

UNGARN- JAHRBUCH

1972



v. HASE & KOEHLER VERLAG MAINZ

UNGARN-JAHRBUCH

Zeitschrift für die Kunde Ungarns und verwandte Gebiete

Begründet und unter Mitwirkung von Gabriel Adriányi (Bonn)
Thomas von Bogyay (München), Horst Glassl (München),
Edgar Hösch (Würzburg), László Révész (Bern),
László Szilas (Rom) und Ekkehard Völkl (Regensburg)
herausgegeben von GEORG STADTMÜLLER (München)

Redaktion: HORST GLASSL, 8 München 40, Clemensstraße 2 (Ungarisches Institut)

„UNGARN-JAHRBUCH“ - für den Inhalt verantwortlich der Herausgeber, Georg Stadtmüller, München. Die Zeitschrift erschien bisher jährlich mit einem Umfang von 240 Seiten. Preis: DM 25,—.

Die nächsten Bände werden beträchtlich erweiterten Umfang haben.

Bestellungen nimmt jede Buchhandlung, der Verlag von Hase & Koehler, 65 Mainz, Bahnhofstraße 3 oder das Ungarische Institut, 8 München 40, Clemensstraße 2 entgegen.

Manuskripte und Besprechungsexemplare sind zu richten an:
Ungarisches Institut, 8 München 40, Clemensstraße 2

UNGARN- JAHRBUCH

Zeitschrift für die Kunde Ungarns
und verwandte Gebiete

Begründet und unter Mitwirkung von Gabriel Adriányi (Bonn),
Thomas von Bogyay (München), Horst Glassl (München),
Edgar Hösch (Würzburg), László Révész (Bern),
László Szilas (Rom) und Ekkehard Völkl (Regensburg)
herausgegeben von GEORG STADTMULLER (München)

Band 4

Jahrgang 1972



v. HASE & KOEHLER VERLAG MAINZ

Das Ungarn-Jahrbuch erscheint jährlich

Redaktion
HORST GLASSL

Für den Inhalt verantwortlich:
Prof. Dr. GEORG STADTMÜLLER (als Herausgeber)

Manuskripte und Besprechungsexemplare sind zu richten an:
Ungarisches Institut, 8 München 40, Clemensstraße 2

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung BECSÜLETADÓ

Alle Rechte vorbehalten
© Copyright 1973 by v. Hase und Koehler Verlag, GmbH., Mainz
Gesamtherstellung: Memminger Zeitung, Verlagsdruckerei GmbH
Printed in Germany. ISBN 3 7758 0791 8

INHALTSVERZEICHNIS

ABHANDLUNGEN

THOMAS VON BOGYAY	
Über den Stuhlweißenburger Sarkophag des hl. Stephan	9
ANTON RADVÁNSZKY	
Das Amt des Kronhüters in Staatsrecht und Geschichte Ungarns	27
EKKEHARD VÖLKL	
Möglichkeiten und Grenzen der konfessionellen Toleranz dargestellt am Beispiel Siebenbürgens im 16. Jahrhundert	46
GABRIEL ADRIÁNYI	
Polnische Einflüsse auf Reformation und Gegenreformation in Ungarn	61
LÁSZLÓ RÉVÉSZ	
Die helvetische Reformation in Ungarn	72
GERNOT SEIDE	
Die ungarische orthodoxe Kirche	101
THOMAS SPIRA	
Hungary's Numerus Clausus, the Jewish Minority, and the League of Nations	115
GYULA BORBÁNDI	
Ungarische Literatur am Anfang der siebziger Jahre	129

FORSCHUNGSBERICHTE

LÁSZLÓ PÉTER	
New Approaches to Modern Hungarian History	161
LÁSZLÓ SZILAS	
Quellen der ungarischen Kirchengeschichte aus ehemaligen Jesuitenarchiven	172

BESPRECHUNGEN

Mittelalter (895—1526)

MÁLYUSZ, ELEMÉR Egyházi társadalom a középkori Magyarországon. [Kirchliche Gesellschaft im mittelalterlichen Ungarn]. (G. Adriányi)	191
MÁLYUSZ, ELEMÉR Az V. István-kori gesta [Die Gesta aus der Zeit Stephans V.]. (Th. v. Bogyay)	192
GÖCKENJAN, HANSGERD Hilfsvölker und Grenzwächter im mittelalterlichen Ungarn. (E. Hösch)	192
WERNER, ERNST Die Geburt einer Großmacht — Die Osmanen. (G. Stadtmüller)	194

Donaumonarchie der Habsburger

ZÖLLNER, ERICH Geschichte Österreichs. (H. Glassl)	194
GÖRLICH, ERNST JOSEF Grundzüge der Geschichte der Habsburgermonarchie und Österreichs. (G. Stadtmüller)	196
WALTER, FRIEDRICH Österreichische Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte von 1500—1955. (V. Glötzner)	196

Zeitalter der Türkenkriege (1526—1718)

NAGY, LÁSZLÓ Magyar hadsereg és hadművészet a harmincéves háborúban [Ungarische Armee und Kriegskunst im Dreißigjährigen Krieg]. (L. Révész)	198
TROCSÁNYI, ZSOLT Teleki Mihály (Erdély és a kurucmozgalom 1690-ig) [Michael Teleki. Siebenbürgen und die Kurutzenbewegung bis 1690]. (Olga Zobel)	199
SZENTGYÖRGYI, MÁRIA Kövár vidékének társadalma [Die Gesellschaft des Gebietes von Kövár]. (H. Klocke)	200
BOG, INGOMAR Der Außenhandel Ostmitteleuropas 1450-1650. (K. Nehring)	202

Barock, Aufklärung, Reformzeit

Die Aufklärung in Ost- und Südosteuropa. Hrsg. v. E. Lesky, Str. K. Kostic, J. Matl, G. v. Rauch. (E. Hösch)	202
BARTON, PETER F. Ignatius Aurelius Feßler. Vom Barockkatholizismus zur Erweckungsbewegung. (H. Jurčić)	203
BODEA, CORNELIA The Romanians struggle for unification 1834—1848. (G. Robel)	204
RÉVÉSZ, LÁSZLÓ Die Anfänge des ungarischen Parlamentarismus. (Th. Spira)	205
SZÓCS, SEBESTYÉN A kormánybiztosi intézmény kialakulása 1848-ban [Die Entstehung der Institution des Regierungskommissariates im Jahre 1848]. (L. Révész)	206

OBERMANN, KARL Die ungarische Revolution von 1848/49 und die demokratische Bewegung in Deutschland. (G. Stadtmüller)	207
MENCZER, BÉLA Ungarischer Konservatismus. (G. Stadtmüller)	208

Zwischen den beiden Weltkriegen

CSIZMADIA, ANDOR Rechtliche Beziehungen von Staat und Kirche in Ungarn vor 1944. (G. Adriányi)	208
MÉREI, GYULA A magyar októberi forradalom és a polgári pártok [Die ungarische Oktoberrevolution und die bürgerlichen Parteien]. (Olga Zobel)	210
ÁDÁM, MAGDA Magyarország külpolitikája 1938—1939 [Ungarns Außenpolitik 1938—1939]. (G. Hefty)	211
NAGY-TALavera, NICHOLAS M. The Green Shirts and the Others. A History of Fascism in Hungary and Rumania. (Th. Spira)	212
NAGY, ZUSZSA A budapesti liberális ellenzék 1919—1944 [Die liberale Opposition von Budapest 1919—1944]. (J. Karácsonyi)	213
GÁRDOS, MIKLÓS Tengerész a várban [Der Seemann in der Burg]. (G. Hefty)	214

Im Zweiten Weltkrieg

ADONYI-NAREDY, FRANZ VON Ungarns Armee im Zweiten Weltkrieg. (P. Darnóy)	215
GODÓ ÁGNES Magyarok a jugoszláv népfelszabadító háborúban [Magyaren im jugoslawischen Volksbefreiungskrieg]. (G. Stadtmüller)	216
MERKL, MICHAEL Weitblick eines Donauschwaben. Dokumentation eines Abwehrkampfes 1935—1944. (R. Bácsváry)	216
FRICKE, GERT Kroatien 1941—1944. (H. Jurčić)	217
HÓÓZ, ISTVÁN Népesedéspolitika és népességfejlődés Magyarországon a két világháború között. [Bevölkerungspolitik und Bevölkerungsentwicklung in Ungarn zwischen den zwei Weltkriegen]. (J. Bangó)	218

Umgestaltung der Gesellschaft

HEGEDŰS, ANDRÁS Változó világ. [Welt im Wandel]. (B. Balla)	218
ORBÁN SÁNDOR Két agrárforradalom Magyarországon. Demokratikus és szocialista agrárátalakulás 1945—1961 [Zwei Agrarrevolutionen in Ungarn. Demokratische und sozialistische Umgestaltung der Landwirtschaft 1945—1961]. (L. Révész)	221
SZELÉNYI, IVÁN; KONRÁD, GYÖRGY Az új lakótelepek szociológiai problémái. [Die soziologischen Probleme der neuen Wohnsiedlungen]. (B. Balla)	223
WORLD VIEWS OF POPULATION PROBLEMS. Edited by Egon Szabady. (B. Kapótsy)	225
FERGE, ZSUZSA Társadalmunk átrétegződése; elvek és tények. [Der strukturelle Wandel unserer Gesellschaft; Prinzipien und Fakten.]. (B. Kapótsy)	226

Ostmitteleuropa

- BEREND T. IVÁN und RÁNKI, GYÖRGY Közép-Kelet-Európa gazdasági fejlődése a 19.—20. században [Die wirtschaftliche Entwicklung Mittelosteuropas im 19.—20. Jahrhundert]. (G. Stadtmüller) 228
- HARTL, HANS Nationalismus in Rot. Die patriotischen Wandlungen des Kommunismus in Südosteuropa. (H. Jurčić) 228
- GLASSL, HORST Die slovakische Geschichtswissenschaft nach 1945. (F. Prinz) 229

Kultur, Literatur, Wissenschaft

- KOREK, JÓZSEF Die Museen Budapests. (Th. v. Bogyay) 230
- LUKÁCS, GYÖRGY Magyar irodalom — magyar kultúra. Válogatott tanulmányok [Ungarische Literatur — ungarische Kultur. Ausgewählte Studien]. (Gy. Borbándi) 230
- BORY, IMRE A jugoszláviai magyar irodalom története. [Literaturgeschichte der Ungarn in Jugoslawien]. (E. Zsigmond) 231
- KATONA, JÓZSEF Ban Bánk. Aus dem Ungarischen übersetzt von GÉZA ENGEL. (A. Kraut) 231
- SESZTALOV, JUVAN Kék vándorutak [Blaue Wanderwege]. (W. Veenker) 232
- ORTUTAY, GYULA A múlt magyar tudósai [Ungarische Wissenschaftler der Vergangenheit]. (J. Hefty-Fekete). 232

CHRONIK

- Tibor von Eckhardt (1888—1972). (G. Hennyey) 235
- Dem Gedenken an Josef Deér. (Th. v. Bogyay) 236
- Forschungskonferenzen zur ungarischen Geschichte (G. Stadtmüller) 239

MITARBEITER DIESES BANDES

Adriányi, Gabriel	504 Brühl, Poststr. 16
Bácsváry, Róbert S. J.	8 München 40, Seestr. 14
Balla, Bálint	1000 Berlin 12, Jebensstr. 1
Bangó, Jenő	Louvain, Belgien, Institut de Recherches de L'Europe Centrale
Bogyay, Thomas von	8 München 25, Gaißacherstr. 23
Borbándi, Gyula	8 München 40, Rümmanstraße 59/52
Darnóy, Pál	8 München 40, Kurfürstenstr. 24
Glassl, Horst	8 München 40, Clemensstr. 2
Glötzner, Viktor	8 München 50, Bunzlauerstr. 20
Hefty, Georg	8 München 80, Trogerstr. 52
Hefty-Fakete, Julia	8 München 80, Trogerstr. 52
Hennyey, Gustav	8 München 19, Nederlingerstr. 46
Hösch, Edgar	8702 Estenfeld, St. Mauritiusstr. 25
Jurčić, Hrvoje	8042 Oberschleißheim, Am Stutenanger 11 a
Kapótsy, Béla	395 Riverside Drive, Apt. 14.-C. New York 10025
Karácsonyi, József	8400 Regensburg, Alfons-Auer-Str. 16 a
Klocke, Helmut	8134 Pöcking, Hochfeld 12
Kraut, Alfred	8 München 90, Tegernseer Landstraße 180 b
Nehring, Karl	8 München 40, Degenfeldstr. 1
Péter, László	London WC 1 E 7 HU University of London School of Slavonic und East European Studies
Radvánszky, Anton	94 Maisons-Alfort, Château Gaillard No 30
Révész, László	3 Bern, Seidenweg 19
Robel, Gert	8 München 61, Ortlindestr. 2
Seide, Gernot	8 München 45, Freisinger Landstraße 18
Spira, Thomas	Charlottetown, Prince Edward Island, Canada
Szilás, László S. J.	00193 Roma, Via dei Penitenzieri 20 Archivum Historicum Societatis Jesu
Stadtmüller, Georg	8 München 40, Ohmstr. 20
Veenker, Wolfgang	205 Hamburg 80, Christinastr. 3
Völkl, Ekkehard	84 Regensburg, Zirkelstr. 7
Zobel, Olga	8 München 40, Georgenstr. 24
Zsigmond, Endre	8 München 40, Görresstr. 28

ABHANDLUNGEN

Thomas von Bogyay, München

Über den Stuhlweißenburger Sarkophag des hl. Stephan*

Im Jahre 1930 hat ELEMÉR VARJÚ den archivalischen Beweis erbracht¹, daß ein monumentaler, angeblich römischer Steinsarg mit reichem plastischen Schmuck im Budapester Nationalmuseum, in dem JOSEF HAMPEL, der Begründer der ungarischen Frühmittelalterforschung, schon am Ende des 19. Jahrhunderts ein Werk des 10. oder 11. Jahrhunderts erkannt hatte², aus den Ruinen der Liebfrauenkirche von Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) stammt. Aus der Tatsache, daß nach den Quellen im 11. Jahrhundert der HL. STEPHAN der einzige König war, der in dieser von ihm gegründeten Kirche bestattet wurde, folgerte VARJÚ, daß der Sarg identisch sein muß mit dem „Sarkophag aus weißem Marmor“, in dem man den toten König „*in medio domus*“ beigesetzt hat³. Das Material, feinkörniger weißer Kalkstein aus der Umgebung von Ofen (Buda), spricht nur scheinbar dagegen, denn es wurde, wie aus einem 1813 in Stuhlweißenburg vor der Überführung ins Museum verfaßten Bericht zu schließen ist, oft für Marmor gehalten⁴.

Die Quellenberichte über das Grab des HL. STEPHAN, das Schicksal seiner Gebeine und ihre Erhebung anlässlich der 1083 erfolgten Kanonisation, sind jedoch teilweise unklar und widersprüchlich. Eben diese Widersprüche haben 1967 ALÁN KRALOVÁNSZKY veranlaßt, VARJÚS These, die seinerzeit allgemeine Zustimmung gefunden hatte, abzulehnen und zu behaupten, der König sei in einem Bodengrab bestattet worden und der Sarkophag hätte seinem Vater, dem Großfürsten GÉZA als letzte Ruhestätte gedient⁵. Ein junger Forscher, ÁRPÁD NAGY hat neulich in einer inhaltsreichen Studie von der Quelleninterpretation KRALOVÁNSZKYS ausgehend zu beweisen versucht, daß der Stuhlweißenburger Sarg für den HL. EMERICH angefertigt und sein ikonographisches Programm von dem früheren Erzieher des Prinzen, dem HL. GERHARD, Bischof von Csanád entworfen worden sei⁶. Diese Zweifel an der Identifizierung VARJÚS machen eine kurzgefaßte Prüfung der einschlägigen Quellen notwendig.

Der Text der ältesten Stephansvita, der *Legenda maior*, ist unvollständig auf uns ge-

* Es ist eine angenehme Pflicht des Verfassers, sich für die Forschungsbeihilfe zu bedanken, die er von der „American Philosophical Society“ (Philadelphia) zur Untersuchung der westeuropäischen und östlichen Komponente in der romanischen Kunst des mittleren Donauraumes erhalten hat.

¹ VARJÚ Szent István koporsója.

² HAMPEL Keresztény emlékek.

³ SRH 2, S. 432 (Legende des Bischofs Hartvicus).

⁴ VARJÚ S. 375. — Der Kasten des Sarkophages ist 230 cm lang, 110 cm breit und 83 cm hoch.

⁵ KRALOVÁNSZKY Contribution.

⁶ NAGY, Á. A székesfehérvári szarkofág. — Der Aufsatz ist nach Abschluß des Manuskriptes erschienen, so kann dazu nur in den Anmerkungen Stellung genommen werden.

kommen und bricht nach der Einsetzung PETERS als Thronfolger inmitten eines Satzes plötzlich ab⁷. Die zweitälteste *Legenda minor* erzählt gegen Ende des 11. Jahrhunderts, daß König STEPHAN in der von ihm vollendeten Basilika der Jungfrau Maria begraben wurde. „Der so wertvolle Schatz“ lag, „sei es wegen der vermehrten Bosheit des Volkes, sei es wegen irgendwelcher Zwietracht in der Kirche“, viele Jahre hindurch im Boden verborgen. Angesichts der zahlreichen Wunder haben die Bischöfe und Äbte unter König LADISLAUS das Grab geöffnet, die Gebeine geborgen und in einen silbernen Behälter gelegt⁸. Bischof HARTVICUS hat in seine um 1100 verfaßte *Vita*⁹ die *Legenda maior* größtenteils wörtlich übernommen und möglicherweise auch den fehlenden Schluß. Er berichtet, daß der Leichnam von dem nicht genannten Sterbeort nach Stuhlweißenburg überführt und dort in der Mitte der Liebfrauenkirche in einem Sarkophag aus weißem Marmor beigesetzt wurde. Es wird auch erwähnt, daß die Kirche auf Beschluß der Bischöfe zuerst feierlich konsekriert werden mußte. Erst dann konnte man die Bestattung vornehmen¹⁰. Von der Exhumierung im Jahre 1083 erzählt HARTVICUS u. a., daß die auf die „*tumba*“ gelegte und aus dem Boden herausragende mächtige Marmorplatte erst emporgehoben werden konnte, nachdem LADISLAUS den abgesetzten König SALOMON aus dem Kerker entlassen hatte¹¹. Man fand die „*tumba*“ voll rötlichem Wasser, in dem die Gebeine gleichsam im Balsam lagen. Als man nach dem Ring des Königs suchte und die Flüssigkeit ausschöpfen wollte, füllte sich der Sarg immer aufs neue¹². KRALOVÁNSZKY folgerte daraus vollkommen richtig, daß es sich um ein Bodengrab voll Grundwasser handelte und die „wunderbare“ Erscheinung in dem Gesetz der kommunizierenden Röhren ihre natürliche Erklärung findet. Das wäre in dem aus einem Stück gehauenen Sarkophag nicht möglich gewesen¹³. KRALOVÁNSZKY nahm auf Grund von HARTVICUS als erwiesen an, daß STEPHANS Leiche 1083 aus demselben Grab erhoben worden sei, in dem sie 1038 beigesetzt wurde, und begründete damit die Ablehnung der These VARJÚS. Er ließ jedoch die *Legenda minor* außer acht¹⁴, die ganz deutlich von einer verborgenen Grabstätte berichtet und mit dem Hinweis auf die Bosheit des Volkes und die Zwietracht

⁷ SRH 2, S. 392.

⁸ Ebenda, S. 399–400.

⁹ Ebenda, S. 401–440. In der Datierung folgen wir DEÉR (Der Anspruch der Herrscher des 12. Jahrhunderts auf die apostolische Legation, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 2 [1964] S. 167), dessen Feststellung von GYÖRFFY (Zu den Anfängen der ungarischen Kirchenorganisation aufgrund neuer quellenkritischer Ergebnisse, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 7 [1969] S. 112) u. E. nicht widerlegt werden konnte.

¹⁰ SRH 2, 432. NAGY, Á. S. 166 bezieht die Nachricht nur auf die Konsekration des Hauptaltars. Die keineswegs konsequente Terminologie des HARTVICUS läßt aber eine solche einschränkende Auslegung nicht zu. Die Inschrift des im Jahre 1031 der Stuhlweißenburger Liebfrauenkirche als Meßgewand geschenkten ungarischen Krönungsmantels sagt nichts darüber, wie weit der Bau damals fortgeschritten war. Wie Á. NAGY selber bemerkt, beginnt das Leben solcher kirchlichen Institutionen, wie auch das dynastische Heiligtum der Árpáden es war (vgl. DEÉR Aachen), nicht erst mit der Fertigstellung ihres repräsentativen Gotteshauses.

¹¹ SRH 2, S. 434–436.

¹² Ebenda, S. 436–437.

¹³ KRALOVÁNSZKY Contribution.

¹⁴ Ebenso Á. NAGY, der ja seine Emerich-Theorie auf KRALOVÁNSZKYS Quelleninterpretation aufgebaut hat.

in der Kirche den historischen Hintergrund durchaus glaubhaft andeutet: In der stürmischen Zeit der heidnischen Reaktion, die den Sturz PETERS und die Wiederkehr der Söhne VÁSZOLYS begleitete, hielten die Kanoniker der Liebfrauenkirche es für ratsam, die sterblichen Reste des Königs, der ja VÁSZOLY hatte blenden lassen, in Sicherheit zu bringen und zu verstecken. VARJÚ vermutete, der mächtige Steinsarg sei in die Erde eingegraben worden¹⁵. Dagegen spricht jedoch nicht nur der dazu erforderliche enorme Arbeitsaufwand, den man kaum hätte geheimhalten können, sondern auch die Schilderung des HARTVICUS, die wohl auf Augenzeugenberichte zurückgeht. Es war jedenfalls viel leichter, die Gebeine aus dem Sarkophag zu nehmen und in ein Bodengrab zu legen. Da die das Grab STEPHANS betreffende Terminologie des Bischofs HARTVICUS weder konsequent noch präzise ist, kann man aus den Quellen keine weiteren Schlüsse ziehen. VARJÚ'S Hauptargument aber, daß im 11. Jahrhundert STEPHAN allein in der königlichen Basilika einen so prächtigen Sarg erhalten konnte, bleibt weiterhin gültig, um so mehr, als weder Großfürst GÉZA, noch der HL. EMERICH in der erst nach dem Tode STEPHANS geweihten Kirche beigesetzt werden konnten¹⁶.

*

Der Stuhlweißenburger Sarkophag ist freilich nicht nur eine historische Reliquie, sondern auch ein Kunstwerk, das richtig gedeutet, manches über die künstlerische Orientierung und die Ideenwelt des jungen ungarischen Königtums auszusagen vermag. Denn für einen Fürsten pflegen die Beisetzung und das Grabmal die letzten Akte seiner irdischen Repräsentation zu sein. Um ihren Sinn zu ergründen, sollen zuerst der Ort und die Art der königlichen Bestattung ins Auge gefaßt werden.

Die Liebfrauenkirche zu Stuhlweißenburg, wo der HL. STEPHAN seine letzte Ruhestätte fand, hat er selbst als königliche Eigenkirche mit einem Kollegiatstift gegründet. Hier wurden das ganze Mittelalter hindurch die Könige Ungarns gekrönt. JOSEF DEÉR wies neulich nach, daß diese Stiftung in organisatorischer und funktioneller Hinsicht als das Abbild des Aachener Domes inmitten des jungen christlichen Königreiches der Ungarn entstanden ist¹⁷. „Erst dadurch wurde die eigenständige Parallele zwischen der Kirchenorganisation Ungarns und der Reichskirche folgerichtig durchgeführt, daß an die Seite der von der Reichskirche unabhängigen Metropole Gran (Esztergom) nunmehr auch ein mit dem heimischen Herrscherhaus engstens verbundener sakraler Mittelpunkt trat“¹⁸. Den Hintergrund bildet der Aachenkult OTTOS III., der wohl durch HEINRICH II. an seinen Schwager, König STEPHAN vermittelt wurde. Im Gegensatz zu Böhmen, das lehnsrechtlich ans Reich gebunden war, ist jedoch die Karlstradition in Ungarn nicht übernommen worden¹⁹. Zu den wesentlichen Übereinstimmungen zwischen Aachen und Stuhlweißenburg rechnete DEÉR die Bestattung der Stifter bzw. fürstlichen Förderer in der von ihnen errichteten bzw. besonders hochgeachteten und beschenkten Kirche. Er stellt das Stephansgrab „*in medio domus*“

¹⁵ VARJÚ S. 377.

¹⁶ GYÖRFFY Székesfehérvár feltünése S. 21—22. VARJÚ S. 376.

¹⁷ DEÉR Aachen.

¹⁸ Ebenda, S. 30.

¹⁹ Ebenda.

mit dem OTTOS III. „*in medio choro*“ in Aachen zusammen²⁰. Auch im Bamberger Dom, Lieblingsgründung und Grabeskirche HEINRICHS II., wo 1012 ASCHERICUS „*Ungarorum archiepiscopus*“ einen Altar weihte, fand man das leere Bodengrab genau in der Mitte des Langhauses. Der Standort des Stephansgrabes entsprach jedenfalls der Tradition der Westkirche²¹.

Unser Steinsarg hat auf drei Seiten einen reichen plastischen Schmuck. Angesichts der Abbildungen können wir uns mit einer nur kurzen Beschreibung begnügen. Auf einer Schmalseite erscheint nur eine figürliche Darstellung: Ein fliegender Engel, der ein Wickelkind, die Seele des Verstorbenen, emporträgt. (Abb. 5) Die beiden Langseiten sind überwiegend ornamental verziert. Das mittelbyzantinische dreistreifige Kreisbandgeflecht ist das dominierende Motiv, im mittleren Quadratfeld erscheint an der Stelle des Kreises ein Cherub. (Abb. 1–2) Die linke Langseite zeigt links und rechts am Rande je eine Nische mit einem seltsam stilisierten Baum. (Abb. 2) Der Deckel, der auf Grund von zwei im Lapidarium des Museums von Stuhlweißenburg wiedergefundenen Fragmenten rekonstruiert werden konnte²², war ebenfalls mit Flechtband und Flachreliefs einfacher Symbole verziert. (Abb. 3–4) Die zweite Schmalseite hat nur einen einfachen profilierten Rahmen. Diese Verteilung des plastischen Schmuckes beweist einerseits, daß der Sarg nicht zum Eingraben in die Erde bestimmt war, andererseits, daß er „*in medio domus*“ in der Längsachse des Gebäudes stand. Wer den Raum betrat, erblickte zuerst die Schmalseite mit dem die Seele tragenden Engel, während die andere Schmalseite wohl einer nahen Wand, Schranke o. ä. zugekehrt und daher kaum sichtbar war²³.

Die Beisetzung König STEPHANS in einem freistehenden, reich verzierten Sarkophag war den westlichen Gepflogenheiten des frühen 11. Jahrhunderts völlig fremd. Ihre Analogien finden sich im byzantinischen Kulturbereich, und zwar hauptsächlich in der Hofkunst von Konstantinopel und Kiev. In der Hauptstadt des oströmischen Reiches wurde die Tradition der „*domatomorphen*“ kaiserlichen Sarkophage nie unterbrochen²⁴. Die erhaltenen Denkmäler sind aber meist schmucklos und wirken vielmehr mit ihrem edlen Porphyrmaterial und der Monumentalität. Auf ihren einstigen Standort kann nur mehr aus den Quellen geschlossen werden. In Kiev sind gerade aus dem 11. Jahrhundert mehrere reich geschmückte *domatomorphe* Sarkophage erhalten geblieben, deren bedeutendster der nach Ansicht der modernen Forschung sicher aus Byzanz importierte Marmorsarg JAROSLAVS DES WEISEN ist²⁵. Keiner dieser byzantinischen oder nach byzantinischer Art verfertigten Sarkophage steht oder stand „*in*

²⁰ Ebenda, S. 25.

²¹ OSWALD *In medio Ecclesiae*. — Im Jahre 1970 kamen „in der Achse des Hauptschiffes“ ein 6 x 5 m großer Unterbau und im Anschluß daran ein romanischer, weißer Marmor-mosaik-Fußboden und eine tiefer gelegene Krypta zum Vorschein, in denen A. KRALOVÁNSZKY den St.-Stephan-Altar und die Grabstätte vermutet. *Archaeológiai Értesítő* 98 (1971) S. 280. — Ein ausführlicher Bericht steht noch aus.

²² ENTZ — SZAKÁL s. 216–217.

²³ Auch diese Seite hat einen einfach profilierten Rahmen (DERCSÉNYI A *székesfehérvári királyi bazilika* Abb. 53), der überflüssig und sinnlos wäre, wenn man geplant hätte, den Sarkophag im Verband mit einer Rückwand aufzustellen.

²⁴ Siehe die Arbeiten von EBERSOLT, VASILIEV, GRIERSON und MANGO.

²⁵ Siehe POWSTENKO S. 101–110. GRABAR — LASAREW — KAMENEV S. 110–111. KRESAL'NYI S. 127–142. MEZENCEVA S. 227–229. FELD S. 167–173.

medio ecclesiae“, da die Ostkirche im Mittelschiff und im Presbyterium keine Bestattung duldet²⁶.

Es kann also festgehalten werden, daß König STEPHAN nach byzantinischer Art in einem freistehenden Sarkophag beigesetzt wurde. Gegenüber den im Westen üblichen Bodengräbern mit einfachen oder spärlich geschmückten Steinkisten zeugt diese östlich höfische Art der Bestattung von der besonderen Sorgfalt, die auf die letzte Ruhestätte des Königs verwendet wurde. Es liegt nahe, auch die Herkunft der künstlerischen Dekoration des Sarges im Osten zu suchen.

*

Jede Analyse der Ornamentik und der Ikonographie des Stephansarkophags hat freilich die Ergebnisse der steinbearbeitungstechnischen Untersuchung von EMESE NAGY zu beachten: Für das Königsgrab wurde ein wohl aus Aquincum (an der Stelle von Alt-Ofen) stammender römischer Sarkophag umgearbeitet. Nur eine Langseite des Kastens war geschmückt, sie zeigte eine Inschrifttafel zwischen zwei Nischenfiguren, die wahrscheinlich Genien darstellten²⁷. Hier hatte der Bildhauer keine freie Hand, denn die Oberfläche konnte nur soweit abgemeißelt werden, daß die Nute zur Aufnahme des Deckels erhalten blieb. Während die Buchstaben fast spurlos verschwunden sind, war es nicht möglich, die tiefen Nischen mit den Figuren vollständig zu beseitigen. Man hat deshalb die unpassenden heidnischen Genien in „Lebensbäume“ verwandelt. Aus demselben Grund wich der Deckel von dem in Konstantinopel und Kiev üblichen Satteldach ab²⁸. Denn die zeichnerische Rekonstruktion ergab, daß der First horizontal abgeschnitten und die beiden Giebel trapezförmig waren, (Abb. 4) eine Form, die in Pannonien und auch in Aquincum öfters vorkommt²⁹. Schließlich ist zu bemerken, daß der profilierte Rahmen, der auf allen vier Seiten erscheint, unten überall fehlt. Offenbar ist der Kasten bei der sekundären Verwendung unten schon so stark beschädigt gewesen, daß man den Rahmen nicht herumführen konnte und die Beschädigungen durch eine angebaute Stufe verdeckte³⁰. (Abb. 3—4)

Die ungarische Forschung versuchte die künstlerische Herkunft des Sarkophages seit jeher an Hand der Ornamentik zu bestimmen³¹. Richtungsweisend war dabei das dominierende Flechtband mit Rosetten und Pflanzenmotiven zur Füllung der Leer-

²⁶ POWSTENKO S. 101.

²⁷ NAGY, E S. 101—103 schreibt „Amoretten“, eine Bezeichnung, die u. E. nur formal-ikonographisch, nicht aber inhaltlich zutreffend ist. NAGY, Á. S. 167, 169 spricht von „Attis-Figuren“.

²⁸ ENTZ — SZAKÁL S. 216—217.

²⁹ Einige Beispiele: Friedhof von Ságvár: RADNÓTI, ALADÁR — GERŐ, LÁSZLÓ A Balaton régészeti és történeti emlékei [Die archäologischen und historischen Denkmäler des Plattensees] Budapest 1952. S. 51. — Gräber auf dem Gelände der Bohn-Ziegelfabrik in Budapest: Budapest Régiségei 12 (1950) S. 307, Abb. 2. — Á. NAGY nimmt Satteldach und Dreiecksgiebel an mit Hinweis auf den Kiever Jaroslaw-Sarkophag (S. 166, 173 Anm. 16 und 46, Abb. 3 auf S. 167). — Die pannonischen Analogien bestätigen die Richtigkeit der Rekonstruktion von E. SZAKÁL.

³⁰ ENTZ — SZAKÁL S. 217.

³¹ Eine Übersicht der Forschungsgeschichte bei VARJÚ S. 372 und DERCSÉNYI A székesfehérvári királyi bazilika S. 106—110.

flächen. Schon EMERICH HENSZLMANN erkannte 1864 die Verwandtschaft mit Fragmenten aus den Ruinen der 1019 geweihten Benediktinerabtei Zalavár, hielt aber sie alle für römisch-altchristlich. FLORIAN RÓMER vertrat 1873 die gleiche Ansicht. Erst JOSEF HAMPEL hat 1894 hinsichtlich sowohl der zeitlichen wie auch der stilistischen Einordnung den rechten Weg gezeigt, doch schleppt die ungarische Fachliteratur auch seine beim damaligen Forschungsstand verständlichen Irrtümer heute noch mit sich. Nach HAMPELS Ansicht schließt sich die Ornamentik unseres Sarkophages stilistisch eng an die „langobardischen Denkmäler des 8.–9. Jahrhunderts“ an, die aus Muč, Sisak und Knin erhalten geblieben sind. Mit scharfem Blick erkannte er jedoch auch den Unterschied: Komposition und Raumeinteilung sind richtiger, man hütete sich vor Überladung der Ornamente, die Ausführung ist sauberer. Nach HAMPELS Meinung hat die im 10. und 11. Jahrhundert blühende byzantinische Kunst auf den Meister des Sarkophages eingewirkt: „vielleicht war er einer der zu der Zeit des HL. STEPHAN hier tätigen byzantinischen Steinmetzen oder kam er wenigstens aus Venedig in unsere Gegend“³². VARJÚ pflichtete 1930 HAMPEL im wesentlichen bei und verwies auf König PETER ORSEOLO, Nachfolger STEPHANS, der die eigenartige prächtige Bestattung angeordnet und die venezianischen Meister nach Ungarn geholt haben wird³³. TIBOR GEREVICH hat 1938 den byzantinischen Anteil genauer bestimmt, aber auch die venezianische Vermittlung nachdrücklich betont und eine schöne Marmorplatte an der Südwand von San Marco als schlagenden Beweis herangezogen³⁴. DEZSÓ DERCÉNYI und GÉZA ENTZ bemühten sich, die Quellen und die Verwandtschaft des Stephansarkophages innerhalb der venezianisch-nordadriatischen Kunstlandschaft näher zu bestimmen. DERCÉNYI wies 1943 auf Analogien in Pomposa hin³⁵, ENTZ glaubte 1964 in den Schrankenplatten des Domes von Aquileia die wichtigsten Analogien zu den Fragmenten von Zalavár und dem ornamentalen Schmuck des Stuhlweißenburger Sarkophages gefunden zu haben³⁶. Das Problem der künstlerischen Herkunft des Stephansarkophages könnte daher als endgültig gelöst gelten: er sei ein Werk der königlichen Steinmetzwerkstatt von Zalavár, welche die charakteristische Flechtbandornamentik sowie die Lebensbaum- und Tiermotive aus der byzantinisierenden Steinskulptur der Umgebung von Venedig übernommen habe. Den historischen Hintergrund bildete die Herrschaft des Venezianers PETER ORSEOLO³⁷.

DERCÉNYI, VARJÚ und GEREVICH haben mit besonderem Nachdruck die Ansicht vertreten, daß König PETER es war, der den Sarkophag anfertigen ließ. Diese Annahme ist in mehr als einer Hinsicht anfechtbar. Der „byzantinisierende“ Stil hat — wie Zalavár beweist — in das Ungarnreich lange vor PETERS Erscheinen Eingang gefunden (s. unten und Anm. 43). Außerdem ist es durchaus möglich, sogar wahrscheinlich, daß STEPHAN, der sein Ende nahen fühlte, selber sein Grab für die von ihm

³² HAMPEL S. 50–53.

³³ VARJÚ S. 376.

³⁴ GEREVICH Magyarország románkori emlékei S. 156–159. — SZIE 3, S. 104–108. — Die venezianische Platte mit den „Lebensbäumen“ schien die beste Analogie der linken Langseite des Sarkophags zu sein.

³⁵ DERCÉNYI A székesfehérvári királyi bazilika S. 107–109.

³⁶ ENTZ Un chantier du XI^e siècle S. 37–38. 40–42.

³⁷ DERCÉNYI Hungarian Art S. 39. — Románkori építészet S. 9. VARJÚ S. 376. GEREVICH (Magyarország románkori emlékei S. 159).

gestiftete königliche Eigenkirche in Auftrag gab. Die Wiederbenutzung eines antiken Steinsarges zeugt nicht von Zeitmangel und Eile, wie EMESE NAGY vermutet (S. 106), sondern vielmehr von Repräsentationsbedürfnis, war doch diese Art von Bestattung im Westen ganz ungewöhnlich. Die größte Schwäche der These, PETER habe die künstlerische Eigenart des Stephanssarkophages bestimmt, besteht aber darin, daß sie die stürmische Geschichte der Orseolo-Herrschaft in Venedig kaum berücksichtigt. Einige Tatsachen seien daher im folgenden in Erinnerung gerufen (SALVATORELLI S. 16–17):

Der Doge OTTO ORSEOLO, Schwager des HL. STEPHAN und Vater PETERS, strebte in der Lagenstadt die Errichtung einer dynastischen Herrschaft an. Es gelang ihm, seinen Bruder URSUS, Bischof von Torcello, zum Patriarchen von Grado wählen zu lassen, womit auch die kirchliche Macht in die Hände der Familie kam. Die Orseoli lehnten sich an Byzanz an, während ihre Gegner, eine oligarchische Partei, ebenso auf die Hilfe der Deutschen rechnen konnten wie POPPO, der mächtige Patriarch von Aquileia, der das Patriarchat von Grado und damit die kirchliche Selbständigkeit Venedigs zu vernichten suchte. Im Laufe des mit wechselndem Glück geführten Kampfes mußte der Doge mit seinem Bruder, dem Patriarchen, 1024 nach Istrien ausweichen, 1026 sogar nach Konstantinopel emigrieren, wo er 1031 starb. Patriarch URSUS konnte etwas früher nach Venedig zurückkehren, wo er für seinen Bruder die Regierung übernahm. Als die Nachricht vom Tode OTTOS eintraf, dankte URSUS 1032 zugunsten DOMENICO ORSEOLO ab, doch brachte schon der folgende Tag den endgültigen Sturz der Orseoli. Nur in Grado behauptete sich der Patriarch, weil er dort mit seinem geistlichen Amt auch die kirchliche Selbständigkeit Venedigs gegen POPPO verteidigte.

Es ist nicht überliefert, wann PETER nach Ungarn kam. Vermutlich im Jahre 1026 zusammen mit seiner Mutter, als sein Vater nach Konstantinopel in das Exil ging. Bald mußte Venedig in Dalmatien auch gegen die Ungarn kämpfen. PETER war am Hofe seines Onkels zunächst nur ein heimatloser Flüchtling, dem erst nach dem tragischen Tode EMERICHS (1031) die Führung der königlichen Truppen anvertraut wurde und schließlich auch die Kronprinzenwürde zufiel. Unter solchen Umständen werden seine Beziehungen zu seiner Heimatstadt alles andere als freundschaftlich gewesen sein. Das gilt auch für Aquileia, wo der gefährlichste Widersacher seines Onkels URSUS der Herr war. Es konnte zwar vorkommen, daß freie Kunsthandwerker, aber nur solche, ungeachtet der Feindschaft der Territorialherren hin- und herüberwechselten, doch waren die politischen Gegensätze den künstlerischen Verbindungen nie förderlich. Über die Familie Orseolo hätte der ungarische Königshof vielmehr mit Konstantinopel in Verbindung treten können.

Betrachtet man die ungarischen und die mit ihnen in Verbindung gebrachten nordadriatisch-venezianischen Denkmäler aus einer breiteren internationalen Perspektive, erweisen sich die Zusammenhänge als viel komplizierter. Die ungarische Forschung konnte anscheinend immer noch nicht den grundlegenden Irrtum von HAMPEL erkennen, daß nämlich die Flechtbandornamentik des Stuhlweißenburger Sarkophages nur eine byzantinisch geläuterte Variante der sog. „langobardischen“ Ornamentik sei. In Wirklichkeit handelt es sich um zwei grundverschiedene Kunstrichtungen, wie LJUBO KARAMAN es schon längst überzeugend bewiesen hat³⁸. Das dreistreifige Bandgeflecht

³⁸ KARAMAN S. 338–343.

der karolingischen Flechtwerk- und Rankensteine³⁹ hat weder genetisch, noch stilistisch etwas mit dem mittelbyzantinischen Bandgeflecht zu tun, dessen mittlerer Strang ein breiteres, meist ein wenig konvex gerundetes Band ist, das zwei durch eine Kerbe abgesetzte, sehr schmale Randstege begleiten⁴⁰.

Das mittelbyzantinische Flechtband, das etwa im 10. Jahrhundert aufkommt und im byzantinischen Bereich bald für Jahrhunderte vorherrschend wird, ist in Venedig und an der Adriaküste überhaupt auf den Einfluß aus dem Osten zurückzuführen⁴¹. Die von TIBOR GEREVICH herangezogene schöne Platte an der Südwand von San Marco (Abb. 7) stammt nicht aus den Vorgängerbauten, deren Ausstattungsreste typische Motive der westlichen Flechtwerk- und Rankensteine aufweisen, bzw. altchristliche Motive wiederholen. Sie ist ein Importstück aus griechischem Marmor und ihr Platz an der repräsentativen Südwand der Schatzkammer läßt sogar daran denken, daß die Platte erst nach 1204 als Beutestück nach Venedig gelangte⁴². Somit scheidet diese höchst qualitätsvolle Skulptur als Denkmal der italo-byzantinischen Kunst und Beweis der veneto-adriatischen Herkunft der Werkstatt von Zalavár und Stuhlweißenburg endgültig aus.

Die an die Adriaküste eingeführte mittelbyzantinische Ornamentik hat freilich den einheimischen Flechtwerkstil karolingischer Prägung beeinflusst. Ein Schulbeispiel der Mischung beider Richtungen bieten die Schrankenplatten im Dom zu Aquileia, die GÉZA ENTZ gleichsam als Kronzeugen der veneto-byzantinischen Wurzeln des Stephansarkophages und der Zalavärer Werkstatt anführt. (Abb. 8) Ihre aus Unbeholfenheit asymmetrische, an manchen Stellen verzeichnete geometrische Konstruktion, der *Horror vacui*, die auf die karolingischen Flechtwerksteine zurückgehende Gestaltung der Blätter und sonstiger vegetabilischer Motive, sind weit entfernt von der ausgewogenen Komposition, der genauen Zeichnung, der sparsamen Verwendung und harmonischen Verteilung von Rosetten und anderen Füllmotiven, die sowohl den Stuhlweißenburger Sarkophag als auch die byzantinisierenden Fragmente von Zalavár auszeichnen. (Abb. 1–2, 9–10) Eine Gegenüberstellung der Schrankenplatten von Aquileia einerseits, der genannten ungarischen Denkmäler und echt byzantinischer Arbeiten andererseits (Abb. 8, 1–2, 9–10, 7), macht es deutlich, daß die für die Adriaküste charakteristische Mischung der herkömmlichen Kunst der karolingischen Flechtwerk- und Rankensteine mit der mittelbyzantinischen Ornamentik in Ungarn nicht stattgefunden hat⁴³. Hinzu kommt der Umstand, daß an einem der schönsten Fragmente aus

³⁹ BOGYAY Zum Problem der Flechtwerksteine (ausführliche Darstellung der Problemgeschichte und Würdigung der höchst wichtigen jugoslawischen Forschungen). — Aufgaben und Funktion dieser ornamentalen Skulpturen behandelt DOBERER.

⁴⁰ KARAMAN a. a. O. KAUTZSCH Die römische Schmuckkunst S. 66–69. ULBERT S. 68. ZULIANI S. 94.

⁴¹ SALMI S. 123, Anm. 52. ULBERT S. 68 setzt neulich das Erscheinen dieses „dreizeiligen Bandes mit breiter Mittelzeile“ in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts mit Hinweis auf die Platten vom Weihbrunnen des Lavra-Klosters auf dem Athos. Vgl. ZULIANI S. 68 und passim.

⁴² ZULIANI S. 95–96. Zur Ausstattung und Ornamentik von San Marco I S. 38, von San Marco II S. 39. — Die Bedeutung der Außenwand der Schatzkammer hat DEMUS S. 113 herausgestellt.

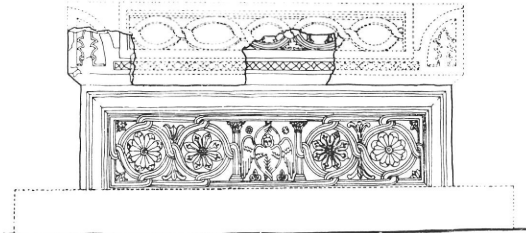
⁴³ Über die Mischung östlicher und westlicher Elemente an den Schrankenplatten von Aquileia siehe KAUTZSCH Die langobardische Schmuckkunst S. 24–26. Seine Frühdatierung ist



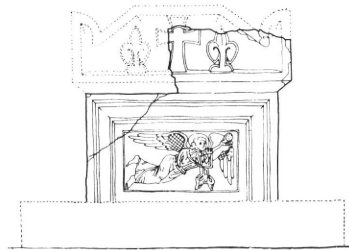
1. Stephansarkophag, rechte Langseite. Székesfehérvár, István király Múzeum, Lapidarium.



2. Stephansarkophag, linke Langseite. Székesfehérvár, István király Múzeum, Lapidarium.



3. Rekonstruktion des Stephansarkophages mit Deckel, rechte Langseite (nach E. Szakál).



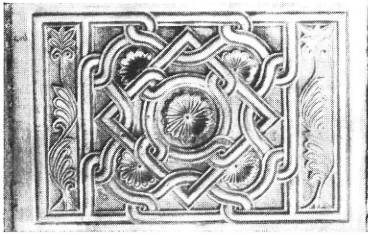
4. Rekonstruktion des Stephansarkophages mit Deckel, vordere Schmalseite (nach E. Szakál).



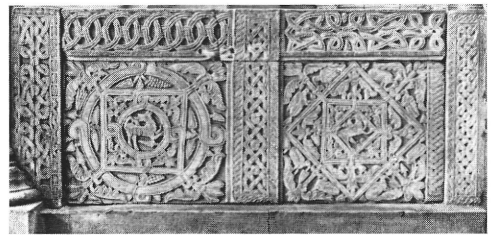
5. Relief an der vorderen Schmalseite des Stephansarkophages.



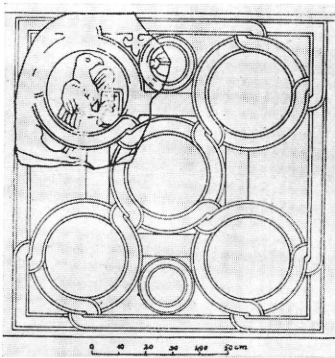
6. Koimesis, byzantinische Elfenbeintafel, um 1000. Seattle, Washington, U.S.A. Seattle Art Museum (Museumsfoto).



7. Byzantinische Marmorplatte, 10-11. Jh. Venedig, San Marco (Foto Procuratoria di S. Marco Venezia, Ufficio Tecnico).



8. Chorschranken, 1. Hälfte des 11. Jh. Aquileia, Dom.



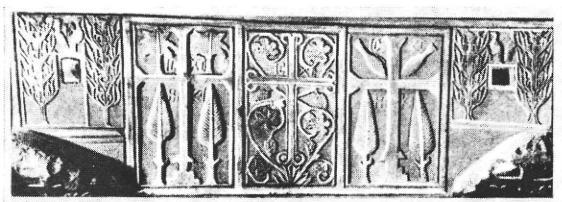
9. Rekonstruktion einer Altarplatte wohl aus Zalavár, frühes 11. Jh. Szombathely, Savaria Múzeum (nach Bogyay).



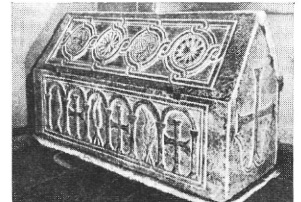
10. Marmorplattenfragment mit Tierkampfszene aus Zalavár, frühes 11. Jh. Keszthely, Balatoni Múzeum.



11. Fragment einer Türschwelle (?) aus Zalavár, 9. Jh. Keszthely, Balatoni Múzeum.



12. Deckel des Jaroslavsarkophages, 11. Jh. Kiev, Sophienkirche.



13. Sogenannter Olgasarkophag, 11. Jh. Kiev, Zehntkirche.

Zalavár die eigenartige byzantinische Niello-Technik erscheint: der vertiefte Hintergrund der Tierkampfszene war mit einer rötlichen Masse ausgefüllt (Abb. 10). Dieselbe Technik wurde auch nach Venedig und in das angrenzende Küstengebiet eingeführt, jedoch erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts anlässlich der Errichtung von San Marco III. Die Meister von Pomposa und Aquileia haben sie am Anfang des Jahrhunderts noch nicht verwendet, wohl überhaupt nicht gekannt⁴⁴. In Zalavár aber wurde die Abteikirche schon seit der 1019 erfolgten Weihe zum Gottesdienst benützt und es leuchtet nicht ein, warum man mit der Ausführung der Marmordekoration bis 1030—1040 gewartet haben soll, wie ENTZ es glaubhaft machen will⁴⁵. Jedenfalls ist die Ausstattung der Abteikirche von Zalavár dem Bau von San Marco III. um rund zwei Generationen vorausgegangen. So wird die venezianisch-nordadriatische Kunst als Vermittlerin des mittelbyzantinischen Ornamentstils nach Ungarn nicht nur sehr fraglich, sondern durchaus unwahrscheinlich.

Das Herkunftsproblem der ganzen byzantinisierenden Ornamentik in Ungarn läßt sich nicht im Rahmen eines Aufsatzes erörtern oder gar lösen. Wir müssen uns auf die kunstgeschichtliche Einordnung des Stephansarkophages beschränken. Dabei sind freilich die ihm besonders nahestehenden Skulpturen von Zalavár mit zu berücksichtigen. Eine entscheidende Bedeutung kommt der Frage zu, ob und wie sein Dekorationsschema mit der gleichzeitigen Sarkophagerstellung des Ostens zusammenhängt.

Die Antwort wird dadurch erschwert, daß die systematische Erforschung der mittelbyzantinischen Sarkophage noch in den Anfängen steckt⁴⁶. Gleichwohl sind schon einige wichtige Feststellungen möglich.

In der christlichen Antike gingen die blühende Sepulcralskulptur und die Ornamentik getrennte Wege von den mehr oder weniger architekturgebundenen Schranken- und Brüstungsplatten. Auf den Sarkophagen spielten die oft in einen architektonischen Rahmen (Säulen- bzw. Arkadenreihe, Aedicula) gestellten figürlichen Darstellungen die Hauptrolle, während die Ornamentplatten Gittermotive oder andere abstrakt geometrische Muster als Schmuck erhielten. Von den Sarkophagen wurde die menschliche Figur vom 6. Jahrhundert an durch althergebrachte einfachere Symbole wie Kreuz, Lebensbaum, Vogel, Stern, Rosette u. ä. allmählich verdrängt, die architektonische Gliederung aber zu dekorativ-schematischen Flachreliefs reduziert. Als neue Elemente erschienen auf den Sarkophagen teils uralte, teils ganz moderne Motive der für die Schranken- und Brüstungsplatten charakteristischen Flächenornamentik⁴⁷. Die einfachere Symbolik altchristlicher Herkunft drang aber gleichzeitig auch in die Deko-

freilich ebenso unhaltbar wie die Bezeichnung „langobardisch“. ULBERT S. 87—88, 137. BOGYAY Zum Problem der Flechtwerksteine S. 264. Gegenüber ENTZ *Un chantier du XI^e siècle* S. 22—24, 32—38 muß nachdrücklich betont werden, daß das Flechtwerk typisch westlich-karolingischer Prägung einer Türschwelle (Abb. 11) und eines kleinen Fragments aus Zalavár unmöglich aus der Werkstatt der byzantinisierenden Platten hervorgegangen sein kann. Siehe meine Rezension in *Südost-Forschungen* 24 (1965) S. 301 und weiter unten die Schlußbemerkungen.

⁴⁴ BUCHWALD 1962/63 S. 172—181.

⁴⁵ ENTZ *Un chantier du XI^e siècle* S. 44. Vgl. BOGYAY *Südost-Forschungen* 24 (1965) S. 300.

⁴⁶ Eine erste Bestandsaufnahme bietet FELD. Die Entwicklung der dekorativen Skulptur der Schrankenplatten wurde neulich von ULBERT bearbeitet, leider sind die Abbildungen nicht mit veröffentlicht worden. Bescheidener ist der Versuch von SHEPPARD.

⁴⁷ FELD Taf. 9a, 11a, 12b.

ration der Platten ein, und so wurden die Unterschiede zwischen dem Schmuck der Sarkophage und dem der Ornamentplatten immer mehr verwischt. Überhaupt, die mittelbyzantinische Schmuckkunst in Stein zehrte von verschiedenen Traditionen, deren heterogene Elemente miteinander und mit neuen modischen Formen ziemlich wahllos kombiniert wurden⁴⁸. Die Herstellung von Sarkophagen aber, die gegenüber der Spätantike nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ stark zurückgegangen war⁴⁹, vermochte keine neuen und eigenständigen Typen hervorzubringen.

Unter den erhaltenen mittelbyzantinischen Sarkophagen, deren bedeutendste und repräsentativste Gruppe in Kiev zu finden ist⁵⁰, hat der Stephanssarkophag weder genaue Vorbilder noch richtige Parallelen. Unverkennbar ist dagegen in seiner Dekoration die gleiche Tendenz, nämlich aus Elementen verschiedener Zeiten und Stilrichtungen zu kompilieren. Geht man der Herkunft der einzelnen heterogenen Motive nach, stößt man ebenfalls auf die gleichen Quellen. Betrachten wir kurz die einzelnen Komponenten der Dekoration hinsichtlich ihrer Abstammung und Verwandtschaft.

Von den ornamentalen Motiven gehören Kreuz, Lebensbaum, Rosette und stilisierte Blumen zum gemeinsamen Symbolschatz der Sarkophage und Schrankenplatten des 6.—8. Jahrhunderts. Modern ist dagegen das Kreisbandgeflecht, das die Langseiten beherrscht und den Ornamentplatten entlehnt wurde. Bemerkenswert ist, daß es weder in Stuhlweißenburg, noch in Zalavár, kombiniert wurde mit dem auf die Spitze gestellten Rhombus oder Quadrat, das den Flechtwerkkompositionen der meisten Ornamentplatten der Kaiserstadt Konstantinopel und der griechisch-byzantinischen Kerngebiete eine besondere Note gibt⁵¹. Man wollte in dem Fehlen dieses Motivs einen Beweis der veneto-byzantinischen Herkunft der ungarischen Denkmäler erblicken⁵², es kann jedoch höchstens als ein Zeichen von Provinzialismus gedeutet werden. Denn das auf die Spitze gestellte gleichseitige Viereck, vor allem der Rhombus, war ein beliebtes Motiv spätantik-frühbyzantinischer Sockel- und Brüstungsdekorationen⁵³, das Jahrhunderte hindurch fortlebte, in traditionsarmen Randgebieten aber viel seltener verwendet wurde. Es gibt freilich auch im griechisch-byzantinischen Kernland manche Ornamentplatten mit Kreisbandgeflecht ohne Rhomben oder Quadrate⁵⁴. Im Motivschatz der bekannten mittelbyzantinischen Sarkophage aber erscheint der Rhombus nur allein und in einer sehr altertümlichen Form⁵⁵. Die auf den Ornamentplatten übliche Kombination scheint auf die Sarkophage überhaupt nicht übertragen worden zu sein. So ist es kaum ein Zufall, daß man sich damit begnügte, auf den Langseiten

⁴⁸ So wird die Datierung manchmal fast zum Rätselraten. Hätte man nicht verräterische Einzelheiten vor Augen, meist das dreistreifige mittelbyzantinische Flechtband, könnten einige Stücke um 3—400 Jahre früher angesetzt werden. FELD S. 173. Der gleiche Konservatismus bzw. Hang zu Rückgriffen kommt auch bei den Schrankenplatten vor. SHEPPARD S. 65—67.

⁴⁹ FELD S. 183

⁵⁰ Siehe Anm. 23, insbesondere MEZENCEVA S. 227—229, Abb. 174—177.

⁵¹ BOGYAY Szent István korabeli oltár S. 90—91. Meine damaligen Ausführungen sind freilich teilweise als überholt zu betrachten.

⁵² DERCSÉNYI A székesfehérvári királyi bazilika S. 108.

⁵³ Sockel der Statue des Wagenlenkers Porphyrios. BECKWITH S. 24, Abb. 31—33. PALLAS passim.

⁵⁴ KAUTZSCH Die römische Schmuckkunst S. 67, Abb. 102. FELD S. 173.

⁵⁵ FELD Taf. 12a, b.

des Stephanssarkophages in ein liegendes Rechteck mehrere mit dem Rahmen und miteinander verflochtene Kreise zu stellen. Ebenso verfuhr man mit dem Deckel des aus wolhynischem Schiefer, also wohl an Ort und Stelle, angefertigten angeblichen Olga-Sarkophags in Kiev⁵⁶. (Abb. 13) Es sei dazu bemerkt, daß das spätantike, auf die Spitze gestellte Quadrat mit dem sogenannten Korbbodenmuster auch in die Ornamentik der karolingischen Flechtwerksteine Eingang fand (z. B. Mals in Südtirol, Schännis in der Schweiz, Dugi otok und Koločep in Dalmatien), wobei das Quadrat, im Gegensatz zur mittelbyzantinischen Flechtbandornamentik, mit dem Rahmen und den Kreisen nicht verflochten wurde.

Diese Verknüpfung des Rechteckrahmens mit den eingezeichneten Kreisen fehlte auch auf dem Deckel des Stephanssarkophages, wo das ziemlich primitiv ausgeführte mittelbyzantinische dreistrännige Band allem Anschein nach abwechselnd Kreise und mandelförmige Figuren bildete, die miteinander verflochten waren. (Abb. 3) Diese Entstellung des Motivs und die geringere Qualität lassen darauf schließen, daß der Deckel des Stephanssarkophages nicht von dem Meister der Langseiten entworfen und ausgeführt wurde.

Alle hier angeführten heterogenen Elemente der Dekoration des Stuhlweißenburger Sarges sind Flächenornamente. Die ungewöhnliche Plastizität der „Lebensbäume“ an der linken Langseite ist ja dadurch bedingt, daß die römischen Nischenfiguren umgestaltet werden mußten. Ihr stilisiertes Laubwerk verrät aber die Verwandtschaft mit den archaisierenden Bäumen am Deckel des in Konstantinopel wahrscheinlich nur wenig später gearbeiteten Jaroslavsarkophages⁵⁷. (Abb. 12) Auffallend ist jedoch auf dem Stephanssarkophag, wie tief der Hintergrund liegt, wodurch ein starkes Licht-Schatten-Spiel entsteht, und auch die Rosetten so voll und reich gestaltet werden konnten, daß bis jetzt keine genauen Parallelen bekannt geworden sind. Das Profil des dreistrännigen Bandes ist jedoch flach und somit einfacher als das des echt byzantinischen Bandgeflechts, dessen breiter Mittelstreifen ein wenig konvex gerundet ist.

Inmitten dieser Flächenornamentik wirken die Säulen, zwischen denen die Cherubim erscheinen, befremdend, weil sie offensichtlich eine Architektur, d. h. Räumlichkeit vorzutauschen haben. Wie bereits erwähnt, sind architektonische Motive der mittelbyzantinischen Sarkophagplastik nicht fremd. Es kommen öfters die mit Arkaden verbundenen Säulen vor⁵⁸. Die Architektur erscheint aber vollkommen verflacht, unter den Arkaden stehen keine Figuren mehr, sondern nur abstrakte oder vegetabilische Symbole. Der Meister der Langseiten des Stephanssarkophages hat wohl auf das Motiv der Säulensarkophage mit geradem Gebälk zurückgegriffen, es kann ihm aber auch das Adicula-Motiv vorgeschwebt haben. Die Architektur bewahrt jedenfalls ihren realen Charakter um so mehr, als zwischen den Säulen kein Ornament oder Symbol, sondern die beinahe vollplastisch wirkende Figur eines Cherubs erscheint.

Die rechte Langseite des Sarkophags beweist, daß das Zurückgreifen auf altchristliche Säulensarkophage nicht oder nicht nur aus der kompilatorischen Tendenz der Zeit zu erklären ist, sondern inhaltlich ikonographisch bedingt war. Denn eben hier, wo der Bildhauer freie Hand hatte, verwandelte er das dreistreifige Band beiderseits des Cherubs unorganisch, man könnte sogar sagen stilwidrig, nämlich in einen Säulenschaft

⁵⁶ KRESAL'NYJ S. 137, Abb. 120. MEZENCEVA S. 229, Abb. 177.

⁵⁷ KRESAL'NYJ S. 141, Abb. 123. MEZENCEVA S. 227, Abb. 177.

⁵⁸ FELD Taf. 5b, 6b, 11b sowie der sogenannte Olga-Sarkophag in Kiev.

mit Kapitell und Basis (Abb. 1). Rein kompositionell wäre dies überhaupt nicht nötig gewesen. Die Säulen sollen daher offensichtlich den Sinngehalt der Figur mit zum Ausdruck bringen.

Erinnern wir noch einmal daran, wie die figürlichen Darstellungen, die auf den Säulensarkophagen der christlichen Antike die Regel waren, unter orientalischem Einfluß allmählich durch Symbole verdrängt wurden⁵⁹. Die mittelbyzantinischen Sarkophagen kennen nur eine mehr abstrakte Symbolsprache. Der Sarg des HL. STEPHAN hingegen erhielt an drei Seiten einen figürlichen Schmuck, der nicht als einfaches Zurückgreifen auf die schon bekannten Quellen der übrigen Motive erklärt werden kann. TIBOR GEREVICH brachte zwar mit richtigem Instinkt „den figuralen Stil“ des Stephansarkophages mit der byzantinischen Elfenbeinskulptur in Verbindung, aber er hatte nur diese Tradition der figürlichen Plastik weitergepflegt⁶⁰. Damit wird aber noch nicht gesagt, was den Meister, bzw. seine Auftraggeber veranlaßt haben mag, die Dekoration des Sarkophages mit diesen durchaus unkonventionellen Motiven zu bereichern. Jedenfalls sehen wir die aus der Ornamentik gewonnene Erkenntnis bestätigt, daß es sich um keine stereotype Wiederholung oder einfache Kompilation bestimmter Schemata handelt. Die Kombination gängiger heterogener Elemente mit ungewöhnlichen bildlichen Darstellungen erweist sich bei genauerem Zusehen vielmehr als eine äußerst sinnvolle Neuschöpfung. Hier stellt sich die Frage nach dem ikonographischen Programm. Ihre Beantwortung soll die Entstehung des Sarkophages, soweit überhaupt möglich, erklären und das Problem der christlichen Frömmigkeit des jungen ungarischen Königums ins rechte Licht setzen.

*

Als Ausgangspunkt der ikonographischen Analyse⁶¹ bietet sich das Bild der vorderen Schmalseite (Abb. 5), das jeder Besucher des Grabes wohl zuerst zu sehen bekam. Das Relief mit dem Engel, der die Seele emporträgt, ist in mehr als einer Hinsicht problematisch. Zweifellos war hier eine andere, schwächere Hand am Werke als an den Langseiten. Das Relief ist fast überall nur zweischichtig gestaltet, die Deckfeder der Flügel sind nicht als fein gearbeitete Schuppen, sondern als ein grob eingeritztes Rautennetz wiedergegeben.

Die Idee selbst ist christliches Gemeingut. GYULA MORAVCSIK machte darauf aufmerksam, daß das Bild des Stuhlweißenburger Sarkophages auch in der ungarischen Hagiographie Parallelen hat⁶². Die Stephansvita des Bischofs HARTVICUS berichtet über die Vision eines nicht genannten griechischen Bischofs, der in der Sterbestunde des HL. EMERICH gesehen haben soll, wie seine Seele von Engeln „in den Palast des Himmels“ getragen wurde. Auch der sterbende König selbst legte seine Seele in die Hände der Jungfrau und der Engel⁶³. Die Emerichlegende schreibt die Vision anachronistisch dem

⁵⁹ Der Vorgang kann an ravenatischen Sarkophagen besonders gut verfolgt werden. BOVINI passim.

⁶⁰ GEREVICH *Magyarország románkori emlékei* S. 158—159.

⁶¹ Eingehende Behandlung der Ikonographie: BOGYAY *Der Sarkophag des hl. Stephan und seine Ikonographie*.

⁶² MORAVCSIK S. 126.

⁶³ SRH 2, S. 428, 431.

HL. EUSEBIUS zu⁶⁴. Auffallend ist, daß die Verfasser beider Legenden die Nachricht von der Seele EMERICHs, die von Engeln gen Himmel getragen wurde, aus Griechenland erfahren haben wollen, obwohl das Motiv in der Hagiographie öfters vorkommt. Vielleicht ist es also kein Zufall, daß — wie schon ZOLTÁN KÁDÁR erkannte⁶⁵ —, die Darstellung des Stuhlweißenburger Sarkophages rein byzantinisch ist: ein Ausschnitt aus einem Marientod (*Koimesis*). Als Vorbild diente jedoch nicht die im 10. Jahrhundert aufgekommene Standardkomposition, wo Christus die Seele Mariä emporhebt, während zwei Engel, meist mit verhüllten Händen, zu ihrem Empfang herunterfliegen. Der Stuhlweißenburger Meister hatte die seltene Variante vor Augen, welche die Seele der Jungfrau zweimal zeigt, nämlich auch in den Händen des rechten Engels, der sie bereits emporträgt. Die Forschung kennt bis jetzt nur 10 *Koimesis*-Darstellungen mit dieser charakteristischen Einzelheit. Alle sind kleine Elfenbeinreliefs der sogenannten *Triptychon*-Gruppe, die um die Jahrtausendwende und zu Anfang des 11. Jahrhunderts mit religiösen Themen der Hofkunst für bürgerliche Kreise fast ausschließlich in *Triptychon*-Form auf niedrigerem Niveau billig bearbeitet wurden⁶⁶. Dem Stephanssarg steht die *Koimesis*-Tafel des Seattle Art Museum ikonographisch am nächsten, denn hier ist auch der von dem linken Arm des Engels herabhängende Gewandzipfel zu finden. (Abb. 6)

Eine weitere, der byzantinischen *Koimesis* entnommene Eigentümlichkeit ist die als Wickelkind dargestellte Seele. Das viel diskutierte Motiv erklärt sich am besten wohl aus der „Vorstellung der frühen Christenheit vom Todestag eines Märtyrers und später überhaupt jedes Gläubigen als Geburtstag zur Ewigkeit“⁶⁷.

Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts scheint die Darstellung der von Engeln emporgetragenen Seele der Muttergottes vorbehalten gewesen zu sein. In dem uns bekannten Material wird die der *Koimesis* der *Triptychon*-Gruppe entlehnte Form sogar erst am Ende des 12. Jahrhunderts auf einen anderen Menschen als Maria bezogen⁶⁸. Der Stephanssarkophag steht in seiner Zeit mit der Anwendung des marianischen Motivs auf den Toten eines Grabes jedenfalls völlig vereinzelt da. Deshalb sei die Vermutung gewagt, daß der Urheber des ikonographischen Programms wohl überlegt eben diese besondere Einzelheit der *Koimesis*-Komposition auswählte. Denn als König STEPHAN

⁶⁴ Ebenda, S. 456. Á. NAGYS Ansicht, daß eben das Sarkophagrelief die Vision der Emerichslegende angeregt hätte (S. 171), ist jedenfalls ansprechend, seine weitere Beweisführung aber keineswegs zwingend. Er möchte sogar die Erzählung des HARTVICUS auf die Emerichslegende zurückführen (S. 170). Diese Umkehrung der Chronologie ist jedoch mit den neuesten zuverlässigen Forschungsergebnissen unvereinbar. J. DEÉR hat die Identität des Hartvicus und die Entstehungszeit der von ihm verfaßten Stephansvita u. E. endgültig geklärt (siehe Anm. 9). Wie Á. NAGY selber zugibt (S. 176 Anm. 217), beruhen seine liturgiegeschichtlichen Erörterungen nur auf Hypothesen, auch gelingt es ihm nicht, zwischen den Texten, die meist allgemein bekannte Ideen verkünden, und den bildlichen Darstellungen konkret faßbare Verbindung herzustellen. Seine Hinweise auf ikonographische Analogien sind ebenfalls zu allgemein, um einen wirklichen Zusammenhang beweisen zu können.

⁶⁵ KÁDÁR S. 202. Die gleiche Feststellung, aber ohne Hinweis auf KÁDÁR, bei BELTING S. 57—58.

⁶⁶ GOLDSCHMIDT — WEITZMAN S. 18, 22. Nr. 111, 113, 174—181.

⁶⁷ ONASCH S. 148.

⁶⁸ BOGYAY Der Sarkophag des hl. Stephan S. 312 Anm. 22—23.

gerade am Fest der Himmelfahrt Mariä starb, ging nach der Legende des HARTVICUS sein sehnlichster Wunsch in Erfüllung⁶⁹. Seine Seele stieg gleichsam mit der Gottesmutter in den Himmel auf. Daher die Idee, sein Hinscheiden nach der Analogie der *Koimesis* darzustellen. Auf dem Sarkophag wurde diese Schmalseite wohl zuletzt ausgeführt, und daraus dürfte sich auch ihre geringere Qualität erklären. Für den Besucher des Grabes war sie freilich die erste Schauseite, der Anfang eines Bildprogramms, dessen Inhalt erst aus dem Schmuck der Langseiten und des Deckels voll erschlossen werden kann.

KÁDÁR ist in seinem grundlegenden Aufsatz⁷⁰ der Herkunft und Bedeutung der einzelnen Motive nachgegangen. Er stellte fest, daß Rosetten, Lebensbäume und Cherubim *Paradeisos*-Motive sind, kam jedoch schließlich zu dem Ergebnis, daß hier ihr triumphaler Sinn, der Machtsymbolcharakter im Vordergrund stehe. Sie zeugen von der königlichen Würde des Verstorbenen, die Cherubim seien als seine Grabwächter zu deuten. Jedes Königsgrab hatte gewiß den toten Herrscher zu verherrlichen und war somit der letzte Akt seiner fürstlichen Repräsentation. Die christliche Kunst hat jedoch die Cherubim nur der göttlichen Macht in der höchsten Himmelsphäre zugeteilt, und auch vor dem für Adam und Eva für immer geschlossenen Tor Edens ist der Cherub mit dem Flammenschwert der Vollstrecker des göttlichen Befehls⁷¹. Die unterschiedlich gestalteten Rosetten hatten ihren speziellen Symbolcharakter inmitten sowohl der mittelbyzantinischen wie auch der karolingisch-westlichen Flechtbandornamentik längst eingebüßt. Die „Lebensbäume“ aber, obwohl eine durch die vorgefundenen Nischenfiguren bedingte Notlösung, entsprechen mehr der „*Paradeisos*“-Vorstellung als dem Triumphus. So ist es von vornherein wahrscheinlich, daß die Vorausschau in das künftige ewige Leben im Himmel, und nicht der Rückblick auf die vergangene königliche Würde die Grundkonzeption des gesamten ornamentalen und figürlichen Schmucks bestimmte⁷².

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß an der rechten Langseite das dreistreifige Band beiderseits des Cherubs in eine Säule mit Kapitell und Basis übergeht. Der Meister hat gerade hier, wo er frei walten konnte, den abstrakt-flächenhaften Charakter des Flechtbandmusters bewußt verleugnet. Das ist ebenfalls ein Beweis, daß es sich nicht nur um die formale Nachwirkung eines spätantiken Sarkophagmotivs handelt,

⁶⁹ SRH 2, S. 431.

⁷⁰ KÁDÁR S. 202—203.

⁷¹ Immer noch grundlegend die Leipziger Dissertation von WULFF. Nach Á. NAGY S. 168 können die Sechsfügler aufgrund der Jesaiasvision nur als Seraphim gedeutet werden, haben doch die Cherubim der Ezechielvision nur vier Flügel. Ikonographisch ist jedoch „die Entwicklung von Cherubim und Seraphim nicht zu trennen“ und Cherubim mit sechs Flügeln erscheinen bereits im vatikanischen Codex des KOSMAS INDIGOPLEUSTES, der wohl nach einer Vorlage des 6. Jahrhunderts im 9. Jahrhundert entstand (LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1, Freiburg/Br. 1968. Spalte 635). Die beiden Gerichtsbilder des Pariser Codex Graecus 74 verwenden im 11. Jahrhundert die Sechsf- und Vierflügler wahllos als völlig gleichbedeutende Figuren (Fol. 51^v und 93^v). Als Wächter der Himmels- bzw. Paradiespforte kommen freilich nur Cherubim in Frage.

⁷² Zum „retrospektiven“ und „prospektiven“ Gesichtspunkt in der Grabkunst siehe PANOFKY passim. Á. NAGY S. 169 schreibt auch den unterschiedlich gestalteten Rosetten bestimmte symbolische Bedeutungen zu. In der ganzen Dekoration des Sarkophages hält er mit Recht die „Himmelreich-Symbole“ für wesentlich (S. 170).

sondern die Architektur zum Wesen der Cherubdarstellung gehört. In der Tat offenkundig die Cherubim, im Alten Testament Begleiter Gottes, seine Gegenwart⁷³ im himmlischen Jerusalem, wohin die Seele des Verstorbenen von einem Engel emporgetragen wird. Die wenigen erkennbaren konventionellen Motive der Deckelbruchstücke verkünden ebenfalls das ewige Heil.

Somit wird das Programm vollendet. Der domatomorphe Sarg ist nicht mehr einfach das Haus des Toten, sondern das Abbild seiner himmlischen Wohnstätte.

*

Die obigen Erörterungen können nicht als eine erschöpfende Darstellung der historischen und kunstgeschichtlichen Probleme des Stephansarkophages betrachtet werden. Auf einige weitere Folgerungen und ungelöste Aufgaben sollen die nachstehenden Schlußbemerkungen aufmerksam machen.

Die Untersuchung der Ornamentik ergab, daß der Sarkophag und die mit ihm verwandten Fragmente von Zalavár sich nicht so eng an byzantinische Vorbilder anlehnen, wie die etwa gleichzeitig entstandene dekorative Reliefplastik in Kiev oder manche Ornamentplatten an der Adriaküste, die sich oft als sklavische Nachahmungen östlicher Vorlagen oder gar als Importstücke erweisen. Das mittelbyzantinische Bandgeflecht hat sich jedoch in Ungarn auch nicht mit der wesentlich anders gearteten karolingischen Flechtwerkornamentik vermischt, wie es u. a. auch in Aquileia geschah. Demnach scheinen die ungarländischen Denkmäler eine besondere provinzielle Variante des byzantinischen Ornamentstils zu sein.

Um diese Variante genauer bestimmen und ihre Entstehung klären zu können, sollte das ungarländische Material mit einer verfeinerten Methode differenzierter untersucht werden. Denn der einfache Nachweis, wo bestimmte Einzelheiten wie Lebensbaum, achteilige Rosette, dreizeiliges Flechtband u. a. noch vorkommen, vermag allein, ohne Berücksichtigung der stilistischen und technischen Besonderheiten, über die wirklichen künstlerischen Zusammenhänge schier wenig auszusagen, zumal weil es sich um weitverbreitete und zum Teil uralte Motive handelt. Es kommt auf den Stil an. Werden so wesensverschiedene Muster wie das fast unentwirrbar komplizierte Flechtwerk karolingischer Prägung der Türschwelle von Zalavár (Abb. 11), das unruhige und überladene Konglomerat heterogener Elemente an den Schrankenplatten von Aquileia (Abb. 8) und das harmonisch ausgeglichene und übersichtliche Kreisbandgeflecht des Stephanssarkophages (Abb. 1) als Produkte eines Kulturkreises oder gar aus einer Werkstatt stammend angesehen, wird es kaum möglich sein, den Ursprung und die Entwicklungslinien der ohnehin schwer überschaubaren, weil nur in Fragmenten auf uns gekommenen dekorativen Steinplastiken Ungarns im 11. Jahrhundert zu ermitteln.

Der Sarkophag des HL. STEPHAN ist besonders aufschlußreich als Dokument der geistigen Orientierung des jungen ungarischen Königtums. Aachen und Konstantinopel bedeuteten die zwei Pole, deren Ausstrahlung die Entstehung des königlichen Grabes bestimmte. Wie die „Ermahnungen“ STEPHANS an seinen Sohn EMERICH beweisen, waren der König und seine Umgebung sich des ethnisch-kulturellen Unterschieds zwischen „La-

⁷³ LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE, 2. Aufl. Bd. 2. S. 1045.

teinern“ und „Griechen“ vollauf bewußt⁷⁴. Sie waren ebenso eindeutig westlich orientiert. Trotzdem ist bei ihnen keine Spur von Feindseligkeit gegenüber den Griechen und der Ostkirche zu finden. Mit BASILEIOS II. verband den König ein dauerhaftes politisches Bündnis, das gegen die Bulgaren gerichtet war. Sein Kampf gegen AJTONY, den Fürsten des Marosch-Gebietes um 1003, wird in diesem internationalen Zusammenhang voll verständlich. STEPHAN beteiligte sich persönlich am letzten Bulgarenkrieg des Kaisers, und nach Eroberung des Zarensitzes, wahrscheinlich Ochrids, nahm er ehrerbietig nur Reliquien mit, während die Griechen die Stadt plünderten⁷⁵. Nicht nur dieser Vorfall ist charakteristisch für sein Verhältnis zur Ostkirche. Die *Legenda maior* berichtet, daß er außer in Jerusalem und Rom auch in Konstantinopel eine „wunderschöne Kirche“ erbauen ließ, vielleicht als Pilgerstation, die er reich ausstattete⁷⁶.

Die der *Koimesis* der *Triptychon*-Gruppe entlehnte Darstellung auf seinem Sarkophag hilft uns diese vielfach belegten Beziehungen zur byzantinischen Christenheit etwas genauer zu bestimmen. Denn die Vorlage stammte nicht aus der exklusiven Produktion der kaiserlichen Hofwerkstätten, sondern weist auf Verbindungen mit breiteren und niedrigeren Schichten der byzantinischen Gesellschaft hin. Das Relief zeugt nicht allein davon. Es hat eine Parallele in der Stiftungsurkunde des Nonnenklosters von Veszprémvölgy, die von einem griechischen Priester in vulgär-griechischer Sprache verfaßt wurde⁷⁷. Der überhebliche byzantinische Kaiserhof wird sich gehütet haben, mit dem Ungarnkönig allzu regen direkten Umgang zu pflegen⁷⁸. Das östliche Kaisertum und Ungarn lagen aber im 11. Jahrhundert einander viel näher, als man es sich heute gemeinhin vorstellt. In dem Reich des HL. STEPHAN und an seinem Hofe gab es jedenfalls noch keine scharfe Trennung zwischen westlicher und östlicher Frömmigkeit.

Abkürzungen

DOB = Dumbarton Oaks Papers
 SRH = Scriptorum Rerum Hungaricarum
 SZIE = Szent István Emlékkönyv

Schriftumsverzeichnis

- BECKWITH, JOHN *The Art of Constantinople, An Introduction to Byzantine Art*. London 1961.
 BELTING, HANS *Beobachtungen an vorromanischen Figurenreliefs aus Stein*, in: *Kolloquium über frühmittelalterliche Skulpturen*. Vortragstexte 1968. Mainz 1969, S. 46–49.
 BOGYAY, TAMÁS *Szent István korabeli oltár töredéke Zalavárról a Vasvármegyei Múzeumban* [Ein Altarfragment aus Zalavár aus dem 11. Jahrhundert im Museum zu Szombathely], in: *Dunántúli Szemle* 8 (1941) S. 88–93.

⁷⁴ SRH 2, S. 626.

⁷⁵ GYÖRFFY *Zur Eroberung Ochrids* S. 149–150.

⁷⁶ SRH 2, S. 386.

⁷⁷ MORAVCSIK S. 111–113.

⁷⁸ DÖLGER S. 164.

- BOGYAY, THOMAS VON Zum Problem der Flechtwerksteine, in: Karolingische und ottonische Kunst. Werden — Wesen — Wirkung. Wiesbaden 1957. S. 262—276. (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie 3).
- Der Sarkophag des hl. Stephan und seine Ikonographie, in: Das Münster 25 (1972) S. 307—312.
- BOVINI, GUISEPPE Sarcofagi paleocristiani die Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica. Città del Vaticano. 1954.
- BUCHWALD, HANS The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 11/12 (1962/63) S. 169—209, 13 (1964) S. 137—170.
- DEÉR, JOSEF Aachen und die Herrschersitze der Arpaden II. Aachen und Stuhlweissenburg, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 79 (1971) S. 5—31.
- DEMUS, OTTO The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture. Washington D. C. 1960.
- DERCSÉNYI, DEZSÓ A székesfehérvári királyi bazilika [Die königliche Basilika von Stuhlweissenburg]. Budapest 1943.
- Hungarian Art in the Age of St. Stephen, in: The New Hungarian Quarterly 11, 39 (1970) S. 32—40.
- Románkori építészet Magyarországon. Budapest 1972.
- DOBERER, ERIKA Die ornamentale Steinskulptur an der karolingischen Kirchengestaltung, in: Karl der Große. Band 3. Karolingische Kunst. Düsseldorf 1965. S. 203—233.
- DÖLGER, FRANZ Ungarn in der byzantinischen Reichspolitik, in: ΠΑΡΑΣΠΟΡΑ. 30 Aufsätze zur Geschichte, Kultur und Sprache des byzantinischen Reiches. Ettal 1961. S. 153—177.
- EBERSOLT, JEAN Mission archéologique de Constantinople. Paris 1921.
- ENTZ, GÉZA Un chantier du XI^e siècle à Zalavár, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts No 24. Budapest 1964. S. 17—46.
- ENTZ, G. — SZAKÁL, E. La reconstitution du sarcophage du roi Étienne, in: Acta Historiae Artium 10 (1964) S. 215—228.
- FELD, OTTO Mittelbyzantinische Sarkophage, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 65 (1970) S. 158—184.
- GEREVICH, TIBOR Magyarország románkori emlékei [Romanische Denkmäler Ungarns]. Budapest 1938.
- Magyarországi művészet Szent István korában [Romanische Denkmäler Ungarns], in: Szent István Emlékkönyv (= SZIE) 3. Budapest 1938. S. 81—110.
- GOLDSCHMIDT, ADOLF — WEITZMANN, KURT, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.—13. Jahrhunderts. Band 1. Berlin 1930.
- GRABAR, J. E. — LASAREW, V. — KEMENOW, W. S. (Red.) Geschichte der russischen Kunst. Band 1. Dresden 1957.
- GRIERSON, PHILIP The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337—1042). With an additional Note by CYRIL MANGO and IHOR ŠEVČENKO, in: Dumbarton Oaks Papers (=DOP) 16 (1926) S. 1—63.
- GYÖRFFY, GYÖRGY Székesfehérvár feltünése a történelmi forrásokban [Das Erscheinen von Stuhlweissenburg in den Geschichtsquellen], in: Székesfehérvár Évszázadai 1. Székesfehérvár 1967. S. 19—25.
- Zur Geschichte der Eroberung Ochrids durch Basileios II., in: Actes du XII^e Congrès international d'Études Byzantines. Ochrid 10—16 septembre 1961. Tome 2. Beograd 1964. S. 149—154.
- HAMPEL, JÓZSEF Keresztény emlékek a régibb középkorból [Christliche Denkmäler aus dem früheren Mittelalter], in: Archeológiai Értesítő N. F. 14 (1894) S. 23—53.
- KÁDÁR, ZOLTÁN A székesfehérvári István koporsó ikonográfiája [Die Ikonographie des Stephanssarges von Stuhlweissenburg], in: Művészettörténeti Értesítő 4 (1955) S. 201—204.
- KARAMAN, LJUBO Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie. B. Le décor à entrelacs de l'art dalmate du haut moyen âge est-il byzantin? in: L'art byzantin chez

- les Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris 1932. S. 338—351.
- KAUTZSCH, RUDOLF Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939) S. 1—73.
- Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 5 (1941) S. 1—48.
- KRALOVÁNSZKY, ALÁN Contribution à la question du sarcophage de Székesfehérvár dit de Saint Étienne, in: Alba Regia 8—9 (1967) S. 85—90.
- KRESAL'NYJ, N. I. Sofijskij zapovednik v Kieve. Architekturnoistoričeskij očerk [Das Denkmalschutzgebiet der Sophienkirche in Kiev. Architekturhistorischer Abriss]. Kiev 1960.
- MANGO, CYRIL Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750, in: *Dumbarton Oaks Papers* (=DOP) 16 (1962) S. 397—402.
- MECENCEVA, G. G. Skulptura, in: M. P. Bažan u. a., *Istorija ukrains'koho mystectva. T. 1: Mystectvo najdavnjšyĥ časiv ta epoch Kyivs'koi Rusi* [Geschichte der ukrainischen Kunst Band 1. Die Kunst der ältesten Zeiten und der Kiewer Rus]. Kiev 1966. S. 224—245, 406—407.
- MORAVCSIK, GYULA *Byzantium and the Magyars*. Budapest 1970.
- NAGY, ÁRPÁD A székesfehérvári XI. századi szarkofág eredete és ikonográfiája [Herkunft und Ikonographie des Stuhlweißenburger Sarkophags aus dem 11. Jahrhundert], in: *Művészettörténeti Értesítő* 21 (1972) S. 165—176.
- NAGY, EMESE A székesfehérvári István-koporsó keletkezése [Die Entstehung des Stephansarges von Stuhlweißenburg], in: *Művészettörténeti Értesítő* 3 (1954) S. 101—106.
- ONASCH, KONRAD Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen. Berlin 1962. (=Sammlung Göschel 1197/1197a).
- OSWALD, FRIEDRICH *In medio Ecclesiae. Die Deutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 3 (1969) S. 313—326.
- PALLAS, D. J. Chancels de clôture paléochrétiens à losanges (Text nur griechisch) in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 79 (1950) S. 233—249.
- PANOFSKY, ERWIN *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel*. Köln 1964.
- POWSTENKO, OLEXA *The Cathedral of St. Sophia in Kiev. The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the US. Vol 3—4 (Summer—Fall) 1954. No 4 (10) — 1,2 (11—12)* Jersey City, New Jersey.
- SALMI, MARIO *L'abbazia di Pomposa*. Roma 1936.
- SALVATORELLI, LUIGI *L'Italia comunale dal secolo XI alla metà del secolo XIV*. Milano 1940 (= *Storia d'Italia* Vol. 4).
- Scriptores Rerum Hungaricarum*, ed. E. SZENTPÉTERY (= SRH). Band 2. Budapest 1938.
- SHEPPARD, CARL D. Byzantine Carved Marble Slabs, in: *The Art Bulletin* 51 (1969) S. 65—71.
- ULBERT, THILO *Studien zur dekorativen Reliefplastik des östlichen Mittelmeerraumes (Schrankenplatten des 4.—10. Jahrhunderts)*. München 1969. (= *Miscellanea Byzantina Monacensia* 10)
- VARJÚ, ELEMÉR *Szent István koporsója [Der Sarg des hl. Stephan]*, in: *Magyar Művészet* 6 (1930) S. 372—379.
- VASILIEV, A. A. Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople, in: *DOP* 4 (1948) S. 1—26.
- WULFF, OSKAR *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelhierarchie in der christlichen Kunst*. Altenburg 1894.
- ZULIANI, FULVIO *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*. Premessa da MARIO SALMI, introduzione di BRUNA e FERNANDO FORLATI. Venezia o. J. (= *Alto Medioevo* 2).