

gen typisch cluniazensisch sind (S. 784), aber die Frage muß wohl offen bleiben, denn in Nonantola ist die Baugeschichte außerordentlich schwierig (zur „Leidensgeschichte“ dieser Kirche: Serchia L., *Nonantola, I restauri dell'Abbazia*. Modena 1984. Mit abweichender Rekonstruktion). Eine zweite „Reform-Diskussion“ wäre für die kürzlich im Refektorium des Klosters gefundenen Fresken zu führen. Die Ikonographie einer Majestas Christi mit den Aposteln, auch wenn sie in Refektorien selten sein mag und in Cluny vorkommt, ist wohl doch zu unspezifisch (zur Anordnung vgl. Prugiasco, Tessin). Die Ikonographie der Malerei auf den Längswänden ist ohnehin verschieden von Cluny. Daß Mathilde in dem eroberten Kloster eben gerade nicht die cluniazensischen *Consuetudines* einführen ließ, wirft ein beachtenswertes Licht auf ihre „diversifizierende“, nicht „mono-cluniazensische“ Politik.

Dankbar begrüßt man für Nonantola die, trotz des fast schon Pflicht gewordenen „Schlenkers“ zur Kirchenreform, solide kunsthistorische Bearbeitung dieser Fresken durch C. Segre-Montel, die diese Aufgabe nach dem Tode Carlo Volpes kurzfristig übernahm. Die Malereien, leider viel fragmentarischer als man zunächst angenommen hatte, werden Anf. 12. Jh. datiert. Eine so rasche und dennoch eingehende Publikation möchte man sich für alle neuaufgedeckten mittelalterlichen Wandmalereien wünschen!

Hans Peter Autenrieth

## Rezensionen

ERNŐ MAROSI, *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom und die Kunst des 12.—13. Jahrhunderts*. Deutsche Bearbeitung Renate Messing. Budapest, Akadémiai Kiadó 1984. 385 S., XXXV Tafeln mit Zeichnungen, 438 Abbildungen.

(mit zwei Abbildungen und einer Figur)

Das Ergebnis der im Haupttitel angezeigten Untersuchung läßt sich wie folgt zusammenfassen: Die Frühgotik nordfranzösischer Prägung erschien in Ungarn um 1190 in Esztergom (Gran), wo damals am Neubau der erzbischöflichen Kathedrale (St. Adalbert II) und am Palast des Königs Béla III. (1172—1196) mit beträchtlichem Aufwand gearbeitet wurde. Die königliche frühgotische Werkstatt erbaute dann die Zisterzienserabtei Pilis und den Königspalast von Óbuda (Alt-Ofen); aus ihrem unmittelbaren Umkreis kamen die Meister der zweiten Kathedrale von Kalocsa. Die höfische Frühgotik war nicht von langer Dauer, Esztergom hatte aber eine außerordentlich starke Ausstrahlung, wovon zahlreiche Denkmäler zeugen. Manche gotischen Elemente hat die internationale Spätromanik nach Ungarn vermittelt. Die eigentliche Hochgotik fand erst im 2. Drittel des 13. Jahrhunderts Eingang, und zwar wiederum als höfische Repräsentationskunst wie auch in Böhmen und Österreich unter Ottokar II.



Das Buch bietet aber wesentlich mehr, als sein Titel verspricht. Der „Esztergom“ betitelte *Erste Teil* behandelt die kunsthistorisch noch greifbaren bedeutenden Bauten des Graner Burgbergs, die St. Adalbert-Kathedrale, den Königspalast und die Propsteikirche St. Stefan des Protomärtyrers. Im *Zweiten Teil*, unter dem Titel „Die Frühgotik und die Kunst Ungarns am Anfang des 13. Jahrhunderts“, setzt sich Marosi auch mit der Problematik der Spätromanik des Karpatenraumes und der Nachbargebiete kritisch auseinander. Der *Dritte Teil* heißt „Methodische Fragen“.

Die Methode und folglich auch die Gliederung des Werkes sind ungewöhnlich. Marosi geht das Problem der Gotikrezeption nicht von der Konstruktion, sondern von der Ornamentik her an. Der Grund dafür liegt vor allem in der Materie selbst. Denn die alte Metropolitankirche von Esztergom, deren Rekonstruktion und Baugeschichte den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet, gilt seit über 150 Jahren als spurlos verschwunden. (Zeitungsberichten zufolge soll man vor kurzem bei Kanalarbeiten Reste des Hauptchors wieder aufgefunden haben.) Der Grundriß ist nur in wenig zuverlässigen zeichnerischen Aufnahmen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert, Fragmente von Bauplastik und Marmorinkrustationen sind aber in stattlicher Anzahl erhalten geblieben. Ihr Platz am verschwundenen Bau ist jedoch, mit Ausnahme der Reste des Westportals *Porta Speciosa*, nicht mehr zu bestimmen. Marosis einleitende Baugeschichte von St. Adalbert II stützt sich fast ausschließlich auf „Kapitellstudien“. Die ganze Anlage erweist sich als hochromanisch, die an der Stelle der ersten Domkirche des 1001 gegründeten Erzbistums um 1130 begonnen wurde. Das Westportal ist aufgrund der Ikonographie vor 1196 zu datieren, am Westvorbau wurde bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gearbeitet. Hervorragend ist die Analyse des Grundrisses anhand der liturgischen Quellen (S. 24—25), die im 2. Anhang „Liturgischer Ordo und Bau der Kathedrale von Esztergom“ (S. 207—216) gründlich ausgewertet werden. Ebenso gelungen ist der Versuch, aus erhaltenen und offensichtlich von Esztergom beeinflussten Kirchenbauten auf Einzelheiten der verschwundenen Kathedrale zu schließen. Das von Marosi angenommene Ostturmpaar (S. 26) wird u. E. auch durch die Analogie der teilweise ergrabenen romanischen Bischofskirche von Eger (Erlau) bekräftigt. Nicht überzeugend ist jedoch seine Ansicht, Westturmpaare seien in Ungarn erst um 1200 aufgekommen (S. 28, 78, 166), und der am Ende des 12. Jahrhunderts begonnene Westvorbau der Kathedrale habe „in der Geschichte der westlichen Emporenanlagen in Ungarn eine wichtige Rolle“ spielen können (S. 78). Gegen diese Thesen sprechen nicht nur frühe Sippenklosterkirchen (Ákos, Kapornak), die schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts oder wenig später eine voll ausgebildete Doppelturmfassade mit eingebauter Empore erhielten, sondern auch der Umstand, daß gerade in Kathedralen und königlichen Stiftskirchen des 12. und 13. Jahrhunderts m. W. noch keine Westempore sicher nachgewiesen werden konnte.

Das Erscheinen der frühgotischen Meister in Esztergom kann Marosi hauptsächlich aufgrund der Entstehungsgeschichte des *Porta Speciosa* genannten prächtigen Westportals genauer datieren (S. 36, 85). Schon 1971 hat er in einer umfangreichen



Untersuchung (*Acta Historiae Artium* XVII, 1971, S. 171—229) einen entscheidenden Planwechsel nachgewiesen und die unmittelbaren stilistischen Quellen in Nordfrankreich und dem Maasgebiet ausfindig gemacht. Die Erforschung solcher Zusammenhänge erbringt freilich auch weitere Erkenntnisse; z. B. aus der Klärung der Herkunft und Verbreitung der byzantinischen Inkrustationskunst fällt neues Licht auf die Datierung der Fußbodendekorationen von St. Bertin und St. Omer sowie auf gewisse Byzantinismen des Nikolaus von Verdun (S. 64—66). In dem „Die Bauherren“ betitelten III. Kapitel des *Ersten Teiles* behandelt Marosi ausführlich das reiche Bild- und Inschriftenprogramm der *Porta Speciosa*. Da die Ikonographie für die Frage der Gotikrezeption, das eigentliche Thema des Werkes, kaum von Belang ist, soll das Programm nebst einigen historischen, vornehmlich byzantinistischen Problemen im Band XLIV, 1985 der *Südost-Forschungen* eingehender besprochen werden.

Die Baugeschichte der Kathedrale und die des Königspalastes erweisen sich als miteinander untrennbar verwoben. Die erhaltenen Reste des letzteren, die unteren Stockwerke des Wohnturmes und der Kapellenflügel, nach neuesten Forschungen nur der kleinere Teil der einstigen Palastanlage, zeugen höchst anschaulich von der Tätigkeit der Werkstatt, deren Leitung ohne einen Bruch mit der Lokaltradition in die Hände eines an der klassischen französischen Gotik geschulten Meisters überging. Mit größter Sorgfalt werden die Stilquellen sowohl der romanischen wie auch der gotischen Einzelheiten aufgespürt. Marosi ist bestrebt, dabei rein motivische und stilistische Übereinstimmungen streng auseinanderzuhalten. Das „normannische“ Zickzackornament der Seitentüre der Palastkapelle läßt er mit den gotischen Elementen von der Ile-de-France stammen und lehnt den von I. Hoefelmayr-Straube in ihrer Zürcher Dissertation (*Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn*, Schloß Birkeneck bei Freising 1954, S. 32) angenommenen Zusammenhang mit St. Fides in Schlettstadt ab (S. 69). Hoefelmayr-Straube kommt aber zu ihrem Ergebnis, indem sie zwischen den verschiedenen Gestaltungsarten und Funktionen des gleichen Motivs unterscheidet, was Marosi in diesem Falle ausnahmsweise unterläßt. Auch wenn ihre weitere Folgerung, mit dem Kreuzzug Friedrichs Barbarossa seien Steinmetze aus seinem „geliebten Erbland, dem Elsaß“ nach Esztergom gekommen, nur eine Hypothese bleibt, ist ihre Idee erwägenswert, zumal, weil auch Marosi Verbindungen mit diesem Gebiet aufzeigt. Sehr wichtig ist seine Feststellung, daß der heute halbkreisförmige Kapellenchor 1934—1938 wohl falsch rekonstruiert wurde. Bogenfriesreste und das Fragment einer äußeren Wandeckvorlage (S. 149, Taf. XXXI, 7) lassen auf einen polygonalen Abschluß, wahrscheinlich mit einer Nischengliederung an der Außenwand, schließen (S. 72, 156). Schade, daß keine zeichnerische Rekonstruktion geboten wird. Was die Lage des Palastes auf dem Burgberg anbelangt, scheint Marosi meine Ausführungen in *Revue des Études Byzantines* 8, 1950 (1951), S. 122—123, mißverstanden zu haben (S. 86 mit Anm. 357). Ich habe nie eine „organische Verbindung zwischen Kathedrale und Königspalast im Laufe der Bautätigkeit in der Zeit Bélas III.“ angenommen, sondern darauf hingewiesen, daß dieser König, im Gegensatz zu seinen Vorgängern



und Nachfolgern, das Zentrum der weltlichen Macht neben der Spitze der kirchlichen Hierarchie am gleichen Ort einrichten wollte, wie er es in Konstantinopel gesehen hatte.

Der *Zweite Teil* hat zwar den Titel „Die Frühgotik in der Kunst Ungarns am Anfang des 13. Jahrhunderts“, bietet aber auch eine fast vollständige Bestandsaufnahme der Spätromanik. Auch hier steht die Bauornamentik im Vordergrund. Verbreitung und Wandlungen verschiedener „Ornamenttypen“ werden nacheinander untersucht. Die einzelnen Baudenkmäler werden also nicht monographisch mehr oder weniger erschöpfend abgehandelt, sondern unter verschiedenen Aspekten immer wieder herangezogen. Die aufgrund der „Ornamenttypen“ festgestellten Zusammenhänge werden in zahlreichen Stemmata anschaulich dargestellt. Der mittelalterliche Denkmalbestand Ungarns weist aber infolge der anderthalb Jahrhunderte Türkenherrschaft und des darauf folgenden Wiederaufbaus riesige Lücken auf. So erscheinen die Beziehungen der Bauten zueinander ziemlich kompliziert oder nicht eindeutig.

Dem Verfasser ist selbstverständlich völlig klar, daß man aus den dekorativen Einzelheiten keine weitreichenden Schlüsse für die Gesamtkonzeption der Architektur ziehen darf (S. 139). Zur besseren Klärung der Zusammenhänge dienen die eher auf Strukturprobleme ausgerichteten Abschnitte über „Portalarchitektur“, „Typen der inneren Architektur“, „Gliederung des Außenbaues“ und der Grundrisse und Aufbau behandelnde Abschnitt „Typenwahl und Raumgestaltung“.

Marosis Ornamentstudien und Beobachtungen an den Bauten selbst bringen für die Mehrheit der behandelten Denkmäler bemerkenswerte neue Erkenntnisse. Es ist bezeichnend, daß die in ausführlichen Monographien erarbeiteten Entstehungsgeschichten von solchen bedeutenden Monumentalbauten wie der Kathedrale von Karlsburg (Gyulafehérvár, Alba Julia) (S. 133, 237—238), der Ruine von Vértesszentkereszt (S. 127—129), der Abteikirchen von Pannonhalma (Martinsberg) (S. 149—151) und Ják (S. 97) teilweise umgeschrieben oder mindestens in Frage gestellt werden. Auf das Problem der relativen Chronologie von Ják werden wir wegen seiner methodologischen Bedeutung noch zurückkommen.

Besonders wichtig erscheint eine negative Lehre der weitverzweigten Erörterungen. Der in der Kunst und Fachliteratur des Auslandes bestens bewanderte Verfasser lehnt „Theorien der autochtonen Entwicklungen einzelner Länder“ als unbegründet ab (S. 151). Vielmehr kann „mit Recht von einer mitteleuropäischen Schule der Spätromanik gesprochen werden“. Er fügt hinzu: „Heute gilt der tatsächliche geographische Wirkungskreis dieser Schule ebenso als unbekannt wie die Formen der Organisation, der Tätigkeit und der Wechselwirkung der in ihrem Rahmen wirkenden Werkstätten und Gruppen wandernder Künstler.“ (S. 168) Die Organisationsformen des Baubetriebes, deren genauere Kenntnis zum Verständnis von stilistischen Abhängigkeiten wesentlich beitragen könnte, sind aber aus den Denkmälern einigermäßen noch zu erschließen. Es sei auf die Schlußfolgerungen meines Aufsatzes „Normannische Invasion — Wiener Bauhütte — Ungarische Romanik“ (*Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* III.



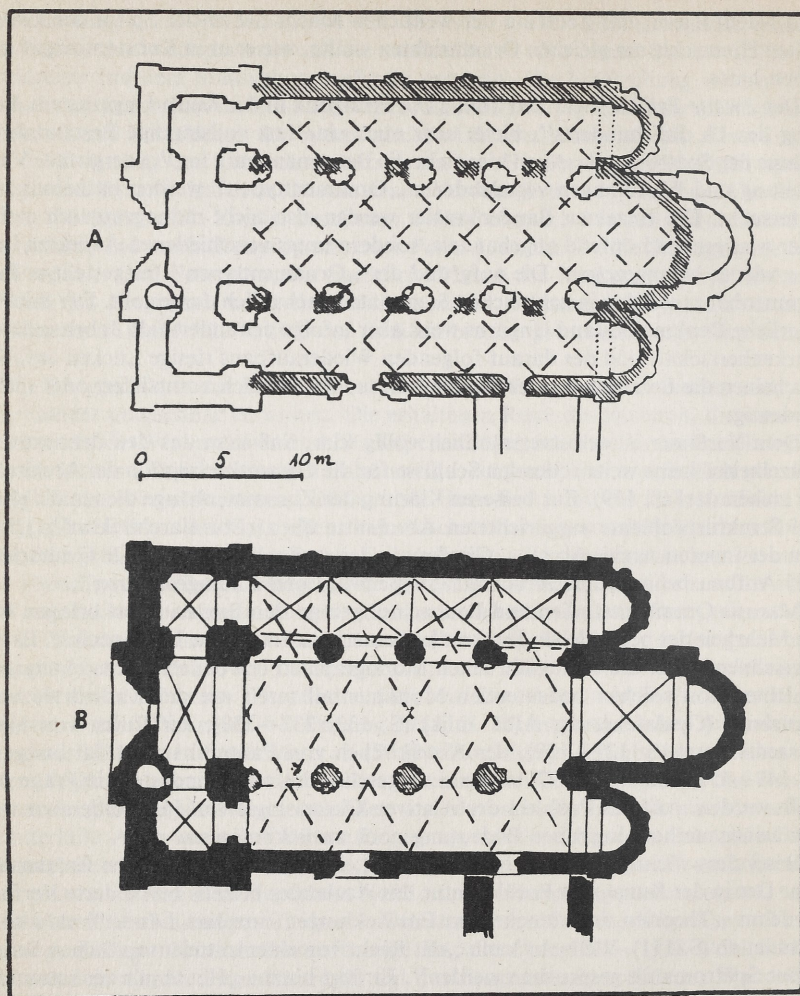


Fig. 1 Ják, Ehem. Benediktinerkirche.

A. Grundriß mit dem vermutlichen ersten Plan (schraffiert) und dem Quadratnetz.

B. Grundriß mit dem gleichseitigen Dreiecksnetz (nur ursprüngliches Gewölbe ist eingezeichnet; schraffiert: die 1896—1904 neu errichteten Teile)



Baden-Baden 1953, S. 295—297) hingewiesen. Der typisch romanische Baubetrieb kannte keine fest organisierten „Hütten“, sondern je nach Bedarf und entsprechend den Mitteln der Auftraggeber zur Ausführung bestimmter Arbeiten sich zusammenfindende Bautrupps, in denen Facharbeiter ganz verschiedener Schulung und Herkunft zusammentrafen. Dabei steht — nach Pevsners treffender Formulierung — „der Bauherr als Entwerfer neben dem Handwerker als Entwerfer, wobei jenem wahrscheinlich eine unvergleichlich größere Bedeutung zukommt als diesem.“ All dies wird von Marosis Untersuchungen voll bestätigt. Es ist daher durchaus verständlich, daß er im Schlußkapitel des *Zweiten Teiles* ein Ordnungsprinzip für sein verwirrend reiches Material im Soziologischen sucht und findet. Unter dem Titel „Stilistische Schichten in der Kunst Ungarns in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts“ wird hauptsächlich die Rolle des königlichen Hofes und der mit ihm eng verbundenen kirchlichen Institutionen sowie der adligen Sippen erörtert.

Die Fülle der neuen Erkenntnisse und Korrekturen, die der *Zweite Teil* des vorliegenden Buches zum hergebrachten Bild der Baukunst und Plastik Ungarns bis etwa 1250—1260 bietet, kann hier nicht einmal andeutend überblickt werden. Nur ein Fragenkomplex sei herausgegriffen, der einige kritische und ergänzende Bemerkungen verdient: Bamberg und Ungarn. Ausgehend von der Übereinstimmung zwischen dem aus Grabungen bekannten Grundriß des Chores mit Umgangskapellen der zweiten Kathedrale von Kalocsa und dem Baldachin des „Kronenengels“ im Bamberger Dom sowie von der „stilistischen Orientierung, die Bamberg mit der ungarischen Frühgotik gemeinsam hat“, folgert Marosi, daß Bischof Eckbert zwischen 1208 und 1211, während seines Aufenthaltes in Ungarn, entscheidende Anregungen empfing, die Gotik an seinem Dombau einzuführen. Dies um so mehr, als sein Bruder Berthold, Erzbischof von Kalocsa, bereits mit dem Neubau seiner Kathedrale begonnen hatte (S. 170—171). In Bamberg kommt jedoch die französisch-gotische stilistische Orientierung frühestens um die Mitte der 1220er Jahre zur Geltung. Wären Eckberts Eindrücke in Ungarn tatsächlich so entscheidend stark gewesen, hätte er den Dombau vom Anfang an in eine andere Richtung gelenkt. Marosis geistreiche Argumentation erscheint mir keineswegs zwingend.

Ganz konkret zu fassen sind die Beziehungen Bamberg — Ungarn in umgekehrter Richtung. Die starke Ausstrahlung Ungarns nach Südosten ist eine längst bekannte und oft erörterte Tatsache. D. v. Winterfeld spricht in seiner vorzüglichen Monographie (*Der Dom in Bamberg*, Bd. I. S. 146) allerdings von „Qualitätsabfall“ und behauptet, im Südosten sei nirgends die „Hand“ eines Bamberger Steinmetzes nachgewiesen worden. Der Qualitätsabfall gilt zweifellos für die figurale Plastik, jedoch nicht immer für die Bauornamentik. V. Winterfeld kennt aber von der reichen einschlägigen Literatur offensichtlich nur die in dieser Beziehung seit Jahrzehnten überholten Werke von R. Hamann (1924) und A. Wenzel (1929). Bei Marosi ist Bamberg der am häufigsten zitierte ausländische Ort, und er weist ausdrücklich auf die Einwirkungen der „bambergischen Orientierung“ hin, die „im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen und im ungarischen Denkmälerbestand, besonders in Ják, den Kern der künstlerischen Erscheinungen



betreffen." (S. 168) Im einzelnen werden aber direkte Verbindungen nicht nachgewiesen. Einiges soll hier nachgetragen werden. Bei der Grabung der romanischen Kathedrale von Eger kamen Gesimsfragmente zum Vorschein, die das Horizontalgesims unter den Fenstern des Georgenchors fast wörtlich wiederholen. (Abgebildet in meiner Monographie: *A jáki apátságja templom és Szent Jakab kápolna*, Szombathely 1943, S. 22, Abb. 10.) Unter den zahlreichen Einzelheiten Bamberger Prägung in Ják ist wohl das prächtige Kranzgesims der Hauptapsis besonders bemerkenswert. Es ist eine meisterhafte Weiterentwicklung des Ornamentfrieses am nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes (Abb. 4a/b). Es ist wohl auch kaum ein Zufall, daß über die Hälfte der in Ják ohne Gerüst feststellbaren Steinmetzzeichen, 17 von 32, nach dem Tagebuch der 1829—30 erfolgten Restaurierung auch an den älteren Teilen des Bamberger Doms vorhanden sind oder waren. Darunter befindet sich ein markantes Zeichen, das bis jetzt in dieser Form außer Bamberg nur aus Ják bekannt ist. (v. Winterfeld Gruppe II A Nr. 120. Die Zeichensammlung des Tagebuches von 1829—30, die etwa doppelt so viel verschiedene Zeichen enthält als die in v. Winterfelds Monographie, machte mir seinerzeit J. J. Morper zugänglich. S. meine, von Marosi nicht benutzte, Broschüre: *Bayern und die Kunst Ungarns*, München 1964, S. 10—12).

Schließlich noch einige kritische Bemerkungen zur Marosis Einwand gegen die relative Chronologie der Baugeschichte von Ják, die zugleich zur Problematik des *Dritten Teiles*, „Methodische Fragen“, hinführen. Marosi bezweifelt die Feststellung meiner Monographie (S. 70—73), daß das primitive Bandrippengewölbe des Nordseitenschiffes im letzten Bauabschnitt von einer lokalen Werkstatt ausgeführt wurde. Seine Begründung: Die in die Nordwand eingelassenen Kragsteine sind mit Ornamentmotiven des Hauptportals geschmückt (S. 97). Er beruft sich auch auf René Crozet, der die Einwölbung des Nordseitenschiffes als ein Experiment von in der gotischen Technik noch unerfahrenen Werkleuten ansah und in eine frühe Phase des Bauvorganges setzte (*Aachener Kunstblätter* 41, 1971, S. 131—134). Dazu ist folgendes zu sagen: Ornamentsteinmetzen waren in Ják auch in der letzten Bauphase tätig, sie haben Motive der Hauptwerkstatt sogar in die Dörfer der weitem Umgebung hinausgetragen. Außerdem scheint die Hauptwerkstatt eine Anzahl fertiger ornamentierter Werkstücke zurückgelassen zu haben, die von den Nachfolgern mehr schlecht als recht, ziemlich stümperhaft verwendet wurden. (Siehe meine Ják-Monographie, S. 60—65). Aus dieser Hinterlassenschaft stammen wahrscheinlich auch die Kragsteine im Nordseitenschiff, die nur die Gurte tragen, während die Diagonalrippen strukturwidrig aus der Wand herauswachsen. Das Bandrippengewölbe, das auch in der nach der Abteikirche erbauten Jakobskapelle erscheint, war damals ein Gemeingut lokaler Werkstätten in Westungarn. Crozet konnte das von ihm angeführte ungarische Schrifttum freilich nicht benutzen, daher mehrere Irrtümer in seinem Aufsatz. So wußte er auch nicht, daß die Seitenschiffswände und Nebenapsiden einem ersten, mit Hilfe eines Quadratnetzes abgesteckten Plan angehören, während die Schiffspfeiler nach einem zweiten, mit einem gleichseitigen Dreiecknetz konstruierten Plan angelegt und errichtet wurden. Folglich geriet das



Seitenschiff breiter (und alle drei Schiffe auch etwas kürzer) als ursprünglich geplant, deshalb stimmt die Achse des Gewölbes mit der der Nebenapsis nicht überein (Fig. 1). Die heutige Wölbung kann daher nur nach dem Planwechsel und erst nach Abwanderung der mit der fortschrittlichen gotischen Technik vertrauten Arbeitskräfte entstanden sein.

Die verräterischen Unregelmäßigkeiten der Kirche von Ják hat auch Marosi übersehen, oder ihnen keine besondere Bedeutung zugemessen. Der Grund dafür liegt wohl hauptsächlich in seiner Methode. Sie ist sorgfältig durchdacht, im *Dritten Teil* des Werkes auch theoretisch begründet, aber vor allem auf die Stilgeschichte ausgerichtet. Strukturelemente und bautechnische Verfahren werden im Buch gelegentlich herangezogen. Unter den zahlreichen Profilzeichnungen gibt es z. B. nur ein einziges Gewölberippenprofil (Taf. XXX, 10). Marosi hat gewiß recht, daß solche Bauformen zwar auch künstlerische Elemente sind, aber — ebenso wie die geometrischen Grundrißkonstruktionen — eher eine Epoche als einen Stil bezeichnen (S. 184). Aber Architektur ist nun einmal auch Technik und Konstruktion. Gerade das Abstecken des Grundrisses nach einem geometrisch konstruierten Schema galt im 12.—13. Jahrhundert als einer der wichtigsten Teile des Bauvorganges. Davon zeugt eine Miniatur des späten 12. Jahrhunderts: Drei Heilige, die eine Seilrolle abwickeln und ein diagonales Quadratnetz anlegen, stellen nach dem Text die ganze Bauplanung von Cluny III dar (Bibl. Nat. Lat. 17716, fol. 43. Siehe *Actes du XIX<sup>e</sup> Congrès international d'Histoire de l'Art*, Paris 1959, S. 164—166, 675. Fig. 35 ist irrtümlich als Jumièges statt Kastl/Opf. bezeichnet). Jedenfalls könnte eine systematische Bearbeitung von Konstruktionstechniken und Strukturformen die „Kapitellstudien“ und Stilanalysen von Marosi sicher ergänzen und wohl weitgehend bestätigen.

Die typographische Gestaltung des Buches ist sehr schön. Der Satz ist fast fehlerlos, beim Umbruch sind hie und da Zeilen ausgefallen oder vertauscht worden. Einige falsche Namensschreibungen, sowie Bild- und Anmerkungshinweise dürften sich bei Erstellung der deutschen Fassung eingeschlichen haben. Die Abbildungen könnten besser sein, die Einzelheiten, worauf es ankommt, sind nicht immer zu erkennen. Für den Inhalt möchte der Rezensent als Fazit festhalten: Marosis Werk ist die bedeutendste und ertragreichste Untersuchung, die über die Baukunst des späten 12. und der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts im Karpatenraum je angestellt und zu Ende geführt wurde.

Thomas von Bogayay