle nur unter den „materialgleichen Vergleichsdarstellungen zu den Szenen der Krone A“ an (S. 50), läßt sie dagegen bei der Aufzählung westlicher Vergleichsstücke (S. 73 ff.) unberücksichtigt. Das die Figuren der Stockholmer Schnalle ähnlich denjenigen der Krone gearbeitet sind und auch die Trachten übereinstimmen, wird zugegeben, aber nur als „allgemeine zeitliche und thematische Verwandtschaft“ gewertet. In der Tat handelt es sich um mehr, und zwar nach der gleichen Tendenz durchgeführten Umbildung der Ranken- und Figurenstruktur der Arbeiten des Hugo d'Oignies: unnaturalistische Ranken als Hintergrund für stark herausstehende Figuren. Die Stockholmer Schnalle ist freilich nicht in der Werkstatt der Krakauer Kronen entstanden, sie hat einen anderen Stil, der auf Grund großplastischer Analogien nach Magdeburg zu weisen scheint (V. C. Habicht, in: Jomsburg I, 1937, S. 155 – 163). Sie zeugt jedoch von der typischen Art und Weise, wie sich die Goldschmiedekunst des Maaslandes im Osten des Abendlandes auswirkte, und eben darin ist sie mit den Krakauer Kronen verwandt. Besonders bezeichnend ist in den beiden Fällen die mit wirklichen Pflanzen nicht vergleichbare strenge Stilisie-

rung der Ranken. Diese Übereinstimmung beweist, daß das Rankenwerk der Krakauer Kronen nicht – wie Verfasserin dies auf Grund von Vergleichen mit dem Liber Floridus des Lambertus von St. Omer meint (S. 74) – für eine „Altertümlichkeit“ und einen Rückgriff auf „Formen des 12. Jahrhunderts“ zu halten ist, sondern einen gemeinsamen Zug der Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts an den Peripherien des Abendlandes darstellt.

Der Nachweis, daß die Krakauer Kronen in der künstlerischen Nachfolge der Werke des Hugo d'Oignies stehen, muß aber seine Konsequenzen für die Datierung dieser Goldschmiedearbeiten haben. Das einzige datierte Werk des Hugo d'Oignies, das Petrusreliquiar, ist im Jahre 1238 entstanden (das Datum 1228 bei Courtoy beruht auf einem Lesefehler, siehe das Faksimile des Pergaments Fig. 19 auf S. 38). Die Krakauer Kronen können danach kaum bereits um 1230 ihre Entstehung gefunden haben, vielmehr müssen sie wegen der weit fortgeschrittenen Umbildung des ursprünglichen Stils wesentlich später, mit Kohlhaussen etwa auf 1250 datiert werden. Diesem stilistischen Befund ist m. E. der Vorzug zu geben gegenüber der Aussage der Rüstung und der Tracht der Figuren, welche eher mit denen des im Jahre 1215 vollendeten Karlschreines und der damit gleichzeitigen Einzelminiatur des Kestnermuseums in Hannover übereinstimmen. Daß die geriffelten Helme der Figuren auf der Krone A (Abb. 10, 11, 17) keine „Helmkronen“ sind, wie Verfasserin vermutet (S. 30, 79), geht aus dem Vorkommen gleicher Verzierung auf den Helmen des Karlschreines (siehe H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, Taf. 37 – 40) hervor.

Die Bestrebung der Verfasserin, Technik und Stil der von ihr behandelten Arbeiten nicht als östliche Ausstrahlung eines westlichen Kunstzentrums, sondern als selbständige Schöpfung einer östlichen Hofwerkstatt hinzustellen, birgt den Zwang in sich, alle Werke, die eine engere Verwandtschaft mit den Krakauer Kronen aufweisen, ebenfalls für ungarische Arbeiten zu erklären und für deren Herkunft im Lande, wo sie aufgefunden wurden, einen konkreten dynastischen Hintergrund anzunehmen. Stößt dieser Versuch im Falle der Krone von Polozk (S. 82 – 87, 108 – 110, Abb. 19 – 20, 23 – 25) auf keine nennenswerten Schwierigkeiten, so steht die Sache bei dem Brustschmuck, der im Grabe der Kaiserin Konstanze († 1222) in Palermo gefunden wurde (Abb. 26), und auch bei der „Krone von Sevilla“ wesentlich anders. In den beiden Fällen wäre schon deshalb Vorsicht geboten, da keines der genannten Objekte uns erhalten geblieben ist und der Brustschmuck der Konstanze nur durch einen alten Stich bei Daniele (1784), die Krone von Sevilla durch eine alte und daher schwache Photographie überliefert ist. Bei der Erwägung einer ungarischen Herkunft der Agraffe der Konstanze wäre immerhin das folgende offensichtliche chronologische Hindernis zu berücksichtigen gewesen: bald nach dem Tode ihres Gatten, König Emerichs von Ungarn (Mitte September 1204), mußte die Königin Konstanze das Land bereits im Frühjahr 1205 fluchtartig verlassen, ohne jemals wieder in den Besitz ihrer in Ungarn zurückgelassenen Kostbarkeiten zu gelangen. Wenn sie also den Brustschmuck wirklich aus Ungarn mitgebracht hätte, so hätte dies nur 1205 geschehen können. Das würde aber bedeuten, daß die Stufe, welche die Krakauer Kronen vertreten, schon vor 1205

erreicht worden wäre – eine Annahme, die sich weder mit den Fakten der Geschichte der Goldschmiedekunst im Abendland im allgemeinen, noch mit der Aussage der ungarischen Funde aus den Königsgräbern aus Stuhlweißenburg im besonderen in Einklang bringen läßt. Die Zurückführung der Krone von Sevilla auf die Eheschließung zwischen Jolante, der Tochter Andreas II., und König Jakob I. von Aragon im Jahre 1235 hat dagegen ihr Hindernis in dem – selbst von der alten Photographie gut ablesbaren – Qualitätsunterschied zu ungunsten der beiden Krakauer Kronen. Die Übereinstimmungen, die Frau Kurras feststellt, sprechen eher für die weite Verbreitung jener Technik und jenes Stils, welche die Krakauer Kronen in einer besonderen, an Ungarn gebundenen Prägung vertreten. Erich Steingraber machte Referenten auf Vergleichsstücke im Markusschatz zu Venedig aufmerksam, die wegen ihrer sehr engen technischen und stilistischen Beziehungen zu den Kronen des Krakauer Kreuzes und zu den verwandten Fibeln aus ungarischen Funden dafür zu sprechen scheinen, daß die unmittelbare Vorstufe für den Stil der von L. Kurras behandelten Denkmalgruppe in Ateliers der Lagunenstadt zu suchen sei, die bekanntlich in vieler Hinsicht unter dem Einfluß rheinisch-maasländischer Vorbilder aus dem frühen 13. Jahrhundert standen. Eine solche Herkunft des Stils unseres Denkmalkreises könnte schon in der Kenntnis der sehr regen Beziehungen zwischen Ungarn und Venedig im Bereich der gesamten Kunstindustrie während des 13. Jahrhunderts, von denen die Schriftquellen berichten, als höchst wahrscheinlich erscheinen. Bis zur Veröffentlichung dieser venezianischen Vergleichsstücke durch E. Steingraber muß Referent seine Aufgabe darin erblicken, auf jede Indizien hinzuweisen, welche über die Beweisführung von L. Kurras hinaus für eine direkte Entstehung sowohl der Krakauer Kronen wie auch der fünf verwandten Fibeln in Ungarn sprechen.

Verfasserin ist es wohl gelungen, die technische und stilistische Eigenart des Rankenwerkes der Krakauer Kronen an Fibeln aus Ungarn nachzuweisen und auch für die Stein- und Perlenfassungen Analogien anzuführen, deren Zahl immerhin mit den beiden Agraffen in ihrem Zentrum mit einem doppelköpfigen Adler im Ungarischen Nationalmuseum (abgebildet bei S. Domanovszky Magyar Művelődéstörténet I S. 331 [Abb. 2b]) zu vermehren wäre. Die wunde Stelle der Lokalisierung nach Ungarn liegt beim Figürlichen, im Fehlen von überzeugenden Vergleichsobjekten für den charakteristischen Figurenstil der Krone A, wofür weder die Doppeladler-Agraffen (S. 81) noch die Vögel auf der Rundfibel (Abb. 32) einen befriedigenden Ersatz bieten können. Dieser Mangel wäre geeignet, die von der Verfasserin vertretene Lokalisierung nach Ungarn in Frage zu stellen und zwar deshalb, weil weder die Agraffe der Konstanze noch die Krone von Sevilla als ungarische Erzeugnisse gelten können und weil dazu noch die Veröffentlichung von strikten Analogien aus Venedig zu erwarten ist, die sicher dort und nicht in Ungarn entstanden sind. Gehört nicht auch die Krone von Sevilla gerade in diesen Zusammenhang?

Die Lücke für den Figurenstil der Krone A aus ungarischen Beständen zu füllen, ist jedoch keineswegs aussichtslos, nichts ist dazu geeigneter als eine lange irrträglich datiertes Denkmal: die mit hochwertiger Niellodarstellung einer Ritterschlacht belegte

goldene Gürtelschnalle aus dem Fund von Kigyóspuszta (Komitat Békés, gefunden 1816, seit 1831 im Ungarischen Nationalmuseum, Länge: 100 mm). Kein geringerer als Mark Rosenberg hat sie für einheimische Arbeit unter französischem Einfluß erklärt, zugleich aber in die Regierungszeit König Ludwigs I. des Großen (1342 – 1382) datiert (Die Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage: Niello II, 1925, S. 63, fig. 55; auch H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes Bd. V., Berlin 1933, S. 392; ferner V. C. Habicht, in: Jomsburg I, 1937, S. 163). Diese durch keinerlei Beweise gestützte Spätdatierung wurde seither von Zoltán Tóth (La boucle de Kigyóspuszta, in: Archeológiai Értesítő Jg. 1943, S. 174 – 184) auf Grund waffenkundlicher Indizien weitgehend revidiert. Da Rüstung und Bewaffnung der in der Schlachtszene dargestellten Ritter der allgemein abendländischen ritterlichen Tracht um 1260 genau entspricht, so ist die Schnalle selbst in die gleiche Zeit zu datieren. Die Möglichkeit eines ungarischen Rückstandes im Vergleich zur westlichen Mode hält er für das 13. Jahrhundert unter Hinweis auf die Charakterisierung der Kampfweise der Ungarn in der Schlacht am Marchfelde von 1278 durch die österreichische Reimchronik für ausgeschlossen: sie kämpften „als si datz Francrichen hieten vehten gelernt“ (ed. J. Seemüller, MG. Deutsche Chroniken V/1, S. 215). Für die Gleichheit der ungarischen mit der französischen ritterlichen Rüstung – bis auf die Bartracht – liegen uns immerhin noch frühere Quellenbelege aus der Zeit des Kreuzzuges Andreas' II. anlässlich der Begegnung seiner Kämpen mit französischen Rittern aus Cypern vor (Gy. Pauler, A magyar nemzet története az Arpádházi királyok korában, Budapest 1899, 2. Aufl., Band II, S. 63 Anm. 63 u. 64). Immerhin dürfen wir nicht unterlassen, die Richtigkeit der Feststellung von Z. Tóth durch die einheimischen Bildzeugnisse, durch ungarische Reitersiegel aus den sechziger und siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts zu kontrollieren. Die Reitersiegel der beiden Söhne König Bélas IV., seines Erstgeborenen, des späteren Stephans V., in zwei Varianten aus den Jahren 1257 und 1267 (das letztere abgebildet bei S. Domanovszky, Magyar Művelődéstörténet I, S. 263) und auch des zweiten Sohnes, des Herzogs Béla, aus dem Jahre 1268 (G. Pray, Syntagma 1805, Tab. V, Fig. 8) zeigen uns denselben hohen Topfhelm und den gleichen spitzovalen, oben geraden Schild, und auch den Waffenrock über dem Panzer, den die Ritter der Kampfszene auf der Gürtelschnalle aus dem Fund von Kigyóspuszta tragen, und von denen insbesondere der Topfhelm der allgemeinen abendländischen ritterlichen Rüstung um 1250 genau entspricht (Hugo Schneider, in: ZAK 14, 1953, S. 45). Rüstung und Tracht auf den Reitersiegeln der genannten Arpadenprinzen stimmen übrigens auch mit denen der gleichzeitigen Fürsten aus der österreichischen und böhmischen Nachbarschaft vollständig überein (H. Zatschek-W. Turnwald, Siegelstudien, in: Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen 71, 1933, S. 185 – 201, mit Taf. 1 – 4 und Urkundenbuch zur Geschichte der Babenberger in Osterreich Bd. III: Die Siegel der Babenberger, Wien 1954, Nr. 41, 42, 78). Die Datierung von Z. Tóth auf etwa 1260 kann also auch dann als gesichert gelten, wenn einige Forscher darauffolgend mit keineswegs durchschlagenden Argumenten für eine Verlegung der Entstehungszeit eher gegen Ende des 13. Jahrhunderts eingetreten sind. Die oberste Grenze liegt allerdings bei jenem Jahr 1300, von dem an eine

neue Entwicklung der ritterlichen Bewaffnung, insbesondere des Helmes, sich anbahnte (H. Schneider a. a. O., S. 43 f.), und die auch in den ungarischen Darstellungen der ritterlichen Rüstung aus der Anjouzeit ihre Spuren hinterlassen hat (etwa ungar. Bilderchronik um 1370 oder bereits das Reitelsiegel des Palatinus Druget aus dem Jahre 1324).

Auch in der Kenntnis der neuesten Literatur (I. Éri in: *Folia Archaeologica* 8, 1956, S. 137 – 152 und Judith H. Kolba, ebenda 15, 1963, S. 77 – 85 mit deutschem bzw. englischem Auszug) können wir also an der Datierung der Gürtelschnalle von Kigyópuszta auf etwa 1260 – 70 unverändert festhalten. Darin liegt aber eine ausgezeichnete Vergleichsmöglichkeit mit den Figuren der Krakauer Krone A, insbesondere mit den beiden Zweikampfszenen (Abb. 10 – 11, ferner 17), da der zeitliche Abstand der beiden Goldschmiedearbeiten kaum viel mehr als ein Jahrzehnt betragen kann.

Die Schlachtszene auf der Gürtelschnalle (60 x 27 mm [Abb. 3a]) ist in Goldniello, also in einer Technik ausgeführt, welche auch an der Krone A reichlich vertreten ist. Bei der Anstellung von Vergleichen muß natürlich der technische Unterschied entsprechend berücksichtigt werden, indem die Niello-Technik dem Goldschmied eine viel freiere Gestaltungsmöglichkeit bietet als das Gußverfahren, insbesondere bei jener Koordinierung von Rankenwerk und Figur, wie dies bei der Krone A der Fall ist (Abb. 3b). Um nur ein einziges Beispiel anzuführen, erlaube diese Art der Ausführung dem Meister der Krone A die Darstellung von Pferden in Galopp überhaupt nicht. Um so ähnlicher sind aber die Schlachtrosse auf den beiden Denkmälern in der Gesamtform, in der Verjüngung des Kopfes mit länglichen Nasenlöchern und Ringaugen. Wenn die Gesichter an der Krone A „große, mandelförmige Augen, lange, kräftige Nase und breiten Mund“ (S. 27) zeigen, so findet man alle die hervorgehobenen Züge in gleicher Stilisierung auch an den Gesichtern des Bannerträgers, des Hornbläasers und des Paukenschlägers der Nielloplatte wieder. Was aber die Zweikampfdarstellungen an der Krone und die Schlachtszene an der Schnalle miteinander vor allem verbindet, ist das Ungestüme und Draufgängerische als das auffallendste Merkmal ihres Stils. Dazu kommt die beinahe lückenlose Übereinstimmung in Bewaffnung und Kleidung der Ritter: ganz gleich sind Schild, Kettenpanzerhemd und ärmelloser Waffenrock, allein der niedrigere Topfhelm der Ritter auf der Krone A deutet auf eine etwas ältere Entstehung hin. Für die Herstellung der Schnalle von Kigyópuszta in Ungarn selbst hat bereits Z. Tóth gewichtige Argumente angeführt, die durch den Vergleich mit der Krakauer Krone A ebenso eine weitere Bestätigung erhalten wie die These von Lotte Kurras von der ungarischen Provenienz der Frauenkronen aus Polen durch ihre Konfrontierung mit der Gürtelschnalle von Kigyópuszta.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß uns aus den Urkunden der Zeit, die für die Entstehung der hier besprochenen Objekte in Frage kommt, mehrere Goldschmiede im Dienste der Könige Béla IV. und Stephan V. in gehobener sozialer Stellung und mit Eigenbesitz aus königlicher Schenkung bekannt sind. Wohl unter diesen sind die Meister unserer Denkmäler zu suchen.

Josef Deér