

BUDAPEST RÉGISÉGEI

A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUM ÉVKÖNYVE

XVII

SZERKESZTI

GEREVICH LÁSZLÓ

AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST

1956

A FÉNYKÉPFELVÉTELEKET KÉSZÍTETTE

DORN PIROSKA
GYÁRFÁS LAJOS
MOLNÁR JÁNOS
PETRÁS ISTVÁN
SZENTPÉTERY TIBOR

© *Akadémiai Kiadó, 1956*

A kötéstáblán a fej Ferenczy Béni rajza

A címlap- és kötésterv Kondor Árpád munkája

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
A szerkesztésért felelős: Szucsán Miklós Műszaki felelős: Kondor Árpád
A kézirat beérkezett: 1955. IX. 16 Példányszám: 1650 Terjedelem: 46 (A/5) ív Ábrák száma: 246 + 2 melléklet
37479/55. — Akadémiai Nyomda, V., Gerlóczy u. 2. — Felelős vezető: Puskás Ferenc

TARTALOM

INHALT — СОДЕРЖАНИЕ — CONTENTS — TABLE DES MATIÈRES

TANULMÁNYOK

STUDIEN — ОЧЕРКИ — STUDIES — ÉTUDES

Nagy Tibor, Héraklész bronzszobrocskája Óbudáról 9
T. Nagy, Une statuette de bronze d'Héraclès, découverte à Óbuda 25
Т. Надь, Бронзовая статуэтка Геракла из Обуды 37

Gerevich László, Buda szerepe a magyarországi gótikus építészetben és az európai stílusáramlatokban 45
L. Gerevich, Die Rolle Budas in der gotischen Baukunst Ungarns und die europäischen Stilströmungen 62

Voit Pál—Holl Imre, Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye 73
P. Voit—I. Holl, L'officina di maioliche di Mattia Corvino nella fortezza di Buda . 139

ANYAGKÖZLÉSEK

MITTEILUNGEN — СООБЩЕНИЯ — COMMUNICATIONS — COMMUNICAZIONI

Kaba Melinda, Tábori kenyérsütő kemence Aquincumból 153
М. Каба, Полевая хлебопекарная печь в Аквинкуме 168

B. Thomas Edit, III. századi női fej Albertfalváról 169
Edit B. Thomas, Sculptured Female Head from the 3rd Century at Albertfalva 174

Holl Imre, Adatok a középkori magyar fazekasság munkamódszereihez 177
I. Holl, Beiträge zu den Arbeitsmethoden der ungarischen Töpferei des Mittelalters 194

Huszár Lajos, A budai várpalota ásatásainak éremleletei 197
L. Huszár, Die Münzfunde der Ausgrabungen auf dem Gebiet der Burg von Buda 233

Bertalan Vilmosné, Groteszk díszítésű faenzai tál a budai várból 241
H. Bertalan, Piatto Faenza a Buda, con ornato a grottesche 245

G. Magyar Mária, A budai vár fegyverleletei 247
Мария Г.-Мадьяр, Оружейные находки в крепости Буды 260

Gerő Győző, Adatok a budai vár törökkori építészetéhez. A Fehérvári rondella építéstörténete 261
Gy. Gerő, On the Architecture of the Fortress of Buda During the Turkish Occupation. Architectural History of the »Fehérvár« Rondel 277
Pataky Dénesné, A pest-budai fémművesség emlékei Csongrád megye egyházaiban 279
Mrs. D. Pataky, Ecclesiastic Art Treasures in the County of Csongrád 296
Zakariás G. Sándor, Adatok a budavári kutak történetéhez 299
S. G. Zakariás, A Contribution to the History of Post-Medieval Wells in the Fortress of Buda 323

JELENTÉSEK

BERICHTE — ОТЧЕТЫ — REPORTS — RAPPORTS

Weszprémy Barna, Római bronztárgyak színképelemzése 327
B. Weszprémy, Spektralanalyse römischer Bronzegegenstände 329
Duma György, Középkori figurális padlótégla vizsgálata 331
Gy. Duma, Untersuchung einer figuralen Bodenfliese aus dem Mittelalter 345

KÖNYVISMERTETÉS

BESPRECHUNGEN — ОБЗОР КНИГ — BOOK-REVIEW — REVUE DE LIVRES

Németh Endre, Budapest régészeti irodalma. — Bibliographia archaeologica civitatis Budapestiensis 1945—1955 355

TANULMÁNYOK

NAGY TIBOR

HÉRAKLÉSZ BRONZSZOBROCSKÁJA ÓBUDÁRÓL

1953 tavaszán a Szépvölgyi út 41. sz. telken fekvő téglagyár területén egy nagyobb késő-római *villa urbana* maradványai kerültek elő épületalapozás alkalmával. A villa a katonavárostól délre, északnyugat felől a Hármashatárheggyel védett, kelet felé nyitott, nagyjából K—Ny irányú völgy déli, lejtős oldalára épült. Beljebb, a völgy nyugati részén (a pálvölgyi felhagyott kőbánya nyugati peremén) már korábban megtaláltuk egy szerényebb *villa rustica* néhány helyiségét. A múlt század végén az utóbbi közelében találták Sep(timius) Iulianus oltárkövét,[1] aki a III. század húszas éveiben mint a legio II adiutrix pásztorkatonája *(miles pequarius)* a Hármashatárhegy délkeleti napos oldalán őrizhette a legio állatállományának egy részét. Eddigi ismereteink alapján is állítható tehát, hogy a jelenlegi Szépvölgyi és Pálvölgyi utaktól elfoglalt völgy szájához közelebb az i. u. III—IV. században városi jellegű, míg a völgy összeszűkülő belső részén inkább falusi jellegű villaépületek helyezkedtek el egymástól nagyobb távolságra, a völgyben húzódó út mentén, amely az újlaki templom tájékán ágazhatott ki a Duna menti limes-úttal párhuzamos É—D-i irányú útvonalból. Az említett villatelepülés teljes régészeti emlékanyagát, amely nagyobb történeti összefüggésbe állítható, másutt kívánjuk adni.[2] A jelen alkalommal a Szépvölgyi út 41. sz. alatti *villa urbana* egyik legszebb leletét, Héraklész bronzszobrocskáját tesszük közzé. Szobrunknak a provinciális kisbronzplasztika átlagos szintjéből kiemelkedő kvalitása is indokolja, hogy külön foglalkozzunk vele. A szobor lelőkörülményei egyúttal olyanok, hogy a külön publikálás nem jelenti a darabnak valamely zárt leletegyüttesből való kiszakítását.

A szobor a villa ÉNy-i szárnyának sarokhelyiségében, a DK-i falsarokba hullott épülettörmelékből került elő. Közvetlenül fölötte, a helyiség K-i elválasztó falában, fülkeszerű bemélyedést találtunk, amelyet azonban a modern építkezéshez leásott pilléralap kizsaluzása miatt teljesen nem bonthattunk ki. De így is majdnem bizonyosra vehető, hogy a fülke és az előtte levő törmelékben fekvő bronzszobor között kapcsolat állott fenn, és hogy szobrunk eredetileg az említett fülkében *(lararium?)* volt elhelyezve.

A Héraklész-szobrocska 18,2 cm magas. Anyaga igen erős cinktartalmú ónnal kevert bronz.[3] Az aránylag gondos öntés ellenére is néhány kisebb, alig észrevehető öntési hibát találunk a szobor jobb mellrésze fölött és hátul a jobb láb hajlásában. Egyedül a glutaeusok között vehető észre két helyen feltűnőbb öntési hiba, amely már javításra szorult. Az antik gyakorlatnak megfelelően a hibás felületet, részben még cizellálás előtt, két kisebb bronzlemezzel foltozták meg.[4]

A szobor meztelen testének egész felületét, az említett, de alig észrevehető öntési hibákat is jótékonyan takarva, a pannóniai kisbronzok között egészen egyedülálló ritka szép, egyenletes, barnás-zöld csillogó patina fedi,[5] amely a bal karon és a glutaeusok között látható javított felületen valamivel sötétebb árnyalatú.[6] Szobrunk lakkszerűen csillogó, egyenletes vékony patinája esetében komolyan mérlegelhető, hogy az oxidáció elleni védekezésül már közvetlenül elkészülése után bevonták valamilyen mesterséges anyaggal.[7]

A Héraklész-szobrocskát két darabból öntötték. A bal kar az oroszlánbőrrel és a bunkóval együtt külön formából készült és később illesztették a szobor törzséhez.[8] A bal mellen, a haránt lecsüngő oroszlánbőr szélétől alig 1 mm-re a váll felé felfutó keskeny vonalban azonban egy korábbi megmunkálás nyomai vehetők ki, amelyek a két darabból öntött rész korábbi összedolgozásából maradtak vissza.[9] Hasonló korábbi összedolgozás figyelhető meg a bal váll és a nyak hajlásában is,

közvetlenül a vállon átvetett oroszlánbőr szegélye mellett, ahol a szobor »bronzbőre« kissé felhajlik és a χλαῖνα hozzáillesztését megelőző reszelés nyomait mutatja. A megfigyelt jelenségekből határozottan következtethető, hogy a szoborhoz eredetileg nem a jelenlegi bal kar és oroszlánbőr tartozott, hanem egy másik hasonló darab, amelyet már rádolgoztak szobrunk mell- és vállrészére, majd onnan valamilyen okból eltávolítottak. Amikor öntési hibára nem gondolhatunk,[10] a legvalószínűbb magyarázat erre az lehet, hogy a bal kar vagy a χλαῖνα részletezőbb kidolgozása, cizellálása közben történt valami, egyszerű javítással helyre nem hozható hiba, amely a már rádolgozott kar és oroszlánbőr eltávolítását tette szükségessé. Az elvégzett spektrográfiai vizsgálat eredménye mármost kimutatta, hogy a szobor meztelen jobboldali része a később hozzáillesztett bal karral és oroszlánbőrrel együtt lényegében azonos ötvözetből készült.[11] (Az előbbiekkel ugyancsak azonos ötvözetű az oroszlánbőr hátsó részéhez illesztett 23 mm hosszú csap, amely a végén kis kerek lyukkal van átfúrva.) A színképelemzés tehát nemcsak azt igazolja, hogy a két részöntés ugyanabban a műhelyben készült, hanem egyúttal a lényegében azonos ötvözetből készült részdarabok relatív egyidejűségére is rávilágít. Az utóbbit különben a szobor glutaeusai között látható foltozás is megerősíti. Az öntési hiba kijavítása ezen a felületen még a cizellálás előtt történt, azaz mielőtt még a szobor a műhelyből végleg kikerült volna. A javításhoz használt bronzlemez anyaga viszont egyezik a szobor bal karjának anyagával, ami kétségtelenné teszi, hogy a szobor baloldali részének újabb öntése és a glutaeuson látható öntési hibák javítása egykorúnak mondható. A Szépvölgyi úti kisbronz tehát nem egy korábbi Héraklész-szobor későbbi átalakítása abban az értelemben, mint a kandelábertartóvá átalakított pompeji ephebos[12] vagy a ruhás szoborrá átalakított samsuni görög bronz,[13] hanem még a műhelyből való kikerülés előtt, »műhelyhiba« kijavításával egyik részében kicserélt kisbronz. A Szépvölgyi úti kisbronzon az öntési hibák kijavítását, valamint a szobor elrontott baloldali részének újraöntését, majd végső kidolgozását azonban nem az a kéz csinálta, amely az álló alak jobboldali részét megmintázta, ahol a test felületén a finom árnyalatokkal összekapcsolt részletformák szokatlan gazdagságát találjuk meg. Ezzel szembeállítva a bal kar egészen esetlen, formátlan hústömegnek hat, ahol szinte egyetlen jól megmintázott részletformával sem találkozunk. Például a bal felsőkar lapos, szétfolyó felületi formái csak egészen halványan jelzik az aránylag kicsire sikerült bunkó tartásából adódó izomjátékot, amely pedig erőteljesebb megoldásra is lehetőséget nyújtott. Még üresebb a kar könyökrésze és az alsókar, amely egészen kürtőszerűen hat és minden átmenet nélkül összeolvad az aránylag nagy kézfejjel. Csupán ezeket a részleteket összehasonlítva a jobboldali részek helyes testaránya ival, a mozgásba feszülő test meggyőző formagazdagságával, nem kétséges, hogy a szobor törzsére utólag rádolgozott bal kar, az attributumokkal együtt, kisebb kvalitású szobrász kezemunkája.

A stíluskritikai érvekkel szétválasztható két kéz azonban egy műhelyben, egymás mellett dolgozó két szobrászt jelöl, minthogy azonos ötvözettel dolgoztak, amint ezt a föntebb idézett anyagvizsgálat igazolta. A két szobrász képességei, technikai tudása között fennálló nagy különbségeket mérlegelve, a kettőjük közti viszonyt a műhely keretén belül a vezető szobrász és a még tanulósorban levő segéd párhuzamával világíthatjuk meg talán legjobban.

A Héraklész-szobor összhatását jelenlegi formájában azonban nem a gyengébb kivitelű bal kar és az eléggé gondatlanul rádolgozott oroszlánbőr zavarja, hanem a letört jobb kar és a felemelt bal láb alatt hiányzó rész. Mielőtt tehát a szobrászati típus köré csoportosuló kérdéseket felvetnénk és a stílussajátosságok elemzését elvégeznénk, szükséges a hiányzó részek kiegészítésének lehetőségeit megvizsgálnunk.

A hiányzó karrész kiegészítésére támpontot nyújt a vállból vízszintesen induló és a mellhez simuló karcsonk, amely minden szélesebb kartartást kizár. A föntebbi megfigyelés alapján a jobb kar tartásának kiegészítésére három főbb változat jöhet tekintetbe. Az egyik lehetséges kiegészítés, hogy Héraklész a jobb kart előre kinyújtva, az elforduló felsőtest függőleges tengelyére merőlegesen, nagyjából vízszintesen tartotta. A második lehetséges változat, hogy a jobb kart könyökben meghajlítva, az alsó karrészt a fej magasságáig felemelte. A harmadik szóbajöhető változat, hogy a könyökben meghajlított jobb kar a mell előtt, azzal nagyjából párhuzamosan, esetleg kissé ferdén fölfelé emelve helyezkedett el.

A Héraklész-bronzok, egyáltalában a Héraklész-ábrázolások köréből a jobb kar tartására eddig csak az említett két első változat megfelelőit ismerjük. Az előrenyújtott és könyökben meghajlított jobb kart a fej magasságáig emeli a Trau-gyűjtemény állítólag Konstantinápolyból szerzett *Hercules bibax* kisbronza.[14] Ez a lakomából támolyogva távozó Héraklész azonban, ha mozgalmasság tekintetében némileg össze is vethető a Szépvölgyi úti szoborral, felfogásában gyökeresen eltér attól. Az utóbbi maga előtt oldalt felemelt kartartása ellen szólhat különben az is, hogy a Trau-gyűjtemény bronzánál Héraklész tekintete a serleget (rhytont?) tartó jobb kéz



1. kép. Részlet a Villa Albaniban őrzött Héraklész-szarkofágról. Robert után

felé irányul, míg szobrunknál (ennek a kiegészítésnek elfogadása esetén) elfordítaná tekintetét a jobb kézben tartott serlegtől. Éppen ezért nem meggyőző az egyenesen előre kinyújtott jobbjában serleget vagy ivókürtöt tartó kiegészítés sem, amelyet a provinciális bronzplasztikában Héraklész egyik bordeaux-i szobra képvisel.[15] Az utóbbinál különben is nyitottabb kartartással állunk szemben, a Héraklész-dexiumenos egyik változatával,[16] amellyel viszont a Szépvölgyi úti Héraklésznek semmi kapcsolata sem mutatható ki. A föntebbiek után a kiegészítés szempontjából maradna a harmadik lehetőség, hogy tudniillik a hérosz a jobb alsó kart a melle előtt nagyjából vízszintesen, illetve kissé ferdén fölfelé tartotta. Ennek a javasolt kartartásnak megfelelője, igaz, eddig még nem ismeretes a Héraklész-ábrázolások köréből. Ennek ellenére is ezt tartjuk a szobor legmeggyőzőbb kiegészítésének, minthogy tulajdonképpen ez felel meg legjobban Héraklész-szobrunk mélységben való felépítésének. A szemlélő felé előre vetett bal láb és a hátrább fekvő mélyebb térben felmagasodó meztelen test közé a vízszintesen tartott karrész a mélységben hátrafelé lépcsőzetesen felépített szobor hiányzó láncszemeként illeszkednék be szervesen. A mell

előtt kissé fölfelé irányuló tartásban elképzelt jobb kar nem csupán a szükséges térképző funkciót végzi az alak előtt, hanem egyszersmind az egymást metsző függőleges és vízszintes tengelyekre felépített szobor strukturális szerkezetét is a legmegnyugtatóbb módon egészítené ki. Javasolt kiegészítésünknek nem vethető ellen, hogy a Héraklész-típusok között nem ismerjük megfelelőjét a felső jobb kar ilyen tartásának. Nem a Szépvölgyi úti bronzszobor volna ugyanis az egyetlen, amelynél a test tartásának egyik vagy másik eleme nem mutatható ki a Héraklész-szobrok hellenizmustól kialakított gazdag típusvariánsai, illetve ezek császárkori másolatai vagy további módosításai között.

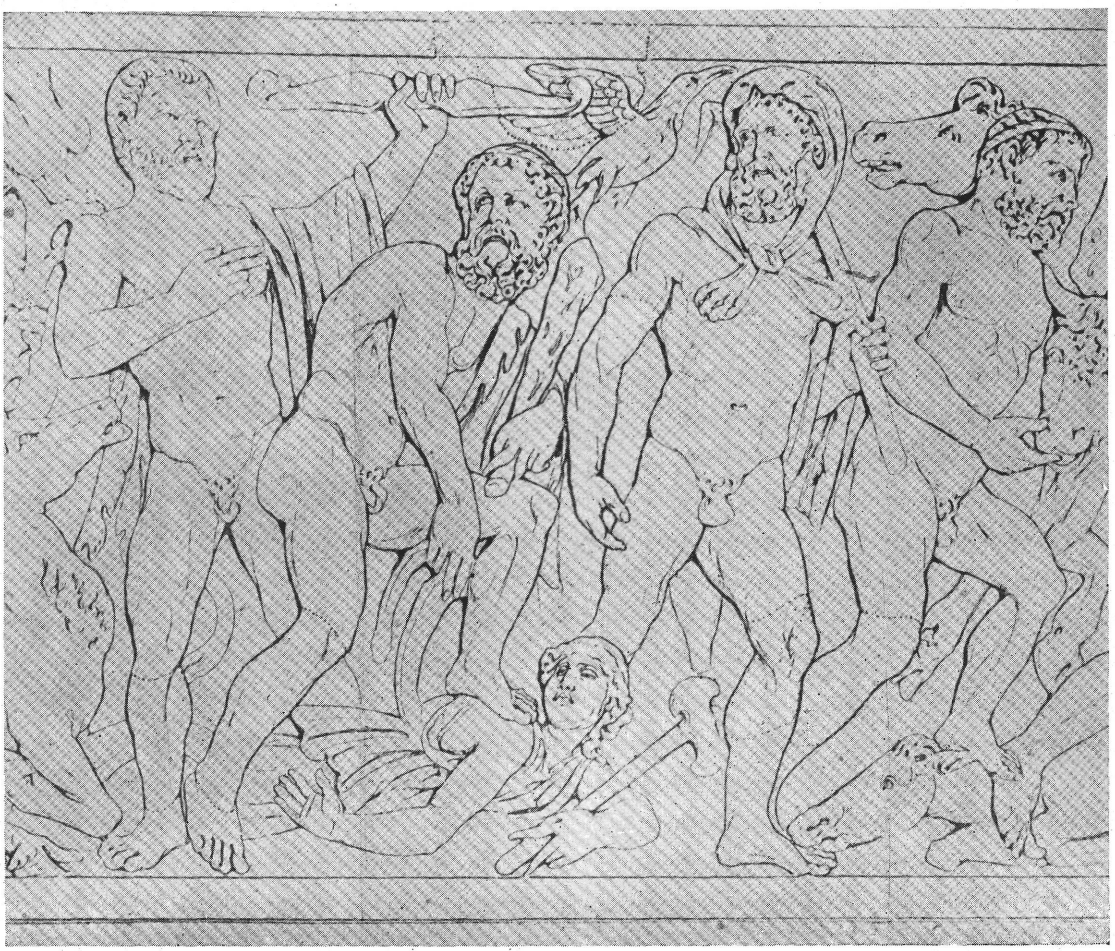
A számos felhozható példa közül e helyen csak az egyik macedóniai (Topoliane) Héraklész-bronzszobrocskára[17] hivatkozunk, amely a pihenő testtartásban, oldalt kinyújtott és felemelt jobbjában tartott serlegből (rhyton?) éppen inni készülő héroszt ábrázolja. Pontos megfelelője, mint már a publikáló megjegyezte, a macedóniai szobornak is hiányzik. Az előzményekre azonban ebben az esetben határozottan rámutathatunk. A bal karjával az oroszlánbőrrel leterített bunkóra támaszkodó és a fáradtságán már erőt vett, éppen inni készülő macedóniai Héraklész a kimerültségtől maga elé révülő Héraklész (Farnese)-típusának feloldását jelenti, a héroszról a praxitelesi körben kialakított derűsebb felfogás érvényesítésével.[18] A macedóniai bronzszobrocska tehát korábbi, IV. századi Héraklész-típusok szabadon átalakított változata. Közismert mármost, hogy a hellenisztikus-római kisbronzok között milyen nagy számban találhatók korábbi szobrászati típusokból elég szabadon átformált változatok.[19] A Szépvölgyi úti szobor a máshonnan ismeretlen kartartása miatt is ebbe az összefüggésbe illeszkedik. Tehát egyedül már ennek alapján is igen nagy valószínűséggel állítható, hogy szobrocskánk ugyancsak egy korábbi Héraklész-típus szabad átfogalmazása.

A szobor felfogása, értelmezése szempontjából elsőrangú fontosságú a felemelt bal láb alatt hiányzó rész kiegészítése. A kérdés tárgyalása azonban nem választható el a szobrászati típustól, s az álló alak tartásának és ponderációjának figyelembevételével oldható meg. Bronzszobrunk álló Héraklésze kissé előre dől és közben felsőtestével balfelé fordul. A fej még erősebb chiasmussal balra és fölfelé vetődik. A bunkót tartó bal kar nyugodt tartásával szemben a jobb kar a felsőtest erősen balfelé elforduló mozgásának nemcsak kiváltója, hanem egyben részese is. Az álló alak testsúlyával egyaránt ránehezedik a sarokrészével felemelt jobb láb és az előre kitett bal láb talprészeire. Szobrunk ezáltal az első ízben Lüszipposztól alkalmazott úgynevezett labilis egyensúly sikerült megoldását nyújtja, amikor az álló alak mozgalmas feszültségében a testsúly szinte az egyik pillanatról a másikra visszahelyeződhet a sarokkal kissé felemelt jobb lábra, vagy teljesen előrevetődhet a magasan feltámasztott bal lábra.

A kar- és a fejtartástól eltekintve az egész testével előredűlő és a testsúlyt éppen a felemelt lábra áthelyező Héraklész-típus megfelelőjét a Robertnél a II. 2. csoportba foglalt, i. u. II. századi Héraklész-szarkofágok Hippolüta-jelenetében találjuk meg.[20] Különösen tanulságos bronzszobrunknak a Villa Albaniban őrzött szarkofág[21] Hippolüta-jelenetében ábrázolt Héraklésszal történő összevetése (1. kép). Az idézett szarkofágon a hérosz jobb lábával az élettelenül hanyatfekvő amazonkirálynő mellére lép. Az ábrázolásban közös a Szépvölgyi úti szoborral az előrelendülő testtartás és a felső test elfordulása a felemelt kar irányába. A lábak viszont tükörképszerűen fel vannak cserélve, és a tekintet is előre és lefelé irányul.

A Hippolüta-jelenet a Robertnél a II. 1. csoportba sorolt és az előbbieknél valamivel későbbi szarkofágokon is megtalálható.[22] A Hippolüta-jelenet Héraklésze mintegy tükörképe az előbbi csoport győztes héroszának, és a kissé meggörnyedt, az amazon fölé hajoló testtartástól eltekintve a Szépvölgyi úti szoborral egészen közeli rokon szobrászati típust követ. A csoportból számunkra különösen a Villa Ludovisiben őrzött szarkofág[23] fontos (2. kép), amelynek Hippolüta-jelenetében a cselekménytől fejét oldalt fordító és felfelé tekintő Héraklész-típust találjuk meg.[24] Bronzszobrocskánkkal egyezik a bal kéz nyugodt tartása, a vállra fektetett bunkóval és a bal vállról mélyen a mell alá húzódó oroszlánbőr,[25] amely a Héraklész-bronzszobroknál általában legfeljebb a mellrészt takarja. Egyezik olyan apró részlet is, hogy a hérosz a felemelt bal láb talprészével lép az amazon vállára. A szarkofágon látható Héraklésznél a testsúly azonban már áttevődött a felemelt lábra, és az alak állótartása is nyitottabb. Az egyes részletekben kétség-

telenül megmutatkozó különbségek ellenére sem vonható kétségbe, hogy az idézett szarkofágokon a földön fekvő Hippolütára taposó és felsőtestével előredűlő Héraklész alakjában a Szépvölgyi úti szoborral egészen közeli Héraklész-típus őrződött meg. Továbbmenőleg a szarkofágok ábrázolásai alapján az is majdnem bizonyosra vehető, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész fölemelt bal lába alatt hiányzó rész a legyőzött Hippolütára egészíthető ki, mégpedig az amazonkirálynőnek a szarkofágokon látható, a földön élettelenül elnyúló alakjával.[26] A javasolt kiegészítés



2. kép. Részlet a Villa Ludovisiben őrzött szarkofágról. Robert után

mellett szólhat, hogy a Szépvölgyi úti szobor Héraklész-alakjával egyező arányban megmintázott fekvő amazon mell-, illetve vállrésze, amelyre a szarkofágok rokontípusú Héraklésze rátapos, pontosan elférne szobrunk fölemelt bal lába alatt.[27]

Javasolt kiegészítésünket támogatja továbbá az is, hogy az amazonkaland emlékanyagán kívül sem a többi athloi ábrázolásai, sem pedig az ún. feltámasztott lábú Héraklész-alakok között egyetlen egyet sem találunk, amely a Szépvölgyi úti szobor tartásával összevethető volna.

Az emberalakos athloi-ábrázolások sorában[28] a Hippolüta-jeleneten kívül eddig még nem ismeretes olyan képtípus, amely Héraklészt nem a küzdelem közben, hanem a legyőzött ellenfélre taposó triumfális testtartásban mutatná.[29] A hérosz állatküzdelmeit elbeszélő jelenetek sorában a föntebbi összefüggésben egyedül a nemeai oroszlánkaland említhető meg. Azonban az olympiai Zeus-templom egyik metopéjáról ismert ábrázolás,[30] amelyen a küzdelemben kifáradt és fejét kezére támasztó hős egyik lábát a legyőzött oroszlánra helyezi, a kiegészítés szempontjából már az ülő helyzetben ábrázolt Héraklész-típus miatt sem jöhet szóba. A jelenet más változatban

elvétve a későbbi kisplasztikában is megtalálható.[31] A teljesen eltérő hangulatú megfogalmazástól eltekintve, az idézett ábrázolások azonban már csak azért sem használhatók fel a Szépvölgyi úti szobor kiegészítéséhez, minthogy az utóbbinál a vállára vetett oroszlánbőrt viselő Héraklész nyilvánvalóan már a nemeai oroszlánkaland után van és más athlos befejezését ünnepli.[32]

Az athloi körén kívül a hellenisztikus és a császárkori kisplasztika alkotásaiból ismerjük a fölemelt jobb vagy bal lábát sziklára helyező, egyik kezével bunkóra támaszkodó, míg a másik kezében serleget vagy ivókürtöt tartó, forrás mellett pihenő Héraklész alakját.[33] Ez a nyugodt, sőt fáradt tartású Héraklész a feltámasztott lábon kívül nyilvánvalóan semmi kapcsolatban sem áll a minden izomszálával megfeszülő és tettrekész erőtől duzzadó Szépvölgyi úti Héraklésszel.

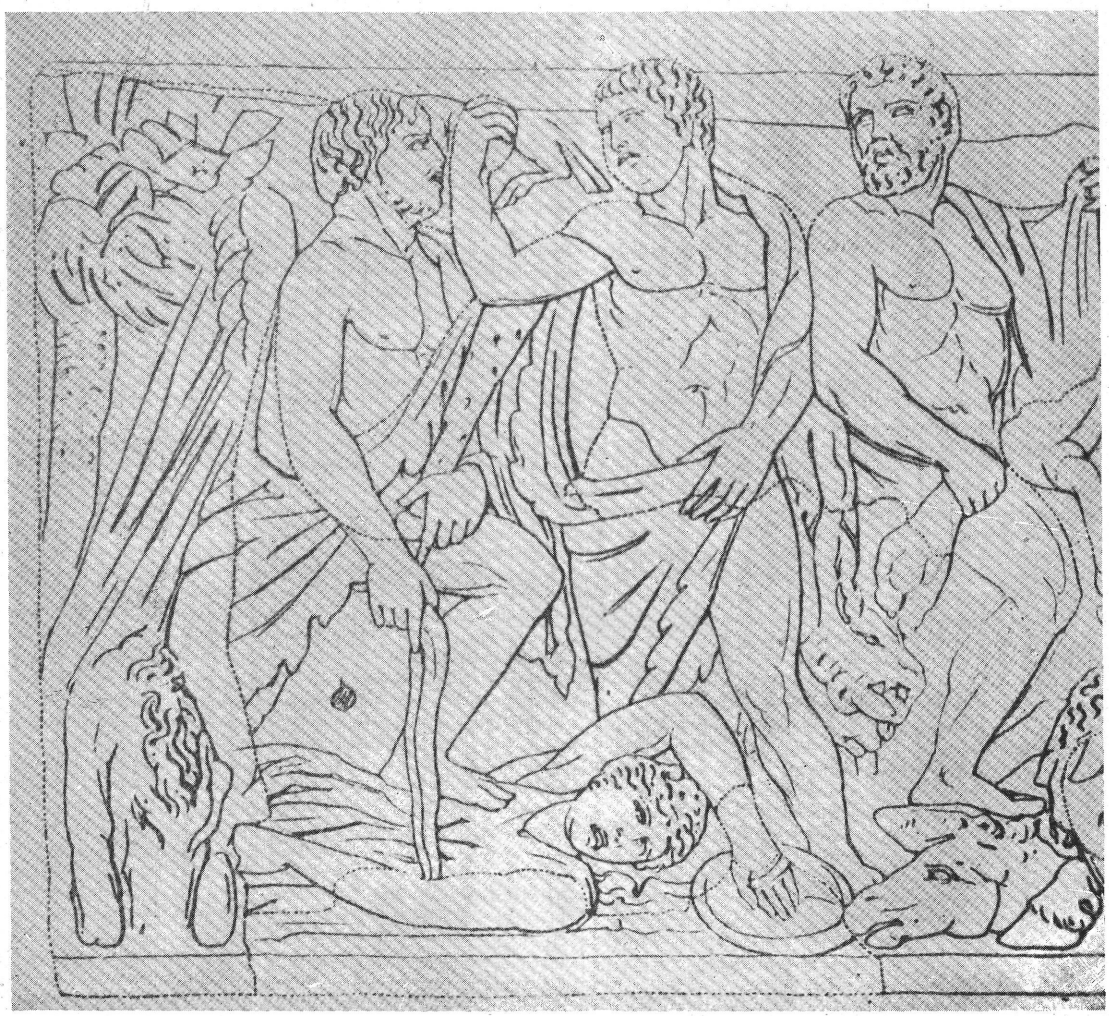
A kiegészítés szempontjából tekintetbe vehető Héraklész-típusok áttekintése[34] tehát csak még szorosabbra fűzi a szarkofágok Héraklész—Hippolüta-ábrázolásainak a Szépvölgyi úti szoborral felvetett összefüggését. Kétségtelenül ennek további alátámasztását jelentené, ha mind az Antoninus-kori bronzszobor, mind pedig az Antoninus-kori szarkofág-reliefek jogosan fölvethető szobrászati előképét sikerülne egymástól függetlenül ugyanabban a művészeti körben kimutatni.

A Szépvölgyi úti szobor hiányzó jobb karjának kiegészítésénél már rámutattunk arra, hogy a mell előtt könyökben meghajlított jobb karnak nincsen megfelelője a Héraklész-ábrázolások között. Már ebből a sajátosságból is következtethető volt, hogy szobrunk valamely korábbi típus átalakítása. Megerősíti ezt szobrunknál a hellenisztikus művészet »lüszipposzi« tradícióira jellemző erőteljes chiasmussal felépített álló alak, a meztelen test felületének gondos és művészi kvalitású kidolgozása, valamint a fej jellegzetességei. Az utóbbiak azonban nemcsak a mintakép, hanem szobrunk végleges megfogalmazása felé is irányt mutatnak. Amíg ugyanis a hosszúkás, négyszögletes fejforma, az arcél íveltorrú profilja, a haj kidolgozása a fejet kétségtelenül a farnesei Héraklésszel jellemezhető típus körébe sorolja,[35] addig a szem alatti, aránylag nagyfelületű arcrészek üressége, a kissé erőtlenül megmintázott szájrész, a majdnem derékszögben megtört bajusszal, a tömör, de fellazított szakáll akadémikus kezelése elárulja az Antoninus-kori másoló kezemunkáját.[36]

Hasonlóképpen az Antoninus-kori művészet stílusérzékére jellemző a bal karon átvetett oroszlánbőr lelógó részének íveltvonalú megformálása, amely az ekorbeli széles ívben kifeszített ruhaábrázolásokkal vethető össze.[37] A görög klasszikus és hellenisztikus szobrok másolásának vagy átformálásának jellemvonásait részletekbemenően tanulmányozó irodalom alapján eléggé ismeretes, hogy amíg a császárkori másolók a korábbi szobrászati típusokat sok esetben egészen szabadon átalakították s eközben a mintául vett szoborfejre a korukbeli stílussajátosságokat ütötték, addig az igényesebb daraboknál a test formáit, az izomzatok modellálását igyekeztek lehetőleg hűen másolni.[38] A császárkorban tevékenykedő másolók ilyen irányú munkájára Lukianosnak az irodalomban már több ízben (ha más összefüggésben is) idézett helye[39] világíthat rá a legjobban, ahol az athéni Agorán felállított Hermész Agoraiosz ismételt lemásolásáról emlékezik meg. Hiteltérdemlő leírása szerint a másolók csupán a szobor meztelen testét vették körül szurok-»páncéllal«, a fejet és a karokat viszont nem ilyen mechanikus módon másolták, hanem valószínűleg szabadon mintázták. Pernice[40] ezzel kapcsolatban párhuzamul helyesen mutatott rá a modern szobrászateliék gyakorlatára. A Lukianostól idézett nagyplasztika másolásmódja, ha nem is vethető mindenben össze a jobb minőségű bronz kisplasztika szabadkézzel modelláló »másolásával«, egy vonatkozásban az utóbbiak számára is tanulságos lehet. Ez pedig a meztelen emberi test felületi formáinak lehetőleg hű visszaadására való törekvés. A mondottak alapján indokoltnak véljük, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész egyelőre mégcsak feltételezett mintaképének kijelölésénél nem a szobor testtartásából indulunk ki (amely különben is egészen egyéni s ezért nem használható fel), sem pedig a másolótól átdolgozott fejtípusból, hanem a hérosz izmos meztelen testének valódi művész kezére valló kidolgozásából, amelyről jogosan feltehető, hogy aránylag hűen megőrizte az eredeti mintakép sajátosságait.

A 13—15. és 17. képeken közöljük a Szépvölgyi úti Héraklész elő- és hátoldaláról készült részletfelvételeket, amelyeken remélhetőleg jól kivehetők az izmos test felületének kidolgozása, a kihangsúlyozott, de ugyanakkor finom átmenetekkel összekapcsolt részletformák; az előoldalon az enyhén domborodó és a mellrésztől két vízszintes ránccal elválasztott hasi rész; a felemelt jobb kar alatt a kis kerek és ovális izomkötegek, amelyek minden különállásuk ellenére

sem határolódnak el egymástól éles vonalakkal, hanem puha modellálással átmenetekben kapcsolódnak egymásba. A hátoldalon jellemző a nyakszirttől a glutaeusokig ívelten húzódó mély ránc, amelyből a baloldali izmos lapockarész alatt egy kisebb ránc ívelődik balfelé. A balra fordított és kissé felemelt felsőtest, valamint a jobb kar tartásának megfelelően a jobboldali hátrész izomzata a leggazdagabb. A csípő hajlásában kidomborodó kisebb izomköteg fölött nagyobb ovális izomköteg púposodik fel, amelyre a jobb lapockán kisebb, oválisan kidudorodó izmok következnek.



3. kép. A Louvre Héraklész-szarkofágja. Részlet Robert után

Bronzszobrocskánk jellegzetes kidolgozásának mondhatni pontos megfelelőjét a firenzei Uffizi Héraklészből átalakított szatírtorzójában[41] véljük megtalálni. Annak ellenére, hogy a méretek és az anyag a két szobornál különböző, meglepő, hogy mennyire részletekbemenő egyezéseket mutat a firenzei márványtorzó a Szépvölgyi úti bronzszobrocska mell- és hátrészeinek modellálásával. A 21—22. lapokon egymással szembeállított fényképek felmentenek a részletes összehasonlítás leírásától; minden figyelmes szemlélő számára szembeötlőek az egyezések. Csupán arra utalunk, hogy mindkét szobornál nemcsak az erőteljes felsőtest súlyos izomzatának kisebb és nagyobb, kerek-ovális dudorokra való felbontása azonos, hanem az eltérő anyag ellenére az egyes formák egymásbaolvadása, és — Amelungnak a firenzei szatírtorzóról adott jellemzésével élve — a klasszikus antik mértéken felüli nyugtalan mozgalmasság is, amelyen a modelláló kéz már nem volt képes teljesen uralkodni.

A firenzei szatírtorzót Amelung és a későbbi irodalom[42] a pergamoni nagy oltár Gigantomachia domborművének Gigas-alakjaival vetette össze és a reliefekkel egykorúnak, de azoknál jobb kvalitású mester kezétől származónak határozta meg. Amelung idejében a nagy oltárfriz keltezése szilárdnak látszott, az újabb irodalomban viszont eléggé vitatott.[43] A vita folyamán felhozott érveket mérlegelve úgy véljük, hogy egy ilyen nagyarányú munka kivitelezése, még a megfelelő anyagi erőkkel és művészekkel rendelkező pergamoni fejedelmi udvarban, is hosszabb időt vett igénybe. A munkálatok kezdetei kétségtelenül még I. Attalosz (247—197) uralkodásának utolsó évtizedeire estek. Korának legmonumentálisabb győzelmi emlékét jelentő mű külső frizét azonban csak II. Eumenesz (197—159) idejében fejezhették be. Így nem tévedhetünk nagyon, ha az oltár külső frizének Gigasaival rokon firenzei torzó és az utóbbihoz kapcsolható Szépvölgyi úti Héraklész eredetijét az i. e. 200 körüli évekre keltezzük. Az ez idő tájt működő pergamoni bronzszobrászok közül Phüromakhosz, Sztratonikosz, Iszigonosz és Antigonosz nevét ismerjük. Hiteles alkotásaikat a kutatás azonban még nem tudta kiválasztani a nem nagyszámú szobrászati emlékanyagból.[44] A pergamoni körön belül éppen ezért sem a firenzei torzó, sem pedig a Szépvölgyi úti szobor eredetijének pontosabb meghatározása ma még nem lehetséges. Majdnem bizonyosra vehető viszont, hogy a pergamoni körben az i. e. II. század elején létezett a Szépvölgyi úti szobor mintaképének tekinthető Héraklész-csoport, amely egy többjelenetes Héraklész-ciklushoz tartozhatott.

Eddigi fejtegetéseink eme végső konkluzióját más oldalról, az Antoninus-kori szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenetének elemzésével is alátámaszthatjuk. Már régebben észrevették, hogy a Robertnél a II. 2. csoportba sorolt szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenete teljesen azonos megfogalmazásában Postumus (258—268) *Herculi invicto* körirattal vert érmeinek hátlapján is megtalálható.[45] Ebből az egyezésből helyesen következtettek arra is, hogy a szarkofágok amazonkaland-ábrázolása végső fokon valamely kerek szoborcsoportra vezethető vissza.[46] Észrevették azt is, hogy a szarkofágok és az érmek ábrázolásain a hérosz lába alatt élettelenül elnyúló amazonkirálynőt a nápolyi múzeum »halott amazon«-jának tartásában mintázták meg.[47]

A föntebbi összefüggésekből elfelejtették azonban levonni a szarkofágok Héraklész—Hippolüta-jelenetének előképére vonatkozóan szinte önmaguktól adódó következtetéseket. Amikor ugyanis egyrészt a nápolyi »halott amazon« és a hozzákapcsolható rokon darabok eredeti bronzszobrai ahhoz a fogadalmi szoborcsoporthoz tartoztak, amelyet I. Attalosz kereken i. e. 200 körül az athéni Akropolisz déli falánál állíttatott fel,[48] másrészt a szarkofágok pontosan a »halott amazon« típusában mintázták meg a Héraklész—Hippolüta-jelenet amazonkirálynőjét, nyilvánvaló, hogy a szarkofágok ábrázolásának szobrászati mintaképe sem keletkezhetett korábban, mint az attaloszi anathémák, azaz az i. e. III—II. század fordulóján.[49] Felfogásunkat alátámasztja Amelung egyik régebbi megfigyelése,[50] amely szerint az idézett Héraklész-szarkofágok jelenetei közül a nemeai oroszlánnal való küzdelem és a Heszperida-kaland ábrázolásai az I. Attalosz korában Pergamonban készült kerek szoborcsoportokra vezethetők vissza, amelyek i. u. II. századi másolatai a vatikáni Sala degli Animaliban őrzött Héraklész—oroszlán csoport,[51] illetve a Heszperida-kalandot fenntartó wörlitzi szoborcsoport.[52] A dodekathloszt tartalmazó II. századi szarkofágok három jelenete tehát a bizonyosság határán mozgó valószínűséggel visszavezethető az Attalosz-kori pergamoni művészet körébe. Ennek alapján az is majdnem bizonyosra vehető, hogy 200 körül Pergamonban Héraklész tetteinek egy nagyobb ciklusa létezett kerek plasztikában, amelynek egyes csoportjait az idézett szarkofágok ábrázolásai alapján képzelhetjük el. Messze s főként nehezen igazolható feltevésekre vezetne, ha a föntebbiekkel kapcsolatban felvethető további kérdéseket, pl. a Lüszipposztól készített alüsziai Héraklész-csoportok[53] mintaadó szerepét is tekintetbe vennénk.

A pergamoni Héraklész-ciklus Héraklész—Hippolüta-csoportjára visszavezethető Szépvölgyi úti kisbronz, mint láttuk, Antoninus-kori másolatban maradt ránk. Feleletre vár tehát még az a kérdés, hogy a II—III. századforduló körüli évtizedekben hol készülhetett szobrocskánk.

A feltett kérdésre igen nehéz, majdnem lehetetlen határozott feleletet adnunk, minthogy a Szépvölgyi úti Héraklész esetében nem egyszerű másolattal, hanem átalakítással állunk szemben, amelynek éppen ezért hiányzik a pontos megfelelője a bronz kisplasztika emlékanyagában. Szobrunk

eddig egyedülálló Héraklész-típusa mellett még az a körülmény is megnehezíti a közelebbi származáshely kijelölését, hogy az i. u. II—III. században Itália és a tartományok területén működő kisplasztikai műhelyekről ismereteink fölötte hiányosak. A kutatás ebben a vonatkozásban még a kezdet kezdetén áll. A legtöbb publikációban ezért föl sem vetik a műhely kérdését.[54] A nagyobb külföldi gyűjtemények bronz kisplasztikai anyagának újabb feldolgozásai sem vállalkoztak az anyag műhelyek szerint történő szétválasztására.[55] Már az említett nehézségek miatt is alig mehetünk túl a problémafelvetésen a Szépvölgyi úti Héraklész készítési helyének megbeszélésénél.

Fejtegetéseink egyik kiinduló pontjául a szobor meztelen testrészének erőteljes megmintázását, az izomzat láthatólag nagyobb méretű eredetiről történt arányos hű lemásolását vehetjük. A szobor kidolgozásának utóbb említett sajátossága, különösen a hátoldalon, a szobor méreteihez mérve az izomzat bizonyos túlhangsúlyozását eredményezte. A kutatás már régóta megfigyelte,[56] hogy a nagyobb méretű eredeti (vagy másolat) után készült bronz kisplasztika alkotásai sorában nem a görög-hellenisztikus, hanem a tágabb értelemben vett »római« műhelygyakorlatra jellemző többek között a lekicsinyített szobrok izomzatának gondos, de a szobrocskák testarányaival kellőképp számot nem vető, azzal összhangba nem hozott kidolgozása. Amennyiben ezt elfogadjuk, abban az esetben az ún. keleti tartományok, ahol a másoló műhelyekben a görög-hellenisztikus hagyományok éltek tovább a császárkorban is, igen nagy valószínűséggel nem jöhetnek tekintetbe a Szépvölgyi úti Héraklész készítési helyének kijelölésénél.

További megszorítással élhetünk a szobor technikája alapján. Ezek a technikai sajátosságok (a több darabból álló öntés, a felület gondos cizellálása, a szemek ezüstlemezes borítása, az antik mesterséges patina alkalmazása)[57] *együttvéve* ugyanis határozottan arra utalnak, hogy a Szépvölgyi úti Héraklész olyan műhelyben készülhetett, ahová átöröklődtek (vagy még elevenen éltek) a görög-hellenisztikus bronzszobrászat technikai fogásai. Itália és Gallia területén a császárkorban csak az igényesebb megrendelőknek dolgozó »római« műhelyekben mutatható ez ki.[58] Pannóniában azonban ilyen hagyományokkal rendelkező műhelyekkel legfeljebb a tartomány déli és nyugati nagyobb városi központjaiban számolhatunk.[59] A rendelkezésünkre álló kisplasztikai



4. kép. Héraklész bronzszobra. Elölnézet



5. kép. Héraklész bronzszobra. Elölnézet



6. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali háromnegyed nézet



7. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali nézet

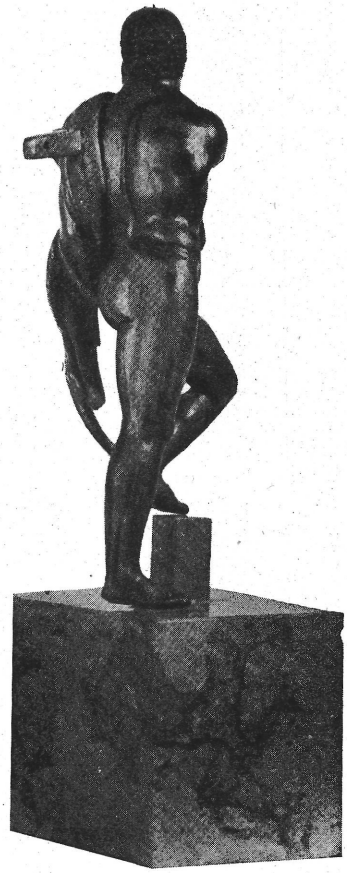


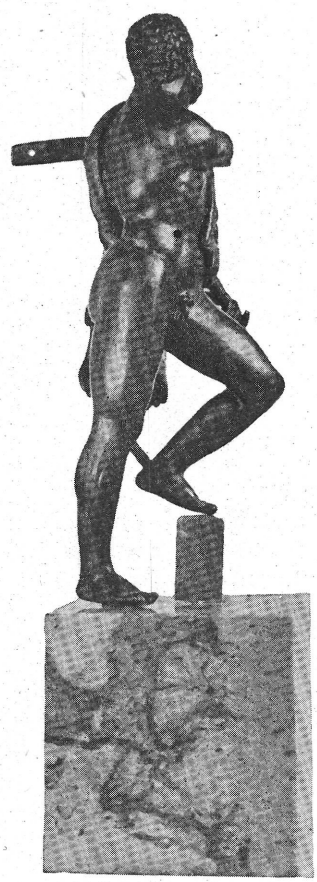
8. kép. Héraklész bronzszobra. Jobboldali hátsó háromnegyed nézet

9. kép. Héraklész bronzszobra.
Hátsó nézet

10. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali hátsó háromnegyed nézet



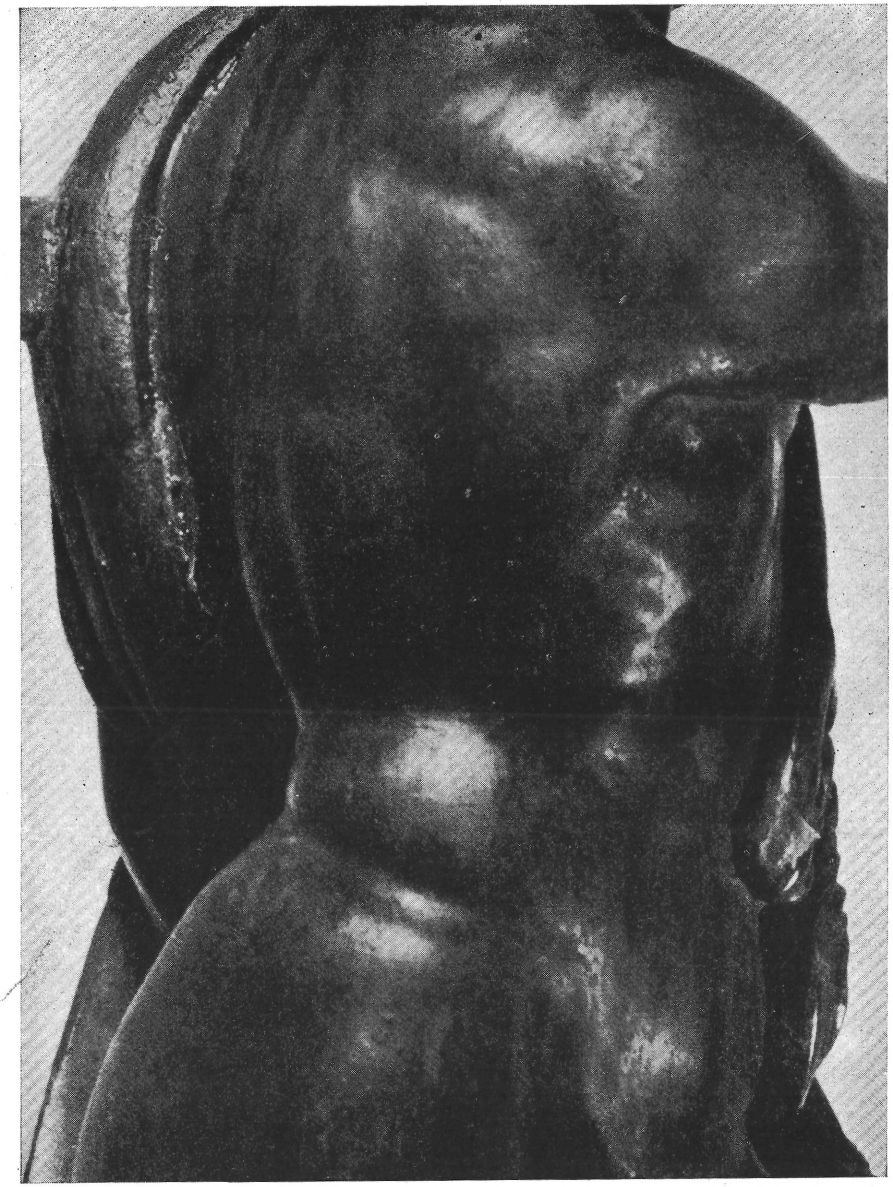






11. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali nézet

12. kép. Héraklész bronzszobra.
Baloldali háromnegyed nézet



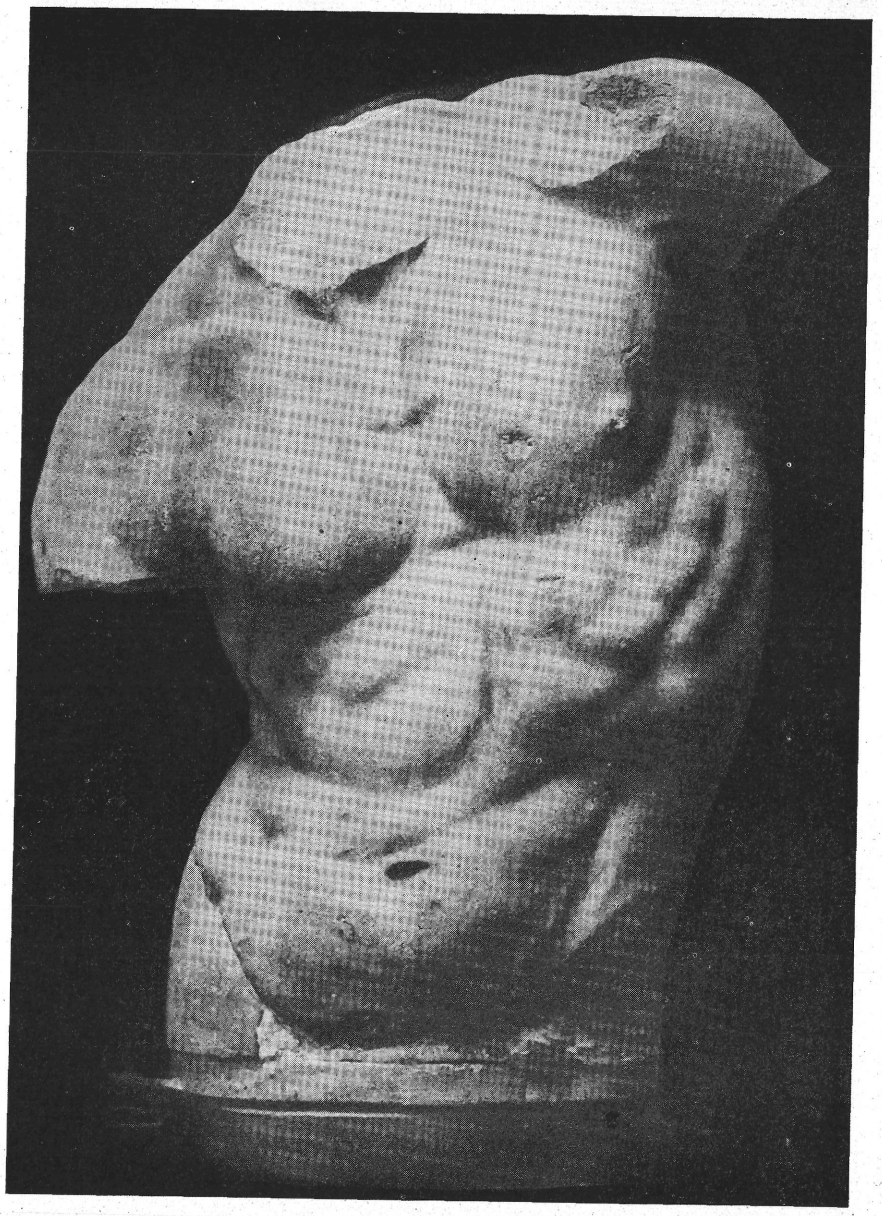
13. kép. Részletfelvétel a szobortestről



14. kép. Az óbudai Héraklész. Elölnézet. Részlet



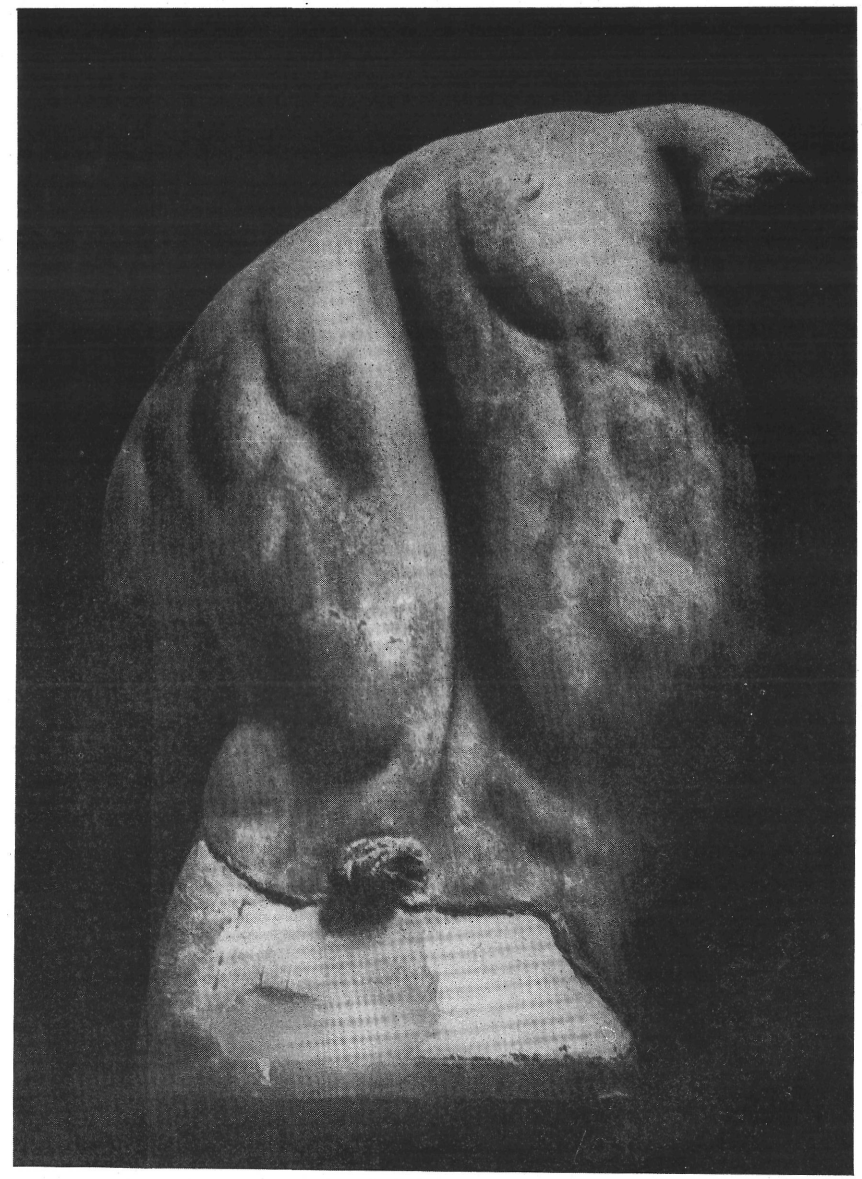
15. kép. Héraklész bronzszobra. Részlet



16. kép. A firenzei Uffizi szatírtorzója. Elölnézet



17. kép. Az óbudai Héraklész. Hátoldal. Részlet



18. kép. A firenzei Uffizi szatírtorzója. Hátoldal

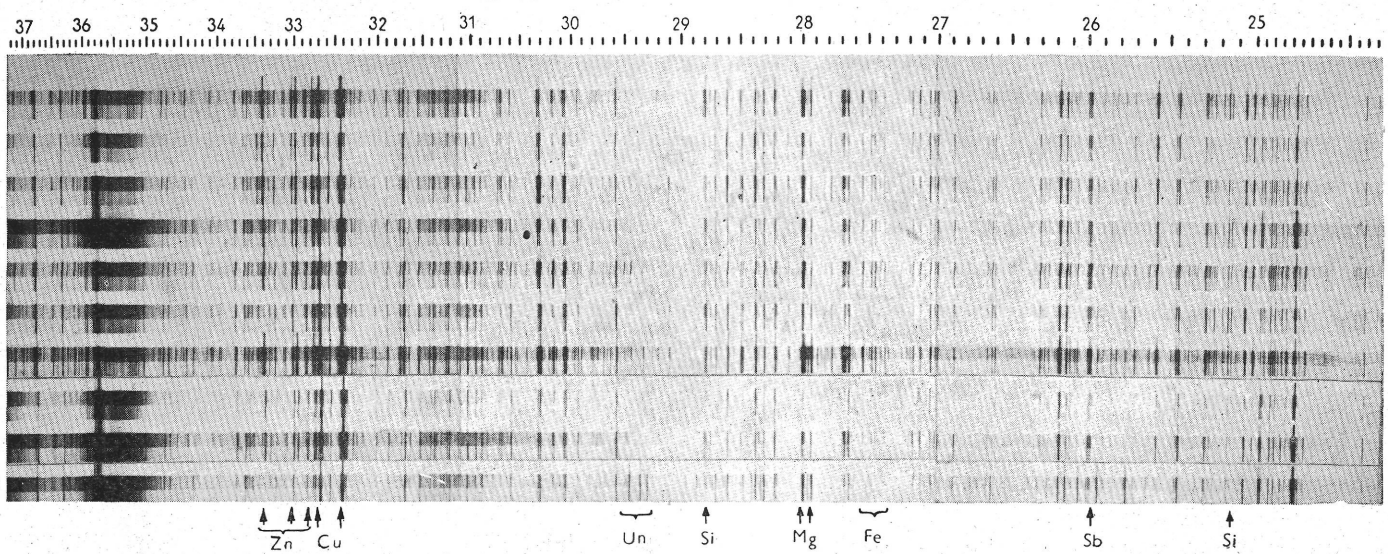
anyag alapján ilyeneket azonban még nem mutathatunk ki, bár legalábbis Délnyugat-Pannóniában az ottani bronz nagyplasztikai leletek alapján ilyenekkel számolni lehet.[60]

A nemcsak pannóniai lelőhelyű, hanem igen nagy valószínűséggel pannóniai eredetű, általában gyenge kivitelű (főként fogadalmi) kisbronzok közül sem idézhetünk egyet sem, amely akár stílusban, akár technikában a Szépvölgyi úti Héraklésszel összevethető volna. Teljesen hipotetikus volna bronzszobrunkkal kapcsolatban valamely klasszikus műveltségű bevándorolt bronzszobrász működésére gondolnunk, amelyre máshonnan, pl. Galliából vannak adataink.[61]

Tartományuk gazdasági—kereskedelmi kapcsolataival is számotvetve, a föntebbi két szempont alapján ezek után Gallia és Itália jöhetne tekintetbe mint kisbronzunk készítési helye.[62] Bronzszobrunk technikai sajátosságai alapján a két terület között határozott választás azonban nem lehetséges, minthogy Itáliából éppenúgy, mint Galliából és peremterületeiről egyaránt ismerünk két vagy több darabból öntött bronzszobrokat, s ezeken belül gyakori, hogy a karokat, illetve a Szépvölgyi úti Héraklészhez hasonlóan a bal váll- és karrészt a köpennyel együtt külön darabban öntötték.[63] A szemek ezüstlemezes borítása igaz mintha általánosabb volna Galliában és peremterületein, ahol a Neugebauertól körülhatárolt kelet-galliai műhely[64] gyakorlatában éppen úgy megtalálható, mint az újabban meghatározott aventicumi műhelyből kikerült bronzszobrocskákon.[65] Kedvelt voltát mi sem mutatja jobban, minthogy alkalmazták a plasztikus díszű igényesebb iparművészeti tárgyakon, mint pl. a kölni háromfejes edényen,[66] a vorsselaeri bútorveret Bacchus-mellképén[67] stb. A nagybronzok ezüstberakását utánzó ezüstlemezes borítás azonban az itáliai eredetű bronzszobrocskáktól sem idegen.[68]

A Szépvölgyi úti bronzszobor stílussajátosságai alapján sem könnyű a föntebbi két terület között határozott választás, elsősorban azért, mivel Héraklész izmos, meztelen testénél a szobor készítője eléggé hűen lemásolta a hellenisztikus mintaképet. Az arc már említett Antoninus-kori vonásai mellett az első pillanatra a jobboldali glutaeus mély árkolásszerű bevágással történő elhatárolása a felső lábrésztől, valamint az alsó lábszáraknál a sípcsont mögötti belső izmos hússrészeknek egészen a bokáig lehúzódó, ívelődő vonallal történő határozott elválasztása is az Antoninus-kori másoló egyéni hozzáadásának látszik. Különösen feltűnők az említett élesebb vonalú elhatárolások, amennyiben a finom átmenetekkel kidolgozott és minden élesebb konturt kerülő izmos felsőtest kidolgozásával vetjük ezeket össze. Megtaláljuk azonban a föntebbi formák jellegzetes elhatárolását már a késő-hellenisztikus művészetben,[69] s ezért nem tekinthetjük a másoló műhely jellegzetességének, amit a galliai kisbronzok egyik csoportja felé fontos megjegyeznünk.

A Szépvölgyi úti Héraklésznél ezekután tehát főként az Antoninus-kori átalakított fej mutathat esetleg utat a szobrot készítő műhely irányába. Feltűnő mármost Héraklész-fejünknél,



19. kép. A Héraklész-szobor bronzanyagának összehasonlító spektrográfiai vizsgálata (l. Weszprémy B. cikkét)

hogy amíg hosszúkás négyszögletes formája, ívelt profilja megőrizte a farnesei Héraklész-típust,[70] addig a szájrész és az előreugró áll, valamint a szakáll kidolgozásában, mint láttuk, a másoló alkalmazkodott kora portrait-szobrászatához. Nem lehet mármost véletlen, hogy amíg a galliai Héraklész-szobrocskák között még fejtípusban sem találunk szobrunkéhoz hasonlót, addig Itáliában rá tudunk mutatni többek között a bolognai Museo Civico 14,6 cm-es Héraklész-bronzszobrára,[71] amely az arc kidolgozásában a föntebb említett kettősséget mutatja. A bolognai Héraklész egy korábbi, valószínűleg Róma városi Hercules-kultuszszobornak Antoninus-kori átformálása.[72] Nem sokkal korábbi tehát, mint a Szépvölgyi úti Héraklész, amelyhez így korban is elég közel áll. A Szépvölgyi úti és a bolognai szobroknál közös a hosszúkás-négyszögű fejalkat, a magas homlokrész, a középső arcrészt meghatározó hosszú, keskeny és ívelt orr, valamint a kissé ovális szemkiképzés. Mindkét szobor a farnesei Héraklész típusának jellegzetességeit őrizte meg ezekben. A bolognai szobrocska készítője is azonban csak a felső arcrész megmintázásában követte a farnesei típust, míg a száj és az energikusan előreugró szájrész mintázásánál a Szépvölgyi úti Héraklésszel egyezően eltért attól.

Az idézett itáliai kisbronz és rokonpéldányai ismeretében a Szépvölgyi úti Héraklésznek a galliai kisplasztikától elütő sajátosságai is jobban kidomborodnak. A test nyúlánk, de mégis izmos, erőteljes, de nem nyersen robusztus felépítését, a részletformák finoman egymásba olvadó átmenetét a galliai Héraklész-kisbronzok körében nem találjuk meg. A helyi készítményűnek tartható Héraklész-kisbronzok (és egyáltalában a galliai bronz kisplasztika) vagy túlhangsúlyozzák és egymástól aránylag élesen elválasztják a test részletformáit, amire pl. az egyik viennei Héraklészt,[73] az évreux-i Iuppitert,[74] a jagsthauseni Héraklész Epitrapezioszt,[75] a Bibliothèque Nationale meztelen szatírját[76] idézhetjük, vagy pedig a másik véglet irányába mozogva a száraz, sokszor egészen síkszerű modellálást követik.[77] A Szépvölgyi úti Héraklész egyik irányzathoz sem kapcsolható, és felfogásában, kidolgozásában is inkább az itáliai kisbronzokkal tart rokonságot.

A szobrunkhoz kapcsolódó vallás- és társadalomtörténeti kérdések megbeszélése messze túlnőne a dolgozat keretein. Ezeket más helyen, a Szépvölgyi úti *villa urbana* publikációjában kívánjuk megtárgyalni.

T. NAGY

UNE STATUETTE DE BRONZE D'HÉRACLÈS, DÉCOUVERTE À ÓBUDA

Les travaux de terrassement exécutés au printemps 1953 sur l'emplacement d'une briqueterie, sise 41, rue Szépvölgyi, à Budapest, ont mis au jour les vestiges d'une assez grande *villa urbana* romaine de l'époque tardive. La villa avait été bâtie au Sud de la ville militaire, sur le versant méridional d'une vallée de direction Est—Ouest, protégée au Nord-Ouest par le Hármashatárhegy (Mont des Trois Frontières) et ouverte vers l'Est. Plus loin, vers l'intérieur, dans la partie occidentale de la vallée, sur l'extrémité occidentale de la carrière de Pálvölgy, non exploitée, on avait retrouvé, quelques années auparavant, certains locaux d'une modeste *villa rustica*, près de laquelle fut découverte, à la fin du siècle dernier, la pierre d'autel de Sep(timius) Iulianus,[1] berger-soldat *(miles pequarius)* de la *legio II adiutrix*. Le soldat, vers 220, avait dû garder une partie du cheptel de la légion. Nos connaissances actuelles permettent donc, elles aussi, d'affirmer qu'aux III^e^ et IV^e^ siècles de notre ère, à l'entrée de la vallée qu'occupent actuellement les rues Szépvölgyi et Pálvölgyi, étaient situées des villas de caractère urbain, tandis qu'à l'intérieur de la vallée, là où elle se rétrécit, se trouvaient, le long de la route traversant la vallée, des villas de caractère rustique, éloignées les unes des autres. Cette route était sans doute un embranchement, né à la hauteur de l'église Újlaki, de la voie Nord—Sud, parallèle à la route de «limes» qui longeait le Danube. Nous nous proposons de traiter ailleurs du fond intégral des monuments archéologiques qui font partie de l'agglomération de villas mentionnées, cet ensemble faisant partie d'une unité historique plus large.[2]

Nous ne publierons cette fois qu'une des plus belles trouvailles de la *villa urbana* sise 41, rue Szépvölgyi : la statuette de bronze d'Héraclès.

La statuette dépassant par sa qualité le niveau moyen des petits bronzes provinciaux de la région danubienne, mérite d'être étudiée à part. Les circonstances de sa découverte sont telles que la statuette peut faire l'objet d'une étude particulière sans que nous l'arrachions à l'ensemble des trouvailles.

La statuette a été mise à la lumière parmi les décombres du coin Sud-Est de l'aile Nord-Ouest de la villa. Immédiatement au-dessus d'elle, dans la paroi orientale du local, nous avons trouvé une sorte de niche que nous n'avons pas réussie à dégager entièrement en raison de la branche du trou de pilier pratiqué pour poser les fondements de l'édifice moderne.

Malgré cela nous pouvons prendre presque pour certain qu'il existait un rapport entre la niche et la statuette de bronze gisant devant elle dans les décombres, et que la statuette fut originairement disposée dans la niche *(lararium ?)* mentionnée.

La statuette est haute de 18,2 centimètres. Elle est faite d'un alliage de bronze et d'étain, ce dernier possédant une forte teneur de zinc.[3] Malgré le grand soin avec lequel la fonte fut effectuée, deux défauts, d'ailleurs à peine perceptibles, peuvent être remarqués au-dessus de la partie droite de la poitrine, et derrière, dans le pli de la jambe droite. Des défauts frappants, nécessitant une réparation, ne sont à signaler qu'à deux endroits, entre les *glutaei*. Conformément à la pratique généralement répandue dans l'Antiquité, les surfaces défectueuses furent réparées, avant d'être ciselées, avec deux petites plaques de bronze.[4] Une belle patine unie, reluisante d'un vert brunâtre, unique parmi les statuettes de bronze de la Pannonie, recouvre toute la surface du corps nu, masquant heureusement les défauts, d'ailleurs à peine visibles, de la fonte.[5] Sur le bras gauche et sur la surface reparée, visible entre les *glutaei*, cette patine est d'une teinte plus foncée.[6] Considérant l'uniformité de la mince couche de vernis, on peut se demander si la statuette n'avait pas été enduite, aussitôt après sa fonte, d'un produit servant de protection contre l'oxydation.[7]

La statuette d'Héraclès avait été fondue de deux pièces. Le bras gauche avec la peau de lion et la massue fut exécuté d'une forme à part et réuni ultérieurement au tronc.[8] Sur la poitrine gauche, à 1 millimètre du bord de la peau de lion descendant de biais, on distingue dans la ligne étroite montant vers l'épaule les traces d'un travail exécuté antérieurement (il s'agit sans doute du soudage des deux pièces[9]). De même, la courbe décrite par l'épaule gauche à la hauteur du cou près du bord de la peau de lion jetée en travers de l'épaule (là où la «peau de bronze» de la statuette se retrousse quelque peu), porte la trace d'un soudage antérieur, notamment du limage qui devait préparer la réunion de la *χλαῖνα* au reste de la statue. Toutes ces observations nous permettent d'aboutir à la conclusion que le bras gauche, tel qu'il se présente actuellement, avec la peau de lion ne faisait pas originalement partie de la statuette, mais était ajouté pour remplacer une autre pièce semblable, qui avait été appliquée à la poitrine et à l'épaule de la statuette et qui, pour une

raison quelconque, a été éliminée par la suite. Aucun défaut de fonte n'étant à supposer,[10] l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'une défectuosité s'est produite en cours du ciselage de la *χλαῖνα*, défectuosité impossible à réparer par des moyens simples ; il fallut donc recourir à l'élimination de la peau de lion et du bras déjà réunis à l'ensemble. L'examen spectrographique a montré que la partie droite nue de la statue était faite d'un alliage essentiellement identique à celui du bras gauche et de la peau de lion,[11] parties qui lui furent ajoutées postérieurement. Le tenon de 23mm, appliqué à la partie postérieure de la peau le lion est également d'un alliage identique, tenon dont le bout est perforé d'un petit trou rond. L'analyse spectrale nous amène ainsi à la conclusion que les deux parties interchangées de la statuette avaient été fondues dans le même atelier, et presque en même temps. Cette dernière opinion est d'ailleurs confirmée par la réparation visible entre les «*glutaei*» de la statuette. La réparation du défaut de la fonte avait été faite, sur cette surface, avant le ciselage, c'est-à-dire avant que la statuette ne fût sortie de l'atelier. Le matériel de la plaque de bronze utilisée pour la réparation est le même que celui duquel fut fondu le bras gauche, ce qui montre de façon indiscutable que la refonte de la partie gauche de la statuette, et la réparation des défauts de la fonte que présentent les *glutaei* sont à peu près contemporaines. Ainsi, la statuette retrouvée rue Szépvölgyi à Óbuda, n'est pas le résultat d'une transformation faite «après coup» d'une statuette d'Héraclès, comme l'Éphèbe de Pompéi transformée en candélabre,[12] ou le bronze grec de Samsun, transformé en statue représentant une figure vêtue;[13] nous sommes ici en présence d'un bronze dont une partie avait été remplacée en raison d'un défaut de fonte avant sa sortie de l'atelier. Cependant la réparation des défauts de fonte et la deuxième fonte de la partie gauche, d'abord mal conçue, ainsi que son exécution définitive, ne proviennent pas de la même main qui avait fait la partie droite de la statuette ; la partie droite présente, en effet, une étonnante richesse de formes de détail, finement modelées. Comparée à la partie droite, le bras gauche apparaît comme une masse amorphe grossière ne possédant pour ainsi dire aucune forme de détail vraiment bien travaillée. C'est ainsi que les formes plates et diffuses de la surface du bras supérieur gauche ne font qu'indiquer le jeu des muscles mis en œuvre pour tenir la massue, relativement petite, attitude qui a pu fournir des possibilités de solutions plus vigoureuses. Le coude et le bras inférieur sont encore moins expressifs ; ce dernier ressemble plutôt à un tuyau de poêle et se fond, sans transition aucune, avec le dos de la main démesurément grand. La seule confrontation de ces détails avec la partie droite de la statuette, aux justes proportions et avec la richesse remarquable des formes qui suggèrent la tension du corps, au moment où il amorce le mouvement, nous montre, de façon indiscutable, que le bras gauche avec ses attributs ajoutés plus tard à la statuette est l'oeuvre d'un sculpteur de qualité inférieure.

Mais si la statuette est l'œuvre de deux sculpteurs différents, ceux-ci travaillèrent dans un même atelier, avec le même alliage, comme c'est prouvé par l'analyse spectrale dont nous avons parlé plus haut. En tous cas, une très grande différence existait entre les qualités et les connaissances techniques des deux sculpteurs qui ont travaillé à la statuette.

Cependant ce qui trouble le plus l'effet d'ensemble produit par la statuette dans sa forme actuelle, ce n'est pas la faiblesse d'exécution du bras gauche, ni la façon grossière dont la peau de lion est appliquée, mais le bras droit cassé et toute la partie qui manque sous le pied gauche levé. Avant donc de poser les questions relatives au type statuaire et au style sculptural de la statuette, il nous faut examiner les possibilités de reconstituer les parties manquantes.

Quant à la partie manquante du bras, le moignon partant horizontalement de l'épaule et serré étroitement contre la poitrine, ne permet d'envisager aucun écartement du bras. Trois possibilités sont donc admises en ce qui concerne la position du bras droit :

1. Héraclès étend le bras droit et le maintient perpendiculairement à l'axe vertical du tronc qui se détourne (position à peu près horizontale).

2. Le bras droit est plié dans le coude et la partie inférieure élevée jusqu'à la tête.

3. Le bras droit plié dans le coude est à peu près horizontal, parallèle à la poitrine, ou monte légèrement en biais.

Parmi les statuettes de bronze, et, d'une façon générale, les représentations d'Héraclès, nous ne connaissons que les deux premières variantes de la position du bras. *L'«Hercules bibax»*, une petite statuette en bronze de la collection Trau, acquise prétendument à Constantinople,[14] a le bras droit plié dans le coude et élevé jusqu'à la tête. Cependant, cet Héraclès quittant, en titubant, un riche festin, s'il rappelle par son dynamisme la statuette d'Óbuda, en diffère sensiblement par sa conception. Par ailleurs, l'Héraclès de la collection Trau regarde la main droite qui tient le rhyton (?) alors que, si nous admettions cette hypothèse pour reconstituer la statuette d'Óbuda, nous aurions un Héraclès détournant le regard de la coupe qu'il tient dans sa main droite, levée. Ainsi, nous ne pourrions guère admettre l'idée que le bras droit fût tendu en avant tenant une

coupe ou un rhyton, type représenté, parmi les œuvres provinciales, par l'une des statuettes d'Héraclès retrouvée à Bordeaux;[15] cette dernière écarte, par ailleurs, quelque peu le bras, présentant ainsi une variante de l'*Héracles dexiumenos*,[16] sans rapport avec la statuette d'Óbuda.

Quant à la partie manquante, seule, la troisième possibilité peut être retenue selon laquelle le héros maintenait le bras inférieur droit devant la poitrine, en position approximativement horizontale ou élevée légèrement en biais. Il est vrai que, parmi les représentations d'Héraclès connues jusqu'à présent, aucune ne présente le bras, de cette façon. Nous pensons cependant que celle-ci est la solution la plus vraisemblable, celle qui correspond le mieux à la manière de construire la statuette en profondeur. En effet, le bras maintenu parallélement à la poitrine s'intégrerait organiquement — tel un chaînon manquant — entre la jambe gauche tendue vers le spectateur et le corps nu s'élevant dans l'espace plus profond liant les deux parties de la statuette, solution qui lui permet de s'échelonner en profondeur.

Maintenu légèrement en biais, incliné vers le haut, devant la poitrine, le bras droit, reconstitué ainsi, accomplirait non seulement une fonction spatiale, mais s'intégrerait aussi parfaitement dans la structure générale de la statuette, bâtie sur des axes horizontaux et verticaux qui s'entrecoupent. L'objection selon laquelle une telle position du bras droit est inconnue sur les statues d'Héraclès, n'est pas valable. Il y à, en effet, d'autres bronzes d'Héraclès sur lesquels un élément quelconque de la position du corps ne trouve pas son antécédent parmi les riches variantes de type Héraclès d'origine hellénistique, ni parmi leurs copies ou modifications datant de l'époque impériale.

Parmi les exemples qui abondent, citons, à l'appui de notre thèse, l'une des statuettes d'Héraclès, trouvée en Macédoine (Topoliane).[17] Ce bronze représente le héros en position de repos, s'apprêtant à boire dans la coupe (rhyton ?) qu'il tient dans la main droite, levée. Comme l'a remarqué justement celui qui a publié la statuette, celle-ci n'a pas, non plus, de réplique exacte, mais on connaît ses antécédents avec certitude. L'Héraclès de Topoliane, dont le bras gauche s'appuie sur la massue recouverte de la peau de lion, et qui, maîtrisant sa fatigue, s'apprête à boire, est à notre avis une variante du type Héraclès dit Farnèse, épuisé de fatigue et regardant devant lui, variante dans laquelle se fait valoir une conception moins austère du héros, telle qu'elle existait dans le cercle de Praxitèle.[18] Ainsi, la statuette de Macédoine est une variante librement modifiée des types d'Héraclès antérieurs, datant du IV^{ème} siècle. On sait que parmi les statuettes de bronze hellénistiques nous trouvons un grand nombre de variantes assez libres de types sculpturaux antérieurs.[19]

La statuette d'Óbuda entre, elle aussi, dans cette catégorie, ne serait-ce que par l'attitude du bras, inconnue chez d'autres statues d'Hèraclès. Rien que ce fait nous permet de prétendre avec une grande probabilité que la statuette d'Óbuda est le remaniement assez libre d'un type de statue d'Héraclès antérieur.

Il est d'une grande importance, quant à la conception et l'interprétation de la statue, de compléter la partie manquante sous le pied gauche levé. Cependant, cette question ne peut être séparée de celle des types statuaires et, pour la résoudre, l'on doit prendre en considération l'attitude de la figure de notre bronze et sa pondération.

Notre Héraclès de bronze se penche légèrement en avant et tourne son buste à gauche. La tête, avec un chiasme encore plus fort, est tournée à gauche, et vers le haut. Contrairement à la stabilité du bras gauche, qui tient la massue, le bras droit provoque le mouvement du buste vers la gauche et y participe.

La figure, debout, repose sur le pied droit dont le talon est en l'air et sur le plante du pied gauche porté en avant. Ainsi, la statuette représente une solution fort heureuse de l'équilibre instable, employé pour la première fois par Lysippe; le centre de gravité du corps pouvant se déplacer, d'un moment à l'autre, du pied droit (dont le talon est légèrement en l'air) au pied gauche (porté très en avant).

Nous retrouvons un correspondant du type d'Héraclès, — le corps penché en avant et juste transposant le poids sur le pied levé (à l'exception l'attitude du bras et de la tête) — dans la scène d'Hippolyte des sarcophages d'Héraclès du II^{ème} siècle de notre ère, classée, par Robert, dans son groupe II. 2.[20] Une confrontation de la statuette d'Óbuda avec l'Héraclès de la scène d'Hippolyte du sarcophage de Villa Albani est particulièrement instructive (V. p. 11, fig. 1).[21] Ce sarcophage représente le héros posant son pied droit sur la poitrine de la reine amazone qui gît inanimée.

Ce que cette image a de commun avec la statuette découverte à Óbuda, c'est le mouvement du corps en avant, le détournement du tronc dans la direction du bras tendu. Par contre, la position de pieds est intervertie (comme si la statuette était l'image, reflétée par un miroir, du héros du sarcophage) ; le regard se dirige en avant et vers le bas.

La scène d'Hippolyte se retrouve aussi sur les sarcophages classés par Robert dans le groupe II. 1., et qui sont quelque peu postérieurs à ceux dont nous avons parlé plus haut.[22]

L'Héraclès de la scène d'Hippolyte est en quelque sorte l'image, renvoyée par un miroir, du héros du groupe précédent, mais (à l'excep-

tion de l'attitude du corps légèrement courbé, penché sur l'amazone) il appartient à un type sculptural très proche de celui de la statuette d'Óbuda. De tout le groupe, c'est surtout le sarcophage de la Villa Ludovisi (v. p. 13, fig. 2)[23] qui nous intéresse ici et dont la scène d'Hippolyte nous montre un Héraclès détournant la tête et regardant vers le haut.[24] La main gauche présente la même stabilité que celle de notre statuette d'Óbuda ; la massue posée sur l'épaule, la peau de lion tombant de l'épaule assez bas sous la poitrine[25] (alors que dans les autres bronzes d'Héraclès elle ne la dépasse pas), sont également des détails qui sont identiques dans les deux types de représentation. Nous avons aussi d'autres détails communs, de moindre importance, comme la position du pied gauche levé, dont la plante foule l'épaule de l'amazone. Cependant, chez l'Héraclès du sarcophage le poids du corps repose déjà sur le pied levé, c'est à dire, posé sur l'amazone, et les pieds sont plus écartés que sur notre statuette. Malgré d'indiscutables différences, il n'est pas douteux que l'Héraclès de sarcophage posant son pied sur l'Hippolyte étendue, et penchant le buste en avant, représente un type voisin de celui de la statuette d'Óbuda.

En outre, il est presque certain que, comme dans le cas des sarcophages, il nous faut reconstituer la partie manquante sous le pied gauche levé d'Héraclès, par une Hippolyte vaincue, ou, plus exactement, par la figure inanimée, étendue par terre, de la reine des amazones, telle que nous la voyons sur les sarcophages.[26] Ce qui plaide encore en faveur de cette hypothèse, c'est que l'épaule ou la poitrine de l'amazone, sur laquelle Héraclès pose le pied, serait, ramenés aux proportions de la statuette d'Óbuda, juste assez grande pour combler le vide sous le pied gauche levé de notre statuette.[27]

Autre fait venant confirmer notre idée : en dehors des représentations de l'amazone vaincue, nous ne trouvons, ni dans les autres représentations «des athloi», ni parmi les figures d'Héraclès appuyant sur le talon, aucune dont l'attitude rappellerait celle de la statuette d'Óbuda.

Parmi les représentations des «athloi» avec personnages humains,[28] nous ne connaissons jusqu'à présent, en dehors des scènes d'Hippolyte, aucune qui montrerait Héraclès, non pas pendant le combat, mais en attitude triomphante, foulant de son pied le corps de son adversaire vaincu.[29] Parmi les scènes représentant les luttes du héros contre les animaux, seule l'aventure avec le lion de Némée pourrait être prise en considération. Cependant, l'image d'une métope du temple de Zeus à Olympie,[30] image qui représente le héros épuisé par le combat, la tête appuyée sur la main et un pied posé sur le lion vaincu, ne peut, en aucun cas, être prise en considération quant à la question du complément, ne fût-ce qu'en raison de la position assise d'Héraclès. On retrouve encore un certain nombre d'autres variantes de cette scène dans la petite plastique plus tardive.[31] Abstraction faite de leurs conceptions entièrement différentes, les représentations mentionnées ne peuvent être utilisées en vue de compléter la statuette d'Óbuda, ne serait-ce que du fait que cette dernière représente le héros portant sur l'épaule la peau de lion, manifestement après l'aventure de Némée, célébrant l'achèvement d'un autre «athlos».[32]

En dehors des représentations des «athloi», nous connaissons d'autres figures d'Héraclès, celles des statuettes des époques hellénistique et impériale, posant leur pied gauche ou droit levé, sur un rocher, s'appuyant avec la main sur une massue et tenant dans l'autre une coupe ou un rhyton, se reposant près d'une source.[33] Cet Héraclès, à l'attitude calme, et même épuisée, n'a évidemment rien à voir (sauf le pied qui s'appuie sur le talon) avec celui du Héraclès d'Óbuda, éclatant de force, prêt à l'action.

L'examen sommaire des différente types d'Héraclès[34] susceptibles de servir de modèle pour compléter la statuette d'Óbuda, ne fait que souligner encore plus vigoureusement les rapports existant entre les représentations Héraclès-Hippolyte de sarcophages, et notre statuette.

Nous estimons que tout ceci serait corroboré si nous pouvions démontrer, dans la même sphère artistique, l'archétype tant de la statue de bronze que des bas-reliefs de sarcophage de l'époque des Antonins, indépendamment l'un de l'autre.

En parlant du complément au bras droit manquant de la statuette d'Óbuda, nous avons déjà indiqué que le bras droit plié dans le coude devant la poitrine n'avait pas de correspondant parmi les représentations d'Héraclès. Cette seule observation nous autorise à conclure que notre statuette est la transformation d'un type antérieur.

Cette opinion est confirmée par le fort chiasme de la figure debout, caractéristique de la tradition lysippienne de l'art hellénistique, par le travail soigné et artistique avec lequel fut exécuté la surface du corps nu, et par les particularités de la tête, ces dernières indiquant non seulement le modèle, mais aussi la conception définitive de notre statuette. Alors que la forme rectangulaire allongée de la tête, le profil au nez arqué et le modelé des cheveux rangent la tête de notre statuette dans le type statuaire représenté par l'Héraclès Farnèse,[35] l'inanité du visage sous les yeux, la bouche modelée sans vigueur, avec la moustache dessinant un angle droit, la manière académique de traiter la barbe drue, mais lâche, trahissent la main d'un copiste de l'époque des Antonins.[36]

De même le modelé arqué de l'extrémité de la peau de lion jetée en travers du bras gauche, indique, lui aussi, le style de l'art de l'époque des Antonins, modelé qui est analogue à celui des vêtements largement arqués de cette époque.[37] Depuis la publication d'études détaillées sur les caractéristiques de la copie ou de la transformation des statues classiques et hellénistiques grecques, nous savons que les copistes de l'époque impériale, tandis qu'ils adaptaient souvent très librement les types antérieurs, prêtant, aux têtes prises comme modèles, les particularités du style de leur époque : lorsqu'il s'agissait de pièces plus importantes, ils s'efforçaient de reproduire, aussi fidèlement que possible, les formes du corps, et la musculature.[38] Cette activité des copistes de l'époque impériale fut mise en relief par Lucien,[39] dans un passage cité à plusieurs reprises (sinon à ce propos) par la littérature, passage dans lequel l'auteur grec parle de la manière dont on avait fait les copies de l'Hermès Agoraios, érigée à l'Agora d'Athènes. Selon sa description — et son témoignage fait foi — les copistes entouraient d'une «cuirasse» de goudron le corps nu de la statue, mais ne reproduisaient jamais de façon aussi mécanique la tête et les bras qu'ils modelaient librement. Pernice[40] a raison d'évoquer à ce propos la technique pratiquée dans les ateliers modernes. La manière de copier les statues de grandes dimensions, décrite par Lucien, si elle n'est pas, en tout point, comparable à la reproduction libre des statuettes de bronze de bonne qualité, peut être, sous un rapport, instructive du point de vue de cette reproduction ; c'est l'effort de reproduire aussi fidèlement que possible les formes du corps humain nu. En désignant le modèle — pour le moment seulement supposé — de l'Héraclès d'Óbuda, nous estimons juste de ne considérer comme point de départ ni l'attitude de la statuette (celle-ci, étant tout à fait individuelle, n'est pas utilisable), ni le type de la tête transformée par le copiste, mais l'exécution du corps nu musclé du héros, exécution digne d'un vrai maître qui s'est évidemment fidèlement tenu aux particularités du modèle original.

Les photos des pages 20, n^{os} 13—14, et 22, n° 17 représentent certains détails de l'Héraclès de Budapest, vu de face et de dos et permettent de distinguer le fini de travail avec lequel est représenté la surface du corps musculeux, les formes de détail, mises en relief, mais reliées entre elles par des transitions nuancées ; la partie abdominale, légèrement bombée et séparée de la poitrine par deux plis horizontaux ; les faisceaux musculaires ronds et ovales sous le bras droit levé, qui, tout en constituant des unités à part, ne sont pas nettement séparés mais se rattachent l'un à l'autre par des transitions d'un modelé tendre. Un pli arqué profond allant de la nuque jusqu'au *glutaei* — d'où part vers la gauche, sous l'omoplate gauche et musclée, un autre pli plus petit — caractérise la partie dorsale. Le haut du corps étant tourné à gauche et se redressant légèrement, la musculature de la partie droite du dos, conformément à l'attitude du bras droite, est particulièrement riche en détails. Au-dessus de petit faisceau musculaire qui se détache dans la cambrure des hanches, un faisceau oval plus grand fait saillie auquel font suite, sur l'omoplate droite, d'autres muscles ovales renflés.

Nous retrouvons une analogie presque parfaite de l'exécution de notre statuette dans un torse d'Héraclès, transformé en satyre, des Uffizi de Florence.[41] Bien que les dimensions et le matériel soient différents dans ces deux statues, il est frappant de voir l'unité du modelé qui se manifeste dans les détails de la poitrine et du dos. Les photos des pages 21 et 22 nous dispensent de toute description détaillée, les ressemblances étant évidentes pour tout œil attentif. Nous voudrions simplement attirer l'attention sur l'analogie, dans les deux statues, de la division de la puissante musculature du haut du corps, en saillies plus ou moins grandes, rondes ou ovales, sur l'analogie de l'amalgamation de certaines formes, malgré la différence du matériel, et finalement — pour reprendre les termes de la description que donna Amelung de la statue de Florence — du dynamisme agité, qui dépasse la mesure des classiques de l'Antiquité et que la main du sculpteur n'était visiblement pas arrivé à dominer.

Amelung et les chercheurs postérieurs confrontent le Satyre de Florence avec les Géants de la gigantomachie du grand autel de Pergame.[42] Ils estiment que la statue est contemporaine du bas-relief, mais due à un sculpteur de plus haute qualité que l'auteur du grand autel de Pergame. Du temps d'Amelung, la date de la frise du grand autel n'était pas contestée, or dans la recherche moderne cette question soulève des controverses[43]. Tenant compte des arguments invoqués au cours du débat, nous estimons qu'une œuvre d'une telle envergure demandait beaucoup de temps, même à la cour du prince de Pergame dont les ressources matérielles étaient considérables et où vivaient de nombreux artistes de valeur. Les travaux furent entrepris sans doute au cours des dernières dizaines d'années du règne d'Attale I^{er} (247—197). Cependant la frise extérieure de ce monument de victoire, incontestablement le plus imposant de son époque, ne fut sans doute achevée que sous le règne de son successeur Eumène II (197—159). Ainsi, nous ne croyons pas commettre d'erreur grossière en émettant l'opinion que tout le torse du Satyre de Florence, figure analogue aux Géants de la frise extérieure de l'autel que l'original de l'Héraclès d'Óbuda qui peut se rattacher au

torse de Florence, datent des environs de 200 avant notre ère. Parmi les sculpteurs de bronze de Pergame de cette époque, nous connaissons les noms de Phyromachos, Stratonicos, Isigonos et Antigonos, dont les œuvres n'ont cependant pas pu être identifiées, malgré toutes les recherches entreprises sur les œuvres plastiques, d'ailleurs peu nombreuses, de l'époque.[44] De cette façon, il est encore impossible de déterminer avec précision, à l'intérieur de l'art pergamien, le prototype du torse du Satyre de Florence et de la statuette d'Óbuda. Mais on peut affirmer avec une quasi-certitude qu'il existait, au début du IIe siècle avant notre ère, un groupe Héraclès dans l'art pergamien, groupe qui peut être considéré comme le modèle de la statuette d'Óbuda et qui faisait partie d'un cycle d'Héraclès de plusieurs scènes.

Cette conclusion de nos considérations est confirmée par ailleurs par l'analyse de la scène Héraclès-Hippolyte des sarcophages de l'époque des Antonins. On a remarqué, il y a déjà fort longtemps, que la scène Héraclès-Hippolyte des sarcophages classés dans la catégorie II. 2 par Robert se retrouve, dans une conception tout à fait analogue, sur le revers des médailles de Postume (258—268), portant l'inscription : *Herculi invicto*.[45] On en a tiré la juste conclusion que la représentation de l'aventure des amazones sur les sarcophages se ramène, en dernière analyse, à un groupe de statues en ronde-bosse.[46] On a remarqué, d'autre part, que la reine des amazones, étendue inanimée sous le pied du héros, telle qu'elle est représentée sur les sarcophages et sur les médailles, montre une réssemblance frappant avec de «l'Amazone morte« du musée de Naples.[47]

Cependant, on a omis de tirer une conclusion, pourtant évidente, concernant l'archétype de la scène Héraclès-Hippolyte qui figure sur les sarcophages. Étant donné que d'une part, «l'Amazone morte» de Naples et les pièces de caractère analogue qui font partie de la même catégorie, respectivement les repliques de ces pièces originales, appartenaient aux statues votives qu'Attale Ier fit dresser aux environs de 200 avant notre ère près du mur méridional de l'Acropole d'Athènes[48] et que d'autre part, les sarcophages représentent la reins dee amazones de la scène Héraclès-Hippolyte, selon le modèle de l'«Amazone morte», il est évident que le modèle plastique de la représentation des sarcophages ne peut être antérieure aux anathèmes d'Attale, c'est-à-dire au tournant du IIIème siècle avant notre ère.[49] La justesse de notre conception est confirmée par une observation d'Amelung,[50] selon laquelle les représentations de la lutte contre le lion de Némée et de l'aventure des Hespérides telles qu'on les retrouve sur les sarcophages d'Héraclès, peuvent être ramenées à des groupes plastiques faits à Pergame sous le règne d'Attale Ier, groupes dont les copies sont : le groupe d'Héraclès avec le lion du IIème siècle de notre ère et conservé à la «Sala degli animali» du Musée du Vatican[51] et le groupe de Wörlitz évoquant l'aventure des Hespérides.[52] Ainsi, les trois scènes des sarcophages dodécathlétiques du IIème siècle se rattachent très vraisemblablement à l'art pergamien de l'époque d'Attale Ier. Ces données nous permettent aussi d'affirmer avec une quasi-certitude, qu'il existait, aux environs de 200, à Pergame, un important cycle des aventures d'Héraclès, dont il faut imaginer les groupes d'après les figures des sarcophages mentionnés ci-dessus. Soulever les autres problèmes qui pourraient se poser à ce propos, comme par exemple les groupes d'Héraclès d'Alysie par Lysippe, considérés comme modèles,[53] nous mènerait trop loin et les hypothèses que nous pourrions émettre à leur sujet seraient difficilement justifiables.

Comme nous l'avons vu, la statuette de bronze, découverte à Óbuda, est une copie assez libre de l'époque des Antonins, qui se ramène à un groupe Héraclès-Hippolyte du cycle d'Héraclès de l'art Pergamien. Il nous reste à examiner la question de savoir où fut réalisée notre statuette, aux environs du tournant du IIème siècle de notre ère.

Donner une réponse précise à cette question est difficile, sinon impossible. En effet, nous sommes en présence d'un remaniement artistique datant de l'époque des Antonins, remaniement dont aucune réplique exacte n'est connue. Déterminer le lieu d'origine est d'autant plus difficile, que notre statuette représente un type d'Héraclès jusque-là unique, et qu'en outre, nos connaissances au sujet des ateliers de petite sculpture qui existaient au IIème et IIIème siècles, en Italie et dans les provinces, sont très limitées. Les recherches en sont, à cet égard, à leurs débuts, et la question des ateliers n'est même pas posée dans la plupart des publications.[54] Les récentes classifications des statuettes de bronze des grandes collections étrangères n'entreprennent elles, non plus, une division par atelier des objets.[55] Aussi, ne pouvons-nous guère aller plus loin que de poser le problème du lieu d'origine de la statuette d'Héraclès retrouvée à Óbuda.

Nous pouvons toutefois prendre, comme point de départ, le modelé vigoureux du corps nu, la reproduction relativement fidèle de la musculature de la statue originale, de dimensions visiblement plus grandes. Les particularités de l'exécution de la statuette, surtout dans la partie dorsale, donnent une importance exagérée à la musculature, par rapport aux dimensions de la statuette. Les chercheurs ont observé depuis fort longtemps[56] que parmi les statuettes de bronze faites d'après un original (ou une copie) de dimensions plus importantes, la représenta-

tion minutieuse — mais hors de proportion avec la grandeur des statuettes — de la musculature fait penser non à des ateliers gréco-hellénistiques, mais à des ateliers «romains» au sens large du mot. Si nous tenons compte de cette observation, il nous faut éliminer, dans la recherche du lieu d'origine de la statuette d'Óbuda, les provinces dites «orientales» dont les ateliers de copistes avaient conservé les traditions gréco-hellénistiques, même à l'époque impériale.

La technique de la statuette nous permet d'avancer encore, en procédant par élimination. Certaines particularités techniques (fonte en plusieurs parties, ciselure minutieuse de la surface, revêtement des yeux par des plaques d'argent, application de la patine artificielle antique)[57] considérées *ensemble* indiquent nettement que l'Héraclès d'Óbuda fut exécuté dans un atelier où soit les traditions des procédés techniques gréco-hellénistiques étaient encore vivantes, soit ces procédés étaient adoptés. Or, en Italie et dans la Gaule, seuls les ateliers «romains» travaillant pour une clientèle exigeante, possédaient encore ces traditions;[58] quant à la Pannonie, on n'y peut compter avec quelques ateliers que dans les centres urbains du Sud et de l'Ouest de la province.[59] Les statuettes que nous connaissons ne permettent certainement pas de conclure à l'existence de tels ateliers en Pannonie, mais les restes des grandes statues de bronze sembleraient indiquer qu'ils pouvaient exister dans le Sud-Ouest de la Pannonie.[60]

Parmi les statuettes de bronze, retrouvées en Pannonie et très vraisemblablement originaires de cette province, nous n'avons aucune qui, au pont de vu du style ou du technique, soit comparable avec l'Héraclès d'Óbuda. Attribuer la paternité de la statuette à un sculpteur immigré, de culture classique (comme cela est arrivé ailleurs, par exemple dans la Gaule)[61] serait une hypothèse gratuite.

Ainsi, il ne reste plus, comme lieu d'origine possible de notre statuette, que la Gaule et l'Italie — compte tenu des relations économiques et commerciales entre la Pannonie et les provinces en question.[62] Cependant, rien ne nous autorise, d'après les particularités techniques de la statuette à l'attribuer à un atelier quelconque de l'une ou de l'autre province. Nous connaissons des statues de bronze, fondue en deux ou en plusieurs pièces, originaires d'Italie, ou de la Gaule et des confins de ces deux provinces, et il arrivait souvent que, comme pour l'Héraclès d'Óbuda, l'épaule et le bras gauche, avec la peau de lion, fussent fondus à part.[63] Le revêtement des yeux par des plaques d'argent était plus répandu dans la Gaule et aux confins de cette province ou il peut être aussi bien retrouvé dans les produits des ateliers de la Gaule orientale, — délimités par Neugebauer[64] — comme sur les statuettes de bronze sorties de l'atelier d'Avenche, récemment identifié.[65] Rien de plus caractèristique de la popularité de cette technique qu'elle était employée pour des objets d'art à décorations plastiques, comme le récipient à trois têtes de Cologne,[66] le buste de Bacchus sur la garniture de plaques du meuble de Vorsselaer,[67] etc. Le revêtement de plaques d'argent, imitatiton de l'incrustation d'argent des grandes statues de bronze, n'est cependant pas étranger aux statuettes originaires d'Italie,[68] elles non plus.

Les particularités du style de la statuette d'Óbuda, elles aussi, ne sont guère suffisantes à trancher le débat concernant son lieu d'origine. En modelant le corps nu et musclé d'Héraclès, le sculpteur a fait une copie assez fidèle du modèle hellénistique. Le visage, comme nous l'avons dit, porte des traits typiques de l'époque des Antonins. Il semble aussi à première vue que la séparation, par une ligne assez profonde, du »glutaeus« droit de la partie supérieure de la jambe, ainsi que la division, par une ligne en arc, allant jusqu'à la cheville, de la chair musclée derrière le tibia, représentent également une addition personnelle du copiste de l'époque des Antonins. Ces séparations nettes sont plus frappantes encore, si nous les comparons au buste musclé, où abondent les transitions d'un modelé tendre et d'où tout contour net et tranchant est absent. Cependant, nous retrouvons ces lignes de séparation caractéristiques, dans l'art hellénistique tardif;[69] aussi, ne pouvons-nous pas les considérer comme des caractéristiques de l'atelier du copiste. Cette remarque intéresse particulièrement un groupe de statuettes de bronze de le Gaule, groupe qui posséde des caractéristiques semblables.

Ainsi, les indications les plus intéressantes concernant le lieu d'origine de l'Héraclès d'Óbuda sont fournies par la tête, transformée à l'époque des Antonins. Or, il est intéressant de remarquer que si, par sa forme rectangulaire allongée, par le profil courbé du visage, cette tête s'apparente au type Héraclès dit Farnèse,[70] la bouche, le menton saillant et la barbe, sont, comme nous l'avons vu, »dans la ligne« des portraits de l'époque. Ce n'est sans doute pas par hasard si nous trouvons, en Italie, au »Museo Civico« de Bologne une statuette de bronze d'Héraclès de 14,6 centimètres[71] dont le visage présente la même dualité alors que, parmi les statuettes d'Héraclès de la Gaule, il n'y a aucune qui rappelle la nôtre, ne serait-ce que par la tête. L'Héraclès de Bologne est probablement la transformation, exécutée à l'époque des Antonins, d'une statue antérieure, élevée pour rendre hommage au héros, probablement dans la ville de Rome.[72] Elle n'est donc que de peu antérieure à l'Héraclès d'Óbuda. Celui-ci présènte donc plusieurs traits communs avec la statuette de Bologne: même structure

rectangulaire allongée de la tête, même front haut, même nez long, étroit et arqué, dominant la partie centrale du visage, même forme, légèrement ovale, des yeux. Les deux statues ont conservé, par ces traits, les caractéristiques du type d'Héraclès dit Farnèse. Cependant, l'auteur de la statuette de Bologne n'avait suivi le type Farnèse que dans la partie supérieure du visage ; par contre, en ce qui concerne la bouche et sa région, énergiquement saillante, il s'en était écarté, tout comme le sculpteur de l'Héraclès d'Óbuda.

Si nous considérons cette statuette d'Italie, et d'autres d'un type analogue, nous verrons mieux les différences qui séparent l'Héraclès d'Óbuda et les statuettes d'Héraclès de la Gaule. Celles-ci n'ont rien du corps à la fois svelte, musclé et vigoureux (mais point grossièrement robuste) de la statuette d'Óbuda, ni des fines transitions des détails de cette dernière. Les statuettes d'Héraclès supposées originaires de la Gaule, et d'une façon générale, toutes les statuettes de bronze de la Gaule, mettent trop l'accent sur les formes de détail du corps qu'ils séparent assez nettement les unes des autres, comme p. e. l'un des Héraclès de Vienne,[73] le Jupiter d'Évreux,[74] l'Héraclès Epitrapezios de Jagsthausen,[75] le Satyre nu de la Bibliothèque Nationale,[76] ou, tombant dans l'autre extrême, suivent un modelé sec, et souvent tout à fait plat.[77] L'Héraclès d'Óbuda n'appartient à aucune de ces deux tendances et s'apparente plutôt, par sa conception et par ses formes, aux statuettes d'Italie.

Exposer les problèmes d'histoire sociale et de celle des religions que soulève notre statuette, dépasserait le cadre du présent essai. Nous les aborderons dans une autre étude, consacrée à la *villa urbana* de la rue Szépvölgyi, à Óbuda.

NOTES

[1] Bud. Rég. V, 1897, p. 114, n° 12. — CIL III 10428. — *A. Alföldi*, Arch. Ért. 1940, p. 206. — *R. Egger*, Anz. Österr. Akad. LXXXVIII, 1951, p. 222.

[2] Cet ouvrage paraîtra probablement dans le volume suivant de la série «Tanulmányok Budapest múltjából» («Études sur le passé de Budapest»).

[3] Voir, dans ce volume, pp. 327 et suiv., le résultat de l'analyse spectrale effectuée par le Service de l'Examen des Matériaux des Usines Mátyás Rákosi, auquel nous tenons à exprimer nos remerciements.

[4] Pour la technique du placage (Plattierung) dans l'Antiquité, voir, en général : *K. Kluge*, Die antike Erzgestaltung, und ihre technischen Grundlagen, 1927, pp. 114, 152 et suiv. Voici quelques exemples des pièces publiées : *G. Faider—Feytmans*, Les Antiquités du Musée de Mariemont. 1953, p. 88, n°60, p. 141, n°21. *Ét. Michon*, Mon. Piot, XXXIII, 1933, p. 121. *Ad. Blanchet*, Mon. Piot, XXXIV, 1934, p. 63. — Il faut mentionner à part L'Enfant Bacchus de la Côte d'Or avec une cinquantaine de défauts de fonte plus ou moins importants, tous corrigés *(H. de Villefosse*, Mon. Piot, III, 1896, p. 55.). — *L. Curtius*, R. M. 45, 1930, p. 3 (statuette de Zeus à Florence). — *P. Wolters*, J. d. I. 48, 1933, p. 248, fig. 19 (taureau de bronze du sanctuaire des Cabires de Thèbes). — *R. Paribeni*, N. d. Sc. 1902, p. 572 (L'Héraclès Épitrapézios de Pompéi). — *B. Filow*, Bull. de l'Instit. archéologique bulgare. I, 1921—1922, p. 5, pl. I. (L'Apollon de Stara Zagora). — *N. Bulić*, Bullettino d. arch. e storia dalmat. XII, 1896, pp. 9. et suiv. — AEM. XI., 1887, p. 25, pl. I. (Statue de Zeus à Spalato). — *H. Schoppa* Germania, 20, 1936, p. 253 (Faune de Klein—Fullen). — *H. C. van Gulik*, Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Muzeum, Amsterdam, 1940, p. 21 (Hermès d'Amsterdam), etc. Citons encore, en raison de son lieu de découverte, Budapest, la statue «Eros dans la tonnelle», dont la chèvre porte, sur le dos, une plaque ronde de rapiéçage *(N. Láng*, Bud. Rég. XII, 1937, p. 24, et pl. I).

[5] La patine brillante de notre statuette faite en alliage de bronze, contenant une très forte proportion de zinc, justifie, malgré les avis contraires, l'opinion de *K. Rathgen* (citée par *K. Kluge:* Die antike Erzgestaltung, pp. 228 et suiv. avec les ouvrages sur la question) suivant laquelle la formation de la patine est indépendante de la teneur en zinc de l'alliage.

[6] Cette même nuance foncée se retrouve sous la patine vert foncé de la peau de lion et de la massue. La nuance foncée de la patine s'explique en partie par le fait qu'elle «s'accroche» mieux aux aspérités qu'aux surfaces lisses.

[7] Pour cette pratique des ateliers grécs et hellénistiques, voir : *H. Lechat*, BCH, 1891, pp. 474 et suiv. — *H. de Villefosse*, Mon. Piot, I. 1894, p, 113. — On avait l'habitude, à Rome, d'enduire d'huile les objets en métal et les statues, d'une part pour les préserver de l'oxydation et, d'autre part, pour mettre en relief les nuances de la couleur du métal. *Plin*, n. h. XV. 34 (*Mayhoff*, II. p. 522). — *H. Blümner*, Technologie und Terminologie der Gewerbe u. Künste, IV, 1887, p. 338.

[8] Certaines traces semblent indiquer que la partie de la χλαῖνα dépassant le bras gauche fut coulée à part. Cependant, seule la radioscopie de toute la surface pourrait révéler si la ligne

de séparation qui n'est pas visible que sur une surface de quelques millimètres carrés, est une fêlure ou marque la réunion de deux unités séparées.

[9] Je tiens à exprimer mes remerciements à M. László Dömötör, avec qui j'ai pu discuter de toutes les questions relatives à l'interprétation des phénomènes d'ordre technique.

[10] Dan ce cas-là, en effet, on n'aurait pas réuni la fonte défectueuse au torse de la statue.

[11] Voirtable comparative de la page 328 de ce volume. La seule différence que l'on puisse signaler, à savoir que dans le matériel du bras gauche et de la peau de lion, nous avons, à côté de l'étain, des traces d'antimone, n'est pas essentielle.

[12] *E. Rizzo*, Bull. Com. 53, 1926, pp. 13 et suiv. — *A. Maiuri*, Not. d. Sc. 1927, pp. 63 et suiv., *W. Amelung*, J. d. I 43, 1927, pp. 137 et suiv.; — *D. K. Hill*, Catalogue of Classic Bronze-Sculptures, Walters Art Gallery. 1949, pl. XVIII.

[13] *K. Lehmann-Hartleben*. Grossbronzen d. röm. Kaiserzeit. 1927, p. 100, pl. I. avec commentaires de *K. Kluge*, ibid., pp. 136 et suiv.

[14] *Gurlitt*, AEM. II, 1878, p. 157, n°42, — *Benndorf*, Ibid, III, 1879, p. 189, pl. IV. Cf. encore : *Babelon—Blanchet*, p. 237, n°567, dont l'authenticité est pourtant douteuse.

[15] *S. Reinach*, Rép. d. stat. 220, n° 7.

[16] *A. Andrén*, Opuscula Archaeologica, XIII, 1948, pp. 17. et suiv., a dressé récemment la liste et donné la classification des statuettes comme appartenant à cette catégorie. *Ch. Picard*, Rev. Arch. 1953, pp. 38 et suiv., est également intervenu dans le débat sur l'interprétation de ce type d'Héraclès.

[17] *B. Filow*, Antike Plastik. Amelung Festschr. 1928, pp. 73 et suiv. — *G. Lippold*, Griechische Plastik. Munich, 1950, p. 317.

[18] V. le marbre d'Héraclès au bras tendu latéralement et tenant une coupe dans la main, conservé à Villa Albani. *A. Furtwängler*, Meisterwerke, fig. 108, et pp. 547 et suiv., que complète *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen, Munich, 1923, pp. 231 et suiv. Le cou de la statue conservée à Villa Albani à été complété. Cependant, cela ne permet pas d'affirmer avec certitude que le héros tournait sa tête à gauche. Un port de tête analogue à celui de la statue de Topoliane est également à envisager. V. encore *S. Reinach*, Rép. d. stat. II. 22,5 (Statue de bronze provenant d'Etrurie).

[19] *A. Furtwängler*, Über Statuenkopien im Altertum. Abh. bayer. Akad. XX. (1902) pp. 580 et suiv. *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen, p. 151. — *G. M. A. Richter* dans «Three critical Periods in Greek Sculpture» 1951, traite aussi la question brièvement.

[20] *C. Robert*, Die antiken Sarkophag—Reliefs. III. l. pp. 115 et suiv., 131 et suiv., pl. XXXI. et. suiv.

[21] *Ibid.* III. 1, n° 112.

[22] Ibid. III. 1, n° 103, et suiv., pl. XXIX, et suiv.

[23] Ibid. III. 1, n° 103, pl. XXIX.

[24] Héraclès, le buste tourné vers la gauche et la tête levée, tournée également à gauche, se retrouve, dans une attitude «triomphante», rappellant d'assez près celle de la statuette d'Óbuda, sur l'un des sarcophages du Louvre *(Robert*, III. 1. n°. 105 a. pl. XXIX, et. p. 129. Voir notre figure n° 3). Malheureusement, cette partie du bas-relief a été complétée après coup et ne peut faire l'objet de comparaisons détaillées.

[25] Elle s'accorde à cet égard avec le sarcophage des Uffizi de Florence *(C. Robert*, III, 1. n°. 104. pl. XXIX).

[26] Parmi les variantes de moindre importance des figures de sarcophage, (seul, le sarcophage conservé au Palais Corsini, v. *Robert*, III. 1. n°. 106, pl. XXX, offre un type nouveau), il est évidement impossible de choisir. Du point de vue de l'effet d'ensemble du groupe de statues de bronze, c'est la solution offerte par le sarcophage, classé dans la catégorie II. 1. par *Robert*, qui est la plus satisfaisante. Là, le corps inanimé de l'amazone s'étend dans l'axe du pied gauche levé du héros.

[27] La distance entre la plante du pied gauche levé et le sol est de 29 à 30 millimètres, soit la même que l'épaisseur de la statue d'Héraclès entre la partie droite du dos et la poitrine.

[28] V. à ce propos : *A. Furtwängler*, Roscher's Lexicon, I. col. 2132, *C. Robert*, Heldensagen, pp., 427 et suiv., *B. Schweitzer*, Herakles. Tübingen, 1922, pp. 158 et suiv.

[29] Nous trouvons des solutions originales — dues à une composition surchargée — sur un sarcophage d'Héraclès de la Villa Ludovisi et sur un autre au Louvre. (*Robert*, III. 1. n° 103 et 105.) Dans les deux compositions, l'aventure du taureau de Crête et celle de Diomède se suivent directement et le héros dans la scène avec le taureau, met son pied gauche sur le cou de l'un des chevaux de Diomède.

[30] *Treu*, Olympia, III. pp. 143 et suiv. Pour le cycle d'Héraclès à l'Olympe : *G. Lippold*, J. d. I. 37, 1922, pp. 3 et suiv., et Griechische Plastik, pp. 121 et suiv., avec bibliographie.

[31] *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen, pl. XII. fig. 25.

[32] On pourrait objecter que dans l'un des groupes des vases ioniens archaïques Héraclès porte le »χλαῖνα« dans la lutte contre le lion (*Gruppe*, RE. Suppl. III. 1030, 7 et suiv). Mais ces représentations sont très anciennes et appartiennent à un groupe relativement isolé, de sorte que nous ne pouvons guère en tenir compte.

[33] Statuette de bronze d'une sépulture à chambrette des environs de Pérouse : *A. Minto*, Not. d. Sc. 1914, pp. 135. et suiv., fig. 2. Selon l'A. A. 1921, p. 18. elle provient du sommet d'un candélabre ou d'un *cottabos*, — *J. Bayet* (Herclé. 1926., p. 169) voit une influence dionysiaque dans la statuette qui tient un rhyton dans la main gauche et pose son pied gauche sur une olla. V. encore *A. Furtwängler*, Die antiken Gemmen, pl. X. fig. 11, et pl. LVII : fig. 17 (dans cette dernière,

Héraclès s'appuie de la main gauche sur une massue). D'autres renseignemets sont fournis par *Stephani*, Der ausruhende Herakles, pp. 121 et suiv., 151 et suiv.

[34] On peut citer à cet égard l'un des bas-reliefs d'une villa de luxe du début de l'époque impériale, *(Espérendieu*, no 889) qui représente un Héraclès épuisé après le nettoyage des écuries d'Augias, appuyant le pied droit sur un panier. — Une statue de bronze d'Hispanie, d'authenticité douteuse, représente Héraclès foulant du pied une immense tête de sanglier — *Reinach*, Rép. d. stat. IV. p. 135. n°. 6.

[35] *Brunn—Bruckmann*, pl. 285. — *Bulle*, Der schöne Mensch, 3 1922, pl. 72, dont les variantes hellénistiques et impériales ont été réunies entre autres par *G. Lippold*, Kopien und Umbildungen p. 57, et Griechische Plastik p. 281, n. 8. — *Johnson*, Lysippos. 1927, pp. 98 et suiv. — La statuette d'Héraclès de type Farnèse, mise au jour récemment lors des fouilles effectuées sur l'emplacement de l'Agora d'Athènes, présente une forme de tête différente (*H. A. Thompson*, Hesperia, XVII, 1948, p. 180. pl. 59.2.), que l'on peut confronter »à certains égards avec la tête de la copie du bronze publiée par T. *Leslie Shear*, Hesperia, IX, 1940, p. 296 fig. 37. — La question de l'Héraclès dit Farnèse et des copies athéniennes a été traitée récemment par *K. A. Neugebauer*, Die griechischen Bronzen der klassichen Zeit und des Hellenismus, 1951, pp. 97, et suiv., à propos d'une statue trouvée sur le versant septentrional de l'Acropole.

[36] La bouche longue, étroite et fermée, encadrée d'une moustache angulaire et séparée de la barbe, se retrouve sur toute une série de portraits et copies de l'époque des Antonins, entre autres sur le hermès de Thémistocle d'Ostie (G. *Calza*, Le Arti, II 1939/40, pp. 152 et suiv., fig. 5 à 8. — *M. Bieber*, Am. Journ. Arch. 58, 1954, pp. 282 et suiv., pl. 54., fig. 13 à 15) et de nombreux hermès réprésentant Hermès lui-même avec la bouche ouverte (*L. Curtius*, Zeus und Hermes, Ergänzungsheft zur R. M. 1931, passim. Voir encore : *G. Mustilli*, Il Museo Mussolini, 1939, p. 125, pl. LXXX. pp. 302 et 133, pl. 304 et 305). La moustache en angle peut être confrontée surtout avec un buste de Septime Sévère, de la villa de Rome (*A. Hekler*, Bildniskunst der Griechen und Römer, 1914, pl. 267b) et le portrait dit de Cosmate du musée d'Athènes (*A. Hekler*, Ö. Jh. 21—22, 1924 p. 196, fig. 66). Parmi les statuettes de bronze, v. la statue «Romain à la toge» de la collection de Cassel (*M. Bieber*, Die antiken Skulpturen und Bronzen des kgl. Museum Fridericianum in Cassel, 1915, pl. XXX, no 49.), que M^me^ Bieber date de la fin du II^e^ ou du début du III^e^ siècle.

[37] Au cas où sur les bronzes hellénistiques d'Héraclès de l'époque impériale, la »*χλαῖνα*« dépassant le bras gauche est fixée à la jambe, elle est en général rattachée à la surface extérieure de la jambe gauche par une ligne droite. V. par exemple: *S. Reinach*, Rép. d. stat. III. p. 673, (Ostie). — *C. C. Edgar*, Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Greek Bronzes, 1904, p. 3, n° 27637 et pl. I. — *K. Schumacher*, Beschreibung d. Sammlung antiker Bronzen in Karlsuhe. 1890, p. 178 n° 934. (statuette de bronze d'Hermès à Athènes). — *D. K. Hill*, Catalogue of Classic Bronze Sculptures, Walters Art Gallery. 1, 1949, p. 14, n° 22, pl. 22. — S. *Reinach*, Rép. d. stat. II. p. 21,6. (Jupiter, provenant de la Gaule) — *A. Andrén*, Classical Antiquities in the Zorn Collection. Opuscula Archaeologica, XIII, 1948, pp. 17 et suiv., pl. XII., 31.

[38] v. note 19.

[39] *Lukian.*, *Ζεὺς τραγῳδός*, 33 (*Jacobitz*, II. 2. p. 366).

[40] Ö. Jh. VII, 1904, p. 180.

[41] *W. Amelung* Führer durch die Antiken. Florenz, 1897, pp. 97 et suiv., n° 153, 315. — *Brunn—Bruckmann*, pl. 29 ; *Bulle*, Der schöne Mensch. pp. 66 et suiv., pl. 109, *A. W. Lawrence*. Later Greek Sculpture. London, 1927, p. 117.

[42] V. note 41.

[43] Admettant le point de vue de *Conze*, les archéologues datèrent pendant longtemps la frise de l'autel des environs de 180 avant notre ère. *Matz*, A. A. (1932) pp. 278 et suiv., a daté une partie des bas-reliefs du règne d'Attale I^er^ (247—197), opinion adoptée en partie par *Zschietschmann* RE. 37, 1937, col. 1256 et suiv.). Se sont prononcés pour une datation antérieure : *Napp*, Der Altar v. Pergamon. 1941. pp. 3. et suiv. et, plus récemment. *Lippold*, Griechische Plastik, p. 354. — *A. Schober*, dans son bel ouvrage récemment paru: Die Kunst von Pergamon, Bregenz, 1951, date l'autel et la plus grande partie des reliefs entre 190 et 180 (pp. 80—81). Je n'ai malheureusement pu consulter au sujet de cette question l'oeuvre de *M. Kähler*, »Der grosse Friez von Pergamon» (1948).

[44] *Plin.* o. c. XXXIV, 84 *(Mayhoff*, V, p. 187 *S. Reinach*, Mélanges Holleaux. 1913, pp. 233 et suiv. — *Lippold*, RE. sér. 2^e^ vol. 7. 1931, col. 327, 61 et suiv. et vol. 18, col. 2082, 7 et suiv.

[45] *Cohen*[2], 123, 124, — *R. Regling* Amtl. Ber. Preuss. Kunstsamml. IX. pp. 275 et suiv. — *Bräuer*, Ztschr. f. Num. 28, 1910, pp. 35 et suiv. *G. Habich*, Die Amazongruppe des attalischen Weihgeschenkes, 1896, pp. 51 et suiv. — *C. Robert*, Die antiken Sarcophag—Reliefs, III. 1, 134.

[46] *G. Habich*, l. c. Confirmé par *C. Robert* l. c.

[47] *E. Ruesch*, Guida. N° 301, — *Brunn—Bruckmann*, pl. 482. Une bonne photo d'un détail de la tête dans R. M. 52, 1937, p. 159, fig. 5.

[48] Les ouvrages les plus importants sur la chronologie tant débattue des anathèmes d'Attale : *A. Schober*, Zur Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenkes (Ö. Jh. 28, 1933.), pp. 102 et suiv. et Anz. Akad. Wien. 1941, pp. 1, et suiv. — *B. Schweitzer*, Späthellenistiche Reitergruppen, J. d. I. 51, 1936, pp. 58 et suiv. — *R. Horn*, Hellenistische Köpfe, R. M. 52, 1937, pp. 150 et suiv.

Cf. encore : *G. Lippold*, Griechische Plastik, p. 353. — *A. Schober*, Die Kunst v. Pergamon, pp. 128 et suiv. J'estime que Schweitzer a réussi à séparer et à dater le groupe d'amazones à cheval, d'une part, et, d'autre part, les statues rattachées à l'Amazone couchée de Naples (Géant, trois Persans et quatre Gaulois).

[49] Les pièces des anathèmes d'Attale sont, on le sait, les transformations de modèles antérieurs. Or, lorsque les sarcophages suivent le type même de »L'amazone morte« transformée dans l'art pergamien, il est évident que les modèles antérieurs ne peuvent, quant à notre point de vue, entrer en ligne de compte.

[50] R. M. XX, 1905, pp. 214 et suiv. — Les objections renouvelées de *Lippold* (J. d. I. 37, 1932, pp. 10 et suiv. et Kopien und Umbildungen, pp. 102, 108) ne sont pas convaincantes, car elles surestiment l'initiative des «écoles de copistes» qui existaient au IIe siècle de notre ère, en Asie Mineure, ainsi que leur don de créer des types.

[51] *Helbig*, Führer durch die vatikanischen Sammlungen[2] pp. 109—110, nº 166. *Amelung*, op. cit. p. 217, publie sa photo.

[52] EA. II, 385. *S. Reinach*, Rép. d. stat. II, p. 510, 5. — *Amelung* range deux autres bas-reliefs dans cette catégorie.

[53] V. par exemple *E. Rizzo*, R. M. XII., 1897, pp. 267 et suiv. V. *Salis*, Der Altar v. Pergamon, 1912, pp. 88 et suiv.

[54] Les chercheurs hongrois, au contraire, font, depuis des dizaines d'années, de louables efforts dans ce sens.

[55] Voir par exemple *H. C. van Gulik*, Catalogue of the Bronzes in the Allard Pierson Museum. 1940. — *D. K. Hill*, Catalogue classique. Bronzes, Sculptures. Walters Art Gallery, I. 1949. (avec une excellente synthèse de la technique du bronze). *G. Faider—Feytmans*, Les Antiquités du Musée de Mariemont. 1952 etc.

[56] *A. Furtwängler* Über Statuenkopien im Altertum. (Abh. bayer Akad. XX., 1902, pp. 582 et suiv. *G. Lippold*. Kopien und Umbildungen pp. 147 et suiv. *K. A. Neugebauer*, Antike Plastik (Amelung Festschr. 1928. pp. 160. et suiv.).

[57] Voir çi-dessus pp. 25 et suiv.

[58] Pour éviter toute confusion, nous signalons que l'épithète »romain« établit aussi une limite des traditions métallurgiques indigènes existant dans les provinces. Qu'une telle limite soit justifiée, et même, dans certains cas, possible, nous le voyons dans le cas des deux bronzes d'Héraclès de Vienne, cités, dans les notes 73 et 77, dont l'un est «romain» par sa conception et sa technique, tandis que l'autre représente Héraclès dans la transformation linéaire et par plans des ateliers »indigènes» de la Gaule du Sud.

[59] Les pièces de Brigetio attribuées parfois à Romulianus artifex *(Paulovics*, EPhK. 56, 1932, pp. 183 et suiv. et Pannonia Könyvtár, 2. 1935, fig. 1, 2,) témoignent suffisamment du bas niveau des ateliers de statuette actifs le long du «limes». La connexion des statuettes de bronze mentionnées çi-dessus mises en rapport avec le socle, marqué du nom de Romulianus artifex, est cependant fort discutable. La trouvaille de Mauer a élucidé le problème de la destination de Victoria debout sur le globe. Cf. *P. Merlat*, Répertoire des Inscriptions et Monuments figurés du culte de Iupiter Dolichenus. 1951, p. 87, planche XIII.

[60] La possibilité de l'existence d'ateliers dans la Pannonie du Sud—Ouest a déjà été évoquée à propos de l'Héraclès, de qualité médiocre, de Szalacska *(Paulovics*, Arch. Ért. 1953, pp. 121 et suiv. et pl. XXV. 1.) et la pièce analogue conservée au Musée de Zagreb. *(J. Brunšmid*, Vjesnik hrvatskoga narodnoga muzej. XIII, 1913—1914, pp. 232 et suiv., no 60). Les particularités techniques des deux statues (p. e. la peau de lion, fondue séparément, les yeux revêtus de plaques d'argent — etc.) sont telles qu'il est impossible, en se basant uniquement sur elles, de déclarer qu'elles proviennent d'une même région ou, encore moins, d'un même atelier. Cependant, la statue «Abundantia» (figure assise sur le trône) de Tolnatamási *(Csalog*, Arch. Ért. 1944/45, pl. LXXIV, 6) permettrait d'en conclure à l'existence d'un atelier dans le Sud—Ouest de la Pannonie ou en Italie du Nord. Nous reviendrons ailleurs sur cette question.

[61] Le plus connu d'entre eux était Zenodorus qui était actif à l'époque de Néron et qui, invité par la Civitas des Arverni travaillait, pendant dix ans, sur place à une grande statue dédiée au culte de Mercure (*Plin.*, o. c., XXXIV, 45., *Mayhoff*, p. 178). D'autres exemples sont cités par : *J. M. C. Toynbee*, Some Notes on Artists in the Roman World (Collection Latomus, VI, 1951), p. 52.

[62] Nous pouvons négliger Noricum, province voisine. En dehors des ateliers de tailleurs de pierre de grande qualité de Virunum *(C. Praschniker*, Virunum, 1947, pp. 56 et suiv. ; je n'ai pu encore consulter la deuxième édition du livre d'*A. Schober* «Die Römerzeit in Österreich[2]» 1953.), nous ne connaissons pas de vestige d'une sculpture de bronze d'une valeur analogue. Les statuettes de bronze mises au jour à Virunum et dépassant le moyenne provinciale, comme la statue du »Jeune Homme de Virunum«, proviennent d'Italie. Cf. *Schober*, op. cit. (première édition) p. 98.

[63] Parmi les nombreux exemples, citons le bronze moyen d'Héraclès du Palazzo Reale de Naples *(L. Curtius*, Festschr. f. W. Amelung pp. 62 et suiv.) et le groupe des statuettes de bronze de Zeus décrit par *L. Curtius* dans R. M. 49, 1930, pp. 1 et suiv. Parmi les statuettes provenant de la Gaule ou de la Rhénanie (le lieu de provenance ne peut pas toujours être établi avec certitude), le «Jeune Homme Nu» de la collection de Karlsruhe *(K. Schumacher*, Beschreibung d. Sammlung antiker Bronzen, 1890, p. 117, no 932) ; la statue de Lar de l'ex-collection Forman *(J.*

Sieveking, Die Bronzen d. Sammlung Loeb, 1913, p. 36 ; *S. Reinach* Rép. d. stat. III. p. 143, 4). *P. Jamot*, Mon. Piot, I, 1894, p. 153 no 1. a dressé la liste des petits bronzes du Louvre. *F. Stähelin*, Die Schweiz in röm. Zeit[3] 1948, p. 453, n. 2 et fig. 106, parle des trois statues de Jupiter, découvertes en Suisse, dont le bras gauche et le manteau qui le recouvre furent fondue à part. — Pour la fonte à part d'une partie du vêtement, voir les exemples, pris parmi les statuettes provinciaux, de *G. Hafner*, Germania, 22, 1938, p. 97, 2, — Pour les antécédants grecs de la fonte en plusieurs parties, voir : *D. K. Hill* Catalogue class. pp. XVII, et suiv. (avec exemples). Nous le retrouvons déjà dans les bronzes égyptiens, où la fonte des pièces à part., souvent «prefabriquées» en série, se pratique dès le Nouvel Empire. *G. Roeder*, Aegyptische Bronzewerke, 1937, pp. 204, et suiv. Cette pratique a survécu, non seulement en Egypte, à l'époque impériale (d'intéressants exemples sont cités, à cet égard, par *K. A. Neugebauer*, Schumacher Festschr. Mayence, 1930, pp. 234 et suiv.), mais sussi en Rhénanie *(G. Behrens*, Germania, 26, 1942, p. 36. et pl. 3.).

[64] *K. A. Neugebauer*, 87. Winckelmannsprogramm, 1927, pp. 1. et suiv., et Antike Plastik. (Festschr. f. W. Amelung. 1928.) pp. 159 et suiv. — En dehors de cet atelier, nous pouvons citer une statuette de Mayence représentant Vénus *(G. Behrens*, Germania, 26, 1942, p. 36) ; une statue, avec une robe de femme, de Cologne (?) (Germania 1931, pl. 11); un buste de satyre mis au jour près de Worms (*Aug. Feigel*, Schumacher Festschr. 1930, pp. 280—281, pl. 27.), etc.

[65] *Chr. Simonett*, Die röm. Bronzestatuetten der Schweiz, 1939, pp. 11 et suiv.

[66] *Fr. Fremersdorf*, Germania, 25, 1941, p. 38 et suiv.

[67] *Fr. Cumont*, Comment la Belgique fut romanisée? p. 49., fig. 16.

[68] *G. Calza*, Not. d. Sc. 1915, pp. 253 et suiv., fig. 13. (Ostie) — *A. Minto*, Not. d. Sc. 1934. pp. 52 et suiv. (Arezzo), — *A. Degrassi*, Not. d. Sc. 1930. pp. 1. et suiv. (Aquileia, Tergeste), etc.

[69] *H. Bulle*, Der schöne Mensch, pl. 178 et 179. — *H. Wedeking*, R. M. 1940, pp. 214, et suiv, — *R. Paribeni*, Bull. Com. 74, 1954, pp. 14 et suiv., fig. 1, et pl. I.

[70] Le front haut, avec la naissance des cheveux au sommet du crâne, pourrait être le mieux confronté avec le «Pugiliste» du Museo delle Terme. V. à ce propos, la référence la plus récente : *Carpenter*, Am. Journ. Arch. 1948, pp. 118 et suiv. Il n'est pas exclu que notre statuette d'Héraclès se rattache au modèle de Pergame non pas directement, mais en passant par une transformation que l'on peut supposer datant du I[er] siècle avant notre ère.

[71] *L. Morricone*, Bollettino d'Arte, XXVIII, 1935, pp. 568 et suiv. fig. 1 à 4. Déjà *Johnson*, Lysippos, 1927, p. 199, no 37, fait mention de la statue.

[72] *Morricone*, op. cit., a reconnu dans la statue de Bologne une variante de la statue du sanctuaire d'Hercule près d'Ara Maxima. *D. K. Hill*, Arch. Class. II, 1950, 198—200 a publié récemment deux statuettes d'Hercule «à toge».

[73] *H. Bazin*, Gazette archéol. XII, 1887, p. 178, pl. 26. Il en souligne «les formes massives, l'ossature puissante, les muscles saillants», etc., que la gravure, assez faible, ne rend cependant pas.

[74] *Mon. Piot*, XX. 1, 1913, p. 159, fig. 4. *S. Reinach*, dans «Bronzes figurés de la Gaule romaine» p. 29 invoque à juste titre les traditions lysippiennes à propos de la statue.

[75] P. *Weizsäcker*, J. d. I. IV. 1889, p. 150, pl. 3.

[76] *Babelon—Blanchet*, Bronzes de la Bibl. Nationale, p. 188, no 426.

[77] La statuette de bronze d'Héraclès, découverte en même temps que celle dont nous parlons dans la note 73, montre bien l'infériorité technique des ateliers locaux et la conception, s'inspirant de l'idée du bas-relief, des maîtres locaux. Pour le remaniement gaulois du modèle classique, il est fort intéressant de comparer les statues de Mercure de Tirlemont et de Givry. V. *Cumont*, op. cit. fig. 48 et 49.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Un détail du sarcophage d'Héraclès conservé à la Villa Albani. D'après Robert

Fig. 2. Un détail du sarcophage conservé à la Villa Ludovisi. D'après Robert

Fig. 3. Le sarcophage d'Héraclès conservé au Louvre. D'après Robert

Fig. 4. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de face

Fig. 5. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de face

Fig. 6. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts. Côté droit

Fig. 7. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de droite

Fig. 8. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts de dos. Côté droit

Fig. 9. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de dos

Fig. 10. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts de dos. Côté gauche

Fig. 11. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de gauche

Fig. 12. La statuette de bronze d'Héraclès. Vue de trois quarts. Côté gauche

Fig. 13. Détails du corps de la statuette

Fig. 14. L'Héraclès d'Óbuda. Vue de face. Détail

Fig. 15. La statuette en bronze d'Héraclès. Détail

Fig. 16. Le torse du Satyre des Uffizi de Florence, Vue de face

Fig. 17. L'Héraclès d'Óbuda. Vue de dos. Détail

Fig. 18. Le torse du Satyre des Uffizi de Florence. Vue de dos

Fig 19. L'examen spectographique du matériel de bronze de la statuette d'Héraclès (voir l'article de B. Weszprémy)

Т. НАДЬ

БРОНЗОВАЯ СТАТУЭТКА ГЕРАКЛА ИЗ ОБУДЫ

На участке кирпичного завода (улица Сепвёльдьи дом № 41) при заложении фундамента нового здания весной 1953 года были обнаружены остатки крупной поздне-римской *villa urbana*. Вилла эта была построена к югу от военного города на южном склоне долины приблизительно востоко-западного направления, защищенной с северо-запада горой Хармашхатар, и открытой с востока. На западном склоне долины (над западным краем палвёльдьской старой каменоломни) еще раньше было найдено несколько помещений более скромной дачи — *villa rustica*. В конце прошлого столетия в близи последней был найден алтарный камень Сеп(тимия) Юлиана, который в 20-ых годах III столетия н. э. как солдат-пастух *(miles pequarius)* легиона II adiutrix должен был пасти часть скота легиона на юго-восточном солнечном склоне горы Хармашхатар. Итак из находящихся в нашем распоряжении сведений можно сделать вывод, что в III—IV столетиях н. э. близко к устью долины, вдоль которой сегодня пролегает дорога, названная улицей Сепвёльдьи и улицей Пальвёльдьи, были расположены на довольно больших расстояниях друг от друга виллы городского типа, а выше, где долина суживается, — виллы деревенского типа. Дорога, вдоль которой были построены эти виллы, являлась, по всей вероятности, разветвлением дороги северо-южного направления, идущей параллельно с придунайским главным шоссе вдоль лимеса. Дорога долины присоединялась к упомянутой дороге, наверно, около сегодняшней уйлакской церкви. Полный археологический материал этого дачного поселка, требующий обсуждения в более широком историческом комплексе, будет изложен в другом месте. Настоящая статья посвящена одной из прекраснейших находок в упомянутой *villa urbana* — бронзовой статуэтке Геракла. Она заслуживает отдельной статьи своими качествами, выделяющими ее из других памятников провинциальной мелкой бронзовой пластики. Обстановка обнаружения тоже дозволяет отдельную трактовку, но статуэтка не вырвана из замкнутого ансамбля находок.

Статуэтка поступила из строительных обломков, накопившихся в юго-восточном углу углового помещения северо-западного крыла виллы. Непосредственно над местом нахождения в восточной перегородке помещения было обнаружено нишеобразное углубление, которое, однако, не могло быть полностью открыто. Все же с уверенностью можно предположить, что имелась известная связь между нишей и лежавшей перед нею статуей, именно, что последняя стояла первоначально в этой нише (lararium).

Статуэтка Геракла высотой в 18,2 см. Она вылита из бронзы, смешанной с оловом, содержащим большое количество цинка. Несмотря на сравнительно тщательную литку, можно обнаружить едва заметные рубцы, один над правой грудью, другой в погибе правой ноги. Более заметные рубцы обнаруживаются между ягодицами. Эти рубцы нельзя было оставить неисправленными. В соответствии с античной практикой испорченная поверхность была покрыта, — отчасти еще до чеканки, — двумя небольшими бронзовыми плитками.

Вся поверхность обнаженного тела покрыта прекрасной, однородной, буровато-зеленой сверкающей патиной, подобно которой нет среди памятников мелкой бронзовой пластики Паннонии. Она имеет более темноватый оттенок на левой руке и между ягодицами, где рубцы были налажены. Имея в виду равномерный тонкий лаковидный налет, можно задать вопрос, не была ли статуэтка покрыта каким-то искусственным веществом непосредственно после своего изготовления для защиты от окисления.

Статуэтка была вылита в двух частях. Левая рука, львиная шкура и булава были изготовлены в отдельной литейной форме и прикреплены к статуе позже. В узкой линии, проходящей по левой груди по направлению к плечу вдоль края висящей поперек львиной шкуры на 1 милиметровом расстоянии от последней, наблюдаются следы более ранней обработки. Следы более раннего прикрепления упомянутых частей к туловищу наблюдаются также и между левом плечом и шеей, непосредственно возле края перекинутой на плече львиной шкуры, где »бронзовая кожа« статуэтки немного подвертывается, показывая следы опиловки, предшествовавшей прикреплению *χλαῖνα*. По этим признакам видно, что к статуэтке первоначально принадлежал не кусок, состоящий из нынешней левой руки и львиной шкуры, а другой, который ранее прикрепили к груди и плечу, а позже по неизвестным причинам удалили оттуда. Если мы не допускаем наличие рубца, то вероятнее всего можно объяснить дело тем, что в ходе чеканки деталей левой руки или *χλαῖνα* должно было случиться такое, что нельзя было исправить простым восстановлением, а необходимо было удаление прилаженных рук

и львиной шкуры. Спектрографическим анализом доказано, что обнаженная правая сторона статуэтки вылита по существу из такого же сплава, как и прилаженные позже левая рука и львиная шкура. Таким образом доказано не только то, что две части статуи были вылиты в той же мастерской, но и относительная одновременность их изготовления. Последняя, впрочем, подтверждается также и ремонтом рубца между ягодицами. Исправление рубца на этом месте состоялось еще до чеканки, т. е. еще до выпуска из мастерской. Материал бронзовой плитки, употребленной при ремонте, соответствует материалу левой руки. Это делает несомненным, что новая литка левой части статуэтки и исправление рубцов между ягодицами одновременны. Следовательно, наша статуэтка является не поздней переделкой ранней статуи Геракла, в том смысле, как превращенный в канделябр помпейский ephebos или преобразованная в одетую статую самсунская греческая бронза, а статуэткой, одна часть которой была подменена еще до выпуска из мастерской, вследствие порчи. Исправление рубцов, переливка испорченной левой части и ее окончательная выделка были сделаны не мастером, моделировавшим правую часть, в которой наблюдается необыкновенное богатство деталей поверхности тела, сочетающихся с тонкими оттенками. В отличие от этого левая рука кажется нестройной, неуклюжей массой, на которой как-будто нет ни одной хорошо моделированной детали. Например, расплывчатые поверхностные формы верхней части руки еле заметно выражают игру мышц, сопутствующую держанию в руке булавы, получившейся сравнительно маленькой. Еще менее выразительны колено и предплечье, которое имеет форму трубы и без всякого перехода сливается со сравнительно большой кистью руки. Сопоставляя лишь эти детали с правильными размерами правой части, с богатством форм напряженного в движении тела, можно убедиться в том, что левая рука с атрибутами, прикрепленная позже к туловишу, является работой скульптора меньшего таланта.

За различаемыми при помощи стилевых признаков двумя парами рук кроется два скульптора, работавшие в той же самой мастерской, ведь сплав обеих частей статуэтки тождественен. Взвешивая значительные расхождения между способностями, технической подговленностью этих двух скульпторов, лучше всего можно осветить их отношение друг к другу отношением скульптора-мастера к учащемуся подмастерью.

Однако, комплектности общего впечатления, производимого статуэткой Геракла, мешает в ее нынешней форме не левая рука слабой выделки и не львиная шкура нетщательной выработки, а отломанная правая рука и отсутствующая под поднятой левой ногой часть. Итак прежде чем поставить вопросы, связанные со скульптурным типом, и проанализовать стилевые особенности, необходимо рассмотреть возможности пополнения отсутствующих частей.

Для укомплектования правой руки опорной точкой служит горизонтальная культя, тесно прилегающая к груди, что исключает всякое широкое движение. На основе этого наблюдения можно рассчитывать на три возможности пополнения правой руки. Возможно, что она была вытянута прямо вперед перпендикулярно вертикальной оси туловища. По второму варианту предплечье было вогнуто и кистью поднято до высоты головы. Согласно третьему варианту вогнутое предплечье держалось перед грудью, приблизительно параллельно ей, пожалуй, немного косо кверху.

Из бронзовых статуй, и вообще из изображений Геракла нам известны лишь первые два варианта. Поднятая впереди до высоты головы вогнутая рука наблюдается на мелкой бронзе *Hercules bibax*, приобретенной собранием Трау якобы из Истамбула. Этот Геракл, уходящий шатаясь с пира, хотя своими оживленными движениями и сравнима с сепвёльдьской статуей, своей концепцией коренным образом отличается от последней. Против поднятого перед туловищем сбоку положения руки последней говорит впрочем и то, что взор Геракла коллекции Трау устремлен на держащую бокал (rhyton?) правую руку, в то время как наш Геракл (если принять такое положение рук) отвернул бы свой взгляд от этого бокала. По той же причине неубедительно и представленное в провинциальной бронзовой пластике одной из статуй Геракла из Бордо пополнение, при котором протянутая вперед правая рука держит бокал или рожок для питья. Впрочем у Геракла из Бордо наблюдается более открытое положение руки, что относит эту статую к одному из вариантов Heracles dexiumenos, с которым сепвёльдьский Геракла не имеет ничего общего. Остается вышеупомянутая третья возможность положения руки. Правда, оно не представлено ни одним из известных до сих пор изображений Геракла. Несмотря на это мы считаем именно это положение самым удовлетворительным пополнением, так как, оно лучше всего соответствует пространственному строению нашей статуэтки. Между продвинутой вперед по направлению к зрителю левой ногой и обнаженным высоким туловищем в заднем плане пространства горизонтальная рука органически приурачивается к комплексу как отсутствующее звено построенной ступенчато в глубине статуи. Представляемая перед грудью правая

рука с приподнятым предплечьем не только дополняет пространство перед фигурой, но и укомплектовывает самым гармоничным образом структурное строение статуи, построенной на пересекающих друг друга горизонтальных и вертикальных осях. Нельзя отклонить рекомендованное нами пополнение тем, что среди типов Геракла нам неизвестно такое положение руки. Не наша статуэтка была бы единственной, в которой тот или другой элемент осанки не представлен даже богатыми вариантами статуй Геракла, созданными эллинизмом, т. е. их копиями или модификациями эпохи императоров.

Из ряда примеров мы ссылаемся лишь на одну македонскую бронзовую статуэтку Геракла (из Тополиана), которая изображает героя, готовящегося пить из бокала (rhyton?), находящегося в протянутой вбок, поднятой правой руке. Точной аналогии, как сообщает публикация, нет и у македонской статуи. В этом случае, однако, предпосылки известны. Опирающийся левой рукой на покрытую львиной шкурой булаву и преодолевший свою усталость, готовящийся пить македонский Геракл представляет собой развязку типа Геракла (Фарнезе), с устремленным перед собой отсутствующим взглядом и более веселую концепцию, образовавшуюся в кругу Праксителя о герое. Итак македонская статуэтка есть более ранний, свободно преобразованный вариант типов Геракла, бытовавших в IV столетии. Общеизвестно, в каком большом количестве встречаются среди эллинистских и римских мелких бронз варианты, довольно свободно преобразованные из более ранних типов.

Вследствие незасвидетельствованного положения руки сепвёльдьская статуэтка тоже входит в этот комплекс. Итак на основе одного этого факта можно с увереностью сказать, что она представляет собой свободное преобразование раннего типа Геракла.

С точки зрения определения статуи первостепенное значение имеет пополнение отсутствующей под поднятой левой ногой части. Обсуждение этого вопроса, однако, неотделимо от скульптурного типа статуи, разрешить его можно лишь, если принять во внимание осанки и пондерацию стоячей фигуры. Наш Геракл чуть наклоняется вперед, причем верхняя часть туловища повернута влево. Голова еще сильнее отвернута влево и направлена вверх. В противоположность спокойному положению держащей булаву левой руки, правая рука является не только двигателем, но и участницей движения поворачивающейся влево верхней части туловища. Тяжесть корпуса в одинаковой мере распределяется между подошвой правой ноги с приподнятой пяткой и подошвой продвинутой вперед левой ноги. Наша статуэтка является примером так называемого лабильного равновесия, примененного впервые Лисиппом : оживленное напряжение стоячей фигуры словно в любой момент перемещает тяжесть корпуса с одной ноги на другую.

Не считаясь с положением рук и головы, мы встречаемся с аналогией типа Геракла, наклоняющегося всем своим телом вперед и перемещающего тяжесть корпуса на поднятую ногу, в сценах Гипполиты на саркофагах II в. н. э. с изображением героя, отнесенных в группу II. 2 Робертом. Особенно поучительно сопоставление нашей бронзовой статуэтки с Гераклом, изображенным в сцене Гипполиты на хранимом в Вилла Альбани саркофаге (см. илл. 1). На этом саркофаге герой кладет свою правую ногу на грудь безжизненно лежащей королевы амазонок. Общими чертами этого изображения и сепвёльдьской статуэтки являются наклоненное вперед туловище и отвернутая в сторону поднятой руки верхняя часть тела. Однако, ноги переставлены в виде зеркального изображения, а взор устремлен вперед и вниз.

Сцену Гипполиты можно отнести у Роберта в группу II. 2, и она встречается также на более поздних чем упомянутые саркофагах. Геракл на сцене Гипполита словно зеркальное изображение героя-победителя упомянутой группы и, за исключением сутуловатой осанки, т. е. наклоняющегося над амазонкой тела, прочими своими чертами следует скульптурному типу весьма близкому к сепвёльдьской статуэтке. Из этой группы для нас особенно важен саркофаг из Виллы Лудовизи (см. илл. 2), на котором в сцене Гипполиты можно обнаружить тип Геракла, отворачивающегося головой от действия и с устремленным вверх взглядом. Аналогично с нашей статуэткой спокойное положение левой руки с положенной на плечо булавой, а также и падающая с левого плеча глубоко под грудью львиная шкура, которая на бронзовых статуях Геракла обыкновенно самое большее что покрывает, это грудь. Совпадают также и такие мелкие детали, как то, что на тело амазонки герой кладет переднюю часть подошвы поднятой левой ноги. Однако у Геракла саркофагов тяжесть корпуса уже перемешена на приподнятую ногу, причем и движение более открыто. Несмотря на явные расхождения в деталях, нет сомнения в том, что в фигуре попирающего на Гипполиту и наклоняющегося верхней частью своего туловища Геракла саркофагов сохранился тип весьма близкий к сепвёльдьской статуэтке. Кроме того, принимая во внимание изображения на саркофагах, можно считать весьма вероятным, что отсутствующая под поднятой левой ногой сепвёльдьского Геракла часть должна быть дополнена фигурой Гипполиты, а именно ее побежденной фигурой, безжизненно лежащей

на земле, как она изображена на саркофагах. Рекомендуемое дополнение можно подтвердить еще и тем, что грудная или плечевая часть моделированной по соответствующим с фигурой сепвёльдьского Геракла размерам амазонки точно помещалась бы под поднятой ногой нашего Геракла.

Дальнейшим подтверждением нашего предположения служит и то, что кроме памятников, изображающих приключения среди амазонок, не найдено ни одного из остальных изображений атлосов (ἄθλοι) и ни одной из фигуры с подпертой ногой, которые можно было бы сличить с осанкой сепвёльдского Геракла.

Среди изображений ἄθλοι с человеческими фигурами, — кроме сцен Гипполиты, — неизвестны такие типы, которые представляли бы Геракла не во время борьбы, а в триумфальной позе над побежденным врагом. Из сцен, повествующих о сражениях героя со зверями, в этом комплексе можно упомянуть лишь немейское приключение со львом. Находящееся на одном из метопов олимпийского храма Зевса изображение, на котором опирающий голову на руку, усталый от борьбы герой кладет одну ногу на побежденного льва, из-за сидячего положения Геракла не может быть учтен при пополнении. Другие варианты этой сцены встречаются также и в более поздней мелкой пластике. Невзирая на существенно отличающееся настроение концепции, цитированные изображения нельзя использовать для пополнения сепвёльдьской статуэтки уже потому, что Геракл с перекинутой на плечо львиной шкурой, очевидно, уж давно победил немейского льва и празднует окончание другого атлоса.

Из произведений мелкой пластики эпохи эллинизма и императоров также известна нам фигура Геракла, кладущего левую или правую ногу на скалу, опирающегося одной рукой на булаву и, в другой держащего бокал или рожок для питья, и отдыхающего около ключа. Этот спокойный, усталый Геракл кроме подпертой ноги не имеет ничего общего с готовым к действию сепвёльдьским силачом.

После обозрения типов Геракла, которые могут быть приняты во внимание с точки зрения пополнения, связь между изображениями Геракла и Гипполиты на саркофагах и сепвёльдьской статуей становится еще более тесной. Несомненно наше предположение было бы подтверждено еще больше, если бы нам удалось обнаружить предполагаемый с правом скульптурный образец как бронзовой статуи эпохи Антонина, так и рельефов на саркофагах этой же эпохи независимо друг от друга в одном и том же художественном кругу.

При попытках пополнения отсутствующей правой руки сепвёльдьской статуэтки уже было указано на то, что вогнутая перед грудью правая рука не имеет аналогий среди изображений Геракла. Уж из этого свойства можно было заключить, что наша статуэтка является переделкой какого-нибудь более раннего типа. Это подтверждается стоячей фигурой, построенной в стиле лизипповских традиций эллинистического искусства, тщательной и высоко-художественной обработкой поверхности обнаженного тела и характерными чертами головы. Последняя характеристика указывает на стиль окончательного оформления не только образца, но и нашей статуи. В то время как продолговатая, квадратная форма головы, профиль с дугообразным носом, обработка волос несомненно относят голову к типу, характеризуемому Гераклом из Фарнезе, то пустота относительно больших частей щек под глазами, немного слабо отмоделированные губы, почти прямоугольные усики и плотная, но разрыхленная борода своим академическим выполнением указывают на руки копировщика эпохи Антонина.

Подобно характерно для стиля искусства эпохи Антонина и дугообразное оформление висящей части львиной шкуры, которое можно сличить с изображениями вытянутой широкой дугой драпировки. Из литературы, подробно изучающей характеристику копирования и преобразования эллинистических статуй, известно, что копировщики эпохи императоров, преобразовав зачастую совсем по своему прежние скульптурные типы и перенеся современные стилевые свойства на выбранные образцом головы статуй, при более значительных работах старались правдоподобно копировать формы тела и моделирование мускулатуры. Такую работу копировальщиков эпохи императоров лучше всего освещает часто (правда, в других отношениях) цитированное место у Лукиана, где он упоминает о повторном копировании сооруженной на агоре статуи Гермеса, так наз. Ἑρμῆς ἀγοραῖος. Согласно достоверному описанию копировщики окутали смоляным «панцырем» лишь туловище, а голова и руки были копированы не столь механически, по всей вероятности, свободно. В этом отношении Пернис правильно указал на практику сегодняшних скульптурных ателье. Способ копирования крупной пластики, цитированного Лукианом, если и не во всех отношениях поддается сличению с «копированием» от руки бронзовой мелкой пластики высшего качества, все же может быть поучительным в определенном отношении и для последней. А именно стремление к возможно более правдоподобной передаче поверхностных форм обнаженного человеческого тела. На основе вышесказанного мы считаем правильным выбрать исходной точкой для определения пока что предполагаемого образца сепвёльдьского Геракла ни осанку (которая,

впрочем, совсем индивидуальна и поэтому непригодна для такой цели), ни тип переработанной копировщиком головы, а указывающую на руку талантливого художника обработку обнаженного мускулистого тела героя, о котором можно законно предположить, что оно относительно правдиво отражает свойства подлинника.

Снимки с сепвёльдьской статуэтки даны на иллюстрациях №№ 13—15., 17 Виды спереди и сзади показывают выработку поверхности мускулистого тела, подчеркнутые, но зато сливающиеся тонкими переходами в мелкие формы, слабо выпуклую и отделенную двумя горизонтальными морщинами от груди брюшную часть, небольшие круглые и овальные пучки мышц под поднятой правой рукой, которые, хотя и хорошо заметны и в отдельности, не ограничены друг от друга резкими линиями а связываются мягко моделированными переходами. На задней стороне характерна проходящая по всей спине от шеи до ягодиц глубокая морщина в виде дуги, из которой под мускулистой левой лопаткой ответвляется влево небольшая морщинка. Богаче всего моделирована мускулатура повернутой влево и приподнятой верхней части туловища и также и правая сторона спины, следующая положению правой руки. В бедренной части над небольшим пучком мышц виден большой овальный пучок, над ним же, на правой лопатке — небольшие, овально выпуклые мышцы.

Почти точной аналогией выделки нашей статуэтки мы считаем торс сатира, преобразованный из статуи Геракла в Уффици. Несмотря на различия размеров и материала, поразительны сходство деталей флорентинского торса с моделированием грудной и спинной частей сепвёльдьской статуэтки. Сопоставленные на иллюстрациях №№ 15—18 снимки наглядно показывают сходство. Мы здесь указываем лишь на то, что при обеих статуях идентично не только расчленение мускулатуры верхней части мощного туловища на различного размера кругло-овальные пучки, но — несмотря на различный материал — также и слияние отдельных форм и — говоря словами Амелунга о флорентинском торсе сатира — беспокойная подвижность, превосходящая классические античные размеры, с которой моделирующая рука уже не могла полностью справиться.

Амелунг и более поздняя литература сличили флорентинский торс сатира с фигурой Гиганта на рельефе «Гигантомахия» пергамонского большого алтаря и решили, что торс одновременен с рельефами и является работой мастера более высокого качества, чем рельефы. Во время Амелунга предположение о происхождении крупного алтарного фриза казалось утвердившимся, однако в новой литературе оно довольно оспоримо. Взвешивая выдвинутые в ходе дискуссии аргументы, мы считаем, чтотвыполнение работы таких крупных размеров ребовало длительного времени даже во дворе пергамонского князя, располагавшего необходимыми материальными средствами и художниками. Начало работ несомненно относится к последним десятилетиям царствования Аттала I (247–197). Однако внешний фриз, представляющий собой самый монументальный памятник победы в ту эпоху, мог быть завершен лишь во время царствования Эвмена II (197—159). Следовательно мы не допустим большую ошибку, если будем датировать подлинник флорентинского торса, сродного с Гигантами внешнего фриза алтаря, и примыкающего к торсу сепвёльдьского Геракла — годами около 200 г. до н. э. Из пергамонских скульпторов бронз этой эпохи нам известны имена Фиромаха, Стратоника, Изигона и Антигона. Их автентичные произведения еще не определены из весьма скудного материала скульптурных памятников. Следовательно среди пергамонских памятников сегодня еще нельзя точно определить подлинник ни флорентинского торса ни сепвёльдьской статуэтки. Можно считать весьма вероятным, что предполагаемый образец сепвёльдьской статуи — группа с Гераклом, которая должна была состоять членом многосценного цикла изображений Геракла, — существовал в начале II столетия до н. э. среди пергамонских статуй.

Этот окончательный вывод наших размышлений можно подтвердить и с другой стороны, именно анализом сцены с Гераклом и Гипполитой на саркофагах эпохи Антонина. Уже давно заметили, что сцена с Гераклом и Гипполитой на саркофагах, входящих в группу II. 2. Роберта, повторяется в идентичной композиции и на оборотной стороне монет Постума (258—268), носящих надпись Herculi invicto. Из этого совпадения был сделан правильный вывод, что изображение приключения с амазонками на саркофагах можно в конечном итоге свести к какой-либо группе статуй. Заметили и то, что на саркофагах и монетах безжизненно лежащая под ногами героя королева амазонок изображена в положении «умершей амазонки» неаполитанского музея.

Однако, исследователи забыли из вышеизложенного сделать напрашивающийся вывод относительно образца саркофагных сцен Геракла и Гипполиты. Ввиду того, что, с одной стороны, оригинальные бронзовые статуи-образцы неаполитанской «мертвой амазонки» и примыкающих к ней памятников принадлежали к скульптурной группе, сооруженной Атталом I в 200 году до н. э. у южной стены

афинского Акрополя, с другой же стороны, на саркофагах королева амазонок в сцене Геракла и Гипполиты моделирована точно по типу «мертвой амазонки» саркофагов, то становится очевидным, что и скульптурный прообраз, изображений на саркофагах, не мог возникнуть раньше, чем атталовские анафении, то-есть на рубеже III и II столетий до н. э. Это подтверждается одним из ранних наблюдений Амелунга, согласно которому из саркофагных сцен с Гераклом изображение сражения с менейским львом и приключения с Гесперидами можно свести к сооруженным в Пергамоне во время Аттала I скульптурным группам, реконструкциями которых, созданными во II столетии н. э., являются группа львов с Гераклом в Ватикане (Sala degli Animali) и вёрлицская скульптурная группа, воплощающая приключение с Гесперидами. Следовательно три сцены содержащих додекатла саркофагов II столетия принадлежат, по всей вероятности, к пергамонскому искусству эпохи Аттала. Почти иесомненно и то, что в Пергамоне около 200 года до н. э. существовал в круглой пластике крупный цикл приключений и подвигов Геракла, отдельные группы которого можно представить на основе изображений на упомянутых саркофагах.

Значит сепвёльдьская мелкая бронза, как мы видели, является копией из эпохи Антонина. Нерешен еще вопрос, где была создана наша статуэтка на рубеже II и III столетий.

Дать решительный ответ на этот вопрос весьма трудно, — почти невозможно, так как статуэтка является преобразованием эпохи Антонина и поэтому ее точная аналогия в мелкой пластике отсутствует. Кроме того, что наш Геракл является единственным по своему типу экземпляром, точное определение места происхождения затрудняется еще и тем, что наши знания о мастерских по мелкой пластике в Италии и на территории провинций в II и III веках чрезвычайно скудны. Исследования в этой области находятся еще лишь в начальной стадии. Поэтому в большинстве публикаций даже не затрагивают вопроса о мастерской. Даже новейшие обработки материала бронзовой мелкой пластики крупных зарубежных собраний не вызвались распределить материал по мастерским. Итак при обсуждении места создания сепвёльдьской статуэтки Геракла из-за упомянутых трудностей мы не можем итти дальше постановки проблемы.

Одной из исходных точек догадок выберем мощную моделировку обнаженного туловища, относительно верное копирование мускулатуры с подлинника, повидимому, более крупных размеров. Это последнее свойство выделки, привело к известному преувеличению мускулатуры по сравнению с размерами статуи, особенно на спинке. Уже давно было установлено, что среди произведений бронзовой мелкой пластики, копированных с прообразов более крупных размеров, характерна не для греко-эллинистической а для взятой в более широком смысле слова «римской» практики в мастерских между прочим тщательная, но не учитывающая должным образом размеров статуэток и не гармонирующая с ними выделка. Если это принять, то так наз. восточные провинции, где в мастерских копировщиков просуществовали еще и в эпоху императоров греко-эллинистические традиции, не могут быть приняты в расчет с большой вероятностью при определении места происхождения сепвёльдьской статуэтки Геракла.

Мы можем сузить круг на основе техники выполнения. Эти технические приемы (отливка из нескольких штук, тщательная чеканка поверхности, серебряные пластинки, покрывающие глаза, применение античной искусственной патины) в своей *совокупности* указывают на то, что сепвёльдьский Геракл был изготовлен в мастерской, в которой еще применяли технические приемы греко-эллинистической бронзовой скульптуры. На территории Италии и Галлии в эпоху императоров с такими приемами мы встречаемся лишь в работающих для более требовательных заказчиков «римских» мастерских. Однако, в Паннонии предполагать существование мастерских, располагавших такими традициями, можно в крайнем случае в более крупных городских центрах южной или западной частей провинции. На основе имеющегося в нашем распоряжении материала мелкой пластики мы до сих пор не могли доказать применение такой техники, хотя, по крайней мере в Юго-западной Паннонии, и можно считаться с такими, именно судя по происходящим оттуда находками большой пластики.

Среди мелких бронз вообще слабой выделки, не только найденных на территории Паннонии, но и происходящих по всей вероятности оттуда, не можем цитировать ни одной, которая поддалась бы сличению с сепвёльдьским Гераклом либо по стилю, либо по технике.

Учитывая экономические и торговые связи Паннонии, на основе вышеупомянутых двух точек зрения можно было бы принять в расчет как место изготовления нашей мелкой бронзы Галлию или Италию. Однако, технические свойства нашей статуэтки не дают решительного определения, так как из Италии точно так же как и из Галлии, и из ее окраин нам известны вылитые из двух или нескольких частей бронзовые статуи, и среди них нередки случаи, когда руки или, подобно сепвёльдьскому Гераклу, часть левого плеча и руки вместе с плащем (халатом) выливали отдельно. Правда, что покрытие глаз листовым серебром

кажется более распространенным в Галлии и ее окраинах, где этот прием встречается как практика восточногаллийской мастерской, круг деятельности которой был определен Нёйгебауэром, так и на бронзовых статуэтках, поступивших из недавно определенной авентикумской мастерской. Распространенность серебряной инкрустации подтверждается и тем, что ее применяли также и на более требовательных объектах прикладного искусства с пластической орнаментикой, как, например, на кёльнском трехголовном сосуде, на бюсте Вакха на чеканной мебели из Ворсселера, и т. п. Покрытие листовым серебром, подражающее серебрянной инкрустации больших бронз, однако, не чуждо и бронзовым статуэткам италийского происхождения.

Нелегко выбрать ту или другую из упомянутых территорий и на основе стилевых признаков сепвёльдьской статуэтки, в первую очередь, потому, что на мускулистом обнаженном теле Геракла скульптор довольно верно копировал эллинский образец. Наряду с чертами лица, характерными для эпохи Антонина, отграничение бедреной части от правой ягодицы глубоко врезанной линией, а также и отделение находящихся за берцовой костью мышц проходящими до щиколотки решительными дугообразными линиями являются на первый взгляд индивидуальным дополнением, сделанным копировщиком эпохи Антонина. Особенно наглядно выступают эти резкие отграничивающие линии, если сопоставить их с выработкой мускулистой верхней части туловища с тонкими переходами и без резких контур. Однако, характерное отграничение упомянутых форм встречается еще в поздне-эллинском искусстве, вследствие чего это нельзя приписать специальному стилю мастерской копировальщиков. Это обстоятельство особенно важно не терять из виду при принятии во вниманию одной из групп галлийских мелких бронз.

Итак, принимая в расчет все вышесказанное, можно утверждать, что при определении мастерской, где сепвёльдьский Геракл был изготовлен, мы должны руководствоваться главным образом преобразованной в эпоху Антонина головой. Бросается в глаза, что в то время как продолговатая, четырехугольная форма головы и дугообразный профиль указывает на тип Геракла в Фарнезе, то выделка ротовой части, выступающего подбородка и бороды, как мы уже видели, говорит о том, что копировщик придерживался портретной скульптуры своей эпохи. Неслучаен тот факт, что в то время как среди статуэток Геракла из Галлии мы не можем обнаружить аналогию дажее с типом головы, то в Италии можем указать между прочим на бронзовую статую Геракла высотой в 14,6 см в Музео Чивисо г. Болонья, показывающую вышеупомянутую двойственность при выделки лица. Этот Геракл является, по всей вероятности, переделкой в эпоху Антонина культовой статуи Геракла, находившейся в г. Рим. Итак, он был создан лишь немного раньше сепвёльдьской статуэтки, значит близок к ней и в хронологическом отношении. Сходными признаками сепвёльдьской статуэтки с болоньинской являются продолговато-четырехугольное строение головы, высокий лоб, определяющий центральную часть лица, длинный, узкий и дугообразный нос а также и немного овальные линии глаз. Обе статуи сохранили характерные черты типа Геракла из Фарнезе. Однако, даже и скульптор статуэтки из Болоньи следовал типу Фарнезе лишь при моделировке верхней части лица, причем выделка губ и энергично выступающей ротовой части, точно так же как и у сепвёльдского Геракла, различна.

При сличении сепвёльдского Геракла с приведенной мелкой бронзовой из Италии и ее аналогиями, более наглядно выступают несходные с галлийской мелкой пластикой свойства нашей статуэтки. Стройное, но мощное и мускулистое а не грубое строение тела, сливающиеся друг с другом переходы деталей не имеют аналогий в кругу мелких бронз из Галии, изображающих Геракла. Мелкие бронзы Геракла, которые можно рассматривать как бронзы местного происхождения (да и вообще галлийская мелкая бронзовая пластика) либо преувеличивают и довольно резко ограничивают друг от друга детали тела, примерами чего могут служить одна из статуй Геракла в Вене, Юпитер в Эврё, Геракл Эпитрапезий в Ягстаузене и обнаженный сатир в парижской Национальной Библиотеке, либо, перейдя в другую крайность, часто проявляют совсем плоскостную моделировку. Сепвёльдского Геракла нельзя отнести ни к тому ни к другому направлению, он по своей концепции и выделке сходен скорее с мелкими бронзами Италии.

Обсуждение связанных с сепвёльдьской статуэткой вопросов истории религии и общества далеко вышли бы за рамки настоящей статьи. Они будут изложены в другом месте, а именно в связи с трактовкой, о сепвёльдьской *villa urbana*.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 1. Деталь саркофага с изображением Геракла в Вилле Альбани (по Роберту)
Илл. 2. Деталь саркофага в Вилле Лудовизи (по Роберту)
Илл. 3. Саркофаг с изображением Геракла в Лувре (по Роберту, деталь)
Илл. 4. Бронзовая статуя Геракла (вид спереди)
Илл. 5—12. Бронзовая статуя Геракла
Илл. 5. Вид спереди
Илл. 6. Передний вид с правой стороны
Илл. 7. Вид с правой стороны
Илл. 8. Задний вид с правой стороны
Илл. 9. Вид сзади
Илл. 10. Задний вид с левой стороны
Илл. 11. Вид с левой стороны
Илл. 12. Передний вид с левой стороны
Илл. 13—15. Детали
Илл. 16. Торс сатира в Уффици во Флоренции (вид спереди)
Илл. 17. Геракл из Обуды (деталь, вид сзади)
Илл. 18. Торс сатира в Уффици во Флоренции (вид сзади)
Илл. 19. Сравнительый сйектрографический анализ бронзи статчи Геракла

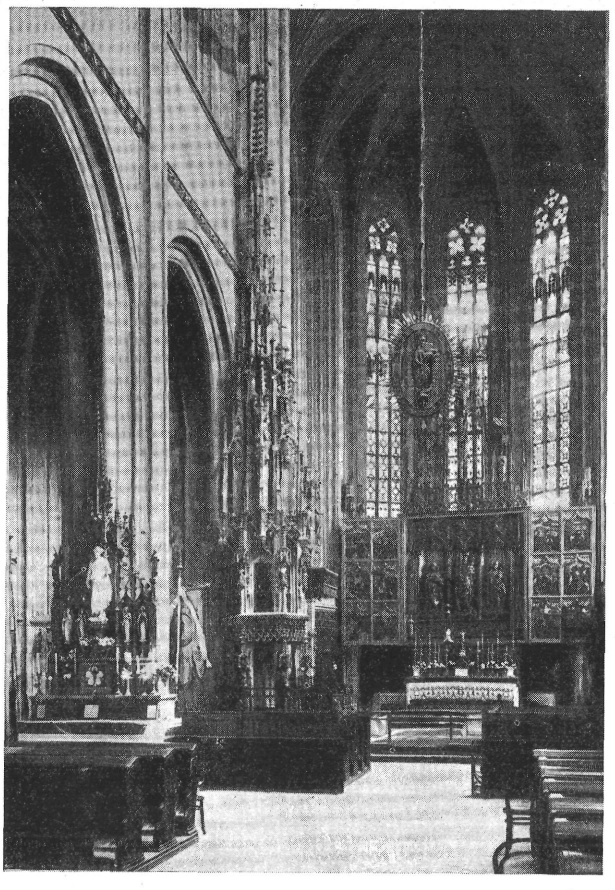
GEREVICH LÁSZLÓ

BUDA SZEREPE A MAGYARORSZÁGI GÓTIKUS ÉPÍTÉSZETBEN ÉS AZ EURÓPAI STÍLUSÁRAMLATOKBAN

A magyarországi gótikát közvetlen vagy közvetett francia hatás és Németországban vagy Közép-Európában kialakult regionális iskolák befolyásolták. Ennek ellenére jellegzetes vonásai maradtak fenn. Az átvételt, a kiválasztást és felhasználást a helyi műformák és ízlés szabta meg. A sajátságok fennmaradása, valamint számos történeti dokumentum a belső fejlődést bizonyítja.

Magyarországon a gótikus konstrukció első hatása akkor jelenik meg, amikor a cisztercita renden keresztül elterjed Európa középső régióiban. Az egyes központokban majdnem egyszerre jelenik meg, útja Németországon és Ausztrián keresztül vezet. A cisztercita stílus Burgundiából Maulbronnon keresztül terjedt el Közép-Európában. A gótikus építkezésnek ez a cisztercita iránya nem hozta magával az első nagy francia székesegyházak gazdag gótikus díszítését s a stílus változatos formai elemeit. A cisztercita rend programjának megfelelően ez az építészet minden dísztől mentes, a belső tér kialakításában is rendkívül egyszerű, evvel szemben a gótikus konstrukció tökéletes ismeretével és kendőzetlen felhasználásával tűnik ki. Jellemző vonásai Franciaországban a bordagerinc, zárókő és oszlop-kötegek. Ezek az építészeti tagok a nehézkedés erejét logikusan vezetik végig. A technikai kérdésekkel szemben az építészet képzőművészeti díszítését teljesen elhanyagolja. Közép-Európában már gótikus konstrukciójú rendszerek tűnnek fel jellegzetes késő-román díszítésű, sőt alaprajzú templomokban. A stílus legkiválóbb és datálható emlékeinek javarésze Magyarországon található. A gótikus szerkezet és a román díszítő stílus keveredik és sajátos típust hoz létre. A konstrukció és a díszítés tehát ez átmeneti korszakban ellentmond egymásnak. Ez Németországban és Dél-Franciaországban is megállapítható. A technika Magyarországon évtizedekkel megelőzi a képzőművészeti stílus kialakítását. A cisztercita építőstílus hatásának első jelenségei után évtizedekkel épülnek a legszebb késő-román díszítésű templomaink. A gótikus konstrukciónak ez a korai feltűnése tette indokolttá az ún. átmeneti stílus kifejezést is. Magyarországon feltűnik a XIII. század 20-as éveiben Pannonhalmán, az esztergomi palotakápolna ikeroszlopos bordás szentélye ugyancsak a gótikus szerkezet ismeretében készülhetett. Ezektől függetlenül az ország legtávolabbi vidékein is számolhatunk a cisztercita építőiskola tevékenységével. Ez az irányzat azonban a konstrukció fejlődésének ellenére elmerül a késő-román ízlés túlzsúfolt fantáziájának díszítő rendszerében és a román három apsisos bazilikális elrendezést sem változtatja meg. Jelentékenyebb egyenes záródású szentélyt, Pannonhalmáról, Bélapátfalváról, Árpásról ismerünk. Hatása azonban nem bontakozik ki teljességében, mert a hazai román hagyományokhoz és ízléshez alkalmazkodik. Lényeges fordulat a magyarországi építészetben a XIII. század dereka felé következik be, amikor a gótikus stílus egy második nagy hulláma éri el Magyarországot.

A cisztercita, majd a Benedek-rendi skót kongregáció építészetének hatása után a Domonkos- és Ferenc-rendi szerezetesek irányítják a templom- és kolostorépítkezéseket, amelyek a helyi román hagyományokat alakítják át, illetve a helyi hagyományok kibontakozását segítik elő a gótika felé. A kolduló rendek építészete a cisztercita építészeti stílust, hagyományokat fejleszti tovább. A kezdeményezés Európa-szerte a bencések és ciszterciták után a domonkosok és ferencesek kezébe kerül. Főszerepet ekkor már világi mesterek játszanak a cisztercita conversikkel szemben. Az építészeti tanácsot, amelyben már polgárok is részt vehetnek, a rend megbízottja



irányítja. A rend első kolostorai Magyarországon még a tatárjárás előtt épültek. (A pesti, kassai, veszprémi domonkosok stb.) Döntő történelmi szerepük a tatárjárás után bekövetkező újjáépítésben bontakozik ki, és elsősorban a királyi házon és az egyházfejedelmeken keresztül érvényesül. Számos példa van arra, hogy IV. Béla milyen nagy mértékben segíti elő a Domonkos-rend elterjedését, legközvetlenebbül világít rá azonban a király felfogására az, hogy legkedvesebb leányát, Margitot, domonkos apácának adja, s maga IV. Béla is a harmadrend tagja. A nagy budavári építkezésben a domonkosok kolostora épült fel az elsők között. A rend főkáptalanát 1254-ben a budai kolostorban tartották. A rend viszont mindent elkövet, hogy IV. Béla nagy városépítő programjához segítséget nyújtson. A történeti gyökerek

1. kép. Kassa — Košice. Szent Erzsébet-templom

2. kép. Bártfa — Bardejov. Szent Egyed-templom



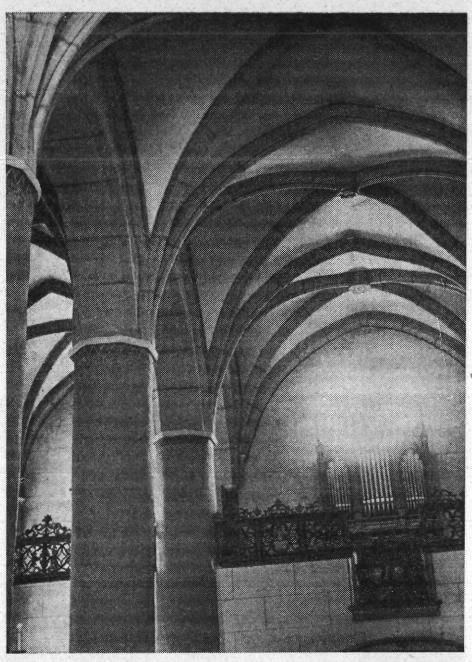
érthetőbbé teszik azt, hogy a fejlettebb gótikus stílus eredményei ennek a két rendnek az építkezésein keresztül jutnak el közvetlenül Magyarországra. Igen korán, megelőzve a környező országokat, a gótikus stílus beáramlásának ez a hulláma már az egész országot elborítja, hatása tartós, lényegében a késő-román építészeti formák átalakulását eredményezi.

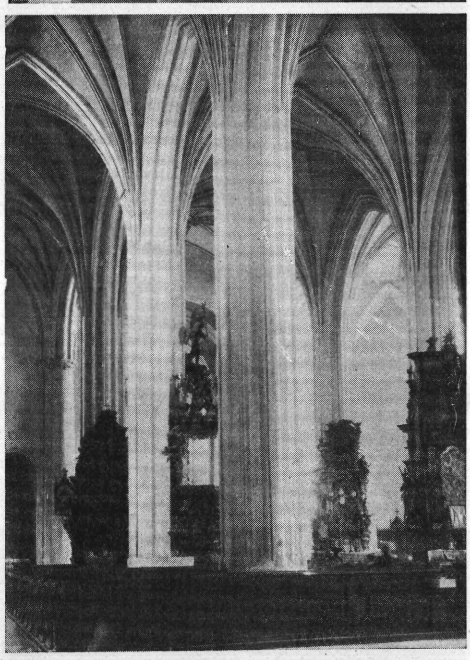
A rend szigorú építészeti előírásai szerint épül a margitszigeti apácakolostor, amit még a rá vonatkozó oklevél is hangsúlyoz. Egyhajós, meghosszabbított és boltozott szentélye egyenes záródású, a domonkos kolostori templomtípus egyik korai példája Európában. Világos, áttekinthető, prédikációra nagyon alkalmas egyhajós boltozatlan belső teret alakít, amely elképzelésében magában hordja már a késő-gótika további fejlődése által teremtett térrendszerek alapvonásait. A párizsi Jakobita-templom kéthajós tere a csarnoktemplom térrendszerének fontos példája lehetett. A korábbi alárendelő térfűzések helyett a mellérendelő szimmetrikus térkapcsolás további állomás, amit végső fokon a reneszánsz old meg.

A XIII. század derekán kialakuló budai építőműhely, amely úgy látszik a domonkos és ferences rend irányító hatása alatt állott, a közép-európai gótikus fejlődés élén haladt. Ez a műhely készíthette a királyi palotát is. A budavári Mária-templomot (később Mátyás-templom) azonban jobban ismerjük, amely 1255—1269 között készült. Származását az előbbiek alapján nem nehéz levezetni, a Rajna-vidéken és Franciaországban nem egy hasonló alaprajzú kolostori templom készült ebben az időben. Így pl. a később átépített strassburgi domonkos templom ugyancsak hasonló alaprajzon épült fel; a tizenkétszög hét oldalával záródott és boltszakaszal nyúlt az egyenes záródású mellékhajók elé. Ezt a templomot 1254-ben kezdik el építeni (tehát körülbelül egyidőben a Mária-templommal). A hasonló kölni minorita templomot viszont 60-ban szentelték fel. Ebből is láthatjuk, hogy az ekkor készült legfejlettebb kolostortemplomok sem előzik meg a budai műhelyt. A nyugati homlokzatot természetesen másképpen tervezték, miután nem rendi templomról, hanem plébániatemplomról volt szó.

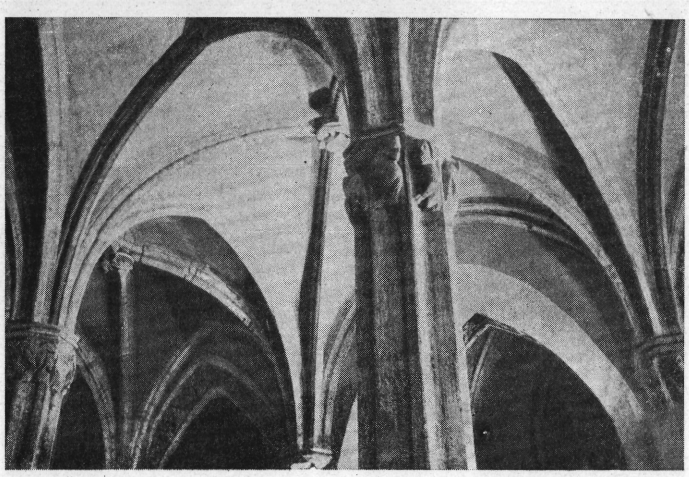
A budai gótikus műhely kialakulására világos fényt vet a templom belsejének szobrászati díszítése is. Az első kőfaragóműhely emlékei megmutatják, hogy az új feladatokban a magyarországi késő-román templomokat építő idősebb kőfaragók is részt vettek: a románo s indák és a lapos grafikus hatású növénydíszítések világosan bizonyítják ezt. A második kőfaragóműhely azonban már felszabadult a romanizáló hagyományok hatása alól. Fő célja a természet naturalisztikus utánzása, szőlőfürtök, szőlőlevelek, tölgyfalevelek magasan kidomborodva jelennek meg az építészeti funkció szempontjából legfontosabb részleteken. Ha az oklevelek híradásának a templom építését illetően hitelt adunk, márpedig minden okunk megvan rá, hogy ezt tegyük, nem kétséges: a francia gótikának ez a haladás irányában tett legfontosabb lépése nálunk is a természethűség és a plasztikus forma kifejlődéséhez vezet. Közép-Európában először a budavári Mátyás-templomon jelentkezik ez az elsősorban Észak-Franciaországhoz fűzhető növényi díszítés. A magyar gótikus építészetnek a legfontosabb iskolájához tartoztak mindazok a kolostorok, templomok, amelyek ekkor, a XIII. század derekán túl Budán és Pesten épültek. Különösen fontos ez, ha tekintetbe vesszük, hogy ez a gótikus iskola nemcsak a templomok építésében tűnt ki, hanem az első budai magánpaloták és lakóházak terén is, amelyeket ekkor egymás után sorra emeltek és amelyek ugyanezen építőműhely emlékeinek tekinthetők. Ezt látszik igazolni jó néhány szórványlelet.

Optikai csalódás, illetve az építészettörténet teljesen helytelen megítélése volna, ha a középkori építészetet csak, vagy elsősorban, egyházi emlékeken keresztül mérnék fel, igaz ugyan, hogy a XI—XII. században a kőépítészet legnehezebb feladatait az egyházi jellegű épületeken oldották meg. Viszont a magyarországi középkori építészet fejlődése világosan mutatja, hogy a XIII. században a kő lakóépületek számbeli túlsúlyuk mellett már minőségben sem maradnak el az egyházi épületek mögött. A lakóépületek hatása ugyanis a gótikus templomrendszerek kialakulására ebben a korszakban válik jelentékennyé, éppen az előbb említett kéthajós tereken keresztül is. A XIII. században már a kőfaragómesterek, építészek feladatainak jelentékeny része a lakóépületek készítéséből áll, s így önkénytelenül is azok hatása alá kerülnek. Bár a páholyrendszer külföldön elsősorban az egyházi épületek építésére terjed ki. A gótika érettebb alkotásaiban már a világiasodás folyamata konkréten felismerhető. Vonatkozik ez az épületszobrászat módjára is, tárgyára is. Naturalisz-





tikus növényzet ábrázolása borítja a Mátyás-templom második kőfaragó műhelyének munkáit. Később, a XIV. század dereka felé ez az építészeti dekoráció sematikusabbá válik, vérszegény lesz és nem éri el már többé a XIII. század nagy, haladó szobrászatának üdeségét, igazi realizmusát. Ha szemügyre vesszük a budai építészműhely alkotásait, az itt kialakuló jellemvonások az egész magyar gótikus építészet fejlődésére rányomják bélyegüket, ami egyúttal azt jelenti, hogy valóban igazi belső fejlődéssel is számolhatunk. Ezek a jellemvonások magukon viselik a Domonkos és Ferenc-rendi építészet egyszerűsítési törekvéseit. Hiányzik a nagyon gazdagon kiképzett homlokzat, a nagy hármas kapuk helyett építészetileg az egyes kapumegoldás uralkodik. Ebben kifejezésre jut az is, hogy a Franciaországban és különösen Dél-Franciaországban élő római reminiscenciák Magyarországon már közvetlenül nem érvényesülnek. A templomba bevezető hármas kapu helyett a tengelyben elhelyezett egyetlen kaput emel ki a középső rizalit, amely halvány utalás az előcsarnokra. Ilyen pl. a Mátyás-templom főkapuja. Hiányzik a francia gótika oszlop-alakos monumentális kapuzata. A figurális díszítés elsősorban a timpanon domborművére korlátozódik. A homlokzat elvileg természetesen követi a Normandiában, Caenben kialakult kéttornyos oromzatos homlokzati típust. Ez a homlokzat azonban, összehasonlítva a gótika klaszszikus példáival, kevésbé gazdag, nincs felbontva, a homlokzatot szobordíszek nem teszik festőivé, a reliefhatás helyett tehát inkább zárt, nyugodt tömbök építészeti hatása uralkodik. Ez a zárt kubusos megfogalmazás jellemzi az oldalhomlokzatokat is, ahol hiányoznak, az egész magyar gótikára jellemző módon, a támívek. A támívek helyett a támpillérek leegyszerűsítve és legkevésbé felbontott formában biztosítják a boltozatok oldalnyomásának kiegyensúlyozását. Ezeket a támpilléreket szoboralakok díszíthették, mint ahogy ez a megoldás a későbbi magyarországi gótikában is előfordul (pl. Brassó — Orașul Stalin, Fekete templom; Sopron).

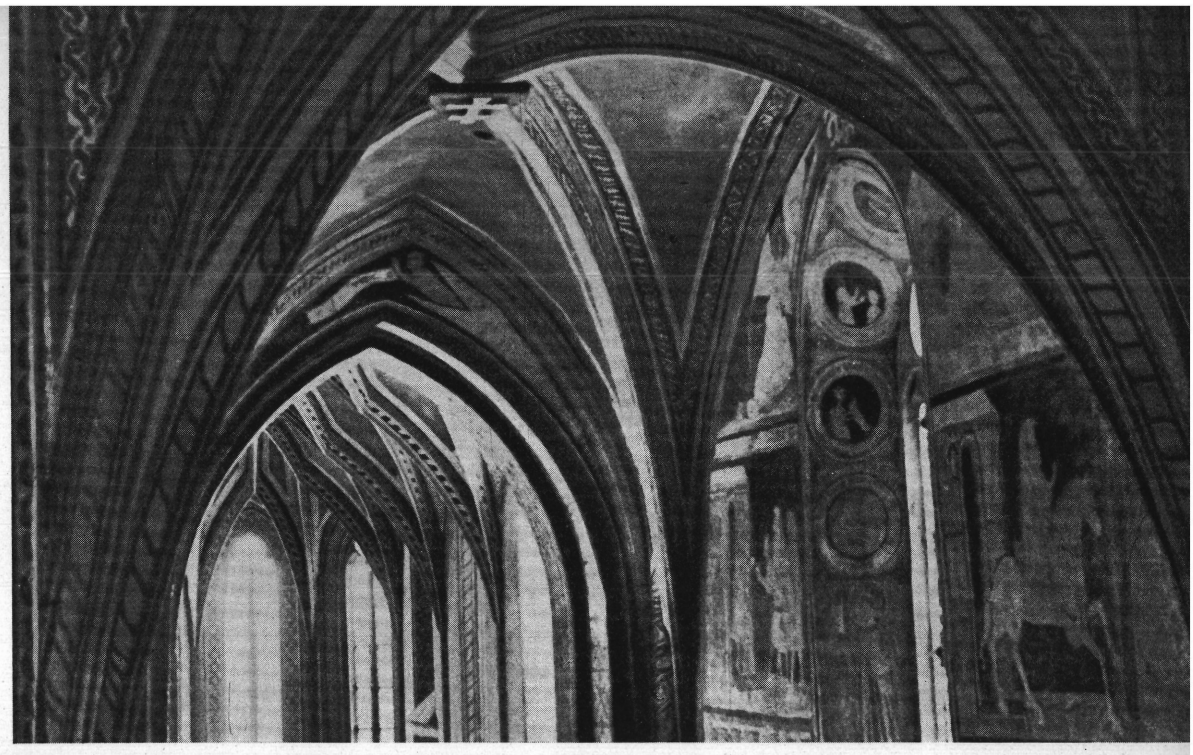


A Mátyás-templom szerény álkereszt hajóval rendelkezett, s a kereszthajó tulajdonképpen a magyar

3. kép. Kőszeg. Szent Jakab-templom

4. kép. Kolozsvár — Cluj. Szent Mihály-templom

5. kép. Sopron. Káptalanterem



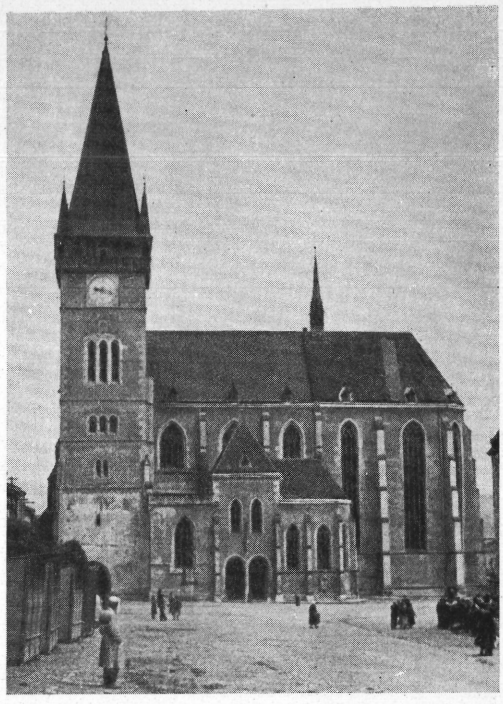
6. kép. Csetnek — Štitnik. Evangélikus templom

gótikában ugyancsak nem válik általánossá. Ugyanezen leegyszerűsítés jellemzi a belső tér kialakítását is. Ahogy a magyar polgári építészetben ritkábbak a magas, többemeletes házak, úgy a templom főhajójának több emeletre való beosztása, tehát az emporiumok, galériák, trifóriumok hiányoznak, a belső tér így egyszerűbb, összefogottabb, de kevésbé monumentális és világos. A további fejlődés folyamán viszont a térnek ez az osztatlanabb felfogása arra vezet, hogy Magyarországon aránylag könnyen és időben igen korán alakulhat ki a csarnoktér-rendszer, ami viszont a reneszánsz terek meghonosodását készíti majd elő. Ugyancsak a különböző terek összefűzésének problémája jelentkezik a szerzetesi kórusban is. A szerzetesi kórus egyik első példája Magyarországon a margitszigeti domonkos apácák kolostortemploma. Magyarországon a kereszthajók tere helyett ez a szerzetesi kórus játssza a főszerepet. A nagy nyugat-európai katedrálisokban a fő- és mellékhajók tere beletorkollik a kereszthajó terébe, mintegy nagy összefoglalásba, hogy onnét vezessen át a templom legkiemeltebb terébe, a szentélybe. A kereszthajó közepe, a négyezet (Vierung) felett nagyon sok esetben magas torony emelkedik, és így a tér monumentális érzését ezen a helyen fokozza fel a legmagasabbra és foglalja össze. Ez a térszintézis készíti elő a szemlélőt a szentély élményére, meglepő hatással emelvén azt ki. A sacrális cselekmény színpada és a nézőtér kapcsolatának monumentális megfogalmazása ez a térkapcsolás. Gyakori az is, hogy a főoltárt éppen ez alatt a kupolaszerű toronytér alatt helyezik el. Magyarországon a gótikus térfűzésnek ez a monumentális művészete hiányzik, e helyett használják még nagy templomainkban is a sokkal szerényebb térélményt nyújtó szerzetesi kórust. Funkcionális és társadalmi jelentősége mind a kettőnek azonos, mert hiszen a szerzetesek, a magasabb papság, gazdagabb polgárság vagy arisztokrácia számára biztosítanak helyet a kereszthajóban vagy a kórusban. Az uralkodó társadalmi osztály, ha nem is funkcionálisan, de elhelyezkedésével részese az egyházi szertartásnak. A társadalmi megosztottságnak ez a térbeli kifejezése Magyarországon a fő- és mellékhajókat állítja szembe a meghosszabbított szerzetesi szentélyekkel. Magyarországon tehát rendkívül fejlettek ezek a szerzetesi szentélyek, gazdagabb dekorációval, ülőfülkékkel díszesek, és igen megnyújtották őket. Ez a típus azután a gótikus építészet egész fejlődése folyamán jellemző a magyar gótikára. Majdnem minden magyarországi gótikus épületünknek ez a tipikus alaprajza, amely először a domonkos és ferences gótikával terjed el Magyarországon.

A gótikus építészet fejlődésénél fel kell még a figyelmet hívni arra, hogy ez az építési stílus különösen első formájában elsősorban a városokra jellemző, elterjedésének ideje egybeesik a magyarországi városok fejlődésének leggyorsabb ütemű korszakával. A ferences és a domonkos rend az előző, jellegzetesen feudális szerzetes rendekkel szemben már a polgárság, a fejlődő városok igényeinek kielégítését és ellátását tűzte ki célul. A templomokat a városokban építik,

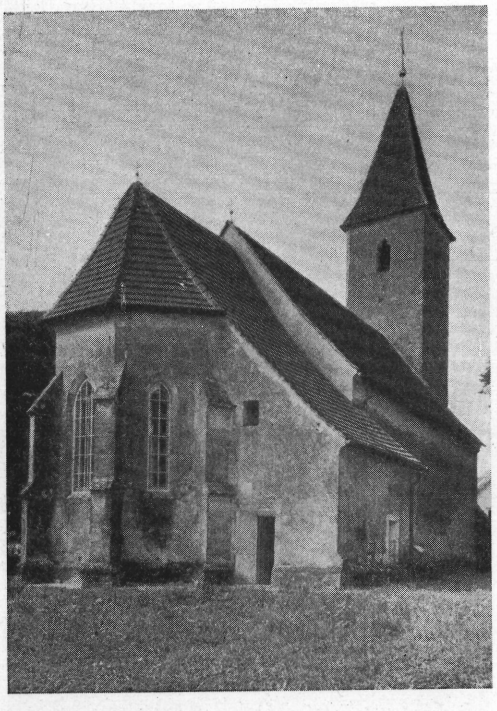


7. kép. Pozsony — Bratislava. Dóm



8. kép. Bártfa — Bardejov. Szent Egyed-templom

és nagy mértékben alkalmazzák a városi építészet, a városkép- és város kialakítás szükségleteihez. Fontos kérdés, hogy az első ízig-vérig gótikus budai építőiskola milyen hatást tett országszerte. A kutatások ebben az irányban még hiányoznak, különösen az emlékanyag nagymértékű pusztulása miatt, azonban valószínű, hogy szerepe döntő és jelentékeny, mert hiszen egyik legfejlettebb műhelynek tartható Közép-Európában, és így nyilván megszabta a magyarországi lokális műhelyek fejlődését is. A naturalisztikus lombdíszítés tiszta formájában itt jelenik meg először Közép-Európa keleti részében. Ennek a gondolatnak a helyessége abból is kitűnik, hogy az előbb jellemzett sajátságai a magyar gótikus építészet további évszázadainak emlékanyagában kimutathatók.



9. kép. Mártonhely — Martjanci. Plébániatemplom

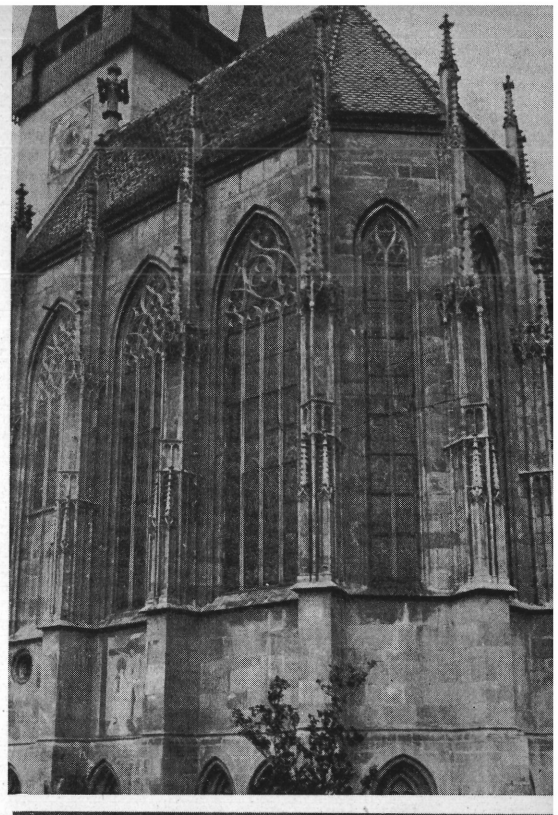
10. kép. Csetnek — Štitnik. Evangélikus templom

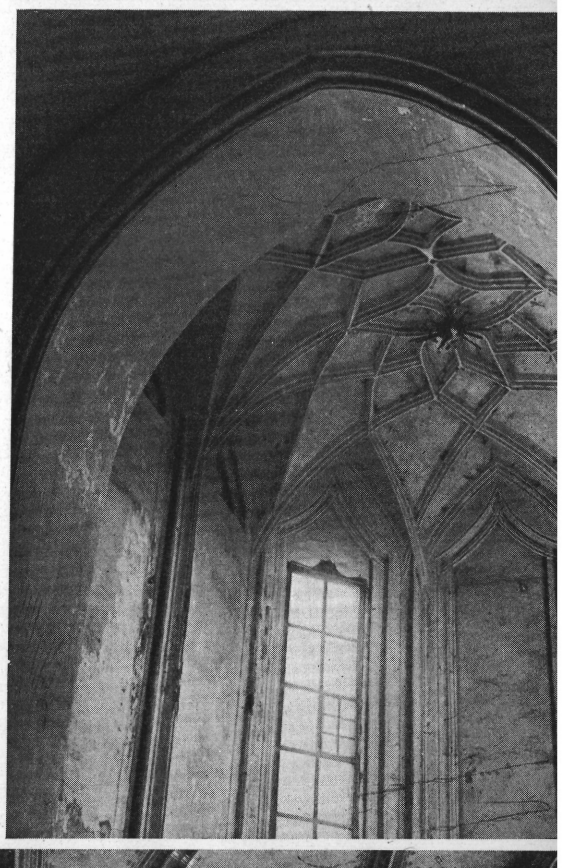


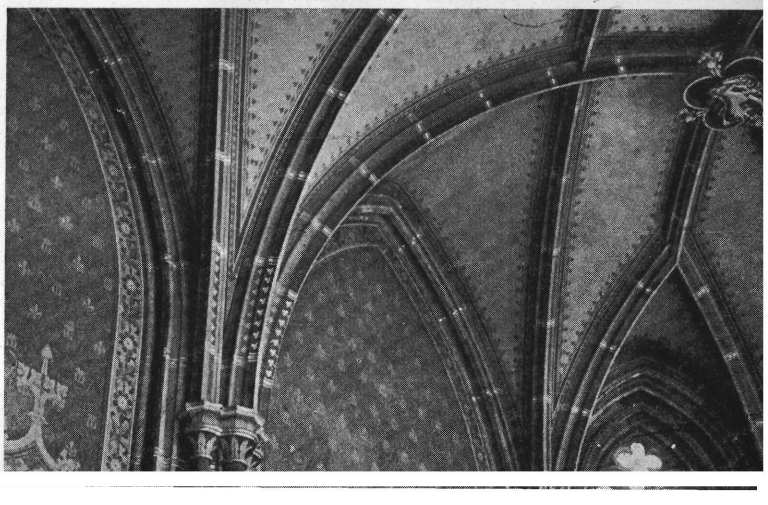
Általános az a feltevés, hogy a XIII. század 80-as éveiben épített soproni ferences templom a szétszéledő budai műhely kisugárzásának tekinthető. Jellemző itt is a zömök templomtestből kinyúló, aránylag hosszú szerzetesi szentély. Hatását az ország ellenkező felében a gyulafehérvári székesegyház gótikus átépítésekor a szentély kialakításánál is felfedezhetjük.

Ebben a gótikus műhelyben mutatkozó francia hatást néhány történeti adat is valószínűsíti. Elég ha csak Villard de Honnecourtra gondolunk, aki vázlatkönyvének tanúságai szerint járt Magyarországon a tatárjárást megelőző vagy követő években. Munkájának közvetlen bizonyítékait nem is tudjuk kimutatni a magyar emlékanyagban, aminek oka a hihetetlen nagy mértékű pusztulás is lehetett, de a kassai (Košice) Erzsébet-templom alaprajzát nem ok nélkül hozták a mesterrel kapcsolatba. Kétségtelenül abban a körben, ahol Villard Franciaországban dolgozott, ez az alaprajz, amely hasonmása a braisne-i Szent Yved-templomnak, ismeretes volt. Korábbi kutatások joggal beszéltek a kassai alaprajz rejtélyéről, mert hiszen a XIV. század végén épülő templomnál 150 évvel korábbi alaprajzot használtak fel. E kérdésnél fel lehet vetni, hogy Magyarországon állandó műhelygyakorlat élt, és így maradt fent a korábbi alaprajz. Akár Villard de Honnecourt hozta magával ezt az alaprajzot, akár más francia építész, nem kétséges az, hogy a Mátyás-templom szobrászati formái között aránylag korán megjelenik az észak-franciaországi katedrálisok stílusa, amelyeket Villard de Honnecourt olyan jól ismert. A XIII. századi templomépítészetnél még sokkal jelentősebbeknek tarthatók a lakóházak, palota- és várépítkezések. Oklevélből tudjuk, hogy nagyobb városainkban, így pl. Esztergomban, Fehérvárott — a többiekről ne is beszéljünk — kőházak, sőt kőpaloták álltak. Még fokozottabb mértékben vonatkozik ez Buda polgári építészetére, amelynek néhány emléke is megmaradt. Sajnos ezekről a lakóházakról és palotákról oklevéladatokon, néhány biztos vagy valószínű lelhelyű töredéken vagy falakon kívül keveset tudunk, és így építészetükről csak hipotézisek alapján emlékezhetünk meg.

A XIII. század dereka és második felének nagy építési tevékenysége után, amely részben az ország újjá-







11. kép. Csütörtökhely — Spišský Štvrtok. Zápolya-kápolna

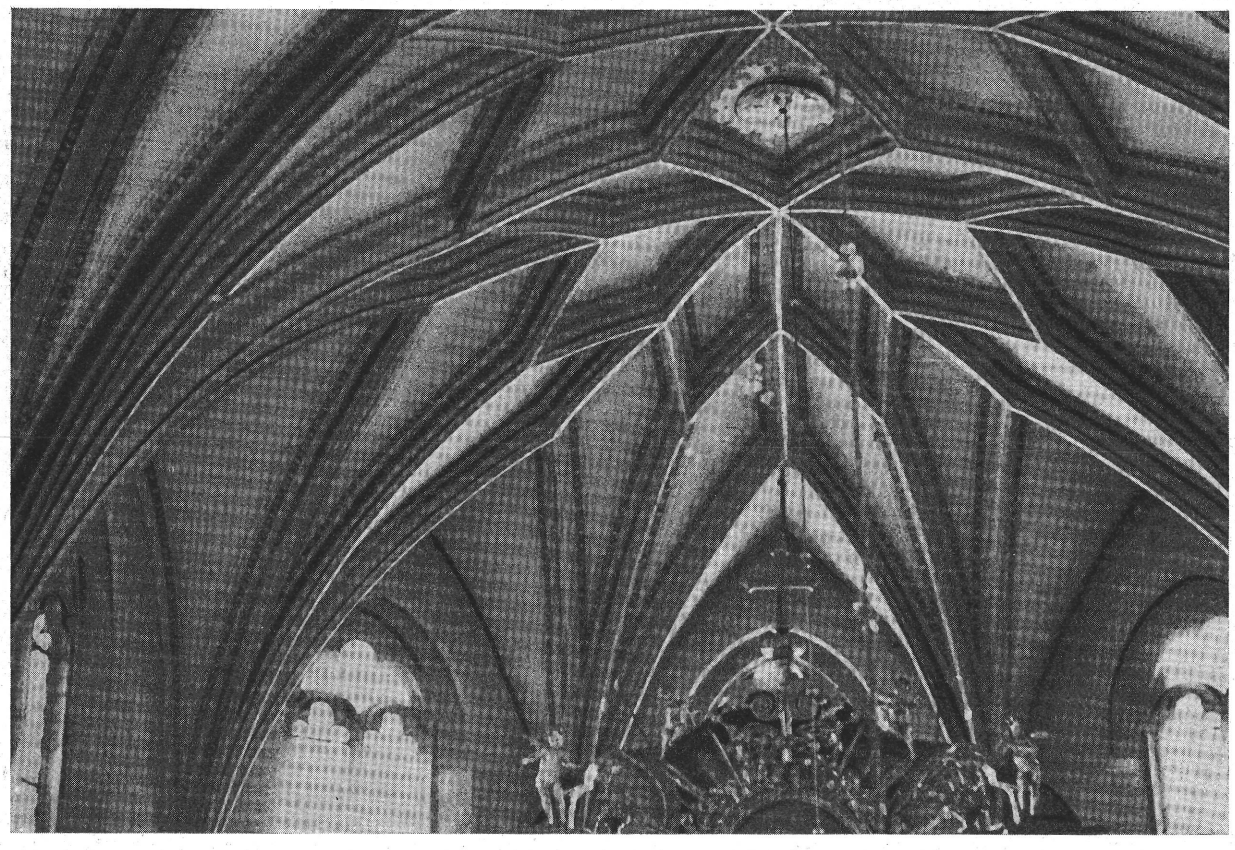
12. kép. Siklós. Várkápolna

13. kép. Csütörtökhely — Spišský Štvrtok. Zápolya-kápolna

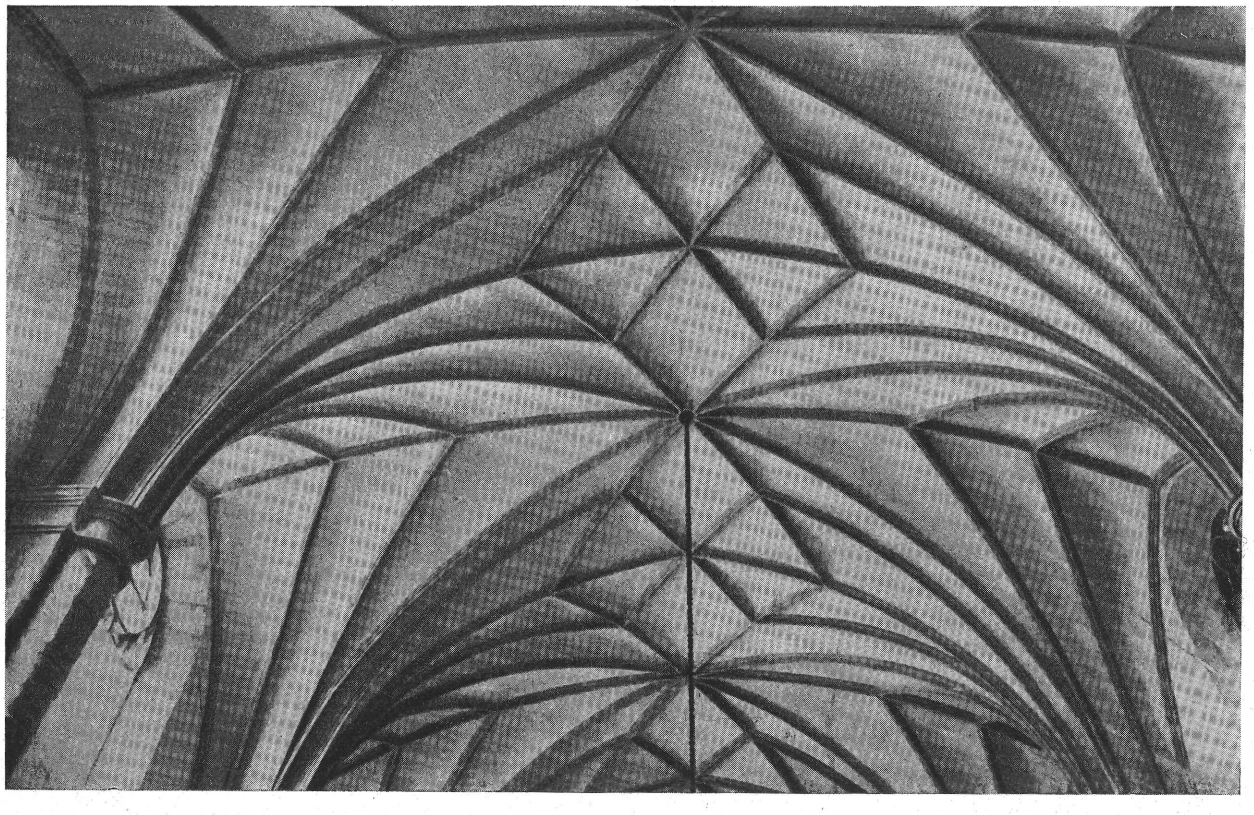
építésének következménye, a XIII. század végére, a XIV. század elejére ez a lendület alábbhagy. A fejlődés üteme a feudális anarchia következtében lassúbbodik. Kevés olyan nagyobb építkezést kezdenek el a XIV. század elején, mint például a budai Szent Lőrinc pálos kolostor. Károly Róbert uralmának megszilárdítása és a feudális anarchia megzabolázása után a század második és harmadik évtizedéből ismerünk ismét igen fontos emlékeket. Meg kell emlékeznünk feltétlenül a soproni ferences kolostor káptalanterméről, amely valószínűleg a kolostor második építési fázisában az 1340 körül tartandó gyűlésre készült el. A kéthajós teremhez később fülkesort csatoltak, a fülkéket belső támasztópillérek választják el egymástól. Ez a rendkívül fejlett gótikus konstrukció nem sokkal előbb tűnt fel Franciaországban, Közép-Európában, azonban sokkal később, a Parler-építő műhelyen keresztül terjedt el. Ilyen korai magyarországi felbukkanása arra mutat, hogy építészeink és kőfaragóink ismerték a legfejlettebb gótikus eredményeket is. Ez a káptalanterem ma Magyarország legépebben megmaradt, legszebb gótikus belső tereinek egyike, építészeti módja azonban elszigetelt maradt, és a magyaroszági fejlődésbe belehelyezni nem tudjuk.

A XIV. századnak legkiemelkedőbb emlékei elpusztultak, csak néhány kiásott romot vagy alapfalat ismerünk. Az Anjou-kori királyi palotáknak egész sora foglalkoztatta azt a királyi műhelyt, amit valószínűleg Károly Róbert hívott életre, s amelynek alkotásaihoz tartozott a temesvári és visegrádi palota, később a budai palota, és valószínűleg azok az egyházi emlékek, amelyek Erzsébet királyné alapításából származnak. Ilyen kiemelkedő központ volt Óbuda, ahol Erzsébet 1334-ben klarissza kolostort építtetett és a prépostsági templomot újjáépíttette. Az óbudai Fő téren lelt néhány alapfal és pillérmaradvány arra enged következtetni, hogy ott az egyik ekkor emelt templom állott. Alaprajza nagy háromhajós templomra mutat, amelyet három poligonális apsis zárt le. Ehhez hasonló alaprajzot mutatott a Fő utca mellett a Csalogány utcában feltárt templom szentélye is, amely valószínűleg a vízivárosi Szent Péter-plébániatemplom volt. Hasonló három poligonális záródású szentélyben végződik a garamszentbenedeki (Hronský Svätý Beňadik) apátság alaprajza is. Ez az újabb és ritkább alaprajz, amely meghosszabbított szerzetesi szentély alaprajzi típusa mellett a XIV. század első felében jelentkezik és e századra jellemző. Zsigmond uralkodásának első éveiben átépített Mátyás-templom szentélye is ezt az alaprajzi elrendezést követi. Első rátekintésre meggyőződhetünk arról, hogy alapvonásaiban ez az elrendezés mennyire közel áll román templomaink legjellegzetesebb alaprajzi típusához, amely ugyancsak három apsissal zárul, s kereszthajót nem alkalmaz. Annak ellenére tehát, hogy ez a hármas apsisos megoldás külföldön alakul ki, legmonumentálisabb emléke a bécsi Stephanskirche, és számos bencés templom példáját ismerjük Közép-Európából is, mégis a helyi hagyomány, a belső fejlődés eredményeit is üdvözölhetjük benne. Nem lehetett idegen a magyar kőfaragó számára ez a gótikus alaprajz, amelynek mását unosuntalan láthatjuk román templomaink szentélyein. Tovább menve : ez a szentélymegoldás biztosította a templomtestnek egységét, viszont térmegoldásban nem jut el a gótikus térfűzés fokozásához, ahhoz a jellegzetes gótikus szemlélethez, hogy a különböző tereket egymásnak alárendelje. A térfűzésnek ez az ókeresztény egyszerűsége jellemzi a magyar gótikus építészetet, hasonló vonásokat találunk az olasz templomépítészetben is, és a francia, német, angol térkibontakozás gondolatával szemben ezt inkább a szimmetrikus mediterrán térfűzéshez közelebb álló szemléletnek tarthatjuk. Ez vonatkozik a falfelületek felbontásának jellegére és mértékére is. Nem térünk itt ki a más kérdéseket fölvető centrális terek fejlődésére.

Lényegében ezek a sajátságok jellemzik pl. a lőcsei (Levoča) Szent Jakab-templomot, amelynek szentélyét ugyancsak a XIV. század első harmadában kezdték el építeni. Itt a nyolcszög öt oldalával záródó főszentély mellett a mellékhajók egyenes záródásban végződnek, hasonlatosan az első Mátyás-templom záródásához. A lőcsei minorita templom viszont már a meghosszabbított szerzetesi kórus sajátosságait mutatja, az elsatnyult mellékhajók viszont itt is egyenesen záródnak. Ez arra mutat, hogy a jellegzetes szepességi kőfaragóműhely művei összefüggnek az ország egyéb műhelyeivel. Meg kell emlékezni még arról is, hogy a magyarországi templomok kevés alkalmas helyet nyújtanak oltárok számára, összehasonlítva a korábbi francia és német példákkal. Ez részben liturgikus okokra, részben a papság kisebb számára és jelentőségére vezethető vissza. Szobrászati dísz helyett a kevésbé megbontott falfelület és a sajátságos nemzeti ízlés inkább a fres-



14. kép. Selmecbánya — Banská Štiavnica. Szent Katalin-templom



15. kép. Kolozsvár — Cluj. A Farkas utcai református templom



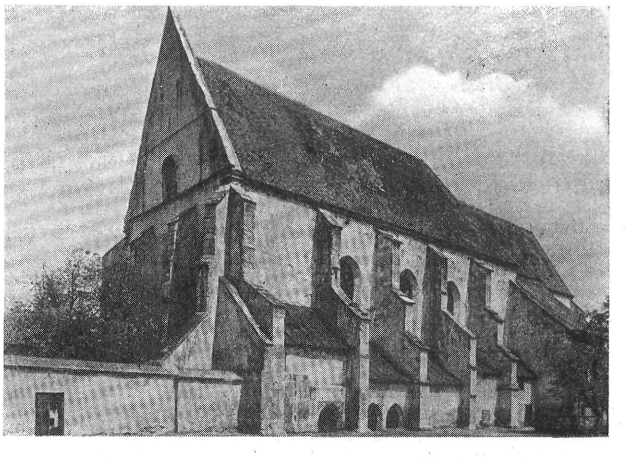
16. kép. Bártfa — Bardejov. Városháza

kók elterjedésére ad módot. Ez a sajátosság rokonságot mutat az olaszországi példákkal.

A homlokzat klasszikus kéttornyos, oromzatos formában is ritkán valósult meg, gyakori helyette a homlokzatot uraló egy, hatalmas torony, mint ezt a lőcsei Jakab-templomnál is láthatjuk. A homlokzati egytornyos elrendezés ezután uralkodóvá válik a falusi templomoknál is, éppen úgy, mint a meghosszabbított szerzetesi szentély, s a szentély két oldalán a diadalívhez kapcsolódó egyenes falzáródás. A toronynak ez az elhelyezése hozzájárul a homlokzat elsatnyulásához. A homlokzat a legnagyobb magyarországi templomoknál sem játszott döntő szerepet. Sokszor az északi, de különösen a déli oldalkapuk fontosabb jelentőséget nyernek, mint a nyugati kapuk (Kassa — Košice, Kolozsvár — Cluj). Alaprajz, de sokszor a fölépítés tekintetében is a Magyarországon használatos típusok igen közeli hasonlóságokat mutatnak a környező országok építészetével. A meghosszabbított szentély és a homlokzati tornyos típus különösen Ausztriában, Dél-Németországban otthonos. Fejlődéstörténete részben megoldott, de a magyarországi példák helyzete nincs megvilágítva, ahogy később a Stettheimer-műhelynek magyarországi kisugárzása sem világos. Budán komplikáltabb formák gyakoriak, így pl. a hármas poligonális apsis.

A gótikus belső tér a magyar építészetben nem érte el klasszikus megfogalmazását. Az egyszerű tagolás nem kívánta meg a négyezeti toronyban kifejezésre jutó térszintézist. Annál könnyebben alakulhatott ki a térképzés fejlődésének következő eredménye: a csarnoktér. Ez a tipikus késő gótikus térképzés már túljut a korai gótika principiumain és a mellérendelő térfűzés szemléletét vezeti be. Az előbbi fejtegetésből nyilvánvaló, hogy ez a térfűzés a magyarországi térszemléletnek inkább megfelelt. Erre mutat ennek a rendszernek az elterjedése is. A szászsebesi (Sebişul-săsesc) templom Nagy Lajos korában csarnoktemplomnak épül, ugyancsak csarnoktemplommá építik át a budavári Mátyás-templomot is 1384 után. A következő század fordulóján már majdnem minden templomunk csarnoktemplommá épül át. Érdekes, hogy a lőcsei Jakab-templomot is csarnok formában tervezik, de később a középhajót felmagasítják. A pesti belvárosi templom is szentélykörüljárós csarnoktemplom, tehát a típusnak egy sajátságos, Magyarországon csak ritkán előforduló változata. A századforduló felé a legfontosabb emlékek nem a rendi templomok, még csak nem is a püspöki székesegyházak, hanem a nagyobb városok plébániatemplomai.

A kassai Erzsébet-templomot 1378 után kezdték építeni, 1402-ben nagy részben állt, de még befejezetlen. Szentélyére a birodalmi cimer csak 1411 után készülhetett. A háromhajós bazilikális templom ál-sugárkápolnás szentélye Magyarországon páratlan, hatását nem is annyira az alaprajzának és a szerkezetének, mint inkább részleteinek átvételében kereshetjük. A részletformák, a csillagboltozat s a szobrászat néhány



17. kép. Kolozsvár — Cluj. A Farkas utcai református templom



18. kép. Szeged, Ferences templom

eleme arra mutat, hogy a prágai Parler-műhely befolyásolta. Ez a hatás viszont inkább közvetve, Budán keresztül kerülhetett Kassára, amit nem annyira az építészeti részletek elemzése, mint inkább a szobrászati kapcsolatok alapján állíthatunk. Szokatlan a magyarországi emlékek között a kassai templom kereszthajója, annak helye és elrendezése a prágai dóm kereszthajójával egyezik. Lehet, hogy a kolozsvári templom munkálatait még a kassai dóm felépítése előtt elkezdték, de az építés annyira elhúzódott, hogy nem egy részletén a kassai elemek hatása jelentkezik, így az északi oldal ablakain és a kapukon, amelyek a kassai déli, előcsarnokos kaput juttatják eszünkbe. Jellegzetes, egészen egyéni megoldású a kassai dóm északi kapuja is, amelynek fődíszei nem a kapu rézsüjébe elhelyezett életnagyságon aluli szobrok lehettek, hanem a timpanont keretelő, lépcsőzetesen csatlakozó téglányformájú domborművek. Valószínűleg itt is jellegzetes belső fejlődés legszebb végső eredményét látjuk, ugyanis a jáki főkaput keretelő 12 apostol elhelyezésében ugyanazon építészeti alapgondolat kevésbé fejlett formáját véljük felismerni. Ez a megoldás a budai palota ún. cseh-ablaktípusaival rokon. Az ablak két címerét a szemöldökkövet tartó két derékszögű konzolra faragták. A lépcsőzetes keretelés északon különösen Lengyelországban terjedt el.

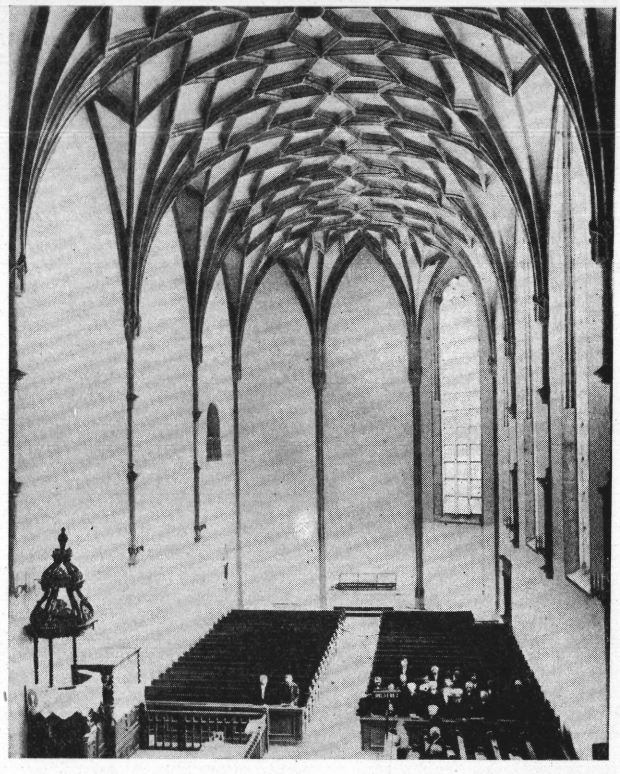
A kolozsvári templom alaprajza, a nyolcszög felével záródó s megnyújtott szentélye, háromhajós csarnoka a legegyszerűbb, a legjellemzőbb gótikus templomtípusunkhoz tartozik, avval a különbséggel, hogy a mellékhajók nem egyenesen, hanem ferde síkkal záródnak és kapcsolódnak a kórushoz. A kolozsvári főtemplom tulajdonképpen felnagyított egyszerű falusi templom alaprajzán épült fel, meg is fordíthatjuk a gondolatmenetet: az egyszerű falusi templom lekicsinyített hasonmása a városokban álló plébániatemplomnak. Lényegében hasonló az elrendezése a pozsonyi (Bratislava) dómnak is. A brassói Fekete templom, amely ugyancsak hosszú ideig épült, már teljesen más alaprajzi elrendezést mutat, és a csarnokkórus példáját ismerhetjük meg benne. Kérdés az, hogy ez a templom a dél-németországi csarnokkórus megoldásokkal köthető-e össze, vagy a magyarországi belső fejlődés eredménye-e, amire éppen a korai és fejlett csarnoktemplom megoldásaink utalnak. Különösen ekkor, a századforduló körül már kisebb városok templomai is csarnokformában épülnek, így pl. a kőszegi Jakab-templom.

Nem véletlen, hogy a csarnoktípus akkor vagy azután tűnik föl az építészetben, amikor a képzőművészetben a térábrázolás új eredményei születtek és a változó idő, a pillanatnyi esemény, a genre-jelenet ikonografiailag a képeken és szobrokon kifejezésre jut. Mindhárom művészeti program magán hordja a változékonyság és változhatóságból következő profán szemlélet térhódítását. Eredményük pedig a késő-gótikus realizmus megszületése a képzőművészetben és építészetben egyaránt. Az építészeti és szobrászati természetszerűleg azonos szemléletnek művészettörténeti következményeire nemigen mutattak rá. A gyakorlatban példa erre a XIV. század dereka felé kialakuló vonalas hatású szobrászat, az ún. rottweili stílus nem korlátozódik a szobrászatra, ugyanez idő tájt megjelennek a grafikus stílusú vagy hatású építészeti elemek, amelyeket mind a délnémet, mind a prágai építészeti iskolában megtalálhatunk. Az építészet festői formái után a szobrászat hasonló stílusa bontakozik ki. A finom árnyékolású hengertagokkal és oszlopokkal lágyított Parler-páholy építészeti faragványai valamivel megelőzik a szobrászat ún. lágy stílusát. A stílusnak ezek a változásai Magyarországon, de elsősorban Budán is figyelemmel kísérhetők. A vonalas hatású, ún. cseh ablaktípus leggazdagabb példája éppen a budai várban állott. Valószínűleg a prágai műhely karlštejni építkezése után került ide ez a típus. A stílustörténetileg későbbi Zsigmond-kút és a leányfejes konzol a szobrászati realizmust példázza, a Parler-stílushoz közelálló lágy építészeti profilok mellett a lágy szobrászati stílus néhány monumentális torzója maradt fönn. E korjelenségekből a kronológiai finomságokon túl azonos áramlatok kifejezését lehet a különböző műfajokon keresztül kimutatni.

A feudális társadalmon belül ekkor jelentkezik egyre követelőbben a polgárság, új feladataival együtt. A polgári építészet hatását helyesen keresik a kéthajós templomok kialakulásában. Ez a térforma a Felvidéken igen el volt terjedve, és ezt jogosan tartják cseh befolyásnak. Tudjuk viszont, hogy a csarnoktér kiképzésben éppen a kéthajós megoldások milyen döntő szerepet játszottak.

Meg kell emlékeznünk még egy nagyon fontos típusról, amely a magyarországi fejlődésben ugyancsak jelentős szerepet játszott, az egyterű kápolnákról. Egyik legépebben fennmaradt

emléke a pozsonyi Ferenc-rendi templom mellett a János-kápolna 1361-ből és száz évvel később a csütörtökhelyi (Spišký Štvrtok) kápolna. A típus lényege az, hogy teljesen egységes teret alkot, amelyet diadalívvel vagy falbeszögelés alkalmazásával sem bont meg. Legkorábbi tökéletes emléke a párizsi Sainte Châpelle. Lényegében tehát a gótika már a XIII. század derekán kis méretben megteremti azt a térformát, amely azután a XV. század végén és a XVI. században uralkodó típussá válik. A XIII—XIV. században még nincsenek meg a technikának azok a tökéletesebb eljárásai, amelyekkel nagyobb templomok belseje egységes térbe volna összefoglalható. Ehhez járulnak még a korábbi gótika térmegosztásának retrográd hagyományai is. A magyar gótikus építészet a térkialakításnak ezt az egységét a XV. század végén egy nagyobb és összefüggő csoporton keresztül érte el. Itt még néhol jelentkezik a szerzetesi kórus emlékeként a szentély összeszűkülése és a diadalív, a szegedi ferences, a kolozsvári Farkas utcai és a nyírbátori katolikus templomon, a nyírbátori református templom azonban már teljesen egységes teret alkot. A típus legfejlettebb példájának éppen ezért a nyírbátori református templomot tarthatjuk. A gótikus építészetnek ez az utolsó állomása, a fejlődésnek ez az utolsó szakasza a korábbi principiumokat teljesen feladta, nemcsak a tér mellérendelő tagolása hiányzik, hanem az a törekvés is nyilvánvaló, hogy a boltozati szakaszokkal ne ritmizálja a belső teret. A belső tér ritmizálása a gótikus térkapcsolásnak alapvető elve éppúgy, mint a fontos és kevésbé fontos térsorok összefűzése, alárendelése is. Éppen ezért a boltozati bordáknak ekkor már inkább csak díszítő jelentőségük van. A hálóboltozat alkalmas volt arra, a keresztboltozat minden formájával szemben, hogy a templom szakaszait elhomályosítsa, a tagolást egyedül a félpillérek, a legyezőszerű boltvállak jelölték. A boltozat így közelebb került optikai benyomásban a dongaboltozathoz vagy a fiókos dongaboltozathoz, ami a reneszánsz jellegzetes boltozási formája, a hosszanti terek számára a hálóboltozat pedig távolról a kazettás mennyezetre emlékeztet. A kazettás mennyezet viszont a polgári építészet lapos gerendamennyezetéből származik, illetve annak antik mintákon alapuló felhasználása. Így kerül a gótikus építészet — utolsó fázisában — a reneszánsz téralakító gondolat hatása alá és kerül szembe korábbi princípiumaival.



19. kép. Nyírbátor. Református templom

Hasonló egységes terű templomok kialakítása természetesen nem magyarországi belső fejlődés, mert hiszen hasonló, de még nagyobb vonalú térkompozíciók gyakoriak különösen Angliában, pl. Cambridge Hall, vagy VII. Henrik kápolnája Westminsterben stb. Gyakori példákat ismerünk a közvetlen környező államokból, így pl. Ausztriából vagy Csehországból is. Egy jellegzetes sajátságra kell felhívnunk a figyelmet, hogy míg a nagy nyugati egységes terű kápolnák és templomok boltozatában és falain a késő-gótikus dekoráció dekadens és túlérett formákat ér el, addig ezek a magyar egységes terű templomok mértéktartóbbak, hálóboltozatuk és falaik elkerülik ezt a pompázatos vonaljátékot, a túlzsúfoltságot, a funkció és a statika megvetését, amelyben az építészeti elemek értelme már csak formális, tovább nem fejleszthető és zsákutcába vezet.

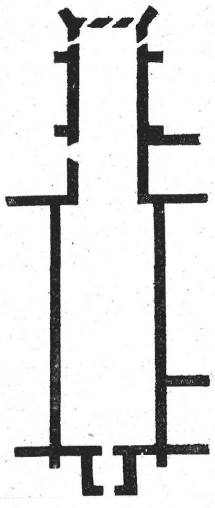
A gótikus építészetnek ez az utolsó fázisa a gótika fénykorával szemben a plasztikai hatások elkerülését tűzte ki célul és a dekorációt öncélú lineáris játéknak fogja fel. Ugyanilyen

ellenséges magatartást tanúsít az építészeti elemek funkciójának kidomborításával, tagolásával, artikulálásával, az épületrészek és terek ritmizálásával szemben is. A pilléreknek fejezete, eltűnik, a szakaszok egymásba folynak, az épületet dekoráló szobrászati dísz egyre ritkább lesz, helyüket elfoglalják a megszakítás nélkül futó pálca- vagy hengertagok vonalas motívumai. A különböző építészeti tagok sem válnak el egymástól élesen, mint korábban az oszlopok vagy homorulatok erőteljes árnyékhatása által, hanem nyalábszerűen egymás mellett futnak, és sekély 1/4 ívek vagy ovális vájatok tagolják. A szemlélet eredménye a plasztikai benyomással szemben festői, sőt néha grafikus. Tulajdonképpen a XIV. századi grafikus építészet újjáéledése ez a XVI. század elején, de rendszertelenül és önkényesen. A XIV. századi fejlődés mélyén a geometria új eredményei állnak. A korai gótikában a pozitív elemek a döntők, oszlop, henger stb., a késő-gótikában a negatív elemek a negyed körívű ovális vagy homorú profilok jutnak túlsúlyra. A profilok hatása a betöltött és betöltetlen tér ellentétén alapszik és a kor térszemléletétől sem független. Az első fázisban a szobrászi, a betöltött tér hatását fejezi ki az építészet, míg a későbbi periódusban a tér üressége kelti a térélményt.

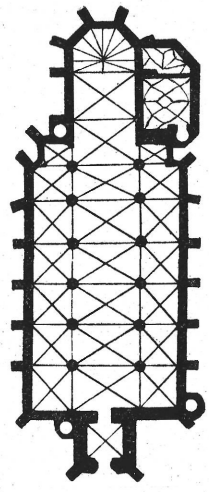
A szobrokkal és oszlopokkal díszített korábbi kapukkal szemben a XV. század végének gótikus kapuit sekély mélységű profilos pálcatagok és azok áthatásából alakított vonalasnak ható díszítések keretelik. A vonaljáték uralkodik az ablakok, homlokzatok és párkányok diszítésében is. Fény-árnyék hatás csak arra korlátozódik, hogy a sekély domborodású profiltagok rajzos hatását biztosítsa. Erre számos példát hozhatunk fel: A Farkas utcai templom kapuja, a miskolci avasi templom északi és déli kapuja, a belvárosi templom északi kapuja stb. Legmerészebb dekoráció még az ablakok díszítésében maradt fenn, a decorated vagy flamboyant stílusból származó végső következtetéseket azonban a magyarországi gótika nem vonja le. A halhólyag vagy lángok tagoltak, formailag érthetők maradnak, ha szerkezeti szerepük közömbös is. A gótikának tehát utolsó fázisa, amikor az architektonikus díszítés teljesen megtagadja szerkezeti származását és szerkezetellenessé válik, Magyarországon nem következik be, ugyanúgy, amint ezt a boltozatoknál láttuk. Az építészeti hatásnak ez a száznyolcvan fokos fordulata, amikor az ellenkező végletbe csap át, mutatja azt, hogy a gótika a stílus által nyújtott minden lehetőséget kimerített. A gótikus építészeti díszítésnek ez az átalakítása párhuzamba állítható a térkapcsolás, illetve a gótikus belső tér átalakításával is. A bazilikális szerkezet, az empóriumok, majd a trifóriumok alkalmazása a belső teret az éles fény-árnyék hatások játékának engedi át, a hatás tehát erősen plasztikus. Az elosztottabb fényhatású, majdnem »plain air« csarnoktér nem nyújt szobrászati hatást, viszont fokozott térélményt kelt. Annak ellenére tehát, hogy a csarnoktér megteremti a reneszánsz előfeltételeit, a fény-árnyék hatásnak kisebb lehetősége miatt nem törekedik a reneszánsz terek szobrászati hatására, amely főleg az oldalfalak erőteljes tagolásából származik.

Magyarországon a stílus felbomlásának az utolsó fázisa nem következett be, és így a gótikus építészet mindig megőrzött valamit az elindulás komolyságából, erejéből. Ha a késő-gótikus építészetünk egyik nagy egyéniségének, Kassai Istvánnak műveit vizsgáljuk, ugyancsak érezzük az alapformák mérsékelt és konstruktív alkalmazását. Megmarad a világos és áttekinthető szerkezet még abban az esetben is, ha mint a kassai szentségház szamárhátú íveit nem tartja egy síkban, hanem finom hajlattal meggörbíti. Ez a síkból való elmozdulás is mutatja, hogy ezek a formák már régen nem végeznek struktív szerepet. Lényegében a nyolcszögű, csavart oszlopra helyezett bártfai (Bardejov) szentségház is ugyanazt a gondolatot fejezi ki, tehát atektonikus. A magyar gótikus építészek is ismerték az európai gótikus divatnak ezt a változatát, de kisebb, kifejezetten díszítő részleteken kívül nem alkalmazták. Így Kassai István előbb említett tisztán

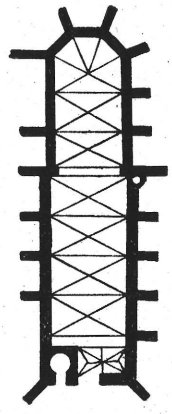
20. kép. 1. Margitsziget. A domonkos apácák temploma. 2. Sopron. Szent Mihály-templom. 3. Keszthely. Ferences templom. 4. Pozsony — Bratislava. Szent János-kápolna. 5. A budai vár kápolnája (Seitl). 6. Csütörtökhely — Spišský Štvrtok. Zápolya-kápolna. 7. Zsigra — Žegra. Szentlélek templom. 8. Leibic — L'ubica. Mária mennybemenetele templom. 9. A budai vár déli földszinti csarnoka. 10. A vajdahunyadi — hunedoara-i vár lovagterme. 11. Budapest. Belvárosi templom. 12. Pozsony — Bratislava. A klarisszák temploma. 13. A nyírbátori református templom



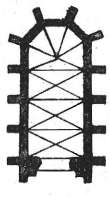
1.



2.



3.



4.



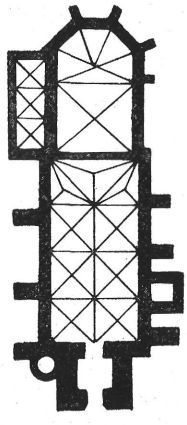
5.



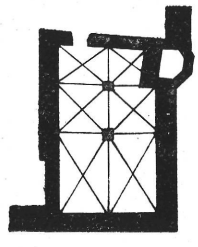
6.



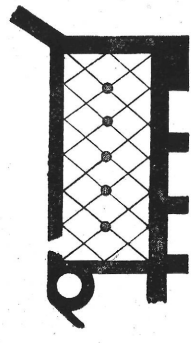
7.



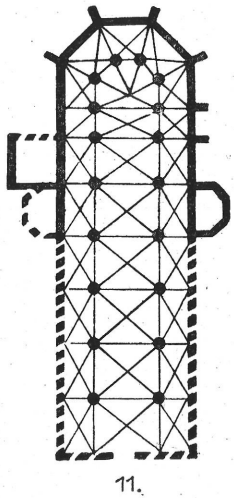
8.



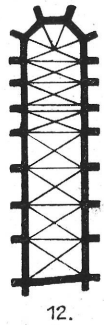
9.



10.

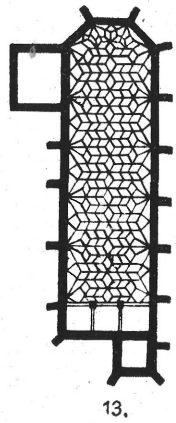


11.



12.

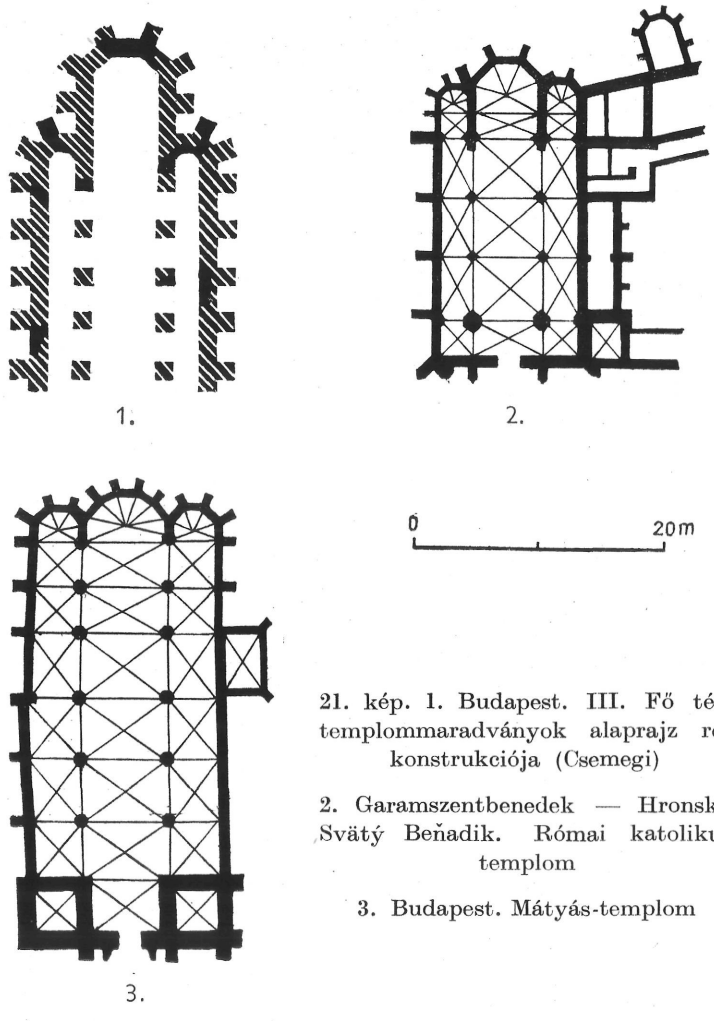
0 20m



13.

dekoratív műveivel szemben nagyobb téralakításnál, pl. a bártfai templom boltozatánál, vagy a kassai székesegyház Kromer-kápolnájában ezeket a szerkezeti játékokat nem alkalmazta. Megállapíthatjuk ennek alapján, hogy a magyar gótikus építészet irtózott a gótika hanyatlásából származó irracionális szerkezet és formák alkalmazásától és megmaradt a világosan áttekinthető építészeti elvek gyakorlatánál.

A magyar gótikus építészetnek még egy sajátságát említhetjük, ez a gótikus szentélykiképzések szerkezetével is közvetlen kapcsolatban van: A magyarországi gótikában alig vagy egyáltalán nem fordulnak elő centrális épületek vagy terek, amelyek annyira jellemzők az



21. kép. 1. Budapest. III. Fő téri templommaradványok alaprajz rekonstrukciója (Csemegi)

2. Garamszentbenedek — Hronský Svätý Beňadik. Római katolikus templom

3. Budapest. Mátyás-templom

angol gótikára és igen gyakoriak Franciaországban, sőt Németországban is. Különös az, hogy míg a román, sőt a késő-román építészetben gyakoriak a centrális terek mint temetőkápolnák vagy templomok Magyarországon, addig a gótikában a centrális terek egyházi építkezésben alig fordulnak elő. Míg a sugárkápolnás szentélyeket ugyanis felfoghatjuk mint a hosszanti terek centrális térrel való lezárását, a magyarországi poligonális apsisok ezt a formát a lehető legjobban leegyszerűsítik. A centrális elrendezés kísérletének hiánya vagy az attól való tartózkodás mutatkozik tehát a gótikus apsisok kialakításában is. Ennek magyarázata vagy a boltozati eljárásokban való tapasztalatlanságban, illetve a támrendszer fejletlenségében keresendő, vagy abban az egyszerűségre való törekvésben és keresztboltozatokhoz való ragaszkodásban, amely általában egész gótikus építészetünket jellemzi. A felbontottság, nehézkedési erők komplikált elvezetése, a falak struktív szerepének megszüntetése nem tartozott gótikus építészetünk céljai közé, ehhez járul az is, hogy a tartó szerepüktől megfosztott falfelületek helyét díszes

üvegablakokkal kellett volna pótolni, az ezeket készítő iparművészeti ág azonban Magyarországon aránylag fejletlen volt, annak ellenére, hogy több oklevél említ üvegesmestereket és figurális ablaküvegeket. A színes ablaküveg helyett inkább a freskó maradt a belső dekoráció legfőbb eszköze. Építészeti sajátságainknak tehát komoly következményei vannak képzőművészetünk fejlődésének, műfajainak terén is. A fal elsődleges szerepének ez a fennmaradása ugyancsak hozzájárul a reneszánsz építészet könnyű térhódításához, hiszen a fallal történő térlezárás a reneszánsz építészetnek is alap-principiuma, a falpillérekkel történő térlezárással szemben.

A Budán működő királyi műhely európai helyzetéből, a stílusáramlatok átvételéből, országos kisugárzásából azt a következtetést vonjuk le, hogy ez az iskola döntő szerepet játszott a fejlődésben. A különböző királyi építkezések összefüggése ezt az országos szerepet látszik alátámasztani. Ezenkívül lokális iskolák működtek. A nyugati határsávon kívül, amely bizonyos időszakokban közvetlenül Ausztriához kapcsolódik, nagyobb páholy nyoma jelenleg nem mutathatók ki. Mindezt összevetve az írásos dokumentumokkal, különösen az építési szerződésekkel, nem tudjuk alátámasztani azt az eddigi felfogást, amely Magyarországon idegen páholyok rendszeres működéséről vélt tudni. A páholyszervezet bizonyítására a kőfaragójeleket elégteleneknek tartjuk. Már csak azért is, mert városi vagy magánépületeken, amelyeket biztosan a városi céhek építettek, ugyancsak bőven és állandóan fordulnak elő kőfaragójelek. E döntőnek vélt bizonyíték nem állja meg a kritikát. A kőfaragójelek csak a szervezettséget bizonyítják. Előbb kolostori, majd főúri, de döntően királyi műhelyek játszottak irányító szerepet. Később nagyobb városok is kifejlesztettek építési szervezetet, mondhatnánk hatóságot és kőfaragó céheket. Ettől függetlenül a magyarországi építészetnek az északi és nyugati páholyokhoz való kapcsolata természetesen kézenfekvő. A magyarországi építészet szervezete hasonlatosabb lehet a franciaországi vagy az angliai szervezethez, ahol királyi műhely játszik irányító szerepet. A magyarországi helyzetet a történeti adatok alapján kell rekonstruálni. Magyarország történeti helyzete, a centralizált királyi hatalom ebben a vonatkozásban a franciaországi királyság szerepéhez hasonló ekkor, tehát a hasonló történeti feltételek hasonló, bár kevésbé fejlett szervezet létrehozását eredményezhették. Mégis építészettörténetünkben a teljesen más történeti adottságú német példákat másolták át. Hibás volt, hogy kutatásuk kiinduló pontját, az 1459-i regensburgi páholykongresszus határozatát szövegkritikailag nem elemezték. Nem vették észre, hogy Magyarország területileg a legkisebb osztrák tartományok után következik és mintegy odabiggyesztették a végére. Az 1459-ben fennálló történeti viszonyokat nem vették figyelembe. Nemcsak a politikai történelemben, de az anyagi kultúra és művészet emlékeiben is V. László uralkodása erős ausztriai befolyást mutat. Nyilván uralkodásának rövid intermezzója alatt az osztrák párt befolyására a bécsi páholy közvetlen hatása érvényesült. A Hunyadi-párt uralomra jutása után nemcsak az ellenpárti főurak, de a pártolt építészek egy része sem maradt itt véglegesen. A regensburgi páholy-összejövetelen Frigyes politikáját, az osztrák párt reményeit fejezték ki a határozatban.

A középkori magyarországi építészet szervezetének vizsgálata párhuzamosan kell, hogy folyjék a stíluskritikai vizsgálatokkal, a külső hatások és belső fejlődés számbavételével. A műhelyek és városok szerepe sem ítélhető meg az ott működő kőfaragók, építészek szervezetének ismerete nélkül, mint ahogy a stílusfejlettség sem választható el az építészeti szervezet fejlettségi fokától. A magyarországi gótika méretben és stílusban arra mutat, hogy alkotóinak szervezete nem érte el mindenben a nyugat-európai páholyok fejlettségi fokát, viszont tagjainak több szabadságot engedett, mint ez később a reneszánszra is jellemző.

L. GEREVICH

DIE ROLLE BUDAS IN DER GOTISCHEN BAUKUNST UNGARNS UND DIE EUROPÄISCHEN STILSTRÖMUNGEN

Die Gotik Ungarns stand unmittelbar oder mittelbar unter dem Einfluss französischer Kunst und in Deutschland oder Mitteleuropa geschaffener regionaler Schulen. Trotz dieser fremden Einflüsse blieben ihre heimischen Züge erhalten. Übernahme, Auswahl und Verwendung des Formenschatzes wurden durch ungarische Kunstformen und den im Lande herrschenden Geschmack bestimmt. Das Sichbehaupten der Eigentümlichkeiten sowie zahlreiche geschichtliche Belege bilden Beweise für eine innere Entwicklung.

In Ungarn machen sich die Auswirkungen der gotischen Baukunst zu einer Zeit geltend, da diese durch den Orden der Zisterzienser in den mittleren Teilen Europas Verbreitung findet. Sie erscheint fast gleichzeitig in den verschiedenen Zentren und gelangt über Deutschland und Österreich nach Ungarn. Der zisterziensische Stil nimmt seinen Ausgang von Burgund und setzt sich über Maulbronn nach Mitteleuropa fort. Diese zisterziensische Richtung gotischer Bauweise hatte nichts von der reichen gotischen Ausschmückung der ersten gotischen Kathedralen noch von der Mannigfaltigkeit der Formelemente des Stils. Entsprechend dem Programm der Zisterzienser entbehrt diese Baukunst jedes Zierats und ist auch in der Ausgestaltung des Innenraumes von strengster Einfachheit. Sie zeichnet sich jedoch durch vollkommene Kenntnis des gotischen Baustils und unumwundene Anlehnung an denselben aus. Die charakteristischen Merkmale des Stils sind Kreuzrippe, Schlussstein und Bündelpfeiler. Durch diese Bauglieder werden Druck und Schub in logischer Folgerichtigkeit abgeleitet. Stilistische Probleme, bauplastische Verzierung werden zugunsten der technischen Probleme ganz vernachlässigt. In Mitteleuropa treten schon gotische Konstruktionssysteme in Kirchen auf, deren Ausschmükkung und sogar Grundriss typisch spätromanisch sind. Die hervorragendsten datierbaren Denkmäler dieses Stils finden sich grösstenteils in Ungarn vor. Gotische Konstruktion und romanischer Ornamentstil wirken in den verschiedensten Mischungsverhältnissen und Verbindungen zusammen und rufen einen eigenartigen Typus ins Leben. In dieser Übergangsperiode stehen somit Konstruktion und Dekoration in Widerspruch miteinander. Dieselbe Feststellung kann auch für Deutschland und Südfrankreich gelten. Die Technik geht in Ungarn der Stilbildung der darstellenden Künste um Jahrzehnte voraus. Jahrzehnte nach den ersten Bauwerken, die den Einfluss des zisterziensischen Stils verraten, enstanden unsere schönsten Kirchen mit spätromanischer Ausschmückung. Dieses frühe Auftreten der gotischen Konstruktion motivierte die Bezeichnung Übergangsstil. In Ungarn tritt dieser in den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts in Pannonhalma in Erscheinung ; dem Chor mit Rippengewölbe und gekuppelten Säulen der Palastkapelle von Esztergom mag ebenfalls gotische Bauweise zugrunde gelegen haben. Neben diesen Beispielen können wir auch in den entlegensten Teilen des Landes mit dem Wirken der zisterziensischen Bauschule rechnen. Diese Richtung verliert sich jedoch — trotz der Entwicklung der Konstruktion — im dekorativen System der überschwänglichen Phantasie des spätromanischen Schönheitsideals und lässt sogar die romanische basilikale Anlage mit drei Apsiden unberührt. Bedeutendere Chöre mit geradem Abschluss sind uns aus Pannonhalma, Bélapátfalva und Árpás bekannt. Ihr Einfluss konnte sich aber nicht voll entfalten, da man dem heimischen Geschmack und den romanischen Traditionen Zugeständnisse machte. Eine ausschlaggebende Wendung in der Baukunst Ungarns erfolgte um die Mitte des 13. Jahrhunderts, als Ungarn von einer zweiten grossen gotischen Stilwelle erfasst wurde.

Nach dem Einfluss, den die Baukunst der Zisterzienser und später der schottischen Kongregation der Benediktiner ausübte, sind es die Dominikaner- und Franziskanermönche, die die Führung übernehmen, der Stil ihrer Kirchen und Klöster wirkt umformend auf die lokalen romanischen Traditionen, bzw. trägt dazu bei, dass sich die lokalen Überlieferungen in der Richtung zur Gotik entfalten. Die Architektur der Bettelorden entwickelt Baustil und Überlieferungen der Zisterzienser weiter. In ganz Europa gerät nun die Initiative in die Hände der Dominikaner und Franziskaner. Im Gegensatz zu den zisterziensischen Konversen spielen schon die weltlichen Meister die Hauptrolle. Die Baukommission, an welcher auch schon Bürger teilnehmen dürfen, wird von einem Beauftragten des Ordens geleitet. Noch vor dem Mongoleneinfall kommt es in Ungarn zum Bau der ersten Ordensklöster (Dominikaner von Pest, Košice—Kassa, Veszprém usw.). Ihre geschichtlich entscheidende Rolle entfaltet sich aber in der Rekonstruktionsperiode nach dem Mongoleneinfall und setzt sich in er-

ster Linie dank des Königshauses und der Kirchenfürsten durch. Zahlreiche Beispiele beweisen, wie weitgehend König Béla IV. die Verbreitung des Dominikanerordens fördert ; die Gesinnung des Königs kommt aber am unmittelbarsten darin zum Ausdruck, dass er seine Lieblingstochter, Margarethe, zur Nonne des Dominikanerordens bestimmt und selbst Tertianer des Ordens wird. Während der grossen Bautätigkeit im Burggebiet von Buda ersteht als eines der ersten Gebäude das Kloster der Dominikaner. Dieses Mutterhaus war damals der wichtigste Sitz für die Tätigkeit des Dominikanerordens und 1254 wurde daselbst die Generalversammlung abgehalten. Der Orden tat sein Möglichstes, um Béla IV. in seinem grossen städtebauenden Programm zu unterstützen. Diese geschichtlichen Hintergründe lassen es verständlicher erscheinen, dass die Errungenschaften des reiferen gotischen Stils durch die Bautätigkeit dieser zwei Orden unmittelbar nach Ungarn gelangen. Ziemlich frühzeitig und die Nachbarländer übergehend, dringt diese Welle gotischen Stils nach Ungarn vor und befruchtet das ganze Land ; ihr Einfluss ist von Dauer und führt im wesentlichen zur Umgestaltung der spätromanischen Bauformen.

Das Nonnenkloster der Margaretheninsel wird gemäss den strengen Bauvorschriften des Ordens erbaut, was eine diesbezügliche Urkunde besonders hervorhebt. Der einschiffige, geradlinig abschliessende Chor war gewölbt. Er ist eines der frühesten Beispiele des Klosterkirchentypus' der Dominikaner in Europa. Er bildet einen hellen, leicht übersehbaren, für Predigten vorzüglich geeigneten einschiffigen Innenraum, welcher in der Idee schon die Wesenszüge jener Raumsysteme enthält, die ein Produkt der Weiterentwicklung der Spätgotik darstellen. Der zweischiffige Raum der Jakobinerkirche von Toulouse ist ein wichtiges Beispiel für das Raumsystem der Hallenkirche, bei der wir es statt des früheren unterordnenden Prinzips der Raumvereinheitlichung mit einer weiteren Station in der Richtung zur symmetrischen Gleichordnung der einzelnen Räume zu tun haben, mit einem Problem, das letzten Endes die Renaissance löst.

Die um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffene Steinmetzwerkstatt von Buda, welche unter dem richtunggebenden Einfluss des Dominikaner- bzw. Franziskanerordens stand, gehörte zu den Vorkämpfern der mitteleuropäischen gotischen Entwicklung. Diese Bauwerkstatt mag auch den königlichen Palast errichtet haben ; besser ist uns aber die Marienkirche der Burg von Buda bekannt, welche in den Jahren zwischen 1255—69 gebaut wurde. Ihr Ursprung ist auf Grund des Vorhergehenden unschwer festzustellen ; im Rheinland und in Frankreich gibt es zu jener Zeit nicht wenig Klosterkirchen verwandten Grundrisses. So verfügte z. B. die umgebaute Dominikanerkirche in Strassburg ebenfalls über einen ähnlichen Chorgrundriss (jedoch ohne Pseudoquerschiff), schloss mit den sieben Seiten des Zwölfecks ab und ragte mit einem Gewölbejoch vor die gerade abschliessenden Seitenschiffe. Diese Kirche wurde im Jahre 1254 begonnen, ungefähr um dieselbe Zeit also wie die Marienkirche von Buda. Die Einweihung der mit diesen Bauwerken verwandten Kölner Minoritenkirche fand aber im Jahre 1260 statt. Daraus ist ebenfalls ersichtlich, dass auch die um diese Zeit erbauten reifsten Klosterkirchen der Werkstätte von Buda nicht vorangegangen sind. Die Westfassade der Kirche wurde natürlich anders entworfen, da es sich nicht um eine Ordens-, sondern um eine Pfarrkirche handelte.

Auch der plastische Schmuck des Kircheninnern erhellt die Entwicklung der gotischen Werkstatt von Buda. Die Denkmäler der ersten Steinmetzwerkstatt lassen erkennen, dass sich auch die älteren Steinmetzen, die noch am Bau der spätromanischen Kirchen Ungarns beteiligt waren, den neuen Aufgaben widmen. Durch die romanischen Ranken- und die flachen graphisch wirkenden Pflanzenornamente wird dies klar erwiesen. Die zweite Steinmetzwerkstatt hingegen löste sich schon von den romanisierenden Traditionen los. Ihr Hauptaugenmerk ist auf die lebenstreue Nachahmung der Natur gerichtet, Weintrauben-, Reben- und Eichenblätter umspielen in erhabenem Relief die von architektonisch funktionellem Gesichtspunkte wichtigsten Partien. Wollen wir den Urkunden bezüglich der Erbauung der Kirche Glauben schenken — und wir haben allen Grund dazu —, so unterliegt es keinem Zweifel, dass sich der wichtigste Schritt der französischen Gotik in der Richtung der Weiterentwicklung, nämlich Naturtreue und plastische Form, auch bei uns kundtat. In Mitteleuropa erscheint dieses in erster Linie an Nordfrankreich anknüpfende Pflanzenornament zuerst in der Matthiaskirche (früher Marienkirche) der Burg von Buda. Besonders wichtig ist dies, wenn wir in Betracht ziehen, dass sich die gotische Schule nicht nur durch Erbauung von Kirchen, sondern auch auf dem Gebiet der ersten Budaer Privatpaläste und Wohnhäuser auszeichnete, welche um diese Zeit in rascher Aufeinanderfolge entstanden und — was durch manche Einzelfunde bekräftigt zu sein scheint — als Denkmäler derselben Bauwerkstätte angesehen werden können.

Es wäre eine optische Täuschung, bzw. hiesse die Architekturgeschichte ganz unrichtig beurteilen, werteten wir die Baukunst des Mittelalters allein oder in erster Linie an Hand kirchlicher Denkmäler, obwohl wir uns dessen bewusst sind, dass die schwierigsten Aufgaben der Steinbaukunst vom 11.—14. Jahrhundert

an kirchlichen Werken gelöst worden sind. Der Entwicklungsprozess der mittelalterlichen Architektur Ungarns zeigt klar, dass im 13. Jahrhundert die Wohnhäuser aus Stein — von ihrem zahlenmässigen Übergewicht ganz zu schweigen — auch in bezug auf Qualität nicht hinter den kirchlichen Bauwerken zurückstanden. Der Einfluss der Wohnbauten auf die Ausbildung der gotischen Kirchensysteme wird nämlich in dieser Epoche entscheidend, wozu auch die oben erwähnten zweischiffigen Räume beitragen. Vom 13. Jahrhundert an bestehen die Aufgaben der Steinmetzen und Baumeister hauptsächlich in der Errichtung von Wohnhäusern und so macht sich unwillkürlich deren Einfluss geltend. Die Tätigkeit der mittelalterlichen französischen, deutschen und anderen Hüttenorganisationen erstreckte sich insbesondere auf kirchliche Baukunst. In den reiferen Werken der Gotik ist bereits konkret ein Verweltlichungsprozess zu erkennen. Dies bezieht sich auch auf die Darstellungsweise und Gegenstände der Bauplastik. Die Werke der zweiten Steinmetzwerkstatt in der Matthiaskirche sind über und über mit naturalistischen Pflanzenmotiven verziert. Später, gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts, wird diese bauplastische Dekoration immer schematischer, blutlos, erzielt nicht mehr die Anmut und den wahren Realismus der grossen fortschrittlichen Bildhauerei des 13. Jahrhunderts. Betrachten wir die Schöpfungen der Bauhütte von Buda, so sehen wir, dass die hier sich entfaltenden Wesenszüge den Werdegang der ganzen ungarischen gotischen Baukunst bestimmen, das heisst aber, dass wir tatsächlich einer wahren Eigenentwicklung gegenüberstehen. Diese Wesenszüge verraten das Streben des Dominikaner- und Franziskanerordens nach Vereinfachung in der Baukunst. Es fehlt die reich ausgestattete Fassade, anstatt der dreiteiligen Portalanlage herrscht in architektonischer Beziehung die Lösung mit Einzelportal vor. Statt des Dreierportals wird das in die Achse gestellte einzige Portal durch ein Mittelrisalit betont, der vage an die Vorhalle erinnert. Dies ist z. B. beim Portal der Matthiaskirche der Fall. Es fehlt das monumentale, mit Gewändestatuen reich geschmückte Portal der französischen Gotik und die plastische Dekoration beschränkt sich hauptsächlich auf das Relief des Tympanons. Im Prinzip lehnt sich die Ausbildung der Fassade natürlich an den in der Normandie und in Caën heimischen Fassadentypus mit Giebeln und Doppeltürmen an. Im Vergleich zu den klassischen Schöpfungen der Gotik ist diese Fassade jedoch weniger reich, nicht aufgelockert und wird durch Statuenschmuck nicht malerisch belebt. An Stelle der Reliefwirkung dominiert hier daher eher die architektonische Wirkung ruhiger, geschlossener Massen. Die geschlossene kubische Auffassung ist auch für die Seitenfassaden bezeichnend, an denen die Strebebogen fehlen, was übrigens einen Wesenszug der ungarischen Gotik bildet. An Stelle der Strebebogen halten die Strebepfeiler in vereinfachter und kaum aufgelockerter Form dem Seitenschub der Gewölbe die Waage. Vermutlich waren diese Strebepfeiler mit Statuen geschmückt, wie denn auch diese Lösung in der späteren ungarischen Gotik (z. B. in der Schwarzen Kirche zu Brassó—Oraşul Stalin—Kronstadt) zutage tritt. Die Matthiaskirche war mit einem einfachen Pseudoquerschiff ausgestattet, wobei zu bemerken ist, dass auch das Querschiff keine Allgemeingültigkeit in der ungarischen Gotik hat. Dieselbe Vereinfachung charakterisiert auch die Ausbildung des Innenraums. Wie unter den ungarischen bürgerlichen Bauwerken hohe, mehrstöckige Häuser nur selten vorkommen, so fehlt auch in der Kirche die mehrgeschossige Gliederung des Hauptschiffes durch Galerien und Triforien. Auf diese Weise ist der Innenraum schlichter, geschlossener, doch auch von geringerer Monumentalität und nicht so hell. Im weiteren Entwicklungsverlauf dagegen führt diese ungeteiltere Raumauffassung in Ungarn zur verhältnismässig leichten und zeitlich ziemlich frühen Ausbildung des Hallensystems, das wiederum der Verbreitung der langgestreckten Renaissance-Räume den Weg ebnet. Das Problem der Verbindung der verschiedenen Räume macht sich auch beim Mönchschor bemerkbar. Eines der ersten Beispiele des Mönchschors in Ungarn haben wir in der Klosterkirche der Dominikanerinnen der Margaretheninsel vor uns. Statt des Raumes der Querschiffe spielt in Ungarn der Mönchschor die Hauptrolle. In den grossen Kathedralen Westeuropas münden die Räume der Haupt- und Nebenschiffe in den Querschiffsraum, wie in eine grosse Zusammenfassung, um von dort in den betontesten Raum der Kirche, den Chor, weiterzuführen. Über der Vierung, der Durchdringungsstelle von Längs- und Querhaus, erhebt sich in zahlreichen Fällen ein hoher Turm und die monumentale Gesamtwirkung erreicht an dieser Stelle ihren Höhepunkt und ihre Zusammenfassung. Diese Raumsynthese bereitet den Beschauer auf das Erlebnis des Chores vor, indem sie dessen Wirkung eindrucksvoll erhöht. Diese Raumverbindung ist eine ins Monumentale gesteigerte Konzeption der Verbindung von Zuschauerraum und Schauplatz der sakralen Handlung. Es kommt auch vor, dass der Hochaltar gerade unter diesem kuppelartigen Turmraum aufgestellt ist. In Ungarn finden wir diese monumentale Kunst der gotischen Raumverbindung nicht, statt ihrer wird sogar in unseren grossen Kirchen der Mönchschor verwendet, der ein viel schlichteres Raumerlebnis vermittelt. Beide Lösungen haben gleiche funktionelle und soziale Bedeutung, finden doch Ordensleute,

höherer Klerus, reichere Bürgerschaft oder Aristokratie im Querschiff oder im Chor Platz. Die herrschende Gesellschaftsklasse hat, zwar nicht funktionell, jedoch kraft des von ihr eingenommenen Platzes an der kirchlichen Zeremonie teil. Dieser räumliche Ausdruck für die sozialen Unterschiede schafft einen Gegensatz zwischen Haupt- und Nebenschiff und dem verlängerten Mönchschor. Die Mönchschöre sind in Ungarn ausserordentlich entwikkelt, mit reicher Dekoration und Sitznischen ausgestattet und ziemlich verlängert, auch in den Pfarrkirchen. Dieser Typus wird dann während des ganzen weiteren Entwicklungsverlaufes der gotischen Baukunst zum wesentlichen Merkmal der ungarischen Gotik. Beinahe alle unsere gotischen Bauwerke weisen diesen Grundriss auf, welcher sich zuerst durch die Gotik der Dominikaner und Franziskaner in Ungarn verbreitet hat.

Hinsichtlich der Entwicklung der gotischen Architektur muss noch darauf hingewiesen werden, dass dieser Baustil, besonders in seiner ersten Form, vor allem für die Städte charakteristisch ist. Die Zeit seiner Verbreitung fällt nämlich mit der Epoche der regsten ungarischen Städteentwicklung zusammen. Im Gegensatz zu den früheren typisch feudalen Mönchsorden, setzen sich die Franziskaner und Dominikaner die Versorgung und Befriedigung der Ansprüche der Bürgerschaft und der wachsenden Städte zum Ziel. Sie bauen ihre Kirchen in den Städten und passen sie weitgehend den Erfordernissen der Stadtbaukunst, den Gesichtspunkten des Stadtbildes und der Stadtentwicklung an. Wichtig ist die Frage, welche Wirkung die erste vollkommen gotische Bauwerkstatt von Buda im ganzen Land ausgeübt haben mag. Diesbezüglich können keine erfolgreichen Forschungen unternommen werden, da der weitaus grösste Teil des Denkmalmaterials der Vernichtung anheimgefallen ist. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Bauwerkstatt von Buda eine entscheidende und vorbildliche Bedeutung hatte — sie gehört ja zu den fortschrittlichsten Werkstätten Mitteleuropas — und folglich auch die Entwicklung der lokalen Werkstätten Ungarns bestimmte. Die Richtigkeit dieses Gedankens wird auch dadurch erwiesen, dass die oben gekennzeichneten Wesenszüge der gotischen Baukunst Ungarns auch den Denkmälern späterer Jahrhunderte eigen sind. Es wird allgemein angenommen, dass sich die in den achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts erbaute Franziskanerkirche in Sopron (Ödenburg) auf Beeinflussung der immer mehr an Bedeutung gewinnenden Budaer Werkstätte zurückführen lässt. Auch für diese Kirche ist der aus dem gedrungenen Kirchenkörper herausragende, verhältnismässig lange Mönchschor charakteristisch. Deutlich erkennbar ist aber auch der Einfluss der Werstatt am entgegengesetzten Ende des Landes, in der Ausgestaltung des Chors der Kathedrale zu Alba Julia (Gyulafehérvár—Karlsburg), als diese im gotischen Stil umgebaut wurde.

Auch einige geschichtliche Angaben machen den französischen Einfluss auf diese Werkstatt glaubhaft. Man denke nur an Villard de Honnecourt, der sich, laut Zeugnis seines Skizzenbuches, in den Jahren unmittelbar vor oder nach dem Mongoleneinfall in Ungarn aufgehalten hatte. Die unmittelbaren Beweisstücke seiner Betätigung lassen sich im ungarischen Denkmälerbestand nicht aufzeigen — was wohl auch mit dem unglaublich grossen Verfall der Denkmäler begründet werden kann—, doch wurde, wohl mit Recht, der Grundriss der Elisabethkirche zu Košice (Kassa—Kaschau) mit dem Meister in Zusammenhang gebracht. Dieser Grundriss, dessen Verwandtschaft mit dem der St. Yved-Kirche von Braisne nicht zu bestreiten ist, war in Frankreich in dem Kreis, wo Villard arbeitete, zweifellos bekannt. Frühere Forscher sprachen berechtigterweise vom Rätsel des Kaschauer Grundrisses, griff man doch bei dem am Ausgang des 14. Jahrhunderts begonnenen Kirchenbau auf einen 150 Jahre älteren Grundriss zurück. Zu dieser Frage lässt sich bemerken, dass es in Ungarn eine ständige und rege Werkstatttätigkeit gab, somit ein älterer Grundriss erhalten bleiben konnte. Mag nun dieser Grundriss von Villard de Honnecourt oder einem anderen französischen Meister nach Ungarn gebracht worden sein, es unterliegt jedenfalls keinem Zweifel, dass unter den plastischen Formen der Matthiaskirche verhältnismässig früh der Stil der nordfranzösischen Kathedrale erscheint, die Villard de Honnecourt so gut bekannt war. Eine viel grössere Bedeutung als dem Kirchenbau des 13. Jahrhunderts kommt dem Bau von Wohnhäusern, Palästen und Burgen zu. Aus Urkunden ist uns bekannt, dass es in unseren grösseren Städten, wie z. B. in Esztergom (Gran), Fehérvár (Stuhlweissenburg) — von den übrigen ganz zu schweigen — Steinhäuser, ja sogar Steinpaläste gab. In noch grösserem Masse bezieht sich dies auf Buda, von dessen bürgerlicher Bautätigkeit einige Denkmäler erhalten blieben. Leider sind wir bei diesen Wohnhäusern und Palästen bloss auf Urkunden, auf Mauerreste und auf Bruchstücke angewiesen, die von sicheren oder wahrscheinlichen Fundstätten herrühren, somit wissen wir nur äusserst wenig von ihnen und können ihre Architektur nur auf Grund von Hypothesen behandeln.

Nach der lebhaften Bautätigkeit um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, welche zum Teil auf den Wiederaufbau des Landes zurückzuführen war, kam es am Ausgang des 13. Jahrhunderts und zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu einer Sta-

gnation. Der Rhythmus der Entwicklung verlangsamte sich infolge der Feudalanarchie. Nur vereinzelt wurden grössere Bauwerke zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Angriff genommen, wie z. B. das St. Lorenzkloster der Pauliner in Buda. Nach der Konsolidation der Herrschaft Karl Roberts und der Eindämmung der Feudalanarchie begegnen wir neuerdings sehr bedeutenden, aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts stammenden Denkmälern. Unter diesen gilt es, den Kapitelsaal des Soproner Franziskanerklosters zu erwähnen, der wahrscheinlich während der zweiten Bauphase des Klosters für die um 1340 abzuhaltende Generalversammlung fertiggestellt wurde. An den zweischiffigen Saal schloss man später eine Nischenreihe an ; die Nischen sind durch innere Stützpfeiler voneinander getrennt. Diese ausserordentlich reife gotische Konstruktion war nicht viel früher in Frankreich aufgetaucht, verbreitete sich jedoch in Mittel- und Westeuropa erst viel später, durch Vermittlung der Parler Bauhütte. Das frühzeitige Auftreten dieser Konstruktion in Ungarn deutet darauf hin, dass unsere Baumeister und Steinmetzen auch mit den höchstentwickelten gotischen Errungenschaften vertraut waren. Der Soproner Kapitelsaal ist derzeit einer der besterhaltenen und schönsten gotischen Innenräume Ungarns, sein Baustil bleibt aber isoliert, lässt sich nicht in die ungarische Stilentwicklung einordnen.

Die bedeutendsten Denkmäler des 14. Jahrhunderts sind der Vernichtung anheim gefallen, nur einige Ruinen oder Grundmauern sind uns durch Ausgrabungen bekannt. Eine ganze Reihe von Königspalästen aus der Anjouzeit sind der königlichen Werkstatt zuzuschreiben, die allem Anschein nach von Karl Robert ins Leben gerufen wurde und zu deren Schöpfungen die Paläste von Timişoara (Temesvár), Visegrád und — aus etwas späterer Zeit — der Palast von Buda oder jene kirchlichen Denkmäler gehörten, welche aus Stiftungen der Königin Elisabeth stammen. Ein solcher wichtiger Mittelpunkt der Bautätigkeit war Óbuda (Altofen), wo Elisabeth 1334 ein Klarissenkloster erbauen liess und zum Wiederaufbau der Propsteikirche beitrug. Einige am Hauptplatz von Óbuda aufgedeckte Grundmauern und Pfeilerreste lassen darauf schliessen, dass dort eine der damals errichteten Kirchen gestanden hat. Ihr Grundriss deutet auf eine grosse dreischiffige Kirche mit drei polygonalen Apsiden hin. Verwandtschaft mit diesem Grundriss zeigt auch der Chor der neben der »Fő-Strasse«, in der »Csalogány-Gasse« freigelegten Kirche, welche höchstwahrscheinlich die Peterskirche, die Pfarrkirche der Wasserstadt war. Ein ähnlicher Chor mit drei polygonalen Apsiden kennzeichnet auch den Grundriss der Benediktinerabtei in Hronský Sv. Beňadik (Garamszentbenedek). Es handelt sich hier um den neueren und selteneren Grundriss, welcher neben dem Grundrisstypus des verlängerten Mönchschors in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auftritt und für dieses Jahrhundert charakteristisch ist. Der Chor der Matthiaskirche, die König Sigismund während seiner ersten Regierungsjahre umbauen liess, schliesst sich ebenfalls eng an diese Grundrissordnung an. Auf den ersten Blick können wir uns davon überzeugen, wie sehr diese Anordnung in ihren Grundzügen dem, unsere romanischen Kirchen kennzeichnenden Grundrisstypus ähnelt, der ebenfalls mit drei Apsiden abschliesst und des Querschiffs ermangelt. Zwar hat sich diese Chorlösung mit drei Apsiden im Ausland herausgebildet — ihr schönstes und monumentalstes Beispiel ist der Wiener Stephansdom, andere Abwandlungen sind uns aus zahlreichen mitteleuropäischen Benediktinerkirchen bekannt —, wir können jedoch in ihr auch die Ergebnisse heimischer Tradition und innerer Entwicklung begrüssen. Den ungarischen Steinmetzen konnte dieser gotische Grundriss, dem wir in den Chören unserer romanischen Kirchen auf Schritt und Tritt begegnen, nicht fremd sein. Nun sichert diese Chorlösung zwar die Einheit des Kirchenkörpers, in betreff seiner Raumgestaltung erreicht sie aber nicht jene Steigerung gotischer Raumverbindung, jene charakteristisch gotische Kunstanschauung, welche die einzelnen Räume einander unterordnet. Altchristliche Einfachheit der Raumverbindung gibt der gotischen Architektur Ungarns ihr Gepräge. Ähnliche Züge finden wir auch in der kirchlichen Baukunst Italiens ; im Gegensatz zum französischen, deutschen und englischen Raumgestaltungsprinzip können wir die ungarische Raumanordnung als eine eher der mediterranen, symmetrischen Raumverbindung näherstehende Auffassung betrachten. Dasselbe gilt auch für den Charakter und das Mass der Auflockerung der Wandflächen.

Diese Eigenarten kennzeichnen im wesentlichen z. B. die St. Jakobskirche von Levoča (Lőcse—Leutschau), deren Chor ebenfalls im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts begonnen wurde. Die Seitenschiffe neben dem mit den fünf Seiten des Achtecks abschliessenden Hauptchor enden hier geradlinig, ähnlich wie bei der ersten Matthiaskirche. Die Minoritenkirche von Levoča (Lőcse—Leutschau) weist jedoch die Merkmale des verlängerten Mönchschors auf, wogegen die wenig ausladenden Querschiffe auch hier geradlinig abschliessen. Die Werke der charakteristischen Zipser Steinmetzwerkstatt müssen demnach mit den übrigen Werkstätten des Landes in enger Fühlung gestanden haben. Zu bemerken ist noch, dass die Kirchen in Ungarn im Vergleich zu den älteren französischen und deutschen Vorbildern

nur über wenige geeignete Plätze zur Aufstellung von Altären verfügen. Eine Erklärung hiefür mag teils in liturgischen Gründen, teils in der geringeren Zahl und Bedeutung der Priesterschaft zu suchen sein. Statt des skulpturellen Schmuckes ermöglicht die weniger gelockerte Wandfläche die auch vom örtlichen Kunstgeschmack bevorzugte Verbreitung der Freskomalerei. Dieser Zug zeigt eine Verwandtschaft mit den Beispielen in Italien.

Auch die klassische, mit zwei Türmen und Giebeln ausgestattete Fassadenform ist selten verwirklicht worden ; häufiger kommt die von einem einzigen mächtigen Turm beherrschte Fassade vor, wie z. B. die der St. Jakobskirche von Levoča. Die eintürmige Ausbildung wird, ebenso wie der verlängerte Mönchschor und, der zu beiden Seiten des Chors an den Triumphbogen anschliessende, geradlinige Mauerabschluss, auch bei den Dorfkirchen vorherrschend. Diese Lage des Turmes ist teilweise für die Verkümmerung der Fassade verantwortlich, welche, wie schon ausgeführt wurde, auch in früherer Zeit, sogar bei den grössten Kirchen Ungarns, nicht dieselbe Bedeutung hatte, wie bei den Denkmälern der reiferen gotischen Baukunst. Oft gewinnen die Portale der Südseite, besonders aber die der Nordseite grössere Bedeutung, als die Westportale (Košice—Kassa, Cluj—Kolozsvár). Die in Ungarn verwendeten Typen zeigen, was Grundriss und Aufbau anlangt, eine nahe Verwandtschaft mit der Baukunst der benachbarten Länder. Der Typus des verlängerten Chors und des Fassadenturmes ist besonders in Österreich, Böhmen, Mähren und Süddeutschland heimisch. Ihre Entwicklungsgeschichte ist zum Teil geklärt, doch enthalten die ungarischen Beispiele eine Fülle noch ungelöster Fragen, wie denn auch später der von der Stettheimer Werkstatt ausgehende Einfluss auf Ungarn unklar ist. In Buda sind auch kompliziertere Formen häufig, so z. B. auch der polygonale Chorabschluss.

Der gotische Innenraum gelangte in der ungarischen Baukunst nicht zu klassischer Ausbildung. Die schlichte Gliederung erforderte nicht den in der Vierung gipfelnden Raumzusammenschluss. Umso leichter konnte sich die folgende Entwicklungsphase der Raumgestaltung : der Hallenraum entfalten. Diese typisch spätgotische Konzeption lässt die Gestaltungsprinzipien der Frühgotik schon hinter sich und führt die dem Renaissanceempfinden näherstehende Gleichordnung der Räume ein. Aus Obigem ergibt sich, dass eine solche Art der Raumverbindung dem ungarischen Raumgefühl besser entsprach, was auch die Verbreitung dieses Systems beweist. Die Kirche von Sebişul Săsesc (Szászsebes—Mühlbach) wurde zur Zeit Ludwigs des Grossen als Hallenkirche gebaut und die Matthiaskirche der Burg von Buda nach 1384 ebenfalls in eine Hallenkirche umgebaut. Um die Wende des folgenden Jahrhunderts wurden beinahe alle unsere Kirchen in Hallenkirchen umgewandelt. Interessant ist, dass auch die Jakobskirche von Levoča (Lőcse—Leutschau) ursprünglich in Hallenform geplant, später jedoch ihr Mittelschiff erhöht wurde. Auch die Kirche der Inneren Stadt von Pest ist eine Hallenkirche mit Chorumgang, eine spezifische, in Ungarn nur selten vorkommende Variante des Typus'. Um die Jahrhundertwende sind die wichtigsten Denkmäler nicht mehr die Ordenskirchen, ja nicht einmal mehr die bischöflichen Kathedralen, sondern die Pfarrkirchen der grösseren Städte.

Der Baubeginn der Elisabethkirche in Košice dürfte in die Jahre nach 1378 zu setzen sein. Im Jahre 1402 war der Bau bereits in fortgeschrittenem Zustand. Das Reichswappen mit dem Adler konnte nicht vor dem Jahre 1411 am Chor angebracht worden sein. Der Chor der dreischiffigen basilikalen Kirche mit seinen Pseudo-Radialkapellen ist ohnegleichen in Ungarn ; seinen Einfluss haben wir weniger in der Übernahme von Grundriss oder Konstruktion, als in der Nachahmung einiger Einzelheiten zu suchen. Die Einzelformen, wie Sterngewölbe und einige Elemente der Skulptur scheinen auf Einflüsse der Prager Parlerschule zu weisen und dürften eher mittelbar über Buda nach Kassa gelangt sein, was wir weniger auf Grund einer Analyse der einzelnen Bauformen als gestützt auf die plastischen Zusammenhänge behaupten können. Ungewöhnlich ist im Denkmälerbestand Ungarns das Querschiff der Kirche von Košice, welches hinsichtlich Platz und Anordnung mit dem des Prager Domes identisch ist. Es ist möglich, dass die Arbeiten an der Kirche von Cluj (Kolozsvár—Klausenburg) noch vor dem Bau des Kaschauer Domes begonnen wurden; der Ausbau der Kirche vollzog sich aber so langsam, dass an nicht wenigen Einzelheiten der Einfluss der Kaschauer Formen zum Vorschein kommt, so z. B. an den Fenstern der Nordseite und den Portalen, welche an das Kaschauer südliche Portal mit Vorhalle anklingen. Von eigenartiger, ganz individueller Lösung ist auch das Nordportal des Kaschauer Domes, als dessen Hauptschmuck nicht die im Gewände aufgestellten unterlebensgrossen Statuen, sondern die rechteckigen, staffelförmig angeordneten Relieffelder gedacht waren, welche das Tympanon umrahmen. Wahrscheinlich begegnet uns auch hier die schönste und letzte Errungenschaft einer charakteristisch bodenständigen inneren Entwicklung, wir glauben nämlich in der Anordnung der 12 Apostel, am Jáker Portal, denselben bauplastischen Grundgedanken, nur in weniger entwickelter Form zu erkennen. Diese Lösung kennzeichnet die sog. »böhmischen« Fenstertypen des Palastes

von Buda aus dem 14. Jahrhundert. Dieser Typus der Umrahmung ist auch in Polen verbreitet.

Die Kirche von Cluj (Kolozsvár—Klausenburg) gehört mit ihrem Grundriss, ihrem mit der Hälfte eines Achtecks abschliessenden und verlängerten Chor, sowie mit ihrer dreischiffigen Halle zu unseren schlichtesten und charakteristischesten gotischen Kirchentypen, mit dem Unterschied, dass die Seitenschiffe nicht in gerader, sondern in schräger Wandfläche enden und sich dem Chor anschliessen. Die Hauptkirche von Cluj (Kolozsvár) wurde eigentlich auf dem vergrösserten Grundriss einer einfachen Dorfkirche erbaut, oder umgekehrt: die einfache Dorfkirche ist das verkleinerte Ebenbild der Pfarrkirchen der Städte. Auch der Dom von Bratislava (Pozsony—Pressburg) zeigt eine wesentlich ähnliche Anordnung. Die Schwarze Kirche von Orașul Stalin (Brassó—Kronstadt), deren Ausbau sich ebenfalls sehr lange hinzog, hat schon eine völlig verschiedene Grundrissanordnung und stellt das Beispiel eines Hallenchors dar. Es ist noch unentschieden, ob diese Kirche mit den süddeutschen Hallenchorformen in Zusammenhang gebracht werden kann, oder ob sie ein Ergebnis der inneren Entwicklung Ungarns ist. Gerade unsere frühen und reifen Hallenlösungen scheinen letztere Annahme zu bestätigen. Besonders in dieser Zeit, nämlich um die Jahrhundertwende, entstehen auch die Kirchen kleinerer Städte schon in Hallenform, wie z. B. die Jakobskirche von Kőszeg.

Es ist kein Zufall, dass die Hallenform gerade zu einer Zeit in der Baukunst erscheint, als in der darstellenden Kunst neue Entdeckungen auf dem Gebiet der Raumdarstellung gemacht wurden und der Wandel der Zeit, das momentane Ereignis, die Genreszene auch ikonographisch in Malerei und Skulptur zum Ausdruck kommen. In allen drei künstlerischen Zielsetzungen prägt sich die siegreich vordringende profane Anschauung von der Unbeständigkeit und dem Veränderlichen aus, die aber die Geburt des spätgotischen Realismus in der darstellenden Kunst und der Baukunst zeitigt. Auf die geschichtlichen Folgen dieser der Baukunst und der Skulptur naturgemäss identischen Anschauung ist bisher nicht besonders hingewiesen worden. Als praktisches Beispiel sei die lineare Skulptur des sog. Rottweiler Stils angeführt, der vor der Mitte des 14. Jahrhunderts aufkam und sich nicht allein auf die Skulptur beschränkte. Um dieselbe Zeit erscheint nämlich die graphisch wirkende Architektur, deren Stil uns in der schwäbischen, wie in der Prager Schule begegnet. Weiche Formen, einen ähnlichen Stil wie in der Baukunst, beobachten wir später auch in der Skulptur. Die Bauplastik der Parler Bauhütte, deren Konturen durch die feine Schattenwirkung der Rundstäbe und Säulen gemildert werden, gehen zeitlich dem sog. »weichen Stil« der Skulptur etwas voraus. Diese Stilwandlungen sind auch in Ungarn, besonders aber in Buda anzutreffen. Das am reichsten ausgebildete Beispiel des graphischen sog. »böhmischen« Fenstertypus' finden wir gerade in der Burg von Buda. Vermutlich kam dieser Typus in der Zeit nach den Karlsteiner Arbeiten der Prager Werkstätte nach Buda. Der stilgeschichtlich spätere Sigismund-Brunnen und die Konsole mit dem Mädchenkopf sind Beispiele für den plastischen Realismus. Nebst einigen dem Parler Stil verwandten weichen Profilen architektonischer Elemente blieben auch mehrere monumentale Torsos des weichen Stils der Skulptur der Ofner Burg erhalten. In den Erscheinungsformen dieser Zeit lassen sich bei den verschiedensten Kunstgattungen, ausser chronologischen Feinheiten, identische Stilströmungen nachweisen.

Innerhalb der feudalen Gesellschaft tritt nun der Bürgerstand mit seinen neuen Aufgaben immer fordernder auf den Plan. In den zweischiffigen Kirchen lässt sich mit Recht der Einfluss der bürgerlichen Bauweise erkennen. In der heutigen Slowakei gibt es zweischiffige Kirchen aus dem 14—15. Jahrhundert, welche allem Anschein nach unmittelbar unter böhmischem Einfluss entstanden sind. Wir sind uns jedoch dessen bewusst, dass gerade die zweischiffigen Lösungen eine entscheidende Rolle in der Ausbildung der Hallenform gespielt haben.

Zu erwähnen bleibt noch ein äusserst wichtiger Typus, welchem in der ungarischen Entwicklung ebenfalls eine bedeutende Rolle zukam, und das ist die Palastkapelle. Ihr erstes Beispiel in Ungarn ist uns aus dem 14. Jahrhundert bekannt; am besten erhalten ist die Johanneskapelle neben der Pressburger (Bratislava) Franziskanerkirche aus dem Jahr 1361. Das Wesentliche an dem Typus ist die völlig einheitliche Raumgestaltung, welche weder durch Triumphbogen noch durch Mauervorsprünge gestört wird. Die Sainte-Chapelle in Paris ist das älteste und zugleich vollkommenste Denkmal dieser Art. Im wesentlichen ruft daher die Gotik schon in der Mitte des 13. Jahrhunderts im Kleinen jene Raumform ins Leben, welche dann zum herrschenden Typus des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts wird. Im 13. und 14. Jahrhundert verfügte die Technik noch nicht über die Methoden, mit deren Hilfe sich der Innenraum grösserer Kirchen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen lässt. Auch die frühgotischen Traditionen der Raumteilung wirken sich hemmend aus. Die schönsten Denkmäler der ungarischen Baukunst sind uns gerade im Typus der Palastkapelle erhalten geblieben. Ein solches ist die Kapelle von Spišský Štvrtok (Donnersmark). Die gotische Baukunst Ungarns hat

eine derartige Einheit des Raumes am Ende des 15. Jahrhunderts in einer grösseren und zusammenhängenden Gruppe von Denkmälern verwirklicht. Vereinzelt erscheinen noch — es sind dies Nachklänge an den Mönchschor — Mauervorsprung und Triumphbogen wie in der Franziskanerkirche von Szeged (Segedin), der katholischen Kirche von Cluj—Kolozsvár (Farkas-Strasse) und Nyírbátor, dagegen bildet die ref. Kirche von Nyírbátor einen schon völlig einheitlichen Raum. Als reifster Typus kann die ref. Kirche von Nyírbátor angesehen werden. Diese letzte Entwicklungsphase der gotischen Baukunst gibt die früheren Prinzipien schon ganz auf, die koordinierende Gliederung des Raumes fehlt und das Streben, den Innenraum durch Gewölbejoche rhythmisch nicht zu beleben, ist unverkennbar. Die rhythmische Belebung des Innenraumes war, ebenso wie Verbindung und Unterordnung der wichtigeren und weniger wichtigen Raumteile, ein wesentliches Prinzip des klassischen gotischen Raumsystems. Aus diesem Grund gewinnen nun die Rippen der Gewölbe eine eher bloss dekorative Bedeutung. Im Gegensatz zu allen Formen des Sterngewölbes eignete sich das Netzgewölbe, die einzelnen Abschnitte der Kirche undeutlich zu gestalten, die Gliederung war bloss durch Halbpfeiler und fächerartige Gewölbeansätze angedeutet. Das Gewölbe näherte sich im optischen Eindruck dem Tonnengewölbe oder dem Tonnengewölbe mit Stichkappen, welches die typische Gewölbeform der länglichen Renaissanceräume wurde, das Netzgewölbe dagegen erinnert von weitem an die Kassettendecke. Die Kassettendecke entstammt aber der flachen Balkendecke der Profanbaukunst, bzw. ist deren Anwendung in Nachahmung antiker Vorbilder. So unterliegt die gotische Architektur – in ihrer letzten Phase – der Einwirkung der raumgestaltenden Ideen der Renaissance und gerät in Widerspruch zu ihren eigenen Prinzipien.

Die Ausbildung derartiger Kirchen mit einheitlichem Innenraum ist selbstverständlich keine ausschliesslich ungarische Entwicklung, sind doch ähnliche, sogar noch viel grossartigere Raumkompositionen besonders in England zahlreich, wie z. B. Cambridge Hall, oder die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster usw. Viele Beispiele sind uns auch in den unmittelbar angrenzenden Ländern bekannt, so z. B. in Österreich oder in der Tschechoslowakei. Auf eine besondere Eigenart muss jedoch hingewiesen werden: während nämlich die spätgotische Dekoration am Gewölbe und an den Wänden der grossen Kapellen und Kirchen des Westens, die über einen einheitlichen Innenraum verfügen, dekadente und überreife Formen entwickelt, sind die ungarischen Kirchen masshaltender. Wände und Netzgewölbe vermeiden prunkvolles Linienspiel, Überladenheit, Missachtung von Funktion und Statik. In der Spätgotik des Westens wird der Sinn der architektonischen Elemente und Glieder formell, ihr Stil kann nicht weiter entwickelt werden, gerät daher in eine Sackgasse.

Die letzte Phase der gotischen Baukunst setzte sich — gegenüber der Glanzperiode — die Vermeidung plastischer Wirkungen zum Ziel und sah den Sinn der Dekoration nur im selbstherrlichen Spiel der Linien. Ebenso feindlich verhält sie sich gegenüber der Betonung der Funktion, Gliederung und Artikulierung der architektonischen Elemente, sowie der rhythmischen Belebung der Gebäudeteile und Räume. Die Kapitelle der Pfeiler verschwinden, die Abschnitte fliessen ineinander, der plastische Schmuck der Gebäude wird immer seltener und an seine Stelle treten die aus Stäben oder Rundstäben gebildeten, durch nichts unterbrochenen linearen Motive. Die einzelnen Bauglieder sind nicht mehr so scharf wie früher durch die kräftige Schattenwirkung der Säulen oder der Hohlkehlen voneinander getrennt, sondern verlaufen bündelförmig nebeneinander und werden nur durch flache Viertelbögen oder ovale Einkehlungen getrennt. Im Gegensatz zur plastischen ergibt sich eine malerische, manchmal sogar graphische Wirkung. Eigentlich erweckt es den Anschein, als lebte die graphische Baukunst des 14. Jahrhunderts hier im 16. Jahrhundert, willkürlich und planlos, wieder auf. Der Entwicklung des 14. Jahrhunderts liegen die neuen Ergebnisse der Geometrie zugrunde. In der Frühgotik sind die positiven Formen, Säulen, Rundstäbe usw. massgebend, in der Spätphase überwiegen die negativen Formen, die viertelbögig oder oval gekehlten Profile. Die Formen entsprechen dem Gegensatz des ausgefüllten und unausgefüllten Raumes. Die erste Phase spielt die Rolle des ausgefüllten plastischen Raumes, während das Raumerlebnis in der späteren Periode durch die konkave Vertiefung der Massen und dem leeren Raum vermittelt wird. Im Gegensatz zu den mit Statuen und Säulen verschwenderisch geschmückten älteren Portalen, werden die gotischen Portale am Ausgang des 15. Jahrhunderts von mässig tief profilierten Stäben und linearen Verzierungen umrahmt, die sich aus der Durchdringung derselben ergeben. Linienspiel beherrscht auch die Dekoration der Fenster, Fassaden und Gesimse. Licht- und Schattenwirkung beschränken sich nur darauf, den bloss mässig hervortretenden Profilen zeichnerische Wirkung zu sichern. Dafür lassen sich zahlreiche Beispiele anführen: das Portal der Kirche in der Farkas-Strasse (Cluj), Nord- und Südportal der Kirche von Miskolc—Avas, das Nordportal der Kirche in der Inneren Stadt (Budapest) usw. Die kühnsten Zierformen sind

in den Fensterdekorationen erhalten geblieben. Die Schlussfolgerungen des »Decorated«- oder des »Flamboyant«-Stils wurden jedoch von der ungarischen Gotik nicht gezogen. Fischblasen oder Flammen bleiben gegliedert, in ihrer Form verständlich, auch wenn sie architektonisch keine Bedeutung mehr haben. Jene letzte Phase der Gotik, in welcher das Bauornament seine architektonische Abstammung verleugnet und strukturfeindlich wird, hat sich — wie wir dies auch bei den Gewölben feststellten — in Ungarn nicht durchsetzen können. Diese hundertachtziggradige Wendung der architektonischen Wirkung, das Umschlagen in ein grundsätzlich entgegengesetztes Extrem, beweist, dass die Gotik alle durch den Stil gegebenen Möglichkeiten erschöpft hat. Die Umgestaltung des gotischen Bauelements kann in eine Parallele zur Raumverbindung, bzw. auch zur Umgestaltung des gotischen Innenraums gestellt werden. Die basilikale Konstruktion, die Verwendung der Triforien setzt den Innenraum dem Spiel scharfer Licht- und Schattenwirkungen aus, der Eindruck ist daher stark plastisch. Der Hallenraum, mit seiner verteilteren, beinahe »plein-air«-Lichtwirkung gewährt keinen plastischen Eindruck, vermittelt aber ein gesteigertes Raumerlebnis. Obwohl der Hallenraum die Vorbedingungen für die Renaissance geschaffen hat, erreicht er infolge seiner geringeren Licht- und Schattenеffekte nicht die den Renaissanceräumen eigene plastische Wirkung, welche sich hauptsächlich durch kräftige Gliederung der Seitenwände ergibt.

Zu einer solchen Endphase der Stilauflösung kam es in Ungarn nicht, und so bewahrte die gotische Baukunst Ungarns bis zum Ende einen Rest von der Kraft und Ernsthaftigkeit ihres Beginns. Wenn wir die Werke des Meisters I. Kassai, eines der grossen Vertreter unserer spätgotischen Baukunst betrachten, werden wir ebenfalls der masshaltenden und konstruktiven Verwendung der Bauelemente gewahr. Klar und übersichtlich bleibt die Konstruktion auch dann, wenn er — wie am Sakramentshaus von Kassa — die Eselsrücken nicht in einer Fläche hält, sondern in feinen Kurven abwandelt. Das Heraustreten aus der Fläche beweist ebenfalls, dass diese Formen schon lange keine architektonische Rolle mehr haben. In der Hauptsache verkörpert das auf eine achteckige, gewundene Säule gestellte Sakramentshaus von Bártfa denselben Gedanken und ist somit atektonisch. Auch die ungarischen Baumeister der Gotik kannten diese Variante der europäischen gotischen Entwicklung, ohne sie aber, ausser an kleineren, ausgesprochen dekorativen Einzelheiten zu verwenden. So hat sich auch I. Kassai, im Gegensatz zu den eben erwähnten, rein dekorativen Werken, bei grösseren Raumkompositionen — wie z. B. beim Gewölbe der Kirche von Bardejov (Bártfa—Bartfeld) oder in der Kromerkapelle des Domes von Košice (Kassa) — dieser konstruktiven Spiele enthalten. Infolgedessen können wir feststellen, dass die ungarische gotische Baukunst der Verwendung der aus dem Verfall der Gotik stammenden irrationalen Konstruktion und Formen abhold war und bei der Anwendung klar übersichtlicher Bauprinzipien verharrte.

Wenn wir die gotische Baukunst Ungarns studieren, müssen wir noch auf eine weitere Eigenheit hinweisen, welche auch mit der Ausbildung der gotischen Chorformen in unmittelbarem Zusammenhang steht: in der ungarischen Gotik kamen zentrale Bauwerke oder Räume — die so bezeichnend für die englische Gotik und ziemlich häufig in Frankreich und sogar in Deutschland sind — kaum oder überhaupt nicht vor. Bemerkenswert ist, dass, während die Zentralbauten als Grabkapellen oder Kirchen in der romanischen, ja sogar der spätromanischen Architektur beliebt sind, sie aber in der Gotik Ungarns nicht vorkommen. Wenn wir den Chor mit radial angelegten Kapellen auch als einen, den länglichen Raum abschliessenden Zentralraum auffassen dürfen, so vereinfachen die polygonalen Apsiden in Ungarn auch diese Form nach Möglichkeit. Die Scheu, sich am Bau grösserer zentraler Räume zu versuchen, zeigt sich somit auch in der Ausbildung der gotischen Apsiden. Die Erklärung hiefür mag entweder auf die Unerfahrenheit der Meister in der Technik der verschiedenen Wölbungssysteme, bzw. auf das wenig entwickelte Strebesystem zurückzuführen sein, oder — was für unsere ganze gotische Baukunst bezeichnend ist — im Streben nach Einfachheit und im Festhalten an der Form des Kreuzgewölbes liegen. Die Auflockerung, das komplizierte Ableiten von Druck und Schub, der Verzicht auf die konstruktive Rolle der Wände, gehörten nicht zu den Zielsetzungen unserer gotischen Architektur. Ausserdem hätte man die Stellen der ihrer tragenden und stützenden Funktion beraubten Wandflächen mit prächtigen Glasfenstern ausfüllen müssen, dieser Zweig des Kunstgewerbes war aber in Ungarn verhältnismässig unentwickelt, obgleich in mehreren Urkunden von Glasermeistern und von Glasfenstern mit figuraler Darstellung die Rede ist. Statt der farbigen Glasfenster blieb die Freskomalerei das wichtigste Mittel der Innenraumausschmückung. Die Eigenarten unserer Baukunst waren demnach von folgenschwerer Bedeutung für die Entwicklung unserer darstellenden Kunst und der einzelnen Kunstgattungen. Das Festhalten der Wandfläche an ihrer primären Aufgabe trug reichlich dazu bei, dass sich die Baukunst der Renaissance rasch und leicht verbreiten konnte, besteht doch auch die

Renaissance auf dem Prinzip der Raumabschliessung durch Wände, im Gegensatz zum Raumabschluss durch Pfeiler.

Aus der europäischen Stellung der königlichen Werkstatt in Buda, aus den von ihr übernommenen Stilströmungen und ihrem über das ganze Land ausstrahlenden Einfluss können wir schliessen, dass diese Schule eine entscheidende Rolle im Entwicklungsverlauf der ungarischen gotischen Architektur gespielt hat. Die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen königlichen Bauunternehmen scheinen diese ihre für das ganze Land bedeutsame Rolle zu bestätigen. Neben ihr waren auch noch lokale Schulen tätig. Mit Ausnahme der westlichen Grenzzone, welche sich von Zeit zu Zeit unmittelbar an Österreich anschloss, lassen sich keine Spuren grösserer Bauhütten nachweisen. Vergleichen wir diese Feststellungen mit den Angaben der schriftlichen Urkunden, insbesondere mit Bauverträgen, so können wir unmöglich die bisher geltende Auffassung unterstützen, welche in Ungarn von einem ständigen Wirken fremder Bauhütten zu wissen glaubte. Die Steinmetzzeichen genügen unserer Meinung nach nicht, um die Existenz von Hüttenorganisationen zu beweisen. Dies vor allem darum, weil Steinmetzzeichen auf Stadt- und Privatbauten — die gewiss von Zünften herrühren — ebenfalls reichlich, will sagen: ständig vertreten sind. Dieser Beweis, so unumstösslich er zu sein scheint, hält aber der Kritik nicht stand. Zuerst hatten die Klosterwerkstätten, sodann die Werkstätten der Feudalherrn, vor allem aber die königlichen Werkstätten die leitende Rolle inne. Später entwickelten auch grössere Städte Bauorganisationen und Steinmetzzünfte. Desungeachtet sind die Beziehungen der ungarischen Baukunst zu den Bauhütten des Nordens und Westens natürlich unleugbar. Die Organisation der ungarischen Baukunst — wenn sie auch primitiver war — mag eher den Organisationen Frankreichs oder Englands geglichen haben, wo die königlichen Werkstätten die leitende Rolle innehatten. Die ungarischen Verhältnisse müssen auf Grund geschichtlicher Angaben rekonstruiert werden. In Ungarn war zu jener Zeit die geschichtliche Lage, die zentralisierte königliche Macht den in Frankreich herrschenden Verhältnissen ähnlich, diese ähnlichen geschichtlichen Bedingungen aber konnten zur Ausbildung ähnlicher Organisationen führen. Trotzdem wurden in unserer Architekturgeschichte die historisch ganz verschieden bedingten deutschen Beispiele kopiert. Es war ein Fehler, dass man es unterliess, den Ausgangspunkt dieser Forschung, den Beschluss des Regensburger Hüttenkongresses aus dem Jahre 1459 textkritisch zu analysieren. Man bemerkte nicht, dass Ungarn geographisch ungenau bestimmt und in der Aufzählung erst nach den kleinsten österreichischen Provinzen kam, irgendwie an letzter Stelle figurierte. Die 1459 herrschenden, geschichtlichen Verhältnisse wurden nicht nur in bezug auf die politische Geschichte, sondern auch auf die Denkmäler der materiellen Kultur und der Kunst ausser acht gelassen. Unter der Regierung Ladislaus' V. macht sich ein starker österreichischer Einfluss fühlbar. Offenbar kam während des kurzen Intermezzos seiner Regierung der unmittelbare Einfluss der Wiener Bauhütte auf Wunsch der österreichischen Partei zur Geltung. Als die Partei Hunyadis zur Herrschaft gelangte, blieben die Feudalherrn der Gegenpartei, sowie die von ihnen unterstützten Baumeister nicht mehr lange im Land, oder weningstens nicht unter den Führenden. Im Beschluss des Regensburger Hüttenkongresses wurde der Politik Friedrichs, den Hoffnungen der österreichischen Partei Ausdruck gegeben.

Das Studium der Organisation der ungarischen Baukunst des Mittelalters muss mit den stilkritischen Untersuchungen, unter Einbeziehung der äusseren Einflüsse und der inneren Entwicklung Hand in Hand gehen. Wir können uns kein Urteil über die Rolle der Werkstätten und der Städte bilden, ohne die Organisationen der dort tätigen Steinmetzen und Baumeister zu kennen, und ebensowenig kann die Stilentwicklung von der Entwicklungsstufe der Bauorganisation getrennt werden. Ausmass und Stil der Gotik in Ungarn weisen darauf, dass die Organisation ihrer Schöpfer die Entwicklungsstufe der westeuropäischen Hütten zwar nicht in jeder Beziehung erreicht hat, jedoch den Initiativen einen grösseren Spielraum ließ, was später auch in der Renaissance in bezeichnender Weise zum Ausdruck kommt.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. Kassa — Košice. St.-Elisabeth-Kirche
Abb. 2. Bártfa — Bardejov. St.-Ägidius-Kirche
Abb. 3. Kőszeg. St.-Jakob-Kirche
Abb. 4. Kolozsvár — Cluj. St. Michael-Kirche
Abb. 5. Sopron. Saal des Domkapitels
Abb. 6. Csetnek — Štitnik. Evangelische Kirche
Abb. 7. Pozsony — Bratislava. Dom
Abb. 8. Bártfa — Bardejov. St.-Ägidius-Kirche
Abb. 9. Mártonhely — Martjanci. Pfarrkirche
Abb. 10. Csetnek — Štitnik. Evangelische Kirche
Abb. 11. Csütörtökhely — Spišsky Štvrtok. Zápolyer Kapelle
Abb. 12. Siklós. Burgkapelle
Abb. 13. Csütörtökhely — Spisský Štvrtok. Zápolyer Kapelle
Abb. 14. Selmecbánya — Banská Štiavnica. Katharinen-Kirche
Abb. 15. Kolozsvár — Cluj. Reformierte Kirche in der Farkas-Strasse
Abb. 16. Bártfa — Bardejov. Rathaus
Abb. 17. Kolozsvár — Cluj. Reformierte Kirche in der Farkas-Strasse
Abb. 18. Szeged. Franziskaner-Kirche
Abb. 19. Nyírbátor. Reformierte Kirche
Abb. 20. 1. Margaretheninsel. Kirche der Dominikanernonnen
2. Sopron. St.-Michael-Kirche
3. Keszthely. Franziskaner-Kirche
4. Pozsony — Bratislava. Kapelle des hl. Johannes
5. Kapelle der Burg von Buda
6. Csütörtökhely — Spišský Štvrtok. Zápolyer-Kapelle
7. Zsigra — Žegra. Heiligengeistkirche
8. Leibic — L'ubica. Mariä-Himmelfahrt-Kirche
9. Südliche Halle im Erdgeschoss der Burg von Buda
10. Rittersaal in der Vajdahunyad-Burg — Hunedoara-Burg
11. Budapest. Kirche in der Innenstadt
12. Pozsony — Bratislava. Klarissenkirche
13. Nyírbátor. Reformierte Kirche
Abb. 21. 1. Budapest, III. Bezirk. Grundrissrekonstruktion der Kirchenüberreste auf dem Fő-Platz (Haupt-Platz)
2. Garamszentbenedek — Hronský Svätý Beňadik. Römisch-katholische Kirche
3. Budapest. Matthiaskirche

HUNYADI MÁTYÁS BUDAVÁRI MAJOLIKAGYÁRTÓ MŰHELYE

A KEMENCÉK

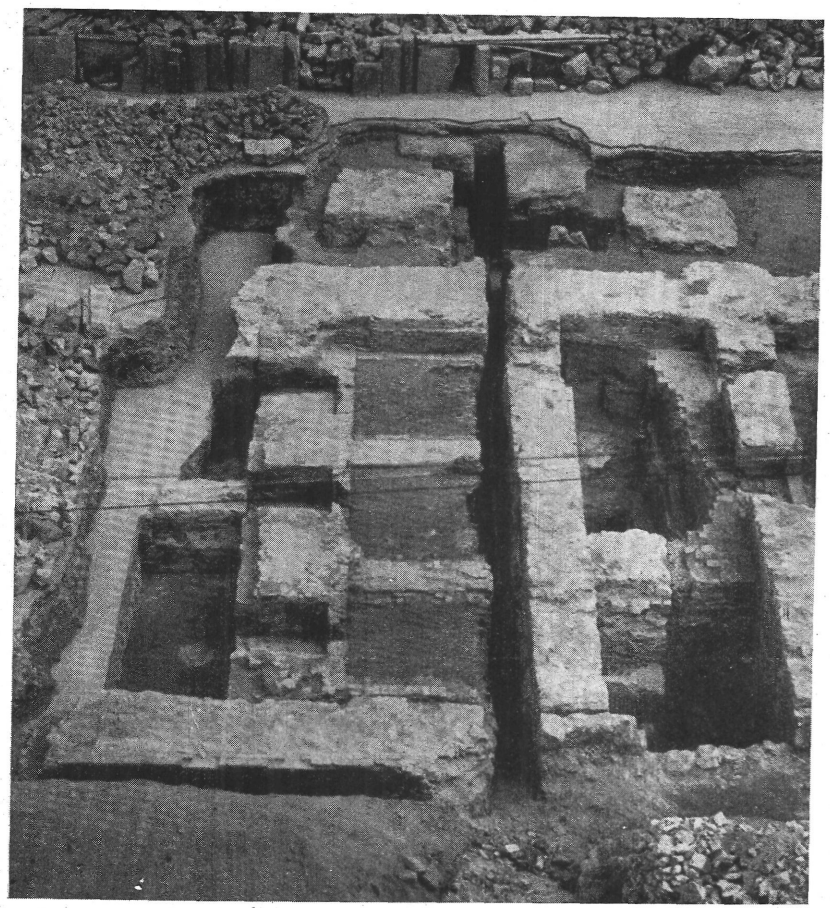
A budai várpalotában folyó ásatások során 1951—1952-ben a nyugati szárny északi végében napfényre került egy építmény, amely az ásatási megfigyelések tanúsága szerint a XV. században épült s a XVI. században használata már megszűnt.[1] Rendeltetésére vonatkozólag csak annyit lehetett leolvasni szerkezetéről, hogy egy hármas osztású tűztér alsó maradványa, amelynek felső falai a palota lebontásakor megsemmisültek. Annak a kérdésnek eldöntésére, hogy az égetőtér milyen szerepet töltött be a palotában, ásatási leleteket nem használhatunk fel, mert a tűztér padlója felett leletanyag nem feküdt. A palotáról szóló egykorú leírások sem tartalmaznak olyan adatokat, amelyek ezt a kérdést megvilágítanák. A rendeltetés megoldása tehát csakis az alaprajz és szerkezet beható vizsgálatából indulhat ki, illetőleg a máshol található rokon- vagy egyező megoldású építmények rendeltetését kell evvel összevetnünk. Másrészt tanulmányoznunk kell azt a kérdést is, hogy milyen igények kielégítése céljából jöhetett létre a tűztér (1—2. kép).

A padozatnak és falaknak átégetett, agyagba rakott téglakonstrukciója, a megpörkölődött kő-nyíláskeretek mind arra mutatnak, hogy az építmény valóban hosszabb ideig használatban állt.

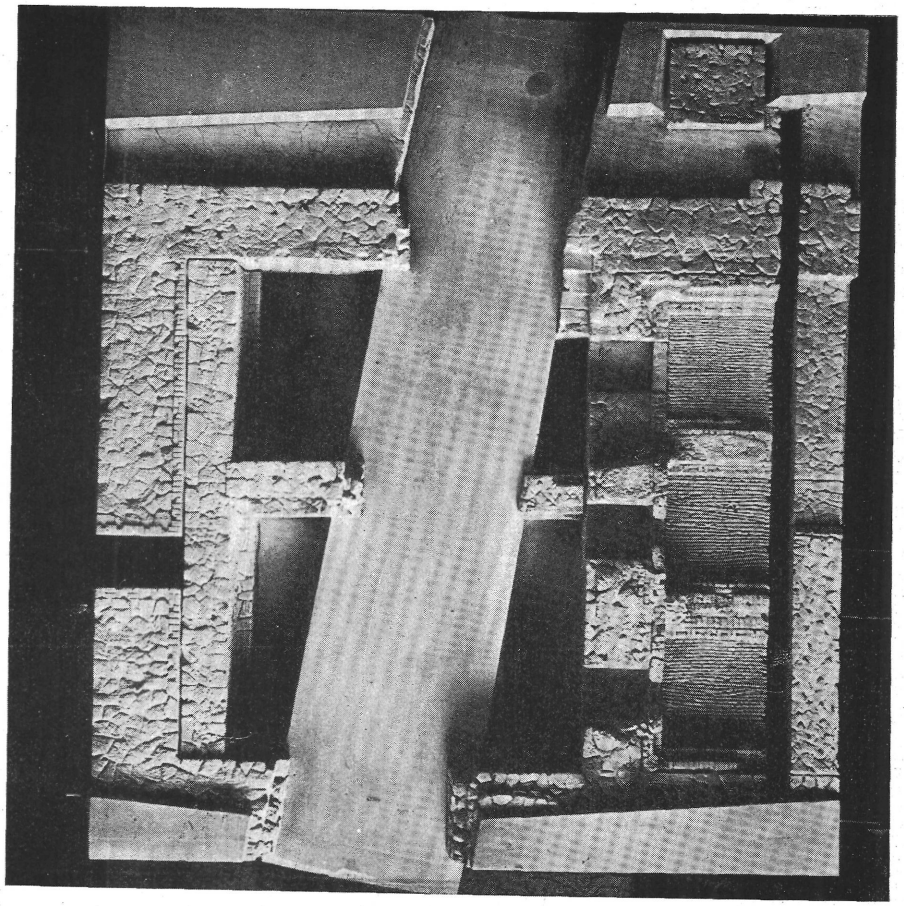
Először az az elgondolás merült fel, hogy a palota konyhájának nyomait találtuk meg. A középkori várak, paloták konyhái hatalmas létesítmények. A feudális udvarok fényűző élete, a nagymértékű és hosszú ideig húzódó vendéglátások megfelelően megépített és berendezett konyhák építését követelték meg. Gondoljunk csak a fonteverault-i, lochstedti, durhami, fountainsi vagy neuhausi konyhára. Ezeknél azonban ugyanúgy, mint más fel nem sorolt példáknál a tűzhelyek formai és szerkezeti megoldása egészen más kiképzést mutat. A hatalmas füstelvezető kürtőkkel és kéményekkel ellátott tűzhelyek minden esetben nyitott kiképzésűek, nagy méretük csak arra szolgál, hogy egy időben többfajta étel elkészítése is lehető legyen, s a nyílt tűzhelyen közvetlenül a parázs felett több fazék, serpenyő és hússütő nyárs is elférjen. Másrészt az önellátásra berendezkedett feudális háztartás maga konzerválta a hatalmas kéményben a füst segítségével hússzükségletét. A mi esetünkben már az alaprajzi elrendezés : a szűk bejáratok, a belső égetőtér hozzáférhetetlen kiszélesedése maga is ellentmond ennek a feltevésnek. Ilyen felépítésű teret nyílt tűzhelynek használni lehetetlen lett volna.

Ugyanezek az elgondolások mutatnak rá arra is, hogy a konyhához tartozó esetleges pékműhely kemencéivel sem számolhatunk. A kenyérsütő kemence funkciója megköveteli, hogy az égetőtér padlója jól elsimított, könnyen kitakarítható felület legyen, amelyről a parazsat gyorsan el lehet távolítani, hogy az a kenyérnek helyet adjon. Szükséges az is ebben az esetben, hogy a kemence felnyitásakor a kenyereket könnyen el lehessen helyezni annak belsejében. A mi esetünkben a szögletes elhelyezés olyan holttereket hozott létre, amelyeket semmiképpen sem lehetett volna kihasználni, amelyekbe lapáttal, villával benyúlni lehetetlen.

Felmerült az az elképzelés is, hogy a feltárt rész légfűtő berendezés, hypocaustum lett volna.[2] A palota ásatása közben azonban sehol sem kerültek elő olyan leletek vagy építészeti kiképzések, amelyek okot szolgáltattak volna arra a feltevésre, hogy a budai palota e szárnyát ilyen módon fűtötték volna. Negatív bizonyítékok százával állnak rendelkezésünkre : az egyszerű és díszes kiképzésű kályhaszemek és csempék, amelyek azt tanúsítják, hogy a palota fennálltának



1. kép. A budai palota kemencéinek feltárt falmaradványai



2. kép A kemencék és az előttük levő helyiség felülnézete. Modell

egész ideje alatt a fűtés kályhákkal történt, a dísztermekben ugyanúgy, mint más helyiségekben. Más esetekben viszont nyitott kandalló nyomai voltak megállapíthatóak. A korabeli leírások is csak kandallókat és kályhákat említenek, pedig ennek a nem mindennapi fűtőberendezésnek leírását a látogatók nem hagyták volna el abban a korban, amikor az uralkodó dicsőítése általános szokás volt.

E megoldások elvetése után csak arra gondolhatunk, hogy a feltárt építmény az udvar szolgálatában álló kézműves műhelyek valamelyikének berendezéséhez tartozhatott. A palota szükségleteire dolgozó kovácsműhely ilyen tűzhelyeket nem használhatott. Elegendő egy pillantást vetnünk pl. Jost Amman ama fametszeteire, amelyek a legkülönfélébb fémfeldolgozó műhelyeket ábrázolják.[3] Valamennyinél látható, hogy a kovácsműhelyek tűzhelyei szerkezetükben a középkor konyhai tűzhelyeihez hasonlítanak legjobban s a budai palota tűztereivel semmiféle rokonságot nem mutatnak (3. kép).



3. kép. Középkori kovácsműhely. J. Amman metszete

Vizsgálatainkkal ezekután a fazekasműhelyek berendezkedései felé fordultunk. Az ásatások folyamán napfényre került cserépleletek arról tanúskodnak, hogy az udvar szolgálatában a fazekasok és téglavetők nagy szerephez jutottak, különösen a XV. század végén. Termékeik egy része ugyan készülhetett a palotán kívül fekvő fazekastelepeken, de kétségtelenül voltak királyi műhelyek is, amelyek csak az udvar szükségleteire dolgoztak. A leletanyagban több olyan kerámiacsoportot is találunk, amely csak a budai palotában és a vele szoros kapcsolatot tartó, a környéken fekvő királyi épületek (Nyék, Visegrád) ásatásai közben került elő. Meg kell tehát vizsgálnunk azt a kérdést, hogy a feltárt tűzterek tartozhattak-e valamilyen fazekasműhelyhez, alkalmas lehetett-e kerámia égetésre egy ilyen szerkezet.

A középkorvégi fazekasság berendezkedéseit, munkamódszereit teljes részletességükben még nem ismerjük, mint ahogy feldolgozatlan a magyar fazekasság munkamódszereinek és eszközeinek fejlődése is. A rendelkezésünkre álló kevés adat még csak nagy vonásaiban adja meg a különböző fejlődési fokon álló, más- és másfajta technikát használó fazekasság munkaeszközeinek és a velük való gyakorlatnak képét. Eljárásaik nagy részét csak a fennmaradt leletanyag technológiai vizsgálatából ismerjük meg.

A XV—XVI. században az európai fazekasságnál három, egymástól élesen elváló, a fejlődés más-más irányát képviselő ágat találunk. Az egyik főként konyhai, részben egyéb házi használatra készíti *közönséges cserépárúját*. A középkori technika szerves továbbfejlesztésének eredményeként termékei mázatlan, néha festett vagy belső részükön ólommázzal bevont edényekből állanak. Ezeknek az áruknak fogyasztója a városi polgárság és a feudális udvar ugyanúgy, mint a falusi

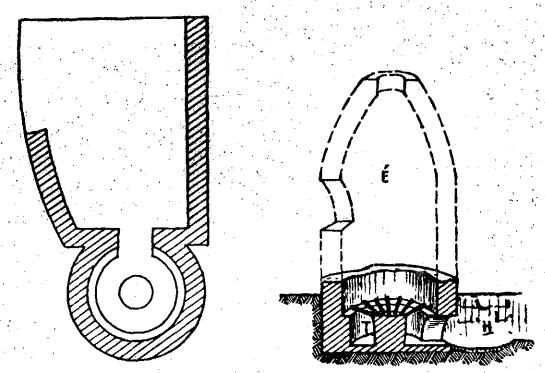
parasztság. A másik ág áruja fejlettebb technikával készült, elsősorban díszedényekből, a gazdagon terített asztalokon pompázó kupákból, poharakból, és kancsókból áll. Anyaguk az előzőknél jóval magasabb hőfokon kiégetett ún. *kőcserép*. A magas hőfok miatt (1400 C°), amelyen minden másfajta máz vagy festék elégne, az edények külsejét agyag- vagy sómázzal vonták be. A díszítésnek ez a színbeli csökkentettsége hozta magával azt, hogy e csoportnál fejlődött ki legszebben a plasztikus díszítőmód. A kőcserépkészítők ebben a korban főleg a Rajna-vidéken működtek, készítményeik virágkora a XVI—XVII. századra esik. A harmadik ág, a majolikagyártó fazekasság, ebben a korban még csak Olaszországban és Spanyolországban virágzik. Termékeit, keleti iparosoktól eltanult technika továbbfejlesztésével, ónmázzal vonja be, díszítésére a különböző színekkel való festést is felhasználja. Keresett és drága pénzen fizetett árujának vásárlói ugyanúgy, mint az előző csoportnál, egyedül a gazdag polgárság és a feudális udvartartás képviselőiből kerülnek ki.

Ez a három csoport azonban nemcsak termékeinek eltérő jellegével választható szét, hanem, ami döntő fontosságú számunkra, áruja készítéséhez eltérő munkamódszereket és — ami a legfontosabb — különböző munkaszközöket használt fel. Ez pedig azt jelenti, hogy a budai palotában feltárt tűzterek megoldása, amennyiben kerámiaműhely maradványaival állunk szemben, arra is feleletet ad, hogy milyen technikai tudással rendelkeztek, azaz a fenti három csoport közül melyikbe tartoztak az itt dolgozó iparosok. Ez számunkra azért nagy jelentőségű, mert, mint már előbb is említettük, a budai udvar kerámialeletei közül több olyan csoport is van, amely feltétlenül királyi műhely terméke. Vessük tehát össze a három csoport égetőkemencéit a budai várban feltárt maradványokkal.

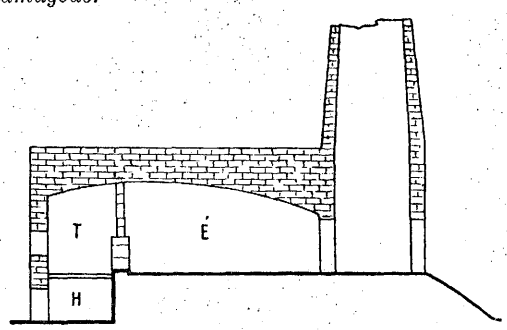
A közönséges cserépárut készítő fazekasság az edények égetésére ebben a korban, sőt még jóval később is olyan típusú kemencéket használt fel, amelyeket fejlődésük kialakulásában egészen a késő-vaskorig (La Tène) vezethetünk vissza. A legáltalánosabb a kör alaprajzú kemenceforma, csonkakúp alapú felépítéssel, az alsó kisméretű tűzteret az edények befogadására szánt tértől rácsos, nyílásokkal ellátott padozat választja el (4. kép). Máskor a belső tereknek ez a szétválasztása teljesen hiányzik. Előfordul ritkább esetben az ovális alaprajz is, ekkor a tűztér elöl van és a hő vízszintes irányban hatol végig a hátrább elhelyezkedő edényégető teren. Az első variáció fejlődésében végigkísérhető a késő-vaskortól egészen a népi fazekasság mai gyakorlatáig (Békásmegyer X. század ; Budapest Csalogány utca, Békéscsaba, Ete XV—XVI. század ; Kolozsvár, Hódmezővásárhely, Ják, Győr környéke stb. XX. század). Ez a kemencetípus 10—12 órai tüzeléssel 800—900 C°-on égeti ki a cserepet. Az a hőkülönbség, ami a közvetlen tüzelés eredményeként az alsó és felső részen elhelyezett edények kiégésekor fellép, a közönséges cserépanyagnál nem jelent nagyobb kárt. Az ilyen kemence elkészítése nem igényelt sokkal nagyobb technikai felkészültséget, mint amit a szokásos falusi kemencék építése minden időben megkívánt. Építőanyagként főleg agyagot, kisebb mértékben téglát használtak fel. A budai várban feltárt tűzterek ezekkel a kemencékkel összevetve lényeges eltérést mutatnak. A kerek vagy ovális alaprajz helyett itt szögletes felépítést találunk. Szembetűnő különbség van a méretekben ugyanúgy, mint az építőanyag megválasztásában. Az egész építmény jóval nagyobb technikai tudást árul el, tehát magasabb fejlettségi fokra vall, mint amilyenen a közönséges cserépárut készítő fazekasok ebben az időben állottak.

A második csoport, a kőcserépkészítő fazekasság termékeinek kiégetésére egészen más kemencetípust fejlesztett ki. Az itt szükséges magas hőfok előállítása az előző kemencetípusnál nem lett volna lehetséges. A nagy mennyiségű tüzelőszer gazdaságosabb kihasználása sokkal nagyobb befogadóképességű edényégető teret kívánt meg. Az ilyen kemence hosszanti elrendezésű, téglalap alaprajzú. Az erős tűz biztosítására nélkülözhetetlen huzatot a nagy építmény számára külön kémény szolgáltatja, ezt a kemence végén helyezik el (5. kép). Építőanyagul tégla szolgál. Az elhelyezés a tűzveszély elkerülése miatt ugyanúgy, mint az előző csoportnál a műhelyen kívül történt. Gyakori eset volt az ilyen fazekasoknak a városon kívüli letelepítése is, régi források szerint, éppen a fenti okok miatt. Az ilyen kemencékkel való összevetését a budai tűztereknek meg sem kell kísérelnünk. A budai vár ásatása folyamán előkerült gazdag leletanyagban a kőcserépedények között félkész vagy rontott darab nem került elő. Az előforduló típusok valamennyiénél meg lehetett határozni a külföldi gyártási helyet. Budán tehát a XV—XVI. században kőcserép nem készült.

Mint e tanulmány további részében látni fogjuk, 1951 nyarán az ásatások leletanyagából rontott, félkész majolikaáru töredékei kerültek napvilágra. Voit Pál ekkor a leletanyagban végzett tüzetes vizsgálódás során döntő bizonyítékokat gyűjtött arra vonatkozóan, hogy az említett rontott, ill. félkész majolikaáruk — nevezetesen a Beatrix és Mátyás emblémáival díszített majolikalapokból készült díszpadozatok, valamint díszedények töredékei — a palota területén működő műhelyben készültek. Ezzel figyelmünket a feltárt kemencerendszerre terelte. Az újólag megindított ásatások és felmérések tisztázták az építmény korát,[4] s ezzel párhuzamosan — mint alább látni fogjuk — elvégeztük az olasz rendszerű majolikaégető kemencék történeti vizsgálatát s a budai tűztérépítmények elméleti rekonstrukcióját is.



É = *égetőtér*
T = *tűztér*
H = *hamugödör*



4. kép. Középkori fazekaskemence. 5. kép. Kőcserép-égető kemence

A híres majolikaáru készítése nagy nehézségeket rejtett magában. A megfelelő minőségű máz előállítása, az edényeknek egyenletes hőfokon való kiégetése több kemencét igényelt. Az önmáz elkészítéséhez külön olvasztókemencét használtak, a kiformált és megszikkadt edények, valamint az egyszer kiégetett és festéssel ellátott áru számára újabb két kemencére volt szükség. Ezek a kemencék négyzetes vagy téglalap alaprajzúak, az alsó tűzteret boltozat fedi, és nyílásokkal megszakított teteje felett helyezkedik el az edényeket befogadó égetőtér. Az építőanyag kizárólag tégla, a nyíláskeretek kőből készülnek.

Mint látjuk, az ásatások folyamán napfényre került tűzterek alaprajzi megoldásukban leginkább ezekhez a kemencékhez hasonlítanak. A részletesebb ellenőrzés céljából hasznos lesz, ha behatóbban foglalkozunk az olasz kemencék szerkezetével. Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy rendelkezésünkre áll egy olyan mű, amelyet a tárgyalt korszaknál alig egy emberöltővel később írtak.[5] A durantei származású[6] Cipriano Piccolpasso 1557—1559 között könyvet ír a majolikakészítésről. Mivel az eljárásnak — mint minden magas fokra fejlődött mesterségnek — alkalmazása sok tudást igényel, a szerző nem elégedett meg a munkamenet részletes közlésével, hanem még megfelelő magyarázó rajzokkal is ellátta leírását. Könyvéből megtudhatjuk, hogy milyen volt az a három kemence, amelyet ebben a korban az olasz mesterek alkalmaztak.

A híres ónmáz elkészítéséhez az ón és ólom keverékét egy kis kemencében hamvasztották porrá (6. kép). »Tudnod kell, hogy ami az égetőkemencét illeti, téglaalapzatúnak, három láb szélesnek és öt láb hosszúnak kell lenni és mintegy két lábnyi magasra kell emelkednie a földfelszíntől, és a szoba ott van így elkészítve, ahol a tűzhely van s ennek minden oldala egy lábnyi hosszú. Mikor ez az alap elkészült, akkor kezdjük el a kamra építését, ami az ónt magában foglalja. Ezt egy tufának nevezett kőből szokták készíteni, egy könnyen faragható kőből. Ennek a kőnek porát a kovácsok a vas forrasztásánál használják. Ebből konkáv keret készül, mintegy négy ujjnyi mély ; ez üreg a legjobb, ha két tenyérnyi széles, de az már a kemencét használó dolga, mert ha sok munkára számít, úgy nagyobbra is készítheti . . . Lerajzoltam itt a kis égető kemencét, hogy jobban lássátok, amit a toll nem képes olyan jól kifejezni. Már tudjuk, hogy az alsó kamrában van a tűz és a felsőben az ón. Ezek között a faltávolság nem nagyobb, mint egy mellvéd, akár kő-, akár téglakemencéről van szó« — írja Piccolpasso.[7]

A máz és a festés felrakása előtt a korongon elkészített agyagedényeket egy első égetésnek (nálunk használt fazekas kifejezéssel »zsengélés«-nek) vetették alá. Ennek a kemencének formáját és készítését a következőképpen írja le szerzőnk : ». . . meg fogom neked mutatni az épülő kemencét, amint éppen boltozzák, aztán a különböző emelet (típusokat) használat szerint. Itt van a rajz az ívek kezdetével (6. kép). Itt van az ívekig felépített kemence, ahol építik az emeletet, amelynek összeállításánál különböző módokat követnek. Sokan kivágják a kőlapokat, amelyek kinyúlnak egyik ívtől a másikig, mindkét oldalon, ahogy itt is . . . és ez a tűz szellőző nyílása miatt van. . . (7. kép). Itt van most a kész kemence (8. kép) ellenőrző nyílásaival, ami tulajdonképpen ez a négy kis ablak, ami a jobbkéz felé eső fal felső részén látható és a szellőző nyílások, amely kilenc nyílás a boltozat tetején látható.« (9. kép.)[8]

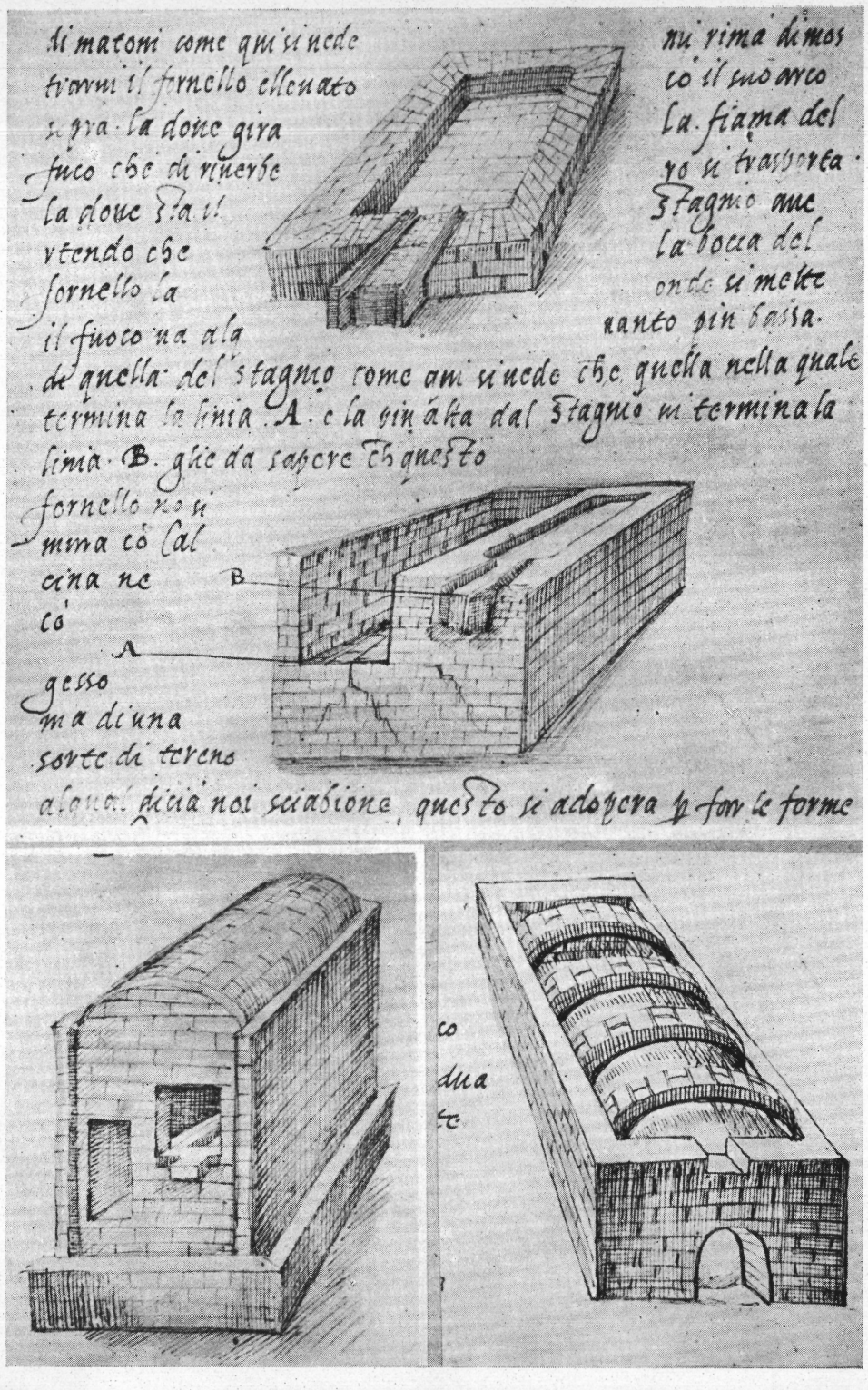
Ezt a kemencét rakták tele gondosan a kiformált edényekkel, majd 12 órán át tartó gondos tüzelés után az árut kivették. Kihűlése után következett a nyersmáz felrakása, majd a különböző színekkel való festés. Ezután következett a második kiégetés, amely alatt a máz és a színek a cserépre ráégtek. »A festett árut a kemencébe teszik, méghozzá egészen másképpen, mint a többi agyagárut : mi ugyanis szájukkal lefelé helyezzük el a darabokat egymásra, amint ez látható az ábrán, úgy hogy az első tányér egy kétszer kiégetett tálon nyugszik, hogy a tűz hozzáférhessen. Végül így elhelyezve, az áru teljesen megtölti a kemencét. . . Ennek csak egy szája van és ezen át tüzeljük. A tüzelés is más módon történik, mint más kemencéknél, mert a kemence is más, mint az egyszerű agyagáru égetésére készült kemencék. Mielőtt azonban erről beszélnék, be akarom mutatni neked a kemencét. Itt van az alaprajza. Sokan vannak, akik ezt a kemencét alapozás nélkül építik meg, sőt vannak, akik titokban bezárt lakások padlóján rakták, mert a kemencerakás művészetét fontos titoknak tartják és úgy vélik, hogy az egész művészet célja ebben rejlik. Ezt a titkot kísérelem meg neked feltárni és hiúság nélkül mondom, magam sem tudom hogyan mindent értek rajta. Itt bemutatom a kemence felrakását az ívekig. Meg kell még mutatnom a kamarával együtt is, amit itt láthatsz (10. kép). El kell képzelned, hogy a négy sarkon, miután a kör alakú kamrát megépítettük, négy háromszög marad és ezt a négy háromszöget fedetlenül hagyjuk, ezek a tűznyílások. Hogy azonban jobban megérts engem, elbeszélésemet rajzban is lerögzítem.« (11. kép.)[9]

Az áruval megtöltött kemencének kialakult gyakorlat szerint fűtötték a tűzterét : »Az égetéshez használt fa, rőzse vagy fűzfaágak legyenek, jól kiszáradtak és párától mentesek, ilyen fával a tűz 3 óra hosszat ég ; miután a fa leégett, vegyél reketyét vagy amint Dioscorides nevezi, spartiumot, ez is jó száraz legyen és evvel tüzelj egy órán át . . .«[10]

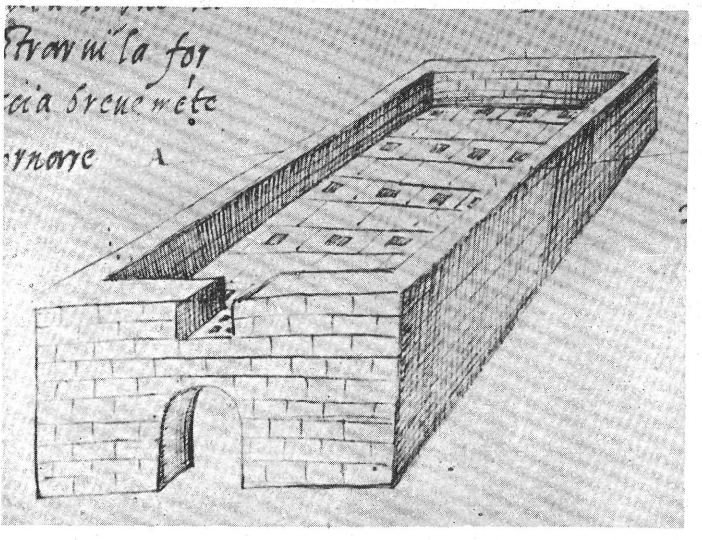
A tűz kialvása után a kész árut hamuval dörzsölték fényesre. Az eredmény a leggondosabb munka mellett is kétséges volt. Ahogy Piccolpasso máshelyütt mondja : »A mi művészetünk olyan bizonytalan, hogy gyakran 100 darab közül csak 6 sikerül. Igaz, hogy ez a művészet rendkívül szép és szellemes és ha az áru jó, úgy arannyal fizetik meg.«

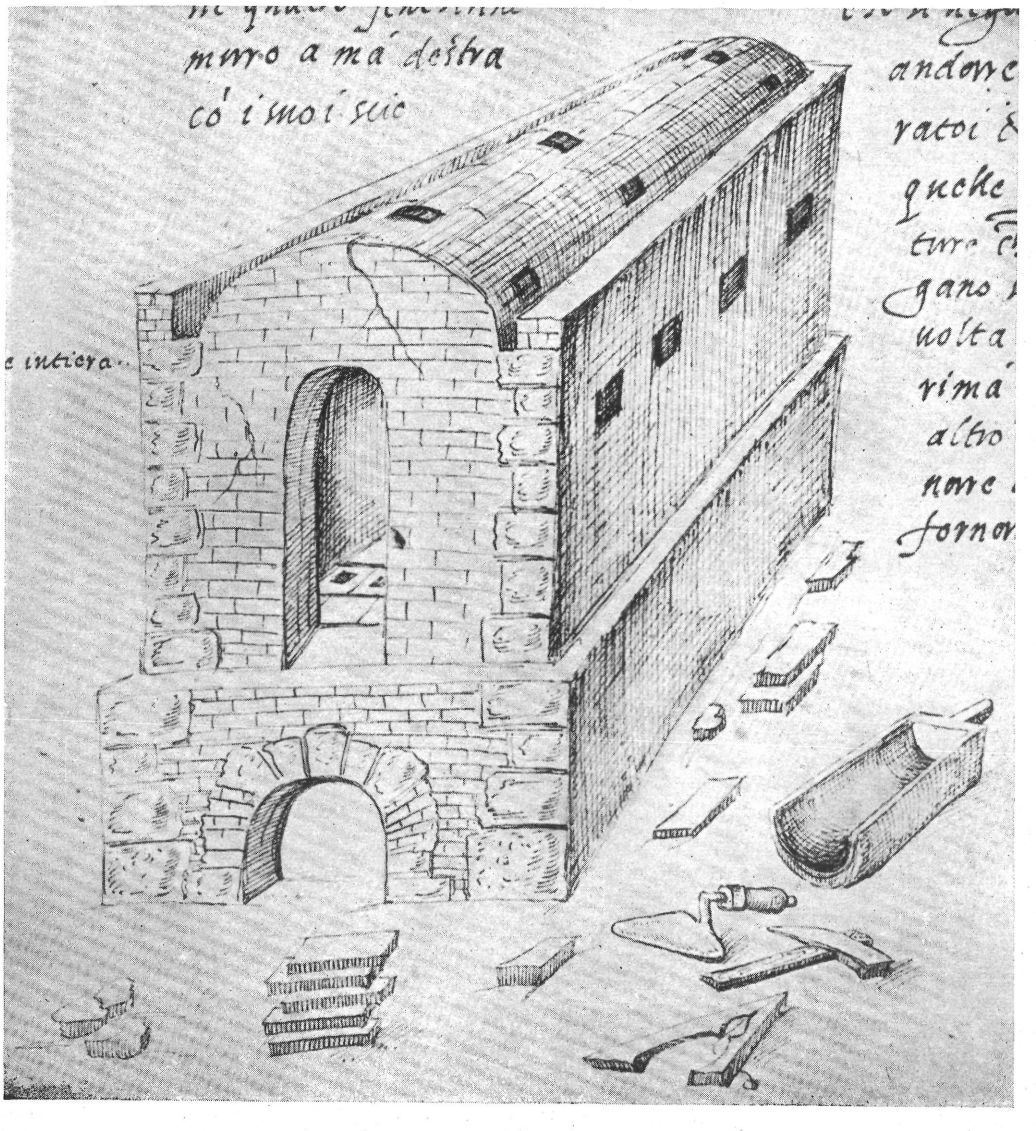
Önként adódó magyarázat volna talán az, hogy a budai hármas osztású égetőtér a kemencéknek e három típusát jelenti, azaz az első rész az ónolvasztó, a második a zsengélő, míg a harmadik rész a mázra égető kemencének lett volna alsó tűztere.

A kérdésnek ilyen megoldása azonban nem képzelhető el. A különböző típusoknál láttuk eltérő nagyságukat, az ónolvasztó egészen más formát és méreteket mutat. A megoldás egy olyan



6. kép. Mázolvasztó kemence építése
A zsengélő kemence építése. Piccolpasso rajza.

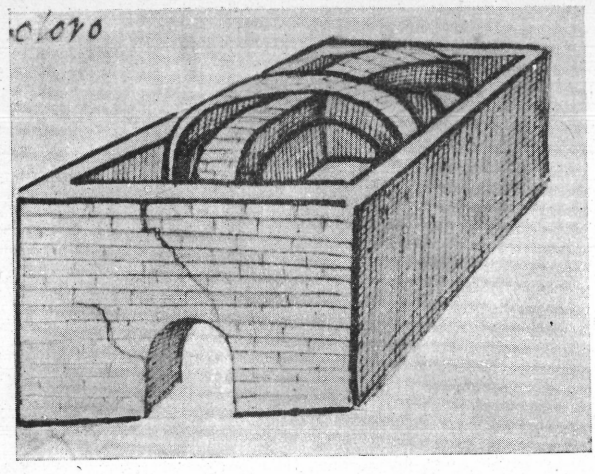


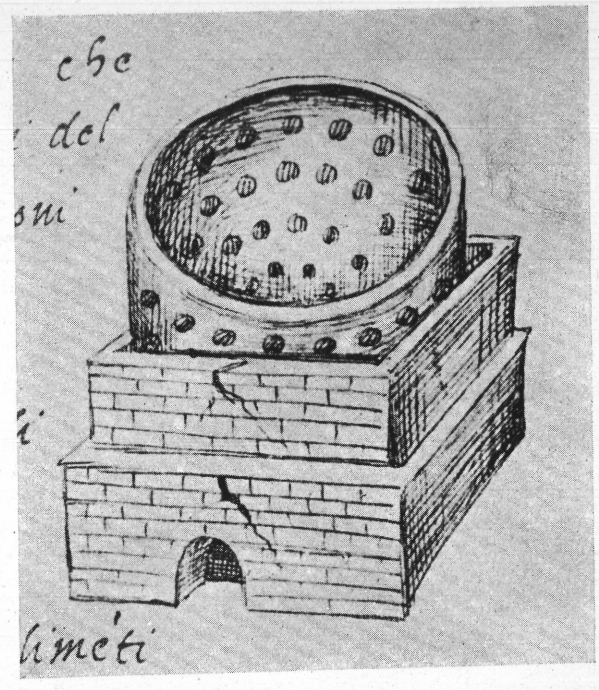


7—8. kép. A zsengélő kemence építése



9. kép. Edényégetés a zsengélő kemencében





10—11. kép. A mázra-égető kemence építése

tényező vizsgálatát kívánja meg, amely épp a műhely munkája szempontjából döntő. Ez pedig a megrendelő igénye, a létesítendő műhely elé tűzött feladatok milyensége. A kérdés részleteibe belemerülni itt nem célunk, miután megoldása már egészen más problémák felvetését feltételezné. A műhely felszerelése szempontjából számunkra csak az a lényeges, hogy ha itt majolikaművesek dolgoztak, akkor ismernünk kell azt a célt, amelyet munkábaállításuk szolgált. Feladatuk elsősorban padlótéglák előállításából állott, amelyeknél az eljárás első része — az anyag megdolgozása, formálása és első égetése — nem tételezett fel különösebb, a helyi ismereteknél fejlettebb tudást. Ezt tehát máshol, más műhelyek is elvégezhették.

A felszerelés súlypontja olyan nagy befogadóképességű kemencék létesítése volt, amelyek alkalmasak rövid idő alatt nagy mennyiségű ónmázzal bevont áru kiégetésére. A műhely tehát a már kiformált és egyszer kiégetett cserépáruk díszítését, illetőleg második égetését kellett, hogy elvégezze. Ez volt az a munka, amely a szokásos gyakorlatot messze túlhaladta. Megoldása a már fennálló fazekasműhelyeknek adott királyi megrendeléssel nem lett volna kivihető.

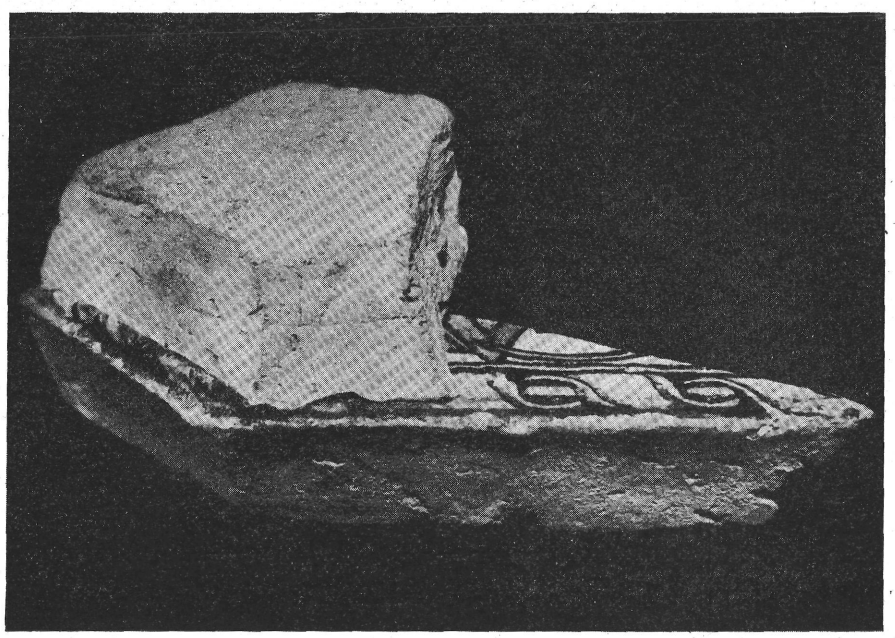
Ha ezeket az elgondolásokat Piccolpasso leírásaival összevetjük, már megállapíthatjuk, hogy a feltárt építmény három majolikaégető, mégpedig abból a fajtájából, amelyben az utolsó égetést végezték. A régi palotaépület egy átalakított helyisége szolgáltatta a kemence helyét. Az építőanyag kivitelében az olasz kemencékkel egyezően agyagba rakott téglákból, illetőleg kőből készítették el az építményt, felépítésében azonban nem ragaszkodtak ahhoz a típushoz, amelyet Piccolpassónál mint mázégetőt megismertünk. Oka részben az adódó tér más beosztása lehetett; de fel kell tételeznünk, hogy a korabeli gyakorlat ismert a Piccolpasso által megadott építménytől részben eltérő kemencét is. A szerző maga is utal munkájában a leírottaktól eltérő megoldásokra.[11]

Az Ulászló-kori átalakítás a kemence részleges lerombolásával és elfalazásával járt együtt. Ugyanakkor semmisülhetett meg a műhely másik részén elhelyezett kisméretű ónolvasztó is. Mint láttuk, zsengélő kemencére itt nem is volt szükség. Végül a Regal-féle átalakítás és bontás végleg eltüntetett mindent, ami az egykor híres műhelyből még fennállhatott.

Holl Imre

MŰHELY A BUDAI VÁRBAN

A budai volt királyi palota területén folyó ásatások során a várpalota nyugati falszorosának déli szakaszán 1951 júliusában szerencsés lelet került napfényre a frissen felbontott törmelékek közül. A lelet olasz majolikaedények, velencei címeres üvegserlegek, finom perzsa és török edényáru, seladon és más kínai porcelán-tárgyak töredékei között feküdt, a XV. század végére és a XVI. század elejére utaló rétegben. Maga a messzemenő következtetésekre csábító lelet — két, égetés közben a kemencében egymásnak dőlt és a róluk lefolyt máz által összeforrt, reneszánsz majolika padlócsempe-töredék — nem ritka előfordulása, hanem e technikai balsikerben rejlő megfigyelési lehetőségek miatt *azonnal érdeklődésünk homlokterébe került.*



12. kép. Majolika padlótégla-töredék. Égetés közben összeforrt darabok

Az elnyújtott hatszög idomú példánytöredékek ábrás felükkel rézsűsen egymás felé fordulva, fölső élükkel forrtak össze. A csempék tetején levő fehér és kék *ónmáz* a mázatlan oldalakra ráfolyt. A rézsűs üreget belül összeolvadt máz tölti ki, ill. mázcseppek hidalják át. Az ábrás oldalak mázа ragyogó sima és kopásmentes, a téglák törésfelületein a durván megmunkált agyag vörös színe virít.[12] (12 — 14. kép.)

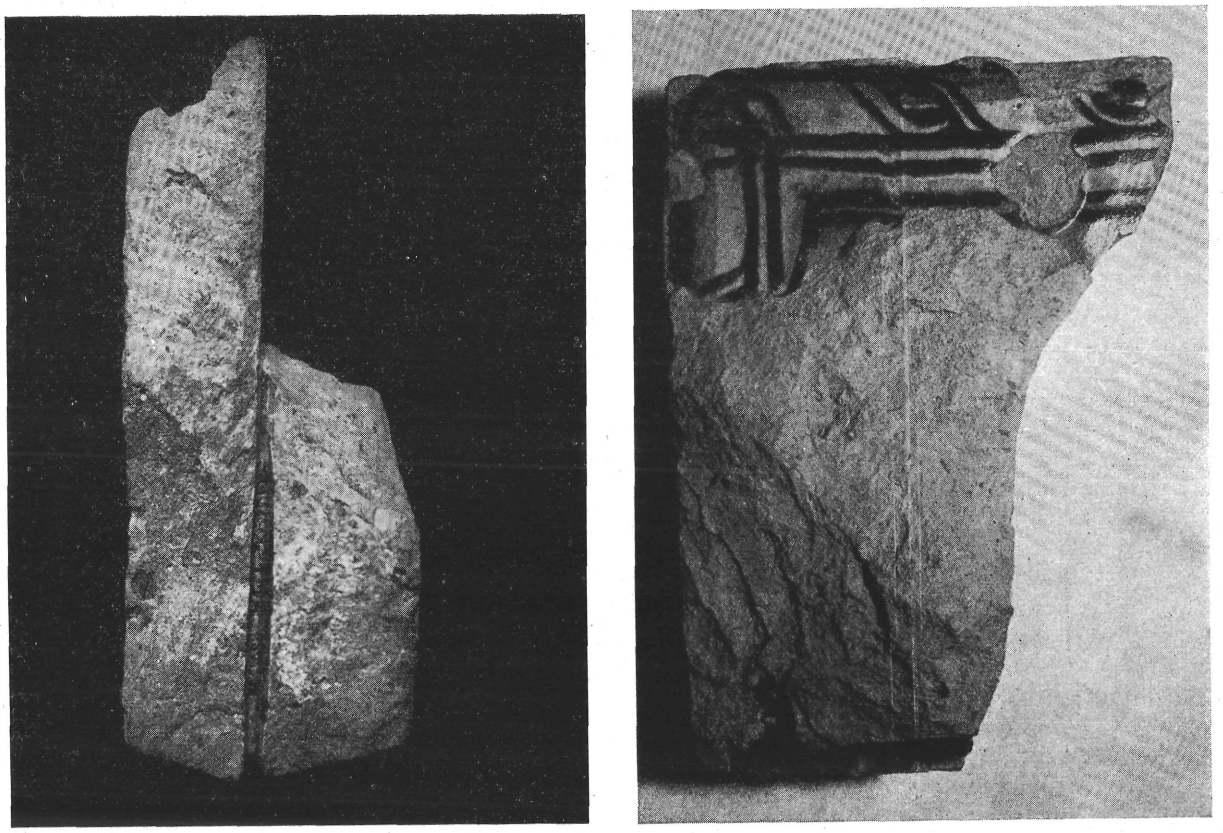
Úgynevezett »rontott« darabról van tehát szó, amely mint meggyőző és megdönthetetlen bizonyíték bárki előtt kétségtelenné teszi, hogy ez a darab — s vele együtt Hunyadi Mátyás reneszánsz palotájának majolika padlóburkolata — *a helyszínen készült.*

Az ásatások folyamán számos, hasonló — Mátyás és Beatrix emblémáival díszített — padlócsempe került elő. Ilyenekből már a századfordulón lefolyt Hauszmann-féle palotaátépítés idején is jóegynehány közgyűjteményeinkbe jutott. A magyar szakirodalom több ízben foglalkozott velük és olasz importárunak tartotta őket. Egy kitűnő tanulmány a faenzai Bettini-műhellyel hozta kapcsolatba e ragyogó keramikai termékeket, sőt egyes lapok gyengébb kivitele alapján felvetette azt a gondolatot is, hogy a padlótéglákat nem Faenzában készítették, hanem azok a Bettini-műhely ideszakadt legényeinek művei.[13]

Höllrigl Józsefnek — a tanulmány szerzőjének — nyilván az az időben feltárt tabáni törökkori fazekaskemencék adták az indítékot, hogy az esetleges műhelyt a királyi palota és a Tabán közötti területen gyanítsa.[14] Azonban bizonyítékok és más adatok híján — e feltételezésen kívül — természetesen további következtetéseket nem kockáztathatott.

Szerencsés leletünk biztos feleletet ad az eddigi sejtésre : már nem csupán selejtes példányról van szó, hanem kétségtelenül »rontott darab«-ról. Nyilvánvaló, hogy ilyet nem szállítottak Faenzából Budára, de még az sem hihető, hogy ilyeneket a Tabánból fölvittek volna a várpalotába. Következésképpen a padlócsempéknek ott kellett készülniök, ahol az elrontott és eldobott darabokat a feltárás napfényre hozta, a *budai várpalota területén.*

E gondolatsort alig fejezhetjük be, máris lényegbevágó kérdések támadnak és várnak feleletre. *Hol* lehetett a készítés helye, a műhely? *Kik* dolgoztak a műhelyben? *Milyen* termékeket állított elő a budai műhely? *Mikor* működött? És végül a számunkra szintén nagy horderejű



13—14. kép. Majolika padlótégla-töredékek. Égetés közben összeforrt »rontott« darabok. Buda

kérdés : *merre* lehetett kihatása a műhelynek, ill. egyáltalán felfedhetők-e a majolikagyártás továbbélésének nyomai a műhely feloszlása után is a magyar agyagművesség emlékanyagában?

Közvetlen okleveles adatok és források híján a feleletet az ásatásoktól, ill. az emlékanyagtól vártuk.

A már feltárt emlékanyagot új nézőpontjainkkal gazdagodva, hosszú és gondos megfigyelésnek kellett alávetnünk. Először az első kérdésre óhajtottunk feleletet kapni, tehát — az ásatás által feltárt alapfalaktól függetlenül is — meg kellett határoznunk a műhely topográfiai helyét. Ebben a műveletben az oklevelek és források sajnos csak annyiban segítenek, hogy elmondják a palota egyes részeinek korbeli rendeltetését, azaz azzal a negatívummal szolgálnak, hogy hol *nem* lehetett a műhely.[15] Ezt a felhasználható negatív bizonyítékot kiegészítjük a reneszánsz majolikagyártás természetére általánosan vonatkozó ismereteinkkel, különös tekintettel a budai viszonyokra.[16]

Ha szerencsés leletünk várpalotai lelőhelye nem is tájékoztatna bennünket, a műhely közelebbi helyét *okszerűen is* a királyi várban kellene kijelölnünk. A majolikakészítés a XV. században

még hétpecsétes titok volt, egyes olasz edénygyártók féltve őrzött tudománya. Az olasz majolikaáruért mesés összegeket fizettek az európai fejedelmek és pénzemberek. Az olasz majolikagyártónak legjobb helye a vár falain belül volt, — nemcsak saját érdeke kívánta így, de a megrendelőé is. A középkor alchimistái, a fajánsz- és porcelánkészítő arkanisták pedig még a XVIII. században is, inkább foglyai voltak megbízó uraiknak, mintsem szabad iparosok vagy művészek. A megrendelő, ha jól meg is fizette a keramikus mestert, az mégis kiszolgáltatott, hűbéri viszonyhoz hasonló helyzetbe jutott, s a kényelmetlenné váló szerződésből néha szökés útján szabadult.[17]

A falakon belőli elhelyezkedés mellett szól az egész, ekkor még középkorinak nevezhető várélet természete is. A vár a hozzácsatlakozó várostól elkülönülve élte a maga életét, gyártotta a szükségleteihez alkalmazkodó iparcikkeket, berendezési tárgyakat, ruhákat, fegyvereket és csupán a nyers termékeket hozatta kívülről. Méginkább így volt ez a királyi várakban, azokban a rezidenciákban, ahol az uralkodó személyes használatára és gyönyörködtetésére szánt tárgyak készültek. Még XIV. Lajos francia király is a Louvre-ban rendezteti be a királyi asztalosműhelyt a Manufacture Royale Meubles de la Couronne-t. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a Corvinák festőműhelye és a könyvkötőműhely volt a budai reneszánsz palota területén belül, de a várban lehetett a kőfaragóműhely is, amely Hunyadi Mátyás építkezéseinek kő- és márványdíszeit készítette el, és csak a nyers kőanyagot szállították a különböző bányákból Budára.

Mátyás nagyszerű átépítési és berendezési terveiben nem csekély szerep várt a majolika díszburkolatot gyártó műhelyre. A leletanyag arról tanúskodik, hogy legalább három terem volt ábrás majolikacsempékkel kirakva. Ezenkívül leleteink között feltűnő nagy számban vannak a négyzetes alakú, tiszta fehér ónmázzal bevont padlótéglák is. Utóbbiakat talán a különböző színű ólommázzal bevont azonos méretű lapokkal vegyesen, geometriai mintákká rakták ki. A különféle padlóburkolatokon kívül, a közönséges sárga, zöld és vörösbarna ólommázas színek mellett gyártottak fehér ónmázas tetőcserepeket is, amelyek a soktetős-tornyos Budavár tarka, festői hatását emelték.

A műhely termelése tehát az építkezés függvénye volt, így a műhely topográfiai helyét ott kell keresnünk, ahol az az építkezések és belső átalakítások alatt is zavartalanul működhetett, de ugyanakkor az építkezés közelségében maradván, a törékeny termelvények újabb szállítása is kiküszöbölhető volt.

Ha összevetjük az ásatás során feltárt alapfalak, illetve az ezekkel nagy vonalakban egyező legrégibb térképek alaprajzát, valamint az egykorú források leírásait, egészen szűk területre korlátozódnak a műhely elhelyezésének lehetőségei. Tudjuk, hogy Mátyás a Dunára néző, keleti szárnyat építette át a legdíszesebben. Itt állott a Zsigmond által emelt hatalmas »Friss palota«, a kápolna, a csillagvizsgáló és az uralkodó büszkesége, a Corvinák híres őrzőhelye, a könyvtár. Talán ennek közelében helyezték el a másolók és festők, valamint a könyvkötők műhelyeit. Az egyik könyvtárhelyiség összeköttetésben állott a király lakosztályával. Belső udvar köré csoportosultak a királynő belső lakosztályai. Ez már a déli palotarésznek felel meg. A déli szárnyról nem sokat tudunk, idegenek, külföldi követek ide nem jutottak, és így nem is írnak róla. Az egykori szemtanúk figyelmét leginkább a középső udvar köti le, ez a nagy trapéz alakú, hatalmas árkádsorral övezett díszudvar. Itt áll a bronz díszekkel ékesített Pallasz Athéné-kút és a három Hunyadi ércszobra. Ez a budai vár fóruma, itt zajlik a várnép színes tarka élete. Díszudvar, de egyben az egyetlen forgalmi terület, amelyen keresztül a királyi háztartás üzemi része lebonyolódhat. A díszudvar északi végén a Zsigmond által épített »Csonka torony«, ahol Mátyás idejében is rabokat őriznek. A nyugati zwinger falára támaszkodó hátsó, azaz nyugati szárny, kezdve a déli oldaltól — úgy látszik — több és különböző időben épített és észak felé a Csonka torony irányában egyre inkább kitoldott épületcsoport, amely nagy részében Zsigmond korában már állott. Ha a Budáról készült későbbi metszeteket vizsgáljuk,[18] a nyugati szárny ábrázolásai délről észak felé haladva, több egyre alacsonyabb épületszakaszt mutatnak. E szárny legvégén nyeregtetős emeletes épület áll, közte és a Csonka torony között húzódó bástya fölött szabad belátás nyílik a díszudvarba. Tehát a nyugati szárny vagy nem volt összeépítve a Csonka toronnyal, vagy csak később emeltek ide összekötő palotarészt, esetleg a meglevőt utóbb elbontották.

Egykorú forrásaink a díszudvar körül elhelyezkedő épületeket magasztalva a nyugati szárnyról nem közölnek bővebb leírásokat, jelentősége nyilván csekély lehetett. Bonfini is csak mellékesen érinti, és mint elhagyott, régi épületről emlékezik meg róla. Ez az épületrész úgyszólván az egyetlen, amelynek rendeltetését nem ismerjük. Íme a negatív bizonyíték, amelynek birtokába a fenti kirekesztő eljárással jutottunk. Azonos ez az épületszakasz azzal a palotarésszel, amelyet Mátyás csak uralkodásának végén kezd átépíttetni. Az alapfalak kibontásakor az átalakítás pontosan megfigyelhető volt. Az átépítést úgy látszik csak II. Ulászló házassága évében fejezik be. Egyik kapuja fölött 1502-es évszámot viselő fölirat volt olvasható: VLADISLAI HOC MAGNIFICVM OPVS ANNO M. V. II.[19]

Oly középkori épülettel van tehát dolgunk, amely mint »régi épület« Mátyás idejében bárminő — de nyilván nem reprezentatív — célt szolgált s amelynek a király uralkodása vége felé — úgy látszik — más, előkelőbb rendeltetést szánt, s Mátyás elrendelte, legalábbis egy részén, az átépítés megindítását, amelynek befejezése utódjára maradt. E régi nyugati szárny egyben oly műhelyelhelyezésnek felel meg, ahol az átépítések alatt az nyugodtan működhetett és termelhette a szükséges épületkerámiát a díszudvar szemben levő keleti szárnyában folyó folyamatos átalakítási és építkezési munkák számára.

A fönti módon meghatározott terület, azonos viszont azoknak a falaknak a helyével, amelyeknek feltárása alkalmával az ásatások a már részletesen ismertetett égetőkemencék tűztereit napfényre hozták.

Itt állott tehát a budavári majolikagyártó műhely.

Hunyadi Mátyás itáliai kapcsolatai, olasz művészei, budai palotájának reneszánsz berendezése közismertek, s így felmentenek bennünket az ismétlések alól. Anélkül azonban, hogy az utóbbi hibába esnénk, külön rá kell mutatnunk arra, hogy Mátyás előszeretete a reneszánsz művészet iránt nemcsak egyéni kedvtelés, a szépség maradéktalan örömeibe felejtkező esztéta rajongása, hanem az uralkodó, a »Mattias Rex«, majd a »Mattias Augustus« méltóságának, hatalmának és el nem múló dicsőségének eszköze. Ezt a gyakorlati politikai célt kiegészíti egy emberi motívum is: a becsvágy. Székhelyén — az olasz fejedelmekéhez hasonló — művészi környezetet akar teremteni. Sőt ha lehet, a kor pompájának, műveltségének birtoklásában új rokonait túl is szárnyalni. Könyvtára ámulatba ejti az akkori világot, — arra törekszik, hogy a budai palota hírét is messze földön szétvigyék a Budán forgó idegen vendégek.

Ismeretlen előttünk, hogy milyen úton nyert indítékot a palota belső díszítésére, vajon egy művész egységes javaslata alapján határozta el a dekoratív faragványok, a bronzkapuk, az aranyozott mennyezetek és a csempeburkolatú padlók elkészíttetését? S ha igen, vajon melyik olasz építész vagy szobrász volt ez a személy? Avagy az egyes részleteket és berendezési tárgyakat egységes, előre elképzelt terv nélkül, egy-egy szobrász, asztalos, vagy tervező művész, vagy kivitelező mester önálló művének tekintsük-e? Utóbbi vélekedésünk helytállóbbnak tűnik, különösen ha az Olaszországból különböző időben behívott művészek és mesterek budai működésére gondolunk. E működés — úgy látszik — szünet nélkül folyt, s a Hyppolit-kódexek elszámolási tételei szerint a király halála előtti évben is igen eleven volt, amelyet az 1489-ben Süttőről Budára úszó 76 hajórakomány vörös márvány szállítása is igazol. Az építkezések vezetője, szervezője — feltevésünk szerint — Chimenti Camicia firenzei »maestro di legname e architetto«, aki 1479 óta úgyszólván állandóan Budán tartózkodik.[20] A meghívott mesterek e sorozatos budai tevékenységét ismerve nem köthetjük fenntartás nélkül az első nagyobb szabású átalakításhoz a díszpadozatok elkészítését sem.

Az ábrás majolikapadlók ekkor az itáliai fejedelmi paloták és templomok megcsodált díszei voltak, természetes tehát, hogy Mátyás is ilyenre tartott igényt: előbb vagy utóbb neki is hasonlót kellett szereznie. A budai ásatások leleteiből többet is leolvashatunk. A törmelékek közül — főleg a XV. század végére és a XVI. század elejére jellemző lelőhelyek rétegeiből — úgyszólván százai kerültek elő a különböző olasz városok műhelyeiből származó majolika díszedények töredékeinek. Közöttük a Victoria and Albert Museum és Mortimer L. Schiff New York-i gyűjteményében levő Mátyás és Beatrix címerével ékesített közismert dísztálakkal azonos dekorációjú darabok is vannak.[21] A Mátyás—Beatrix-dísztálakat Rackhaem, az olasz majolika kiváló kutatója legújab-

ban Faenzából származtatja, bár a kérdés korántsem tisztázott.[22] A majolikaleletek között szép számmal találunk 1480 előtti darabokat is. Ebből kitűnik, hogy Mátyás már korán megismerkedett e divatos és ragyogó művészeti produktumokkal. Mégis Cesare Valentini, Ferrara budai követének 1486-ban kelt — s az irodalomban többször ismertetett — levele, amelyben Beatrix számára küldendő kristályokról és faenzai edényekről beszél, »gli erestalinij et de quelli lavrreri da Faienza di terra« a majolika divatszenvedélyének fellángolását tanusítja. A drága majolika edények bírása ösztönzést adhatott számára, hogy azokat — a Corvinák mintájára — Budán készíttesse el s ezzel is kedveskedjék feleségének.

Midőn fölmerült a terv, hogy a palota egyes, átalakításra kerülő termeit majolikalapokkal burkolják, el kellett azt is dönteni, lehetséges-e ilyet Itáliából — vízi út hiányában tengelyen — importálni? Bár a jóval későbbi időből vannak adataink, hogy olasz műhelyek messze földre szállítanak mázas padlótéglákat, ilyen nagy mennyiségű, több termet borító készlet exportjáról, mint amilyenre Mátyásnak szüksége volt, nincs tudomásunk.

A felmerülő szükséglet tehát gyakorlati megoldást kívánt: fel kellett állítani Budán egy olyan műhelyt, amely a költséges vásárlást és szállítást kikapcsolja és kielégíti a helyi igényeket.

E szempontokon kívül — mint erre utaltunk — a műhely felállításával Mátyás híre és dicsősége csak növekedhetett. A majolikakészítés Itália vívmánya volt, e fényes sikerre jutott műipar pedig ekkor állott virágzásának küszöbén. Az új — reneszánsz — művészet rajongói Mátyásban joggal látták a fejlődést felismerő, újító mecénást és fejedelmet, akinek udvarában a haladó művészet pártfogásra lelt.

Hunyadi Mátyás a majolikaműhely felállításával megelőzte az Itálián kívüli Nyugatot, és dicsőséget szerzett vele nemcsak magának, de hazájának is.

Ő maga és kortársai nem igen lehettek tudatában e tény jelentőségének, illetve ennek jelentőségét nem mérhették még olyan történeti mértékkel, mint azt mi most már megtehetjük. Ugyanis nemcsak a műhelyek felállításában támadt versengés, de versengés keletkezett századok múlva az egyes nemzetek szakirodalmában a majolika meghonosításának elsőségéért folyó kutatás körül is.

A Mátyás által alapított budai műhely nemzetközi fontosságának felismerése és felmérése céljából rövid tekintetet kell vetnünk e műipari találmány európai helyzetére.

*

Az olasz majolika megjelenéséig Európa csak a Kelettől eltanult egyszínű ólommázat tudta készíteni. Az átlátszó ólomoxidos üvegpép zöld, sárga és barna színezéséből nyert egyszerű *ólommáz* szolgált tehát az európai agyagárú díszítésére. Ezzel a bevonattal — éppúgy, mint a mi parasztfazekasaink ma is — készítményeiket a víz és a zsiradék áthatolása ellen is védték.

Az európai emberben már a középkor végén feltámadt az a megnevezhetetlen nosztalgia, amely később is a távoli Kína titokzatos kincse: a porcelán felé vonzotta. Ezt, vagy ehhez hasonlót gyártani: azonos az európai keramika háromszázados fejlődéstörténetével. Ami az európai embert már a XV. században magával ragadta, az maga a fehér szín élménye volt. A majolika volt az első európai agyagáru, amely az *ónmáz* segítségével a porcelán fehér ragyogását a sötét és holt anyagból elővarázsolta. Támogatta ezt a reményt az a törekvés, hogy a keleti importot, a vagyonokba kerülő kínai porcelánt az európai piacról ki lehetne szorítani.

Az ónmáz ismeretét az olaszok tanulták el elsőnek az iszlám művészetét gyümölcsöztető spanyoloktól. Mallorca szigetének hajósai által közvetített spanyol áru (majolika) utánzásra ösztönözte a quattrocento századának kezdeményező olaszait, és az évszázad második felében az »utánzat«-ból utánozhatatlan művészi termék lett. Nemcsak a technikai ismeretek továbbfejlesztéséről van szó, hanem, mint Falke mondja, »a reneszánsz művészet általános virágzása a fazekasságot is — a közönséges használati célú kéziiparból — széltében megcsodált *művészetté* emelte«.

Az első keltezhető valódi majolikaedényt Astorgio Manfredinek, Faenza urának (1393—1405) címere díszíti. Ez az ásatási lelet megcáfolja Vasari állítását, mintha a majolika feltalálója Luca della Robbia lett volna, akiről tudjuk, hogy a quattrocento derekán dekoratív

keretelésű ragyogó mázú domborművekkel árasztotta el Itália templomait és palotáit. Mint Otto Falke szellemesen megállapítja, e magános, korai edény Lucca della Robbiát mint feltalálót sem kisebbíti, mert a nagyméretű domborműveken az először ő általa használt, színezett ónmázzal egészen új és sajátos szobrászatot alkotott, amelynek ragyogó és vonzó szépsége hervadhatatlan dicsőséget szerzett számára.

Az olasz majolikagyártás fénykora, midőn a termelés mennyisége a minőség rovására még nem hat károsan, sőt új meg új eljárások, találmányok és művészi ötletek emelik az olasz áru hírét, a XVI. század harmincas éveiig számítható. Ez a virágkor, a majolika művészetének ragyogása. A vezetést Faenza tartja, mellette Firenze, majd Siena és Caffagiolo gyártmányai törnek élre. Két utóbbi központ 1500 körül kezd működni. Ugyanekkor indul fényes pályájára Urbino és mellette Casteldurante is. Deruta iparáról 1521-ből, Velencéről 1520-ból vannak első híreink. Genova és Savona a XVI. század közepén válik ismertté, Pesaróban 1540-ben, végül Padovában és Castelliben csak egy század múlva létesülnek műhelyek.

Itálián kívül Európában az adó fél — Spanyolország — az első, amely kamatostól kapja vissza az ónmázas eljárás kölcsönadott eredményeit. A sevillai Alcazar egyik kápolnáját bibliai csempék díszítik. A mű jelzése: »Niculoso Francesco Italiano fecit 1504«. A mester trianai műve egy évvel előbb készült, s a szignaturában származása helyét — Pisát — is megjelöli. Később Spanyolország több helyén, Trianában, Talaverában, Valenciában és Arragoniában, majd Portugáliában virágzó majolikacsempe és majolikaedény készítés fejlődött ki.

Franciaországban már 1512-ben feltűnik négy firenzei fazekas, Benedetto Angelo és társai, akik a lyoni l'Hopital de la Charité számára 10 éven keresztül készítik a kórház ónmázas patikaedényeit.[23] Nagyobb jelentőségű a Párizs melletti »Madrid« kastélyban működő majolikaműhely, amelynek felállítását I. Ferenc francia király kezdeményezi. Az az I. Ferenc, aki közel két emberöltővel később ugyanazt cselekszi országában, mint előbb Hunyadi Mátyás Magyarországon: az olasz reneszánsz művészet palántáját ülteti hazája televényébe. Az első olasz dekoráló művészek 1530 körül érkeznek a Loire menti kastélyokba, majd Fontainebleau-ba. A francia reneszánsz születése egybeesik a magyar reneszánsz legnagyszerűbb emlékeinek pusztulásával. A budai mesés palota 1529-ben esik először áldozatául a török hordáknak, s jelképes csattanója a magyar műtörténetnek az 1528. október 28-án aláírt fontainebleau-i szerződés, amelyet a budai palota kifosztása előtt egy évvel kötött éppen I. Ferenc francia király és Zápolya János egy Habsburg-ellenes török—magyar—lengyel szövetkezés céljából. E szerződés természetszerűen nem a reneszánsz Buda sorsát biztosította, hanem a nyugati, I. Ferenc reneszánszának kibontakozását tette lehetővé. Ekkor jelenik meg Luca della Robbiának — az olasz majolikakészítés atyjának — fiatal rokona, Girolamo della Robbia Párizsban, akit a XVI. század második felében nagy számban követnek honfitársai. Levéltári adatok szerint majolikaműhelyt rendeztek be még 1556-ban Sebastiano Griffo és Domenico Tardessir genovai és faenzai mesterek. Ezt követően 1575-ben Nantesban, 1581-ben Nimesben, 1590 körül Neversben alakulnak a francia keramikára mély hatást gyakorló olasz modorú majolikát gyártó műhelyek.

Németalföld, amely a XVII. század folyamán legjobban gyümölcsöztetni tudta az olaszoktól kölcsönvett tőkét és Delftben a fajánszműhelyek százaival az itáliai majolikaipar kegyetlen versenytársa lett, a XVI. század elején ismerkedik meg az ónmázas agyagipar vívmányával. Guido Andries 1512-ben érkezik Antwerpenbe. Az ő műhelyében készítik a Herchenrode apátság padlótégláit.[24] 1532-ben Pierre Frans működik itt, majd Guido Savino Castel Durante-i mester, akinek 1548 előtt Antwerpenbe telepített műhelyét fiai vezetik további sikerre.

Itália északi szomszédja, Svájc felől nincsenek ily biztos adataink. Valószínűnek látszik, hogy az olasz majolikaedényektől elütő stílusú darabok, amelyeknek egy sorozatát a nürnbergi múzeum őrzi s 1526—1540 között keletkeztek, Svájcban készültek és nem Kölnben, mint azt a régi német szakirodalom minden tárgyi alap nélkül valószínűsíteni igyekszik. Svájc majolikaipara voltaképpen a XVI. század közepén válik jelentőssé, a Winterthurban készített magashőfokon égetett majolikafestésű kályhák által. Viszont ez előtt az idő előtt még vegyesmázas (ólom- és ónmázas) kályhacsempék készítéséről sincs tudomásunk, s ez a tény későbbi közléseink szempontjából — mint látni fogjuk — döntően fontos.[25]

A német majolikakészítés egyetlen nyoma egy oklevél, amely szerint Augustin Hirschvogel üvegfestő, metsző és címervéső egy Velencéből 1531-ben visszatérő fazekassal, Hans Nickellel szövetkezik »der venedischen Arbeit mit Schmelzen und Glaswerk zu unterfangen«. Ehhez az adathoz a német szakkörök különböző teóriákat formáltak, és más-más keramikai csoportokat tulajdonítottak a nürnbergi »Hischvogel-műhely« alkotásainak. Ezek a feltevések azonban nem voltak sokáig tarthatóak, és maga a német szakirodalom felfedte, hogy a korábban Hischvogelnek tulajdonított plasztikus díszítményű, fehér ónmázzal és színes ólommázzal vegyesen festett díszkancsók csak 1560 körül készültek Paul Preuning műhelyében.[26]

A lengyelországi majolika meghonosításának kísérlete Báthory István lengyel király nevéhez fűződik. Az ő hívására 1584-ben három olasz telepedik le Krakkóban, Antonio da Stesi és két fizetett legénye, Michele Tenduzzi és Clementino Avecundi.[27] Pár hónap múlva azonban viszály támad közöttük s az olaszok anélkül, hogy bármit alkottak volna, elhagyják Krakkót.[28]

Az Osztrák-Alpok vidékén a fehér ónmáz használata úgy látszik jóval előbb honosodik meg. E megfigyelésünk tárgyi bizonyítékaira, az elterjedés módjára és útjára később óhajtunk kitérni.

Ha végig tekintünk az ónmázas majolika európai elterjedéséről felvázolt térképünkön, látjuk, hogy Olaszországon kívül a XVI. század előtt sehol sem lelhetők fel annak nyomai. Így is legtöbbször keveset eláruló mesternevekkel, egy-egy magános műalkotással, bizonytalanul identifikálható, alig összekapcsolható emlékcsoportokkal tudjuk megjelölni a fejlődés állomásait. Szervezett műhely működése pedig a XVI. század első évtizedei előtt az Itálián kívüli Nyugaton sehol sem mutatható ki. Az első, a XV. században valóságban működő, olasz modorú majolikagyártó műhelyt most jelöljük be Közép-Európa keleti peremének üres, fehér foltjába.

A DOLGOZÓ MŰHELY

Az ásatások során feltárt kemencetűztereket e tanulmány első részében Holl Imre azonosította az olasz rendszerű majolikakemencék előképeivel és bebizonyította, hogy a maradványok megfelelnek az ónmázas majolika termelvények készítéséhez szükséges és használatos XV—XVI. századi kemencék alapfeltételeinek. A »műhely megalakulásáról« szóló fejezetünk az ásatás eredményeitől függetlenül is megfelelt arra a kérdésre, hogy hol állott Mátyás majolikagyártó műhelye. E kétirányú bizonyítás után feltehetjük a következő kérdést : kik dolgoztak a budai műhelyben?

E kérdésre csak úgy kaphatunk feleletet, ha emlékanyagunkat vizsgáljuk, tehát egyúttal megismerkedünk azokkal a termelvényekkel, amelyeket a budai műhelyben állítottak elő. A készítést végző személyek kérdésének taglalását megkönnyítettük, miután már előbb ismertettük a műhely felállításának indítékait, nevezetesen az olasz modorú majolikakészítés szükségszerűségét Budán. A majolika európai helyzetképét feltárva, láttuk egy-egy ilyen műhely — példának I. Ferenc »Madrid« kastélybeli alapítását hozhatjuk föl — személyi vonatkozásait. De nem is szükséges 30—40 évvel később létesült hasonmásokra hivatkoznunk. Tudjuk, hogy majolikát a reneszánsz korban csak olasz keramikusok tudtak készíteni, annak az európai fejedelemnek vagy megrendelőnek, aki ilyen áru előállíttatásának vállalatába akart fogni, olasz mestereket kellett hozatnia. Mi sem közelfekvőbb Hunyadi Mátyásnál, aki olasz kapcsolatait minden irányban kiépítette és e kapcsolatokat elsőnek gyümölcsöztette egész Európában.

Ha tehát a műhely mesterének egyelőre ismeretlen személyét és származását keressük, habozás nélkül Itáliára gondolunk. Sajnos sem okleveles nyoma, sem egykorú forrásos bizonyítéka nincs annak, hogy Mátyás budai udvarában majolikakészítéshez értő, edénygyártó vagy festő megfordult volna, vagy ilyennel kapcsolata létesült. Budán Mátyás uralkodása alatt számos olasz művész fordult meg, de csak kevésről tudjuk, hogy mit készített Mátyás számára, sőt olyan neveink is vannak, amelyeknek tulajdonosáról, vagy nem tudjuk, hogy pontosan mi volt művészetbeli mestersége, vagy feltételezhetjük, hogy többféle művészeti feladatot is vállalt. Jellegzetesen ilyen Benedetto da Maiano, akit — Vasari anekdotája szerint — éppen a Mátyás számára

készített bútorremek Budára szállítása közben történt baleset bírt arra, hogy magát a szobrászatnak adja. A kor általános szokása volt, hogy ugyanaz a mester a művészet vagy műipar több ágában hasonló jártassággal bírt. Argani szerint Benedetto da Maiano bátyjának, Giulio da Maianónak padlótéglákat küld Nápolyba, aki ott épp Aragoniai Ferdinánd — Beatrix magyar királynő atyja — építkezésein dolgozik.

Könnyen felmerülhet a gondolat, hogy a budai majolikagyártó műhely vezetését olyan mester nevéhez kapcsoljuk, akit forrásaink megneveznek ugyan, de nem tűnik ki ezekből, hogy e személy egyben a majolikakészítésben is jártassággal rendelkezett-e?

Tudjuk, hogy a már említett Mátyás—Beatrix-címerekkel ékesített londoni és New York-i dísztálakat — az előző kutatással ellentétben — nem Forliban, hanem Faenzában készítették. A Budára importált és most kiásott olasz majolikaedény-töredékek zöme is Faenzából, a majolikakészítés ekkori központjából került Mátyás udvarába. Mint Höllrigel József kimutatta, az emblémás hexagonális padlótéglák a faenzai Bettini-műhellyel tartanak stíluskapcsolatot. Csábító gondolat tehát, a Nicolo di Faenzát, Mátyás egyik kódexmásolóját, mint a majolikaműhely mesterét vagy festőjét tárgyunkkal kapcsolatba hozni.[29] Egy Nicolo da Faenzát (másként Nicolo da Fano) ismerünk, akinek egyik 1521-ben készített dísztála a párizsi Basilewski-gyűjteményben volt. Egy másik Nicolo da Faenzáról a d'Esték levéltárában levő okmány említi, hogy 1556-ban Alfonso da Ferrara számára dolgozik.[30]

A nagy időbeli különbség azonban kizárja, hogy a három Nicolo da Faenza egy és ugyanaz a személy lett volna. Faenzai majolikakészítők — Fra Melchiore és Ottaviano da Faenza — szerepelnek 1490-ben Ercole ferrarai herceg — Beatrix sógorának, Hyppolit esztergomi érsek atyjának — udvarában, Biagio di Faenza a XVI. század első évtizedében, Antonio di Faenza 1522-ben dolgozik Ferrarában. Mindez csupán csak annyit enged feltételezni, hogy a Beatrix királynő rokonságának, a d'Estéknek dolgozó faenzai keramikusok és a Budára hivatott faenzai majolikamesterek között személyi kapcsolat is lehetett. Az eddigi kutatások azt sem tudták kimutatni, hogy a mi Nicolo da Faenzánknak tulajdonított, Bécsben őrzött kódex másolója járt volna Budán, hanem úgy tűnik, hogy Nicolo a Firenzében működő híres Corvina-festő Attavante számára dolgozott.[31]

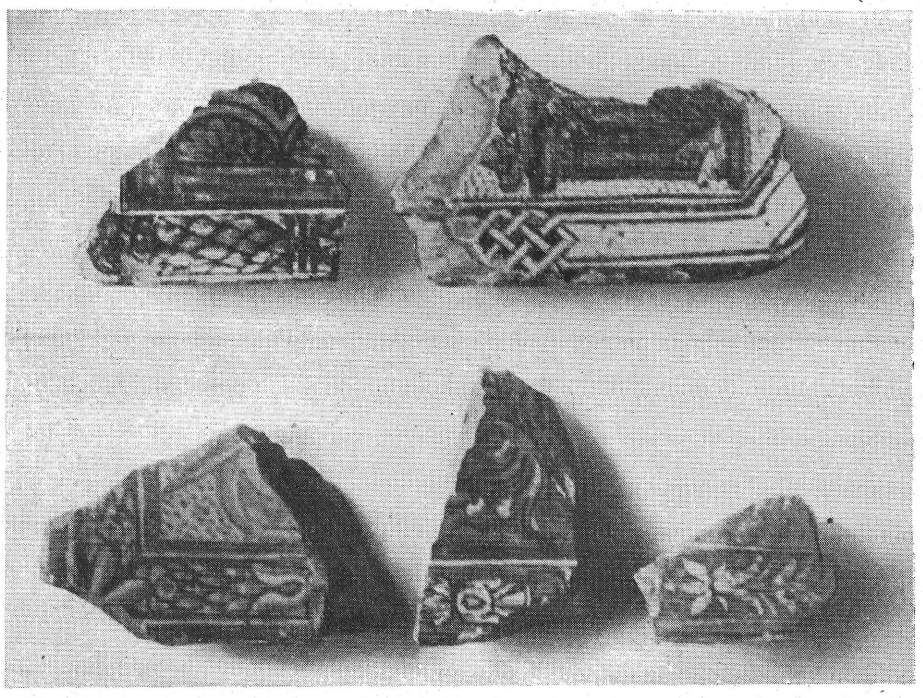
E kecsegtető lehetőség — amely egyenesen Faenzával, a majolikagyártás közvetlen forrásával egy mester személyén keresztül kapcsolná össze Budát — egyelőre ebben a vonatkozásban elesik, azonban érdeklődési körünkbe vonja a Corvina-könyvtár másoló és díszítő festőinek személyét.

Nem a formázás, mázkeverés és égetés jártas technikai mesterét keressük ezúton, hanem olyan festőt, aki vállalkozik arra, hogy a miniáló műhely átellenében dolgozó honfitársai számára a gyártmányok díszítésére vonatkozó útmutatást nyújtson, esetleg mintadarabokként a készítményekre dekoratív jellegű díszítést fessen.

Ha tüzetesebben átvizsgáljuk az ábrás padlócsempék emblémás csoportját, azt tapasztaljuk, hogy azokat gyakorlott és biztos kezek vázolták az érzékeny nyers mázalapra, de a vonalaknak az a mérnöki pontossága, amely éppen a faenzai Bettini-műhely analóg darabjainak fonadékos keretére jellemző — itt teljességgel hiányzik. Van azonban néhány töredékünk, amelynek dekoratív díszítménye a faenzai analógiák példányait — nem is a szalagművek mértaniságának tökélyében, de — a babérkoszorú, bőségszaru és akantuszdísz gondos, aprólékos rajzában fölülmúlja. A faenzai analógiáktól ily módon elütő darabjaink finom tollal rajzolgatott díszítményei a milánói stílusú illuminált kódexek formakincséből származnak. A rajz technikája is merőben elüt a vérbeli majolikafestő módszertől, amely utóbbi a friss, nyers mázra való gyors és javítgatást nem tűrő ecsetkezelésével — Falke szemléltető megállapítása szerint — a freskófestéssel áll legközelebbi rokonságban.

Tárgyalt darabjaink aprólékos rajza azonnal elárulja, hogy festőjük csak könyvillusztrátor lehetett.

Feladatunk: keressük a Corvina-műhely tagjai között azt a festőt, akinek kezevonásában közös sajátságokra ismerünk, aki a milánói díszítménystílus művelője volt s végül, akinek budai működése egybeeshet műhelyünk fennállásával.



15. kép. Corvina díszítményeket utánzó padlótégla-töredékek. Buda

Hoffmann Edit, a Corvinák kitűnő ismerője, megállapította, hogy a budai miniáló műhelyben 1481 körül készült és különböző stílusok keveredését eláruló Trapezunzius-kódex több ugyanitt másolt könyvvel közös sajátságot mutat. A közelebbről meg nem nevezhető festő felső-olaszi országi, főleg milánói stíluselemeket egyesít magában, éppúgy, mint a lambachi kálmáncsehbreviárium. Utóbbi készítésének legvalószínűbb évszáma 1487, és a Budán 1474—1495 között kimutatható Franciscus de Kastello Ithalico de Mediolano műve. Balogh Jolán szerint padlótégláink díszítményei leginkább — az általa fölfedezett s híressé vált budai kódexfestő — a »madocsai apát« és körének működésével hozhatók kapcsolatba. A keretdíszek bőségszarui, levéltölcsérei és a babérkoszorúk gondosan rajzolt pikkelyes levélzete szembeszökő tanúja a szinte azonos kéz mesterségbeli gyakorlatának.

Feltevésünk szerint festőnk mintadarabokat készített a keramikusok számára, sőt az is lehet — bár az ő kezevonását mutató darabok eddigi száma csekély —, hogy egy kisebb helyiséget vagy a díszpadozat egy hangsúlyozottabb részét — az ő általa kifestett lapokkal burkolták. A babérkeretes csempetöredék középmezejében bőrkötésű mintás nyitott könyv — egy embléma — látható. A kötés részletező rajza — ellentétben a más kéztől származó, hasonló ábrázolású csempékkel — talán a könyvmásolók mellett működő könyvkötőműhely egyik darabját örökíti meg. Úgy tűnik, ez az apró motívum is utal a budai palotában dolgozó műhelyek egymás közötti bensőséges kapcsolataira, mint ahogy — véleményünk szerint — az ábrás padlócsempék emblématémáit, ill. rajzsémáit majolikakészítőink szintén a Corvina-műhelytől kapták.

Ha ez úton közelebb is jutottunk a festő személyéhez, természetesen ez sem pótolhatja az Itáliából behívott keramikus mester továbbra is hiányzó nevét.

Az ismeretlen olasz majolikamester nyilván nem egyedül vállalta a nehéz feladatot. Valószínű, hogy legényeket hozott magával. Az analógiák azt mutatják, hogy egy műhely munkába helyezéséhez legalább 3—4 gyakorlott személyre volt szükség. Okleveles adat híján azt a munkaviszonyt sem ismerjük, amely mesterünket egyrészt Mátyáshoz, mint megrendelőhöz, másrészt legényeihez fűzte. Nem gondolnánk, hogy a későbbi műhelyalapításokkal egyezően, bizonyos privilégium ellenében szerződött a királlyal, valószínűbb, hogy meghatározott összegért, meghatározott feladatokat kellett megoldania. Feltehető, hogy a műhely és a kemencék felépítésének költségét, a nyersanyag szállítását és a segéderők megszerzését a »mecénás« vállalta. A segéderők a királyi

udvar számára dolgozó magyar fazekasmesterekből adódhattak, a nyersanyagot az építkezési és átalakítási munkálatokkal párhuzamosan szállították a palotába, a kemencék építését és a műhely célszerű átalakítását talán a várban dolgozó kőművesek végezték. A műhely nem hasznothajtó, eladásra dolgozó üzemnek épült, tehát házi használatra létesült »királyi műhely« lehetett a szó szorosabb értelmében. Mindezek azonban csak föltevések, így műhelyünk szervezeti jellegét bizonyossággal nem is rajzolhatnók be a kor gazdasági képébe.

Ha a budavári majolikaműhelyben készült művek anyagát vizsgáljuk, általános jellemzőként egy meglehetős durva, vörösre égetett agyagot jelölhetünk meg nyersanyag gyanánt. Nem ismerjük e vörösre égetett agyag kitermelésének helyét, de feltevésünk szerint az a környék egyik agyaglelőhelye lehetett, amelyet talán maguk az olaszok fedeztek fel, de valószínűbb, hogy az építkezéseknél általában használt és bevált anyagot ők is alkalmasnak találták céljaik számára. Az e korból származó egyszerű ólommázas burkolótéglák és tetőcserepek, amelyeket nyilván magyar fazekasmesterek készítettek és zöld, barna, sárga és e színek változatos árnyalataival díszítettek, azonos anyagúak. Természetes, hogy e tetőcserepek és burkolótéglák formába vetése, szárítása és talán első égetése nem a szűk palotaudvarban, hanem esetleg a bánya közelében levő külső téglavetőben történt. Miután ezen cserepek és téglák méretei megegyeznek az olaszok által bevezetett fehér ónmázzal borított hasonló példányokéval, szükségszerűen üzemi összefüggésnek kellett lennie a külső téglavető és a belső műhely, az ólom- és az ónmázas áru, a magyar és az olasz fazekasok munkája között. Éppen ez az összefüggés lehetett az első kapcsolat az olasz és a magyar fazekasok között.

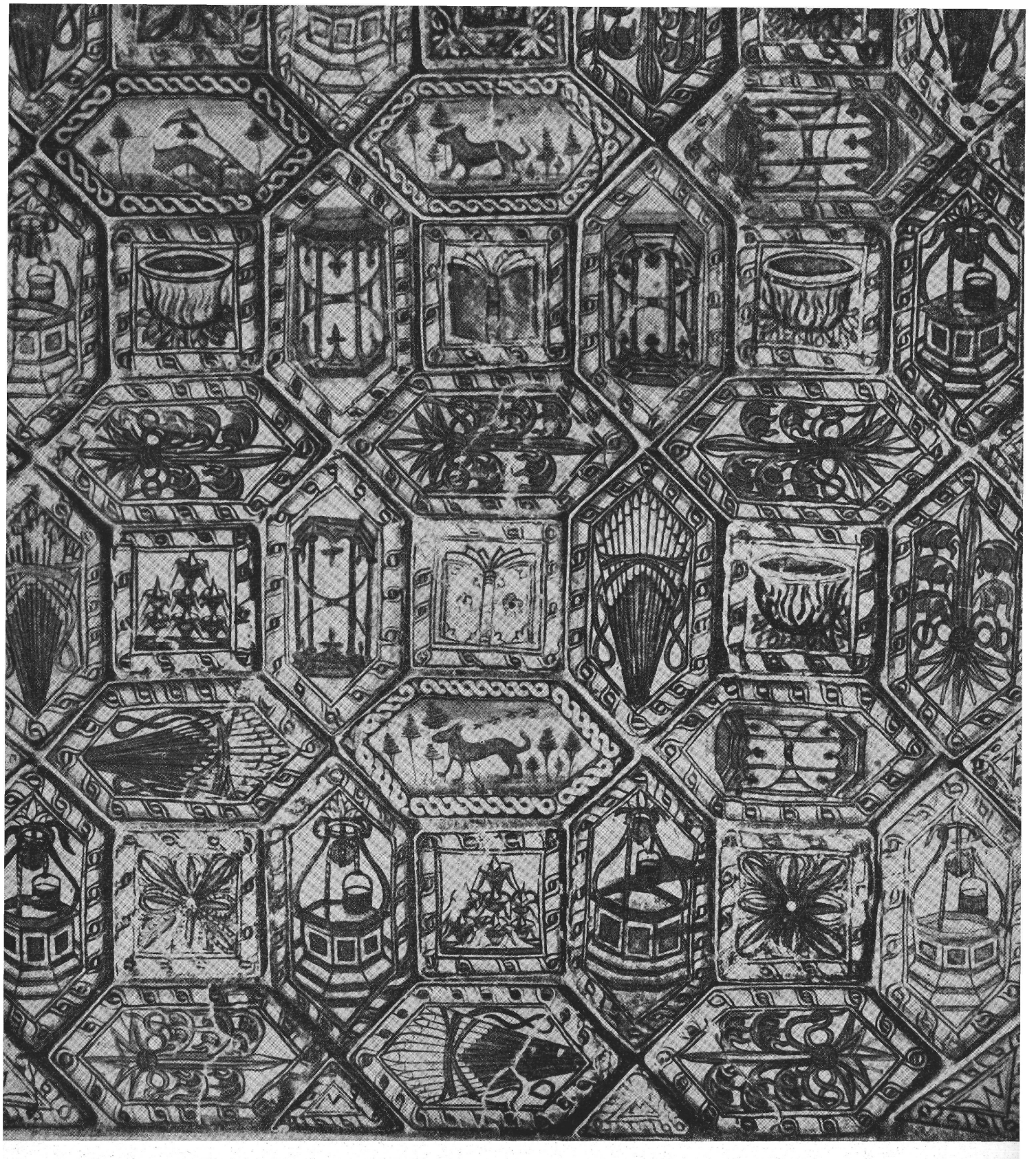
A félkész áru beszállítása után következett a munka finomabb, ezúttal nyugodtan mondhatjuk titokzatos része. Piccolpasso — durantei keramikus — a XVI. század második felében könyvet írt a majolikakészítés fortélyairól. Bár ekkor a majolikát szerte Európában készítették, művének címében az eljárás titkainak felfedését ígéri: »Li tre Libri dell'Arte del Vasaio nei si tratta non solo la Prattica ma brevemente *tutti gli Secreti*.«

A majolikakészítés eljárásának ismertetésénél — mint eddig is minden e tárggyal foglalkozó szakíró — mi is az ő közel egykorú leírására vagyunk utalva.

Amint »A kemencék« című részében láttuk, a külön e célra épített kicsiny ónolvasztó kemencében porráégetett ónt vízzel hígítva, tejszerű híg pépet készítettek. Ebbe az ónmázpépbe mártották a már egyszer kiégetett és most felhevített félkész árut. A mázpép a benne levő víz segítségével a forró edény falának pórusaiba szívódott. Az ónmázzal így bevont terméket megszárították. Lehűlés után a máz fehér porózus rétegként, az ún. »nyers máz« alakjában rakódott a felületre. Erre a lisztes, porózus rétegre került a festés. Gyorsan, biztos kézzel kellett festeni. Javítgatni a már felfestett vonalakon nem lehetett, mert a nyers máz lekenődött volna. Az így kifestett edényt vagy csempét újra kemencébe tették és a magasfokú tűzben újra kiégették. A nyers máz és a rárajzolt minta festékje az égetésnél egyesült és a máz utánozhatatlan szépségű, ragyogó fényt nyert. Ez volt az olasz titok.

Hozzá kell tennünk azonban ezekhez, hogy Piccolpasso idejében a majolikakészítés már a technikai tökély magaslatán állott, a több, mint félszáz évvel előbb alakult budai vállalkozás viszont — a műtörténet meghatározása szerint — még a majolikagyártás egy korábbi korszakában létesült. Az eljárások ekkor tehát még természetesen kezdetlegesebbek voltak. A budai gyártmányokon megfigyelhető kisebb-nagyobb tökéletlenségek és műhibák azonban inkább a nyersanyagok és az itt létesített műhelyberendezés sok, előre nem látott és ki nem számítható ismeretlenjének rovására írhatók. Nemcsak a megadott helyre beékelt kemence más méretei, a budai agyag durvasága, a száradás idejének különbözősége, a tüzelésre felhasznált fa égési hőfoka, az égetés időtartamában az éghajlat által előálló változások okozhattak zavarokat műhelyünk életében, hanem úgy látszik azoknak az ásványi termékeknek másneműsége is, amelyek a mázak előállítására szolgáltak.

Piccolpasso gondosan leírja a majolikamáz lényegének, az ónnak nagy figyelmet és szakértelmet igénylő olvasztását, az ónolvasztó kemence különleges fortélyait és a forró, bőrösödő ónpép kezelését. Ezt az ónolvasztási eljárást a XV. század második felében már jól ismerték az olasz edénygyártók, erre mutat, hogy a korabeli firenzei és faenzai árut legtöbbször hófehér

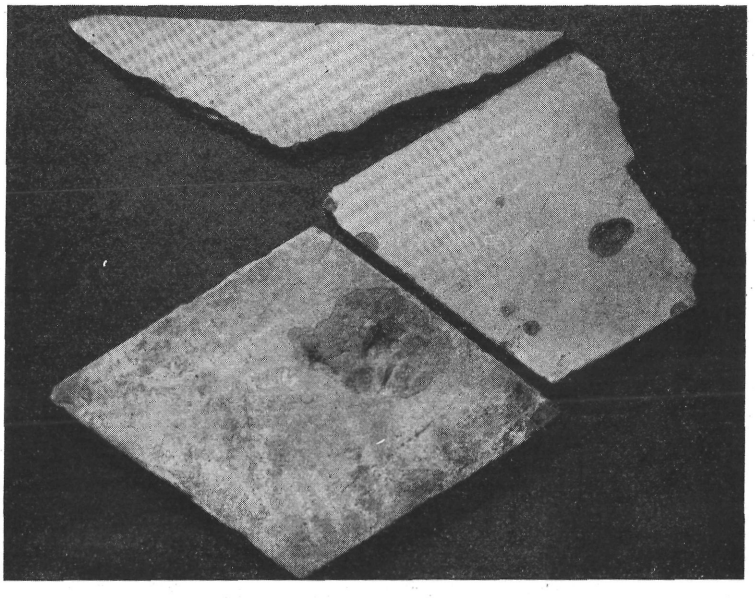


16. kép. Restaurált majolikapadló Aragoniai Beatrix emblémáival. Budai műhely

színű ónmáz borítja. A budai termékeknek éppen ez a gyengéjük. A fehér ónmáz égetés közben gyakran elszíneződik, kékes, többnyire türkizzöld árnyalatokat kap. Ez a jelenség ott is tapasztalható, ahol a tárgyon — mint például az egyszínű fehér mázú padlótéglákon — semmiféle más szín vagy festék nem szerepel. Úgy tűnik, hogy az az ón, amelyet az olaszok Magyarországon használtak, oly mértékben réztartalmú volt, hogy ezt az idegen anyagot az ónolvasztásnál nem sikerült minden esetben teljesen kiválasztani.

A fönt vázolt nehézségek leküzdésére a régi, bevált tapasztalatokat a Budán működő olasz edényműveseknek módosítaniok, sőt új tapasztalatokkal bővíteniök kellett. Ezek a tapasztalatszerző kísérletek a budavári műhely termelvényeinek legtöbbjén megfigyelhetőek.

A fenti megfigyelésekkel nem szándékozunk műhelyünk értékét csökkenteni. Vannak ragyogó, tiszta fehér mázú termékeink is. A mázolvasztás — úgy látszik — egy-egy munkasza-



17. kép. Padlótéglák fehér ónmázzal. Visegrád

kaszban tökéletesen sikerült. Ezek a minőségi ingadozások tehát jól rávilágítanak a budai műhely sikereire és balsikereire, a műhely életének mindennapi problémáira. A készítés közben és az égetés alatt a mester és legényeinek főgondja, igyekezete, beszédtárgya e körül forgott ; s minden bizonnyal a kis közösségnek akkor lehettek a legizgalmasabb percei, amidőn a lassan lehűlt kemencéből aggódó buzgalommal készített műveiket kiemelték.

*

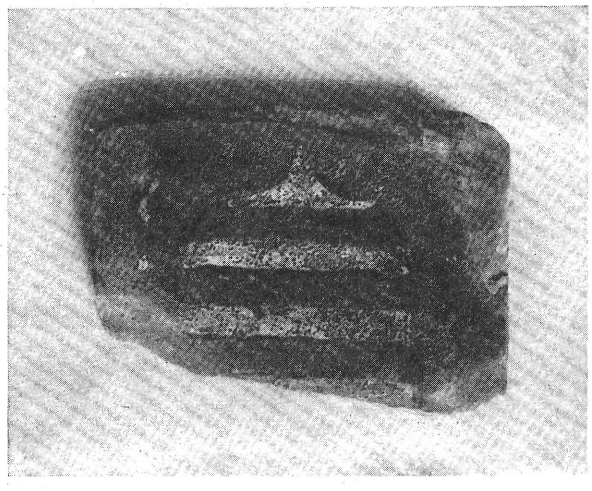
Következtetésünk szerint Hunyadi Mátyás a műhely készítményeivel meg lehetett elégedve és a gyártmányokat általában is kedvezően ítélték meg. A majolikagyártó mesternek sikerült az irigyelt olasz áruhoz hasonló műveket alkotni, s ezzel biztosította a műhely további létjogosultságát. Erre a föltevésünkre több jel mutat.

Egyik ezek közül a visegrádi ásatások során előkerült leletanyag. Mátyás visegrádi palotájának feltárása több nagyméretű, elnyújtott rutaidomú, fehér ónmázzal borított padlótéglát hozott felszínre. Ez a téglaforma Budán nem fordul elő, tehát feltehetjük, hogy ezek közvetlenül Visegrád számára készültek. Alapanyaguk és mázuk azonos a budai négyzetes, fehér lapokkal. A téglák tetején vastagon ülő máz, különösen a szélek lecsorgásainál türkizes árnyalatú. Fehér ónmázzal bevont hatalmas tetőcserepek is vannak a leletek között, ezeknek mása tejfölös hófehér : utóbbi olyan mázkeverésből származó sorozat, ahol a művelet tökéletesen sikerült (17. kép).

A visegrádi palota átépítési évszámai éppúgy ismeretlenek, mint a budaié, így a budavári műhely Visegrád számára készített termelvényeit sem tudjuk évszámhoz kötni.[32] Mindenesetre

azonban nem kétséges, hogy az első készítmények a budai palota számára készültek, s miután ott beváltak és tetszést arattak — került sorra a nyaralópalota díszítése. Ez volt különben az átépítések sorrendje is, és a majolikaműhely mint Mátyás építkezéseinek függvénye ugyanilyen időrendben teljesítette a számára megadott feladatokat.

A visegrádi leletek között egyetlen példányban előfordult a hexagonális idomú ábrás padlótégla is. Ez az egyedi darab még nem bizonyítja, hogy itt is volt egész termet borító díszpadozat, különösen akkor, midőn az ásatások a királyi és királynői paloták területének jórészét már feltárták.[33] Elképzelhető azonban oly kisebb erkély, pavillon vagy kertiház, amelyet Budán gyártott ábrás csempékkel burkoltak, tehát olyan épületrész vagy különálló építmény, amelynek törmelékeiből csak elvétve jutott eddig kezünkbe valami. E feltevés valószínűbb, mint az az elképzelés, hogy a helyszínen lelt csempét mint mutatványpéldányt hozták volna Mátyásnak Visegrádra.



18. kép. Majolika padlótégla-töredék a pólyás magyar címerrel. Vác

Nagyobb szabású a váci vár ásatásainál 1911-ben előkerült ábrás majolikacsempe-lelet és így bővebb következtetést is rejt magában. Az elnyújtott hatszög idomú és kis, négyzetes csempék zömén ugyanaz a díszítmény látható, mint a visegrádi példányon. Az egymással csigásan szembeforduló színes virágos indadísz Budán csak igen ritkán fordul elő. Ezek a virágos indák a milánói stílust megelőző Corvina-díszítmények díszítményével egyeznek meg, és legjellemzőbb példáit Kálmáncsehi Domokos székesfehérvári prépost misszáléjának és breviáriumának egyes lapjain látjuk. Kálmáncsehi prépost egy másik könyvét, a lambachi breviáriumot azért kell megemlítenünk, mert 36. lapján egy Mátyás-embléma jelenik meg a díszítmények között: a kút. Hoffmann Edit szerint is feltűnő és figyelemre méltó körülmény, hogy ezeket a Corvin-emblémákat mások is használhatták. Eldöntetlennek tartja, hogy vajon Mátyás még életében megengedte-e jelvényeinek mások által való használatát. E kérdésre feleletet adnak a váci püspöki várpalotában föllelt ábrás csempék, amelyek között több Mátyás- és Beatrix-emblémát találunk. Báthory Miklós, midőn palotáját a reneszánsz művészet köntösébe öltöztette, talán Hunyadi Mátyás iránti hódolatból alkalmazta e jelvényeket palotája díszítéséül, és nincs okunk feltételezni, hogy ezt a király nem vette szívesen. Bár az ábrás padlótéglákkal és az emblémák jelentőségével Bertalan Vilmosné idézett tanulmánya már behatóan foglalkozott, okfejtésünk és a műhely munkamenetének képe nem volna teljes, ha nem említenőnk itt még egy idevágó leletet. A királyi emblémák mások által való használatát bizonyítaná az egri líceumi gyűjteményben őrzött »lángoló trónus« emblémájával ékesített példány. Lelőhelye ismeretlen, és itt is magánosan fordul elő. Az újabb időkben került-e Egerbe ez a csempe, vagy kapcsolatba hozható Nagylucsei Dóczi Orbán egri püspök (1486—1492), Mátyás legkegyeltebb hívének nagyszabású építkezéseivel? E kérdésre csak a vár egész területére kiterjedő módszeres feltárás fog tudni felelettel szolgálni. Amint azt a modenai számadáskönyvek-

kel foglalkozó tanulmányaink kimutatták, Beatrix Mátyás haláláig folyamatosan építkezett Visegrádon, sőt azt is tudjuk, hogy unokaöccsének, Hyppolit esztergomi érseknek is volt ott palotája. A király elhalálozása után Beatrix rövidesen Esztergomba költözött és az Ulászló s közte kialakult rossz viszony miatt visegrádi lakhelyét többet nem kereste föl. Így arra is gondolhatunk, hogy a nagy értéket képviselő padlótéglákat a királynő Báthorynak és Dóczi utódának, Bakócz Tamás egri püspöknek ajándékozta, akik váci, ill. egri palotáikat díszítették azokkal.

Amint az elmondottakból látjuk, a budavári majolikaműhely sikerei meghozták a megrendeléseket is. Buda, Visegrád, majd Vác és Eger jelzik műhelyünk termelésének eddig ismertetett állomásait.

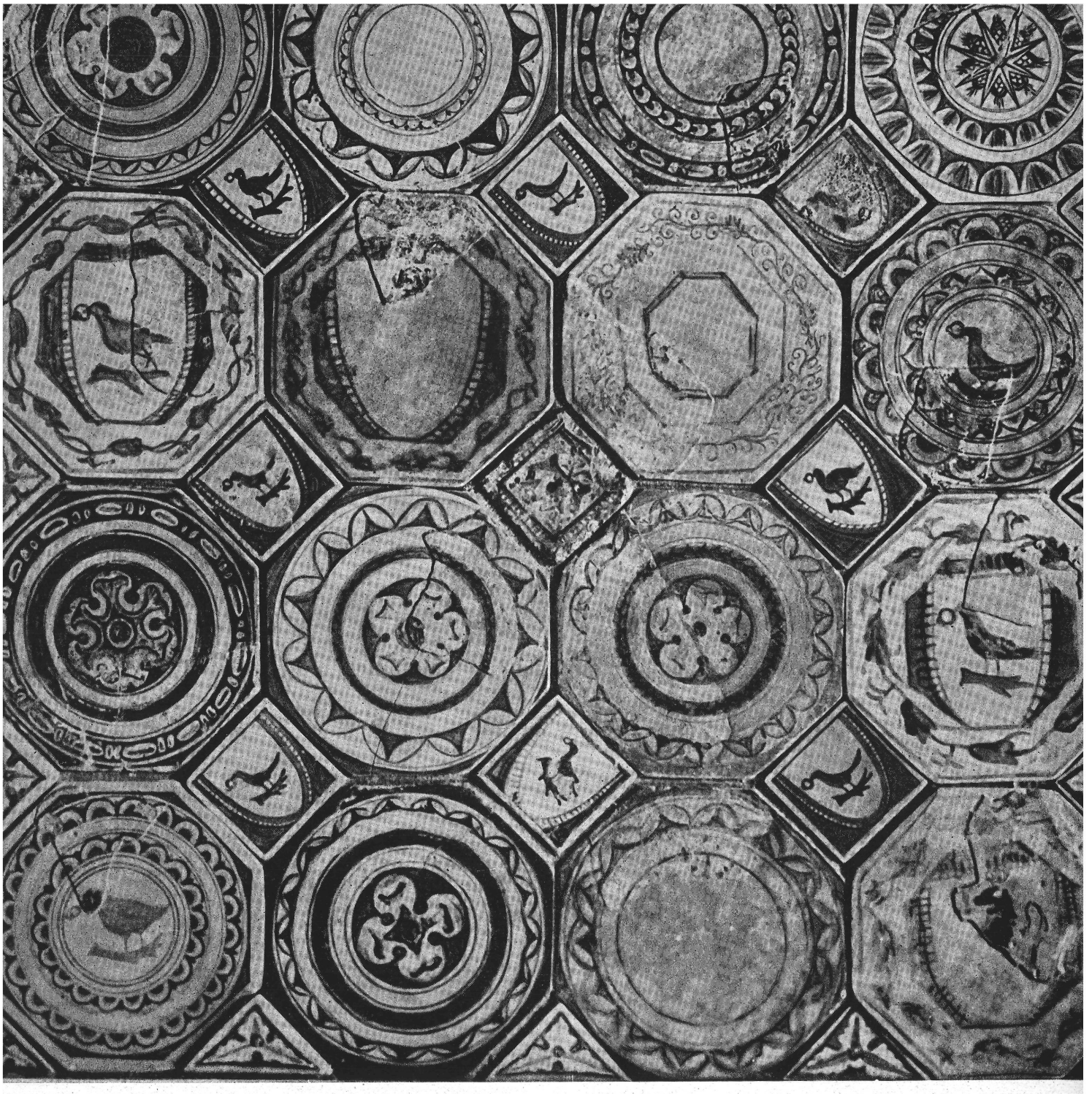
A gyártmányok technikai, ill. minőségi ingadozásai az első kísérleti állapotnak felelnek meg, de nem nyújtanak bizonyítékot arra, hogy a műhely személyzetének összetételében bármiféle változás állott volna be. Az Olaszországból hozzánk érkezett mester magával hozta a Bettini-műhely által először használt mintalapokat is. Az aránylag kicsiny, elnyújtott hatszög idomú téglák formája még középkorias örökség és ekkor általánosan használt alak. A mester Budán közeli kapcsolatba jut a Corvina-könyvtár művészeivel. Az emblémák séméin kívül mintákat is kölcsönöz tőlük, sőt egyik honfitársát bevonja a csempék festési munkájába is. Már ekkor — mint azt később látni fogjuk — dolgozik mellette egy magyar fazekas is és a közönségesebb munkák végzésénél talán több magyar segéderő. Sok nehézséggel kell megküzdenie, a termelt áru szépsége nem éri el az itáliai példákat. Vállalkozását mégis sikerre viszi.

Mesterünkkel együtt érkezett honfitársairól nem sokat tudunk. A dolgozó műhely ezen első szakaszában — kivéve a könyvdíszítő festő darabjait — egységes stílust figyelhetünk meg. Ennek az egységes stílusnak vannak ugyan jól és kevésbé jól rajzoló kezet eláruló darabjai, vannak tollal, keményebb és lágyabb ecsettel megrajzolt darabjai, de az ábrás csempék egyes, egymástól különböző példányai közös díszítőjelleg egységesen irányított kifejezői.

Úgy véljük, mesterünk kezétől származnak a tollal rajzolt, élesebb konturozású, kaligrafikusabb előadású, ragyogóan színezett emblémák, díszítmények, az állatábrázolások. Az elnagyoltabb rajzú téglák festése minden bizonnyal egyik vagy másik legényének munkája volt.

A budavári ásatások során felszínre került padlótéglák egy másik különálló csoportján azonban már hiába keressük mesterünk tüzes színeit és példás, kaligrafikus kezevonását. Talán a vállalt feladatot teljesítette, talán egyenetlenség támadt munkatársai és közötte, de — a kiásott leletek nyomain keresve — nem találjuk többé a budai műhelyben.

Valamivel feltételezett távozása után, új feladat megoldása vár a műhelyre. Úgy látszik az építkezések és átalakítások során újabb terem padozatának elkészítését határozzák el. A munka sietős volt. A műhelyben maradt fazekasok vállalták a csempék elkészítését. Az a személy, aki a műhely technikai irányítását átvette, modernebb szellemű, talán fiatalabb keramikus volt: lehetséges, hogy első mesterünk egyik segédje. Szakít elődje már ismert régies formáival, a hexagonális téglák helyett az új ízlésnek inkább megfelelő, nagyméretű nyolcszögletes lapokat vettet, amelyek találkozási szögeit apró négyszögek töltik ki. E téglák vékonyabbak, az alapanyag most is a már ismert vörösre égetett agyag. E csempék égetése, ill. mázazása már egyöntetűbben sikerült. Az új vezető úgy látszik ki tudja küszöbölni a műhely jellegzetes hibáját, a fehér ónmáz türkizes elszíneződését. Viszont a fehér máz fakóbb, a réginek ragyogását meg sem közelíti, igaz, hogy erősen lejárt és lekoptatott darabok vannak birtokunkban. Színei is nélkülözik a tüzes csillogást: az uralkodó kék és sárga szín fáradt és fakó. A rajz annál elevenebb. Ökörszemes keretelésű körökben reneszánsz rozetták, csillagok és dús levelek s kecses indák váltakoznak. E minták között nem egy van, amelynek motívumát a magyar gótikus díszítőkincsből jól ismerjük. A freskószerűen, széles ecsettel festett, gyors, elsietett rajz sokhelyt zavaros és tisztátalan, pedig a lendületes vonaljáték gyakorlott kaligrafus kezét árulja el. Viszont a reneszánsz minták olybá tűnnek csempéinken, mintha egy jóírású másoló a számára idegen szöveget sebtében lefirkantotta volna. Ha egyes mintarészeket vizsgálunk, vagy a kis négyzetes találkozólapok besztercei oroszlánjának vagy gyűrűt tartó hollójának kedves, naiv előadását figyeljük, a budavári padlótéglák e második csoportjánál a helyi erők hatékonyabb közreműködését kell feltételeznünk. Amennyiben első mesterünk egyik honfitársa Budán maradt, annak működése az újszerű forma bevezetése mellett leginkább



19. kép. Restaurált majolikapadló Hunyadi Mátyás címerképeivel. Budai műhely

csak az ónmázas eljárás folytatására, illetve az olasz titok közvetítésére vonatkozhatott. A díszítményeket ismeretlen olasz előképek nyomán már magyar festő készítette.

A nyolcszögű lapokkal kirakott teremben nagyszerűen hathattak az egyes csempék hanyagul odavetett mintái, mert mesterünk nem az ecsetvonások mérnöki pontosságára, hanem — igen helyesen — a távolról szemlélőre gyakorolt összkép hatására helyezte a művészi hangsúlyt. A freskófestés módszerét követő monumentális felfogás a mű javára vált. Műhelyünk még így is — a régi, alapító mester nélkül — megállta helyét és elvégezte a számára kijelölt feladatot. Műhelyünk enemű továbbfejlődése azonban mégis megállott. Az első olasz mester utódai által készített divatosabb stílusú, de bágyadtabb színezésű csempekészlet nem talált további, külső megrendelőkre. Mátyás többi építkezésénél sem használják e lapokat.

*

Feleletet adtunk arra a kérdésre, hogy hol volt a műhely. Részben arra is, hogy kik dolgoztak benne, s hogy hogyan folyt ott a munka. Ha e két utóbbi válaszunkat még bővíteni óhajtjuk, tovább kell mennünk és vizsgálnunk kell: vajon a fehér ónmázzal borított padlótéglákon és tetőcserepeken s a többféle készlethez tartozó színes festésű ábrás majolikacsempéken kívül más árut nem készített-e műhelyünk?

Erre az újabb kérdésre további megfigyeléseink adnak választ.

Amikor első döntő leletünk — az égetőkemencében összeforrt csempe — a budavári műhely egykori fönnállását számunkra elárulta, azonnal megfigyeléseket folytattunk abban az irányban, vajon nem készültek-e műhelyünkben majolikaedények is?

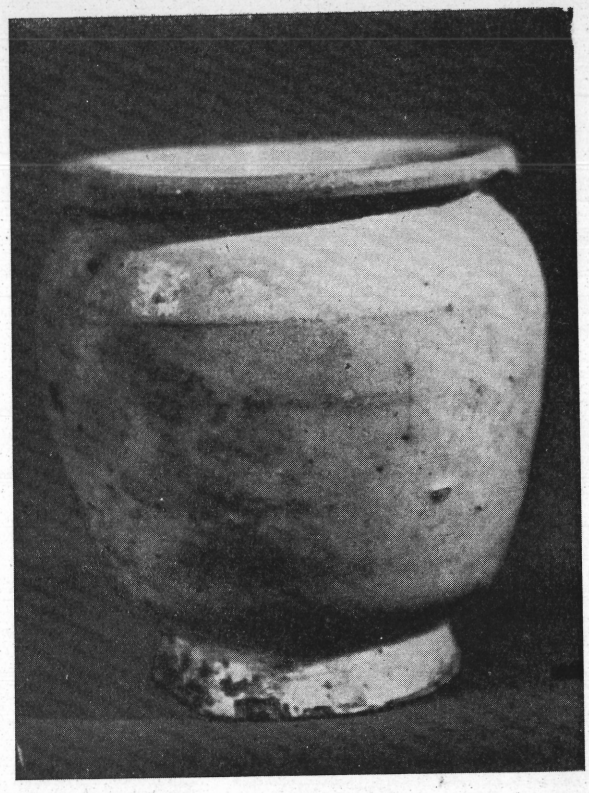
Valóban nem lebecsülendő kérdés. Ha »nem«-mel felelünk, azt is kimondottuk, hogy csak egy bizonyos feladatra — a palota egyes termeinek díszítésére — hívtak Budára olasz majolikakészítőket, s a munka bevégeztével az olaszok visszatértek hazájukba s a padlócsempéken kívül más nyoma nem maradt magyarországi működésüknek. Viszont, ha »igen«-nel válaszolhatunk, ha Budán az épületkerámián kívül majolikaedény-gyártás is folyt — a termelés mennyiségétől és minőségétől függetlenül is — műhelyünk épp oly majolika kéziüzemmé minősül, mint a többi itáliai műhely.

Vizsgálódásunk alapja az ásatások során előkerült majolikalelet-anyag volt. A leletek természetszerűleg bizonyos különleges nehézség elé állítottak s ugyanakkor jelentős előnyt is biztosítottak a kutatás számára. A nehézség abban állott, hogy a sokféle jellegű, anyagú, de többékevésbé egész apró — tehát formai és sokszor díszítményi szempontból alig elkülöníthető — töredékből szét kellett választani a sokféle olasz gyártmányt és a feltételezett hazai termékeket. Az előny viszont az volt, hogy töredékekről lévén szó, éppen a törésfelületek adtak számos technológiai megfigyelésre tanulságos alkalmat.

A legelső lelet, amelyet teljes bizonyossággal budai készítménynek tarthattunk, egy díszítmény nélküli edény két peremtöredéke volt. Az edény formája, illetve a perem vonala a kínai porcelán alaktanából jól ismert ún. »rizses tál« alakjára utalt. A fehér ónmázon több helyen türkizes kiszíneződés látható, a vastagon föltett máz helyenként lefolyt és húsos csöppekben meggyűlt az edény falán, máshol elkenődött. Belül az edényfal gyűrődéses hibákat mutat. Az alapanyag élénkszínű, vörös, durva agyag, azonos a padlótéglák cserépszínével, csupán minősége árulja el, hogy a matériát korongozás előtt a nagyobb szemcséktől és kavicsoktól megtisztították. Nem nevezhető ugyan kimondottan rontott darabnak, mert e szépséghibák ellenére használható áru volt, de nem tételezhetjük föl azt sem, hogy egy ilyen silányan sikerült selejtes darabot messze földről, drága pénzen importáltak volna.

Második és ide kapcsolható leletanyagunk már egész kis csoportot tett ki: fehér ónmázzal borított olasz albarello idomú edénykék és töredékeik. Az 5—15 centiméter magasságú edénykék között ép példányok is vannak. Némelyiken — s ezek kitűnően sikerült égetésből valók — finom, vékony fehér ónmáz van, amely alól az alapanyag vörös színe halványan átvilágít. Másokon a máz szürkés és helyenként türkizes foltokat mutat. Ezek az albarellócskák házi használatra, talán a festők és miniátorok számára készültek. Festéknyomok azonban nincsenek bennük, mint





20—21. kép. Budai ónmázas albarellók

az más ólommázas tégelytöredékeknél látható volt. Inkább arra gondolunk, hogy gyermekjátékok voltak, s esetleg épp a királynő unokaöccse, az esztergomi »kis prímás« számára gyártott készletből valók. A Hyppolit-kódex tartalmaz is ilyen utalást, 1488-ban Budára küldenek valakit, hogy »Ő főtisztelendősége számára kicsiny játékedényekéket« hozzon. Alig hihető, hogy ezek közönséges ólommázas fazekacskák lettek volna, — amilyeneket Esztergomban Kaza György, Hyppolit udvari keramikusa[34] is elkészíthetett —, hanem valószínűbb, hogy a királyi műhely emez tetszetős majolika készítményei. Az esztergomi ásatások leletanyagának átvizsgálása során, 1952-ben több ilyen edénykének töredékét meg is találtuk.

A fönt említett vörösre égetett agyag egyezik a budai padlótéglák alapanyagával s minden olyan keramikai termék matériájával, amely a már vélelmezett környékbeli ismeretlen agyagbányából került ki. Különbözik viszont — mint azt a majolikacserepek törésfelületein végzett részletes megfigyeléseink igazolják — minden más itáliai majolika alapanyagától. Sem a »terra di Vicenza«, sem a »terra di Siena« szürkés és melegsárga színű porhanyós anyaga, sem a kemény, sűrű és néhol rózsaszínes firenzei Robbia anyag nem hasonlítható ehhez. Elválik helyi készítményeinktől a faenzai dísztálak anyaga is, amely kvarcos, kovasavas összetételű, szilárd, szürkés masszából áll. Közbevetve megjegyezzük, hogy hasonló kvarcos alapanyagúak azok a töredékeink is, melyeknek festett díszítményei a londoni és New York-i Mátyás—Beatrix-címerekkel ékesített dísztálak dekorjával egyeznek, amely töredékek valószínűen hasonló címerekkel ellátott darabok részei voltak.

A Budán használt vörös, durva agyag jelentkezését további vizsgálódásainknál, ha nem is tartottuk döntő bizonyítéknak, de legtöbb esetben iránymutatónak tekintettük.

Megfigyeléseinkben ekkor további igények támadtak: kerestünk olyan edényeket, amelyek nemcsak házi használatra készített, egyszerű fehér ónmázzal borított tárgyak voltak, hanem olasz ízlés szerint színesen festett mintákkal ékesítették őket.

Először egy kettős sávval festett talpperemre lettünk figyelmesek, amelyen a kék szín és a festék szemcsés megoszlása az ábrás padlócsempék felületén azonosan jelentkezik. Az apró

szilánkszerű töredék volt az első nyom, amelyet a színesen festett budai edények felkutatásában követtünk. Két másik — és további megfigyelésekre inkább alkalmat nyújtó — leletünk szintén vörös agyagból készített edényből való. Közülük az egyiknek talp- és perem-, másiknak fal- és peremrészei kerültek elő, de e részletekből is rekonstruálni tudjuk az edény formáját. Mindkettő hengeres testű, tagolt pereménél ívelten kihajló ivópohár volt, s az ötvösség köréből is jól ismert ezüst poharak mintájára készült. Az itáliai edényformák között idegen ez az alak, viszont Északon s Magyarországon is általánosan használt típus.

Az egyik ivópohár talpánál és a kihajló peremen okkersárga és rézzöld sávok futnak körbe, az edény falrészein pedig sajátos sötétkék-zöld színű szálkás díszítmény látható. Ez a sajátos sötétkék-zöld jelenik meg egy négyzetes idomú ónmázas padlótéglánkon is. A padlótégla eddig egyetlen a maga nemében, mert a hasonló méretű lapokat díszítmény nélküli, fehér, türkizesfehér ónmáz borítja, míg a most említett téglát a fönt nevezett sötétkék-zöld színnel festett átlós állású stilizált leveles ágak díszítik (32. kép).

A másik ivópohár faltöredékén kék, vonalkázott sávok által közrefogott barnássárga övdísz, peremtöredékén kékkel festett zegzug vonalban tört szalagminta látható. Ugyanaz a motívum, mint amilyent a New York-i Mortimer et Schiff-gyűjtemény Mátyás—Beatrix-címeres dísztáljának peremszegélyén láttunk. Ugyanilyen diszítménnyel ékesített faenzai tálak töredékei kerültek napfényre az ásatás során, mint azt már említettük, s hasonló mintával díszítették egyik padlótéglánk keretszegélyét is.

A föntiekből kitűnik, hogy a tárgyalt két ivópohár-töredék formailag nem sorolható az olasz edénytípusok közé : helyi, a gótikus műgyakorlat hagyományainak kell őket tekintenünk. S míg az utóbb tárgyalt darab díszítménye az olasz előképekhez kapcsolódik, a kék-zöld színnel festett pohár színeiben és mintájában is helyi fazekas munkájának tanúbizonysága.

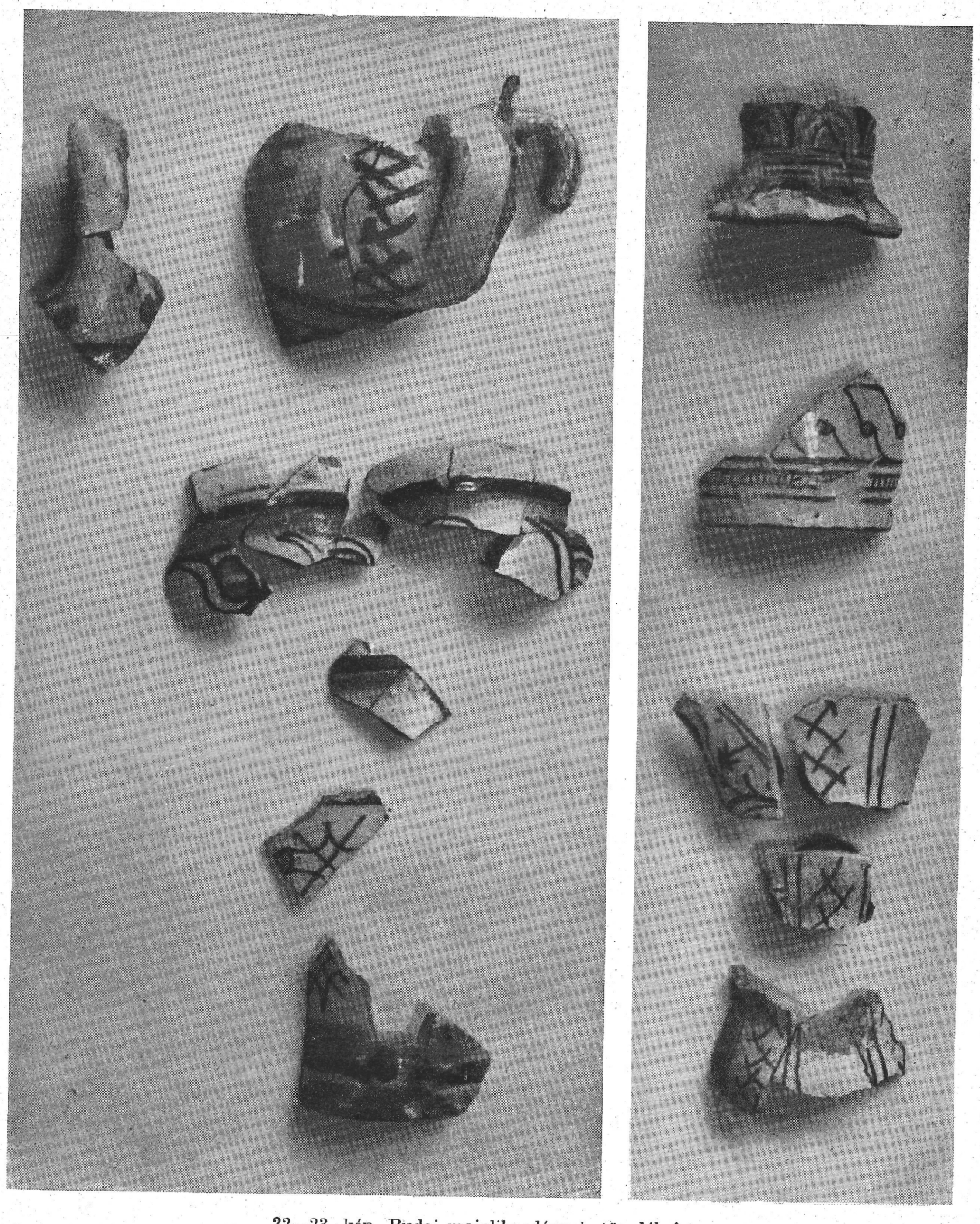
Van azonban olyan leletünk is, amely díszítményében szintén követi az olasz mintakönyveket, de formájában és anyagában őrzi a középkori magyar fazekasság hagyományát. A szóban forgó talptöredék kékesfehér ónmázas alapon kékkel és sárgával festett tojássoros dísszel ékeskedik (23. kép, fönt). A karcsú talp a XV. század végén általánosan használt ivóserlegek típusa, anyaga finomra iszapolt fehér agyag. Olasz mintával díszített hengeres poharaink sorából messze kimagaslik egyik zegzug vonalas szalaggal és pálcára csavarodó szalagművel dekorált példányunk, amelynek egész alsó része épségben ránkmaradt (23. kép közép).

Az olasz albarello mellett tehát a helyi formák is megjelennek műhelyünk termékei között. A gótikus poharak olyan magyar fazekas kezéből kerültek ki, aki a hagyományokhoz hű maradt s a régi formát megtartotta. A technikai újítást azonban gyümölcsöztette, s a díszítményt hol a régi, hol az új művészet készletéből vette. A fehérre iszapolt agyagból korongozott ivóserleg pedig nyilván mint félkész áru került a műhelybe, a korongról nem dróttal vágták le, mint az a fejlettebb edényeken általános, hanem leemelték onnan. Ez a technikai megfigyelés az edény kezdetleges készítési körülményeiről tanúskodik. De Budán fehér ónmázzal borították egész felületét, és a ráfestett olaszos dekorral divatos és értékes edénnyé változtatták.

A színes festésű budai majolikaedények anyag-, alak- és díszítményvariánsait még tovább is gazdagíthatjuk. Egy edény faltöredékeit kékesfehér máz alapon tollal felrajzolt szálkás mintával díszítették, s mind a dessine, mind a vörös cserépanyag helyi sajátság, amelyet már föntebb ismertettünk. Viszont utóbbi lelet töredékeiből olaszos idomú korsóformára következtethetünk.

Tudjuk tehát, hogy műhelyünk fehér ónmázas használati edényeket, albarellókat és tégelyeket készített. Utóbbiakat nyilván az olasz edényművesek gyártották. A továbbiakban felsorolt színes mintákkal díszített ivóedények készítése viszont már az ekkor itt serénykedő magyar fazekasok közbejötte nélkül el nem képzelhető. Az ide behívott olasz edényeseknek nem lehetett sem céljuk sem érdekük, hogy az itt látott, s az általuk minden bizonnyal elavultnak tartott formákat és díszítményeket utánozzák, vagy az itt használatos háziedényeket majolikamázzal kifessék. Olyan megalkuvás lett volna ez, amelynek kétes sikerével az uralkodó előtt nem igen büszkélkedhettek volna.

Leleteink között van azonban olyan edényforma, amely nem északi típus ugyan, sőt a középkori magyar emlékanyagban sincs nyoma, mégis feltehető, hogy Budán ragadta meg olasza-



22—23. kép. Budai majolikaedények töredékei

ink képzeletét. Elsőnek ismertetett, rontott mázú edényünk peremdarabjai és egy utóbb előkerült talp- és fenékrészlet ennek a típusnak képviselője. Fölfelé rézsűsen keskenyedő abroncsos talpperemen álló, fölfelé ívelten öblösödő tál — ennek az edénynek a rekonstruált alakja. Az említett kínai, ún. »rizses tál« és a török s perzsa »talpas tál« keveredéséből előállott edényforma ez. Vajon műhelyünk tagjai a budai udvar felszerelése között ismerkedtek meg e keleti edényformával s ennek hatása alatt készítettek ilyeneket, vagy Itálián keresztül érkezett hozzánk e műforma? E kérdésre egyelőre nem adhatunk megnyugtató feleletet. Azonban ez a különleges tálforma olasz földön valamiképpen népszerűvé lett. Cipriano Piccolpasso ugyanis sűrűn megemlékezik róla mint az Itáliában leghasználatosabb majolika levesestálról, lerajzolja és közreadja művében, s következetesen »o n g a r e s c á«-nak nevezi.[35]

Az »ongaresca« elnevezése és az elnevezés eredete a fönti okfejtésből nem tekinthető hitelesen megoldottnak, s e tekintetben idevonatkozó leleteink is csak útbaigazító adalékként jöhetnek számításba.

Mégis keramikatörténeti és terminológiai-történeti szempontból a későbbi kutatás számára közreadjuk a Hyppolit-kódex idevágó adatait. 1487-ben az esztergomi érseki palota berendezésének leltározásakor az olaszok által itt talált és inventáriumba foglalt ingóságok között 33 »turcabockj ongareschj«, tehát magyar módra készített török edény (bokály?), majd 58 finom fajtájú török bokály »Turchabockj de finj sorte«, később 12 magyar török bokály »Turcabockj a longaresca« fordul elő, másutt ismét 16 »Turcaboczj ongareschi«-t említenek. Ezek nyilván keramikai termékek, mert alább kiemelik a 43 $^1/_4$ márka súlyú aranyozott ezüst edényt: »Turcabochera doratta.« A török bokály nevű edény megfelelhetett az ún. félfajansz török árunak, amelyet népszerűen ródoszi fajansznak neveznek, s amelynek gyártása a XVI. században a kisázsiai Niceában élte fénykorát. Ez esetben a magyar bokály szó legalábbis nevében őrizné e keleti eredetű fazekasáru emlékét. Piccolpasso »ongarescá«-ja viszont a török talpastál alakját utánozza. 1520-ban Egerben számbavesznek azonban 3 ilyen talpastálra utaló edényt is »in bocali tri di pede grandi per li Ongari«. A fönt már említett 43 $^1/_4$ márka súlyú aranyozott ezüstedény később újra szerepel az egyik leltárban, ahol »Turcabochiera di arzento Tutto d'orato *con el pede*«, tehát mint talpas tál szerepel.

Az Esztergomban leltárba vett török bokályok viszonylag nagy száma arra mutat, hogy meghonosodott, magyarrá vált edény volt, utóbbira néhol a leltár az »a longaresca« szóval is utal. E magyarrá vált műforma itáliai elterjesztése talán éppen az itt megforduló olaszoknak köszönhető, mert ugyancsak a Hyppolit-kódexekből tudjuk, hogy az Esztergomból Rómába visszatérő Monsignor Lodovico di Orlando hazavitt holmija között 97 db, tehát egész rakomány ilyen edény volt.

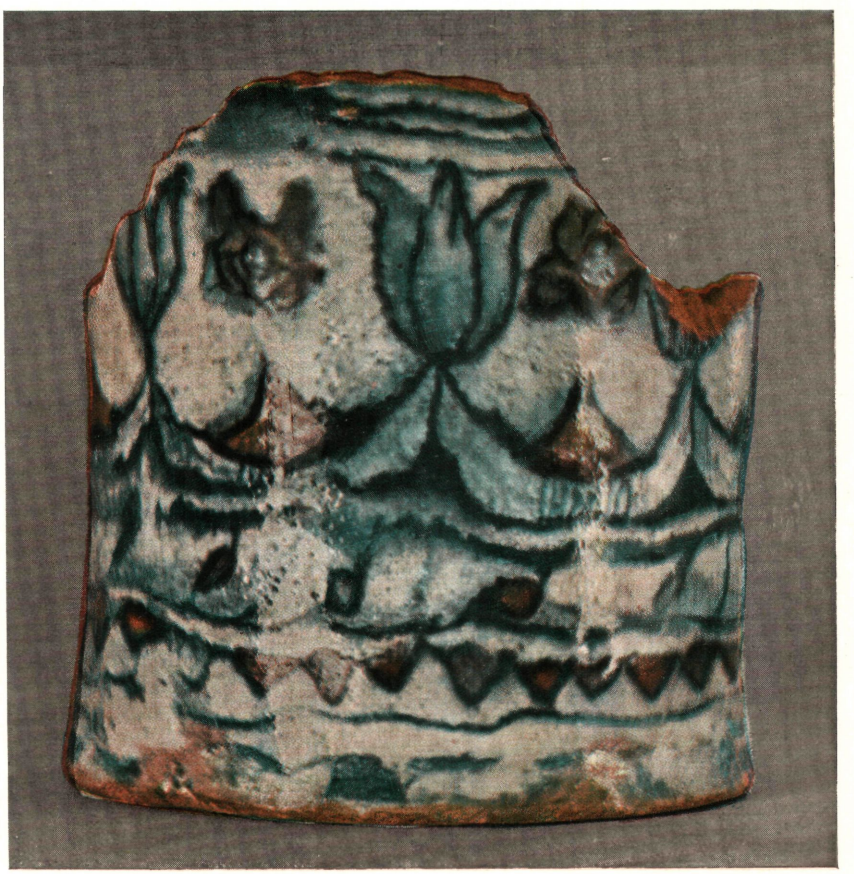
A »turcabochi«, ill. az »ongaresca« ezek szerint úgy látszik ugyanez a talpastál forma, amelyet Piccolpasso rajzban is megörökít, az »ongaresca« elnevezés pedig napjainkig föntmaradt, épp úgy, mint a bokály, de ma mindkettő más-más alakú edényt jelent. A bokály szó magyar okleveles emlékanyagunkban 1549-ben fordul először elő, s az 1594-ben előforduló »lábas ivec bokály« kifejezés arra utal, hogy ekkor a talpastál formát is még bokálynak nevezték (Zolnai—Szamota).

Az eddig megfigyelt edények mindkét csoportja: mind az olasz fazekasok által gyártott díszítmény nélküli fehér albarellók, mind a magyar agyagművesek gótikus, helyi hagyományokból kisarjadó festett díszű poharai, sőt az e két csoport között elhelyezkedő tiszta fehér mázas »ongaresca«-töredékek is csupán *a műhely melléktermékeinek* minősíthetők.

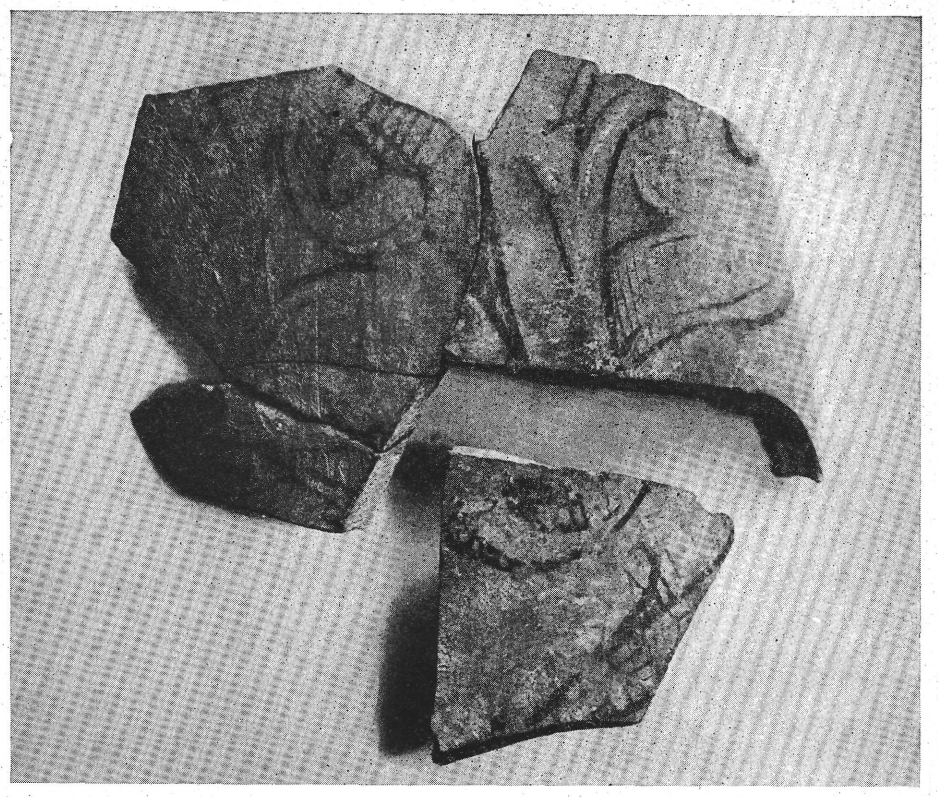
Úgy tűnik, hogy a Budára hívott olaszok a padlócsempék égetése közben mellékesen, bizonyos mellérendeltebb szükséglet számára használati edényeket is készítettek. Ugyanakkor a műhelyben segédkező magyar fazekasok többé-kevésbé ellesve az olasz gyártási fortélyokat, egy szűk kör számára díszítgették az új módszerrel a megszokott, régi edényformákat.

Műhelyünk azonban ezzel a tevékenységével nem érhette el igazi rangját. Hiányzik a budai készítmények közül az itáliai műhelyeknek épp legjobban megcsodált áruja: *a díszedény.*

A szempontjaink szerint újra vizsgálat alá vont sok száz olasz majolikatöredék között több olyan volt, amelynek alapanyaga bizonyos módon egyezett az épületkerámia és a fönt



Majolikapohár talptöredéke. Buda



24. kép. Díszedény töredékei a nyers ónmáz nyomaival, ún. félkészáru. Budai műhely

tárgyalt budai edények cserépanyagával. Azonban megfelelő bizonyítékok híján ezeket a vörös matériájukkal különváló, de változatos és művészi rutinnal dekorált töredékeket egyelőre nem lehetett a budavári műhely körébe vonni.

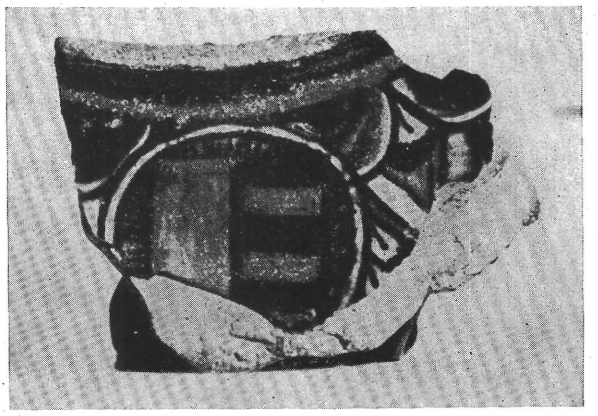
A megoldás kulcsát egy — az összeforrt padlótéglákhoz hasonló jelentőségű — már régebben föltárt, de eddig föl nem ismert lelet adta meg.



25. kép. Majolika padlótéglák az Aragoniai ház emblémáival

Az öt, részben egymáshoz illő töredék egy durva agyagból korongozott, vörösre égetett, vastagfalú — mintegy félméter magas — edény részeit alkotta. A külső felületen porózus, türkizes árnyalatú fehér nyersmáz réteg nyomai láthatók. A könnyen leporló réteg maradványait még a lelőhelyről való kiemelés alkalmával vegyi eljárással azonnal a felületre rögzítették. E rétegen, szintén málladékos anyaggal felrajzolt olasz stílusú karéjos, kunkorodó, helyenként vonalkázással árnyalt lendületes lombdíszt festett az edény készítője.[36] (24. kép).

Miután tudjuk, hogy a budai palotában majolikaedényeket készítettek, s ismerjük az ónmázas eljárás folyamatát, nem nehéz töredékünkben a budai majolikagyártó műhely egy »félkész« *díszedényére* ismernünk. Mesterünk a már egyszer kiégetett hatalmas albarellót újra felhevítve megmerítette a híg mázpépbe s a budai gyártmányokról már ismert türkizes árnyalatú rézoxidos ónmáz — a száradás után — porló »nyersmáz« alakjában rakódott a felületre. Erre a nyers mázra már fel is rajzolta a díszítményt, de a végső égetés — midőn a máz és a festés ragyogó,



26. kép. Majolika dísztál töredéke. Buda

tüzesfényű mázzá olvadt volna össze — elmaradt. Nyilván az eljárásba hiba csúszott és az edényt nem volt érdemes már kiégetni, esetleg a művelet közben a tárgy megsérült vagy eltörött. Félredobták és más szemétanyaggal együtt mai lelőhelyére került, ahol XV. század végi, XVI. század eleji gazdag reneszánsz leletekre jellemző rétegben feküdt.[37] Készítője nem lehet más, mint az az ismeretlen olasz mester, aki műhelyünket megszervezte és az ábrás padlócsempék első csoportját, az emblémás lapokat gyártotta.

Legfényesebb tanúbizonysága ez a monumentális kerámiai termék annak, hogy *Hunyadi Mátyás budavári majolikagyártó műhelye*, az olasz előképekhez hasonló, *pompás díszedények előállításával is foglalkozott.*

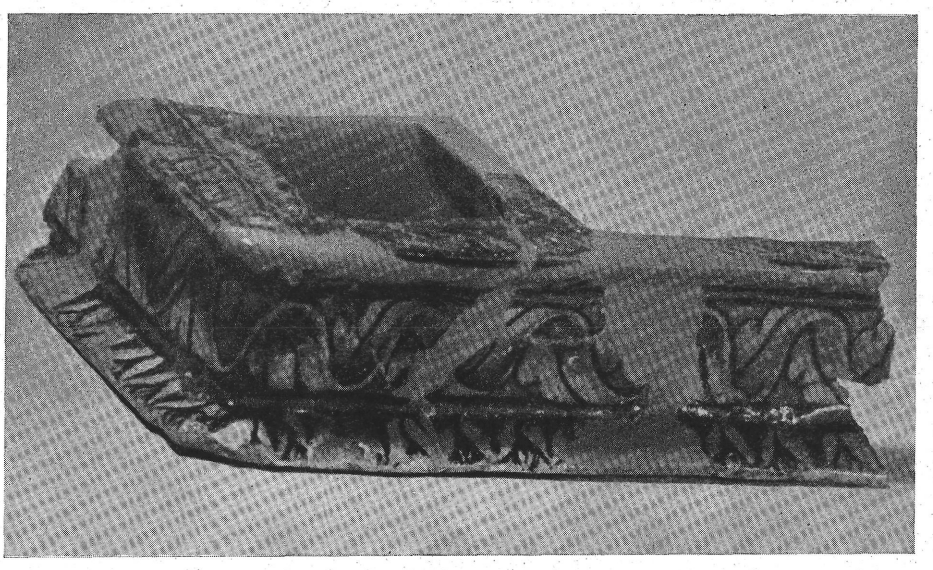
Minthogy a művészi szépségű díszedények készítésére ily ritka értékű bizonyíték áll rendelkezésünkre, a már eddig is budai gyártmányoknak vélt díszedény-csoportot a legnagyobb biztonsággal sorolhatjuk műhelyünk java termékei közé. A csoport vörös és rózsaszínbe átmenő alapanyaga színben egyezik az épületkerámia alaptermékének színével, de az agyag minősége bizonyos különbözőséget mutat. Míg a külső, eddig ismeretlen helyen működő téglavető, illetve fazekastelep első égetésből származó termelvényei durva, szemcsés, lyukacsos tömegűek s a korábban tárgyalt használati edények alapanyaga sem sokkal finomabb, addig díszedényeink újabb csoportjához ugyanennek az agyagnak gondosan megmunkált, iszapolt és előkészített változatát használták föl. A formálhatóság, a finomabb részletek mintázása megkövetelte az előkészítő műveletek gondos elvégzését. E munka természetesen a palota műhelyében, az égetőkemencék előtti nagy csűrszerű helyiségben folyt, a mester állandó ellenőrzése mellett. Az anyagot gyúrták, labdákká formálták és hosszú vászon- vagy bőrsüvegekben átszűrték, míg az kavicsmentes tiszta állapotot nem nyert. Az ilyen agyagból égetett áru megfelelő sűrűségű és szilárdságú volt.

A budavári műhely egyik legszebb darabja egy hófehér mázzal borított sötétkék és narancsszín festéssel dekorált dísztál-töredék, törésfelületéből a budai vörös agyag fönt leírt szorgos és

szakszerű megmunkálását olvashatjuk le. A dísztál öble és szélének pereme hiányzik ugyan, de az abroncsos talpperem külső szegélyén a sötétkékkel festett és árnyalt, összefűzött gyöngyökből alkotott sorminta gyakorlott festő kezét árulja el. A szél kékkel és naranccsal festett részletén elegáns reneszánsz ékítmények között övgyűrűbe foglalt, szálkás sugaraktól övezett címerpajzs díszlik. A hasított pajzs baloldala üres, jobb mezejében három sötét és három világos vízszintes pólya helyezkedik el. Az ismeretlen címer tükörképét viszontlátjuk a modenai Biblioteca Estense Leon Baptista Alberti, De re aedificatoria című művének címlapján. E Corvinánk — Hoffmann Edit megállapítása szerint — 1485—1490 között készült a budai könyvmásoló műhelyben.[38] A címlapot alul Mátyás VIII. számú címere ékesíti, a lapszél pillaszterdíszében fölülről lefelé három címerpajzs helyezkedik el: a sárkányos Báthory-címer, a Hunyadiak besztercei vörös oroszlánja és fönt leírt ismeretlen pólyás címerünk. Corvinánk első lapjának címerösszeállítása nyilván valamely emlékezetes alkalomra készült — s feltehetjük —, hogy dísztálunk készítése, amelynek peremén is több címer helyezkedhetett el — szintén ezzel az alkalommal függ össze. Mint azt Corvina-kutatóink megfigyelték, a Budán dolgozó másolóműhely Mátyás birodalmának gyarapodásával az uralkodó címerébe fölvett bővüléseket fürgén követte, ill. alkalmazta, míg a Firenzében rendelt kódexek címerei általában a megadott merev alapsémát ismétlik. A tárgyalt pólyás címer Mátyással vagy környezetével lehetett szoros kapcsolatban, de kevéssé valószínű, hogy a már vélelmezett emlékezetes alkalomról a távoli Itália mesterei értesültek volna. Ez úton címeres dísztálunk töredéke a modenai Corvin-kódex budai eredetét is megerősíti.

Külön figyelmet szántunk a díszedényünk címerét sugarasan övező szálkás díszítmény elemzésére. Az olasz majolikafestészetnek a rajztechnikából következő kedvelt motívuma ez, és lépten-nyomon előfordul, hol az ún. »pávaszemes« minta tollpihéjeként, hol kígyózó zegzug vonallal összekapcsolva. Utóbbi mintának a »Szent Bernát sugara« nevet adta az olasz szaknyelv. Megállapítottuk, hogy a Budán készített Corvinák azon lapjain, amelyeket a kutatás Franciscus Italus de Mediolano és a »madocsai apát«, illetve annak köréhez kapcsol, az uralkodói címerek zömét hasonló sugaras díszítmény övezi. A közös díszítőgyakorlat e parányi részlete tehát ismét kifejezően utal a két budavári királyi műhely bensőséges kapcsolatára.

E kapcsolatot — amelyre már több ízben tárgyszerűen rámutattunk — még kiegészítjük több olyan motívummal, amely a Corvina-műhely kedvelt mintakészletéből való. A fűzött gyöngysor mellett — amilyent címeres dísztálunk peremén láttunk, s amely egyik padlótéglánkon is szerepel — egy másik dísztál-töredéken megtaláljuk a lebegő gyöngyök motívumát is. Leletünk azonos anyagú és azonos színekkel festett talpastál volt, mint előbb tárgyalt emlékünk. A fennmaradt szélrészen a kékkel árnyalt gyöngyök oly előadásával találkozunk, mint a »madocsai apát« köréhez tartozó müncheni Béda-kódexen.



27. kép. Majolika tintatartó. Buda

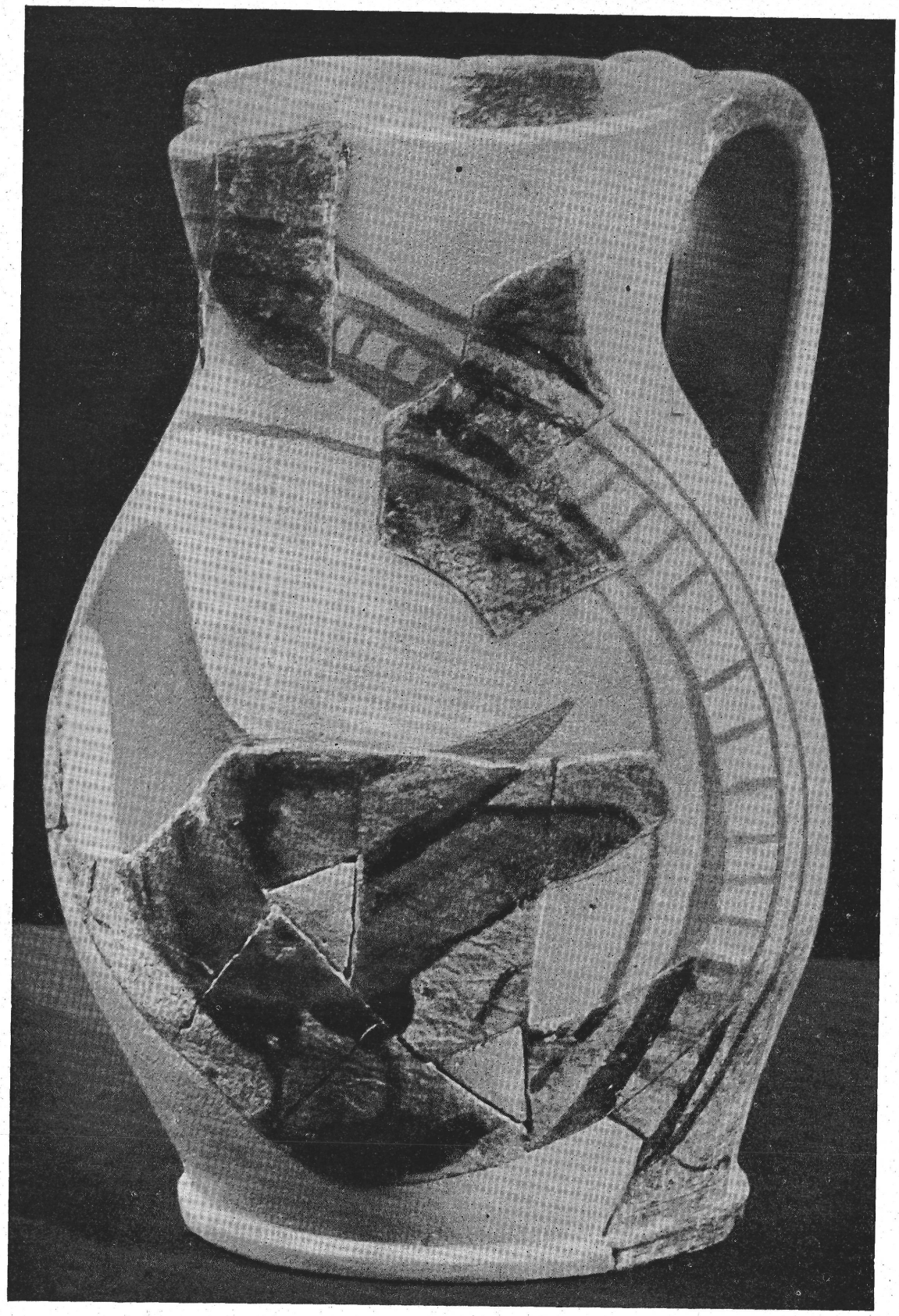
A várpalota területén 1952—1953-ban folyó ásatások közben ezenkívül még több majolikacserép került ki a földből. Ezek közül említjük a lapított téglaidomú, fehér alapon színes szalagdíszítménnyel kifestett többosztatú tintatartó darabjait, amelyet a restaurálás során részben rekonstruálni lehetett. Példányunk nem lehetett unicum, mert az esztergomi számadáskönyvek is említenek fehér földből készült tintatartót »uno Calamaro di Tera biancho«, amely kifejezés a »Faienza di terra« analógiája szerint is azidőben majolikaárut jelentett. A »fehér« tintatartót az esztergomi palotában leltározzák föl Hyppolit gyermekérsek bevonulása alkalmából. Később is szerepel ilyen tárgy, mégpedig a kifizetési tételek között, amikor 1487. október 17-én a protonotárius számára — feltűnő magas összegért — 75 dénárért egy »magyar tintatartót« »uno Calamaro ongaresco« vásárolnak.[39] Azonos minőségű, hasonló formájú darab volt-e, mint leletünk, ma már nem tudjuk tisztázni. Az azonban, hogy az esztergomi olaszok megkülönböztetően »calamaro ongaresco«-nak nevezik a drága árut, ha nem is bizonyít a majolikakivitelű tintatartóforma helyi műidoma mellett — bár az »ongaresca« példája ezt a feltevést is megengedné —, de bizonyítja a hazai művészi ipar fejlettségét és közvetve a magyar írásbeliség kimagasló szerepét is.

A tárgyalt budai díszedényeken kívül számos töredék gazdagítja még az ismeretlen olasz keramikusmester eddig összeállítható oeuvrejét. Edényeinek formakincse az Itáliából hozott elemek és a budai könyvdíszítők mintáinak példásan felhasznált és szerencsésen egyesített variációiból áll. A további kutatásra vár mesterünk személyét és nevét felderíteni és munkáit összegyűjteni. Mátyás a budai műhelyben készíttetett díszedények közül nyilván többet elajándékozott, sőt ilyen — diplomáciai ajándékul szánt edényeket — egyenesen ebből a célból rendelhetett is. Reméljük, hogy az elajándékozott és így külföldre került díszedények elkerülték az itthonmaradottak sorsát. Meggyőződésünk, hogy a nagy külföldi gyűjtemények számos »ismeretlen eredetűnek« jelzett darabja mesterünk művészetét és műhelyünk dicsőségét őrzi.

Az alapító mester távozása után a budai műhelyben továbbra is készítenek díszedényeket. Közülük egy kék indadíszes kecses vonalú nagy albarellót említünk. Az edény fehér ónmáza enyhén sárgás és fénytelen. A díszítmény kékje tompa, türkizzöld folttal megbontott indarajza kezdetlegesebb első mesterünk pompás edénydíszénél. A máz ugyanannak az égetésnek egyik darabja, amelyből a nagy nyolcszögű lapok kerültek ki, s a közepes rajz is e második mester kezére vall.

Ugyanennek a munkaszakasznak a terméke az egyetlen figurális ábrázolású kancsó. Romlott fehér ónmáz alapon kékkel, sárgával és zölddel festett madár teste látható az öblös falrészleten. A keret és a madár kezdetleges rajza egyezik az egyik padlótégla címerhollójával. Ez a lelet is hozzájárul műhelyünk többrétű tevékenységének bizonyításához, éppen abban a szakaszban, amikor a vezető olasz mester már nincs Budán. Ugyanakkor meggyőz arról, hogy az olaszok mellett dolgozó magyar fazekasok mind az olasz technikának, mind a formáknak és díszítményeknek birtokába jutottak.

Ekkor talán már országszerte híre futott annak, hogy a budai királyi palota falain belül egy mély, pinceszerű csűrben fortélyos olaszok titokzatos művelettel hófehér, ragyogó edényeket állítanak elő. A mindég fürge szellemű, mozgékony, újításokra törő és a piac újdonságait féltékenyen figyelő fazekasnépség bizonyára izgalommal fogadta a falakon átszivárgó híreket. Kétségtelen, hogy a környéken lakó, vagy a Budán megforduló magyar fazekasok közül többen szívesen szegődtek volna el a majolikagyártó műhelybe, hogy ott az új eljárást az olaszoktól elleshessék és azt a maguk hasznára gyümölcsöztessék. Voltak olyanok, akik bár nem kerülhettek be a műhelybe, alkalmat találtak legalább arra, hogy az olaszok által gyártott kész termékeket megfigyelhessék. A Budán divatossá vált majolikaedények ellensúlyozására megkísérelték saját eszközeikkel és eljárásaikkal *az olasz áru utánzását*. Leleteink között vörös égetett agyagból készített két albarellótöredéket találtunk, amelyet közelben működő magyar fazekas készített. Az edényeket kívül fehér agyagpéppel borította be és ezt az engobe-os felületet az általa már ismert és használt festéknélküli átlátszó ólommázzal vonta át. A fehér engobe-borítás az átlátszó ólommázon átvilágított és a formailag hű másolat a fehér ónmázas olasz albarelló hatását mutatta. Ezek az Itáliában »mezza maiolica«-nak nevezett eljárással készített edények voltaképpen az olasz áruk *magyar utánzatai* voltak.



28. kép. Rekonstruált majolikakancsó. Budai műhely

Az utánzási folyamat még más érdekes példájával is találkoztunk. Ásatási leleteink között ugyanis számos olyan — a nemzetközi szakirodalomban még nem ismertetett — ragyogó zöld, kék és türkizzöld albarello idomú háziedény van, amelyet toscanai importárunak identifikálunk. Ezek az egyszerű és rendkívül ízléses edények az *alkalikus mázzal* bevont perzsa, nevezetesen raghesi gyártmányok olaszországi *ónmázas* utánzatai. Ezeknek a toscanai utánzatoknak magyar utánzására is van példánk. Vörös agyagból korongozott albarello idomú edényünk fehér engobe-os alapjára ragyogó fűzöld *ólommázat* vont egy ügyes magyar fazekas. A magyar edénygyártók leleményességén kívül e lelet újabb bizonyítéka annak, hogy a budai majolikaműhely már működése idején mily élénk mozgásba hozta a környék agyagiparát.

Természetes feltételeznünk ezekután, hogy az olasz vendégiparosok távozásakor a budavári királyi műhelyben már a magyar fazekasmesterek javát találjuk. Vállalkozásra, újításra mindég hajló mestereket, akiknek kezében az eltanult eljárás merőben új és nagyszabású alkotások sajátos eszköze lesz.

*

Ismét fölvetjük a kérdést : az ábrás padlócsempéken és épületkerámián, valamint használati és díszedényeken kívül minő olyan agyagáru készült még Budán, amely az új ónmázas technika alapján műhelyünk működési körébe vonható?

A magyarországi emlékanyag között, de főleg a budavári ásatások leletanyagában számos olyan ólommázas kályharészlet van, amelyen *már az ónmáz is megjelenik*. E vegyesmázas kályhacsempe-anyagot a majolikamáz elterjedésének, az eljárás eredetének szempontjából senki sem vizsgálta. Az újításból következő döntő datálási lehetőséggel szintén nem foglalkozott — nemzetközi viszonylatban sem — a kerámikakutatás.

Ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy az ónmázat a XV. században Itálián kívül sehol sem ismerték. A kályhafiókokat az északi országokban, ha mázzal vonták be, az csak a középkori edényeken is használt átlátszó ólommáz volt, amelyet fémoxidokkal zöld, sárga és barna színre tudtak festeni. Az enyhe éghajlatú Toscanában nem készítettek kályhákat s az északi tájak közül hazánk volt az a hely, ahol a kályhák szükséglete és az ónmázas eljárás ismerete ekkor *egy időben* jelentkezett. Közelebbről e hely a budavári palota volt.

Az itt folyó ásatásoknak köszönhetjük, hogy kályhaművességünk időrendi szakaszait el tudjuk választani egymástól. A Zsigmond-palota több címeres kályhájának csempéit ismerjük, s ebből következtethetőleg tudjuk azt is, hogy e palotát számos díszes kályha ékesítette. Mátyás uralkodásának első felében még a gótikára jellemző formaadású kályhákat készítenek. Szintén Holl Imre állapította meg, hogy a pomázi ásatások leletei között van egy töredék — valaha áttört, mérműves csempe belső támasztótagja lehetett —, amelyben benyomott maiusculás »M« betű látható. A magyar kerámika történetében ez az első identifikálható műhelybélyeg, mert megfejtése véleményünk szerint egyedül Mátyás nevét eredményezheti. Gondolunk a Bécsi Várostörténeti Múzeum »M« betűs pajzsára, amely az ún. fekete sereg felszereléséhez tartozott, a Corvin-kódexek »M« »R« és »M« »A« betűire, amelyek mögött »Matthias Rex« és »Matthias Augustus« rejtőzik, és nem utolsó sorban az emblémás padlócsempék csoportjába tartozó háromszögű majolikatéglákra, amelyekből több példány került elő s mindegyiken szalagműves keretelésben az »M« betű látható. A pomázi bélyeges csempe alapján feltehetjük, hogy a Mátyás számára készített kályhák bizonyos üzemszerű módon jöttek létre, vagy legalábbis lehetséges, hogy volt olyan műhely is, amely használhatta gyártmányain a király nevének kezdőbetűjét. Egyelőre nem tisztázhattuk, hogy vajon királyi műhely lehetett-e ez, s hol működött.

Ilyen előzmények vezetik be a fordulatot, amely a kályhagyártó ipar körében is csakhamar bekövetkezett.

Az építkezések egyre nagyobb, ütemben bontakoznak ki és az újonnan átalakított, vagy épített helyiségeket kályhákkal szerelik föl. A palota régi szárnyában ott dolgozik a majolikagyártó műhely, mi sem látszanék természetesebbnek, mint hogy az új kályhákat ott készíttessék el. Azonban a faenzai kerámikusok nem értenek kályhák csinálásához, hazájukban sohasem láttak ilyeneket. A magyar kemencegyártó fazekasokat kell tehát igénybe venni. Ez a kényszerű-



Vegyesmázas kályhacsempe a trónoló Mátyás alakjával. Buda



29. kép. Vegyesmázas kályhacsempe a trónoló Mátyás alakjával. Buda

ség — talán királyi parancs — újabb alkalom, hogy a magyar fazekasok az olasz majolikakészítőkkel szoros kapcsolatba jussanak s újabb lehetőség, hogy az olasz eljárást elsajátíthassák.

Most már azonban nem csupán arról van szó, hogy az olaszok magyar segéderőket kapjanak, hanem nyilván az ország egyik legjobb hírű fazekasmestere kerül a műhelybe, olyan »kemencegyártó«, aki művészi »formás kályhákat«, azaz alakos díszű kályhafiókokat tud készíteni.

Nem tudjuk, hogy ennek az első mesternek volt-e Budán az ólommázas égetésnél általában használatos egyszerű kemencéje, vagy mindjárt használatba vette az olaszok égetőberendezését? Amint a kemencék tárgyalásánál láttuk, a különlegesen épített majolikaégető kemence gyakorlatban az ónmázas áru hevítési ütemének fortélyait szolgálta, s nem zárta ki a közönséges ólommázas eljárás alkalmazását sem. Lehetővé tette tehát, hogy vegyesen alkalmazott mázakat is égessenek benne. Ezért is állíthatjuk bizonyosan, hogy alább bemutatandó mesterünk főművét, az ún. »Mátyás-kályhát« a budavári műhelyben készítette el (29. kép, ugyanez színesben: II. tábla).

Több, különböző méretarányú és mázazású csempetöredék azonos típusú kályhához tartozó darabjain bő redőjű palástban ülő — egyik kezében országalmát, másikban jogart tartó —

férfi látható. Ennek az ábrázolásnak tükörképe is megtalálható leleteink között. A kisebb méretű csempékhez tartozó fejek közül kettő előkerült. A nyitott koronás, kétoldalt csigásan omló hajzatú fő Hunyadi Mátyás képmása. Mátyás hiteles ábrázolásai közül a bautzeni szobormű felfogásához áll legközelebb. Már ezért is a nagy uralkodó hiteles, természet után készült képmásának kell tekintenünk. A királyt idősebb korában ábrázolja. Arckifejezése fölségességet tükröz. Az arc fehér — türkizesen elszíneződött — ónmázzal borított. Aranysárga ólommázas koronájának festékje a fehér húsfelületre becsorgott. Ilyen becsorgásokat és összefolyásokat látunk a többi darabon is, a vegyesen alkalmazott mázak határvonalainál. A »Mátyás-kályha« egy másik töredékes darabján a csempe fölső, hiányzó részének irányából a mangánszínű lecsorgások majdnem teljesen elfödik és elszínezik az eredeti fehér alapmázat. Más darabokon a zöld és sárga ólommáz uralkodik, s csak a húsrészek fehérek. Mesterünk tehát nem tud még szabadulni a régi máz gyakorlatától. A gótizáló, architektónikus keret is arról tanúskodik, hogy középkori iskolázottságú mester műve áll előttünk. Pedig a királyi alak térdeiről dús redőkben hulló köpeny formaadása bizonyítja, hogy művészünk a stilizálás korlátaiból felszabadult, az új művészettel már bizonyos módon ismerős egyéniség. A redők pompás plasztikai játékát a mázak és színek ragyogása szerencsésen fokozza. A teljes sorozatokból összeépített mű a palota egyik dísze lehetett.

A »Mátyás-kályha« mesterének művészi teljesítményét messze felülmúlja azonban feltalálói jelentősége. Amint a világ Luca della Robbiában tiszteli a majolikakészítés atyját, mert először alkalmazta az ónmázat plasztikai műveinek díszítésére, mesterünk is az első, aki a hófehér ónmázat a kályha dekorációs eszközévé teszi A gondolat a maga idejében merész és újszerű lehetett. Megfelelt azonban a reneszánsz természetutánzó törekvésének, miután az arcok, kezek és az emberi test ruhátlanul hagyott húsfelületei a valósághoz hűen fehér színűek lettek. Az ónmáz alkalmazása nemcsak a fehér, hanem a kék és a mangánviola szín előállítását is lehetővé tette. Az eladdig egyszínű — rendszerint zöld — ólommázzal borított kályhacsempék alakjainak, jeleneteinek, címereinek az új, többszínű máz a realista előadás előfeltételét adta meg. A jellemzően színpompás későközépkor az intérieur legfontosabb díszét, a kályhát nem tudta felszabadítani



30. kép. Vegyesmázas kályhacsempe-töredék lovagló párral



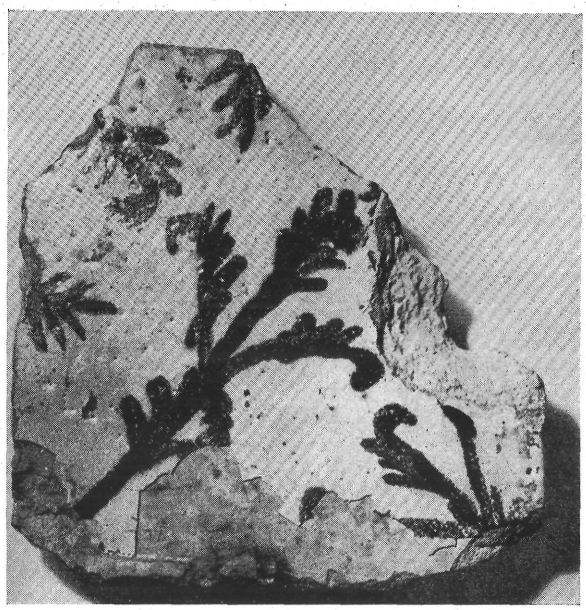
31. kép. Kályharészlet a »Vadember« és »Jacobus« ábrázolásával. Budai műhely

az ólommáz használatából eredő monoton színhasználat alól. A reneszánsz, amely a középkor színpompáját tovább fejlesztette és a valósághoz viszonyította, pazar dekorációs eszközt talált mesterünk újításában.

Mesterünk találmánya tehát korszerű volt és nemcsak Budán aratott kétségtelen sikert, hanem — mint látni fogjuk — messze földön elterjedt, és követői nyugtalan vágyakozással igyekeztek utánozni. A magyar művészettörténetnek nem akadt Vasarihoz hasonló nemzeti büszkeséggel telt krónikása, aki — Luca della Robbiához hasonlóan — az ő nevét is megörökítette volna az utókor számára. A mai szakirodalom művelői pedig — mint azt a Hirschvogel—Nickel—Reinhart-vitából láthattuk — versenyt találgatták, ki lehetett az a személy, aki az Alpoktól északra elterülő országokban az ónmázas eljárást először meghonosította, s melyik földé a dicsőség, ahonnan a tarkamázas keramika útjára indult.

Nagy mennyiségű vegyesmázas töredékünk van, amely mesterünk munkaszakaszának termékei közé sorolható. Arcok, kezek, ugró ló lovasával, táncoló ifjú s meztelen nő alakja em-





32. kép. Majolika padlótégla. Buda

33. kép. Majolika kályharészlet, táncoló alak töredéke. Buda

líthető közülük. Még mindenütt a zöld ólommáz uralkodik, ez alkotja a hátteret, sokszor az alakok ruháit is. A jellemző türkizfoltos fehér ónmáz csupán az arcokon, kezeken, a ló testén stb. jelenik meg. Ebben a munkaszakaszban készülhetett még a vajdahunyadi vár számára a Szent László lovasalakját ábrázoló vegyesmázas csempe is, amelyet a múlt század végi műemléki rekonstruálás alkalmával ástak ki.

Itt voltak-e még az olaszok, vagy közülük valaki, amikor e kályhák készültek? Nem tudjuk teljes bizonyossággal megállapítani. Az ónmáz alkalmazásának fortélyát az olaszokkal előbb is együtt dolgozó magyar fazekaslegények is átmenthették a kályhagyártók számára. De párhuzamosságot is feltételezhetünk.

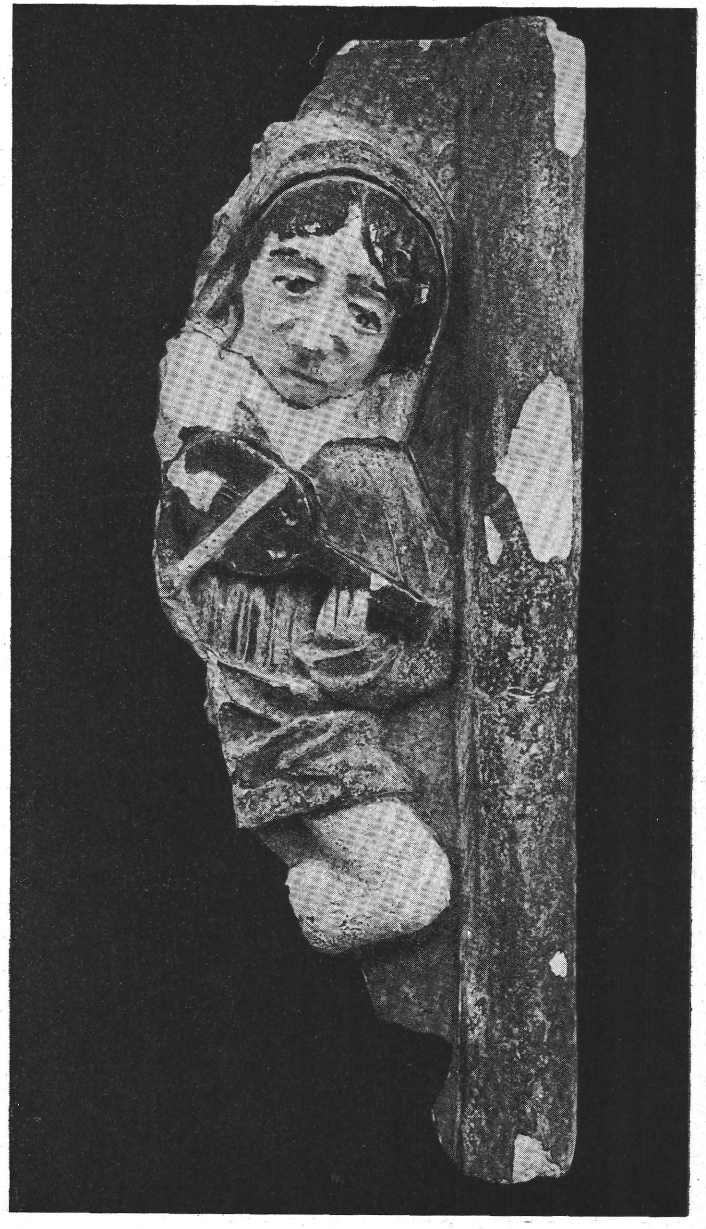
Ennek a nagyjában egységes jellegű munkaszakasznak döntő jelentősége — mint már említettük — nem is a készítmények művészi vagy ipari minőségében, hanem az ismeretlen magyar mester újításában rejlett. Ha egyelőre nem is tisztázható ez időszakban a műhely belső képe, annál kétségtelenebb, hogy a következő gyártási periódusban a magyar fazekasok már véglegesen birtokukba veszik a majolikaégető kemencéket.

Következtetéseinket a budai kályhagyártás messze földön kimagasló alkotásából vonjuk le, amelyet — könnyebb érthetőség kedvéért — »genre-képes« kályhának nevezünk el.

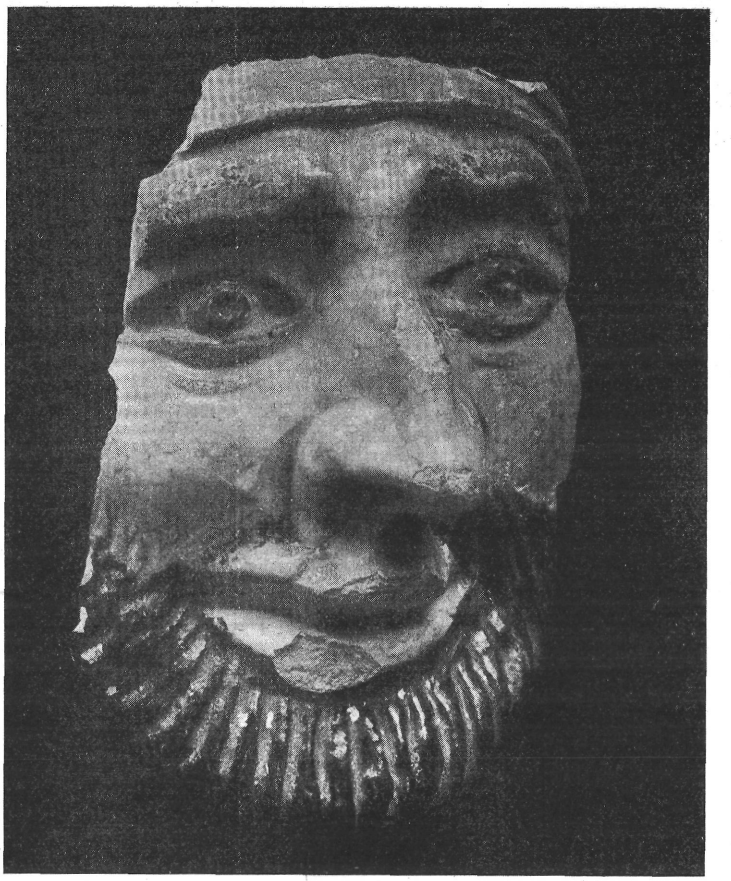
Csempéink tükrében vagy hengeres fülkéiben már alig akad bibliai téma. Eddig egyedül a »Jakab«-csempe nevezhető ilyennek. Az igen nagy méretű lapon félalakban ábrázolt mondatszalagot tartó férfi, inkább Mátyás humanistái egyikének portréja lehetne, mintsem áhítatot keltő szent vagy próféta. A sárga ólommázzal színezett mondatszalagon + JA + COB + PRO + minuszkula betűk. Barázdásredőjű köntöse és fövege mangánviola, a húsrészek fehér ónmázborításúak, s a tagolatlan vályúzatos keret ismét ragyogó aranysárga ólommázzal tündököl. Előzően tárgyalt csoportunkkal szemben a csempefelület túlnyomó részén már majolikamaz látható. Megfordult tehát a régi és az új máz alkalmazásának aránya. Ezt a kályhacsempét fazekasaink az új eljárás legbensőbb birtokában hozták létre. A vegyesen felrakott mázak találkozásainál a mázbecsorgások egész csekélyek és nem zavarják a mű élvezetét. A használt ónmáz anyaga



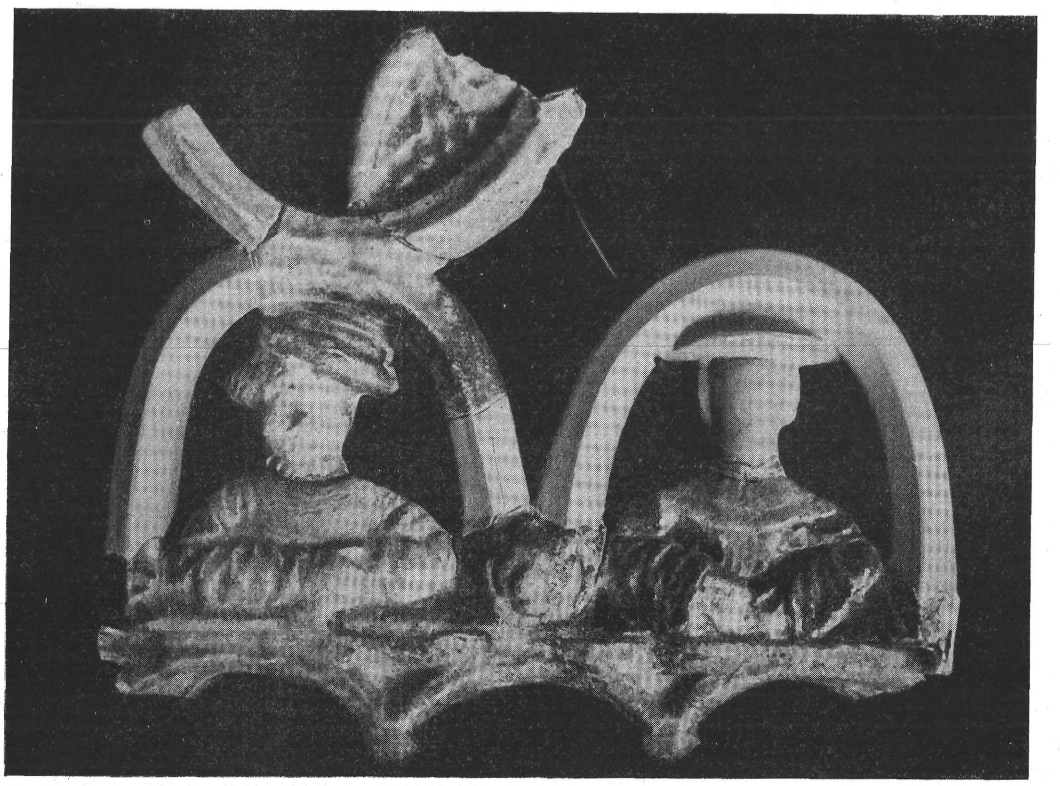
34. kép. Kályhacsempe-részlet Dávid alakjával. Buda



35. kép. Kályhacsempe-részlet udvari hegedűs alakjával. Buda



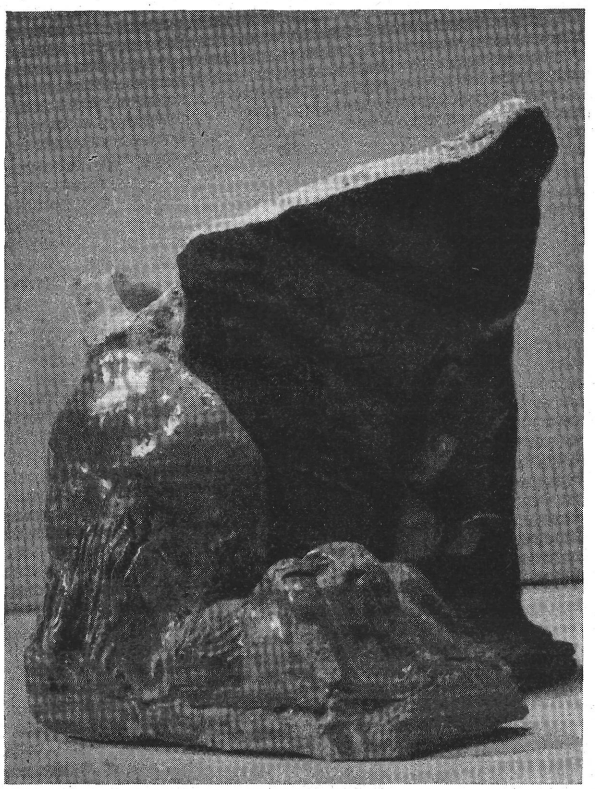
36. kép. Szatírfej. Vegyesmázas kályharészlet. Budai műhely



37. kép. Kályhapárkány-részlet Esztergomból. Budai műhely

tiszta és hófehér : az ónolvasztó kemencében végzett művelet gondos. Bár az ólommáz alkalmazásáról nem mondanak le véglegesen, a régi máz káros technikai sajátságait legyőzik és a benne rejlő művészi hatásokat kiaknázzák. Műhelyünkben ismét kifogástalan áru készül : a magyar fazekasok elsajátították az olasz titkot és új szerepet osztottak ki számára. A mintaszerűen előállított díszművek alkotói olyan áruval lepik meg uralkodójukat, amilyent eddig sehol a világon senki nem készített.

E magyar műremek szívfájdító pusztulásából megmaradt és föllelt töredékek témáikban egy hedonista udvari kultúra emlékét őrzik. A táncoló pár nőalakja, a vademberek, a hegedülő zenész, a páncélos lovag s a szemérmetlen táncot járó öreg tematikai összefüggését már nem értjük, vagy nem is volt ilyen. A középkorban használatos mintakönyvek lapjainak ötletszerű ábrái ezek, dús erejű plasztikai feldolgozásban. Az ismeretlen földrészek lakóinak mitikus vademberei éppúgy nem rémítenek meg már senkit, mint a vallásos témák sem azért vannak itt, mintha bárki is hinne bennök. Nem a budai humanisták állították össze az ábrázolás tárgyait, hanem maga a középkori műveltségű mintázó mester. Ami újat belevitt művébe, az az egyéni modern szobrászi kifejezés. Két kor határán áll : már nem gótikus és még nem reneszánsz, mint ahogy nem német és nem olasz. Rutinos mintázási készségét és művészi helyét a legmeglepőbben az a -- keramikai méretekben — monumentális férfifej szemlélteti, amely valószínűleg a kályha egyik sarokdísze volt. A középkori



38. kép. Oroszlán idomú kályhaláb. Esztergom



39. kép. Udvari bohóc. Vegyesmázas kályhacsempe. Esztergom. Budai műhely



40. kép. Királyábrázolásos kályhacsempe a kiegészített párkányrésszel. Esztergomi lelet. Budai műhely

dómok vízköpő Belzebúbja vagy a gúnyos vigyorú Pán isten, esetleg egy magyar udvaronc modenai karnavál-álarcban, sőt talán maga a művész ? Az előadás néhol vad hevülete, mint a parittyás ifjú Dávid és a táncoló öreg ábrázolásán látjuk, lírai muzsikává szelídül a táncot lejtő pár nőalakjának lágy mozgásában. Kétségtelenül szatirikus jellemrajzot ad az ostoba ábrázatú lovag képében. A táncoló hegedűs sommásan kezelt arcának fáradt mosolya a szegény, elgyötört udvari komédiás sorsát fejezi ki épp úgy, mint később Brueghel fojtott forradalmi genre alakjai. Mint további művein látni fogjuk, ahol az udvar árnyékában élő nép fiainak alakjait mintázza, a tekintetekbe gúny és bölcsesség vegyül és néma ítélet. Mesterünk nem tudja urait dicsőíteni, legfeljebb olyan nyers tréfákkal szórakoztatja őket, amilyeneket megértenek. A szoknyáját felemelő és meztelen szeméremtestét mutogató táncot járó öreg triviális előadása úgy látszik a platonisták fennkölt szellemű társaságát jól szórakoztatta.

Valószínű, hogy a sárga ólommázzal borított és fekvő oroszlán alakját mutató töredékeink ennek a kályhának lábazatát képezték. Az aranysárga ólommáz oly világító fényességű, hogy versenyez az ötvöszománc ragyogásával és a drágakő csillogásával. Ilyennel festette mesterünk a keretléceket, amelyeket egyes példányokon fehér, legallyazott, pálcára kúszó folyondár mértéktartó eleganciával ékesít. Az antimonból, illetve feketeborostyánból nyert barna és fekete mázat a jellegzetesen mintázott barázdás ruharedők, csizmaráncok és hajzatok festésére használja. A kályhafiókok alapanyagát néhol a jellegzetes és Budán mindig szereplő vörös, égetett agyag alkotja, s csak erre rakja fel a lágyabb, finoman mintázható sárgás agyagot. Nem használ sokszorosító dúcot, minden kályhalapot a maga kezével mintáz meg. Ujjainak lenyomatát a hátoldalak felületei néhol megőrizték.

Az esztergomi 1934—1936. évi ásatások leletei között több, mesterünk kezétől származó kályhafiók töredéke található. Az esztergomi kályha kétségtelenül a budai műhely terméke : mind az alapanyag, a mázak, mind a modellálás és a művészi felfogás is a »genre-képes kályha mesteré«-nek alkotása mellett bizonyít. Az esztergomi díszkályha is hatalmas, aranysárga mázzal leöntött oroszlánidomú lábazaton állt. Az egyes lapok keretelései is a budai példányokkal egyeznek. A számos ruharészlet, fej s más töredék közül kiegészíthető volt egy turbános, jogart tartó bibliai király mellképe (40. kép). Továbbiakban egy bohócos csempe érdemel figyelmet és az áttört párkánydísz kecses nőalakokkal ékesített részlete. Utóbbi motívum mégegyszer felbukkan majd mesterünk oeuvrejében, de ennek tárgyalása túlvezet hazai leletanyagunkat ismertető fejezetünkön,

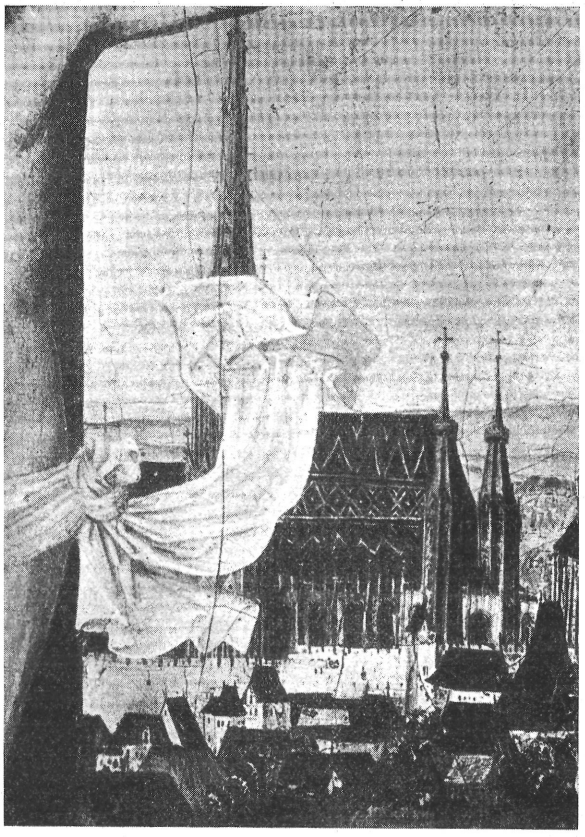
*

Kutatásaink azt mutatják, hogy mialatt a fent ismertetett mesterművek készültek, a budavári majolikaműhely üzeme továbbra is fönntartotta eredeti rendeltetését s az alapításkor már megkezdett épületkeramikai termelést folytatta.

Hunyadi Mátyás 1485-ben bevonult Bécsbe. Bonfini szerint ott díszes épületeket, kutakat, függőkerteket és művészi alkotásokat emeltetett. Mátyás bécsi műalkotásai nyomtalanul elpusztultak, vagy ismeretlenül lappanganak. Feltehetjük azonban, hogy a nagy uralkodó személyéhez méltó alkotásokkal akarta a legyőzött nép csodálatát felkelteni.

Johann Mattias Testarello delle Massa, a bécsi Stefansdom legrégibb történetírója a XVII. században feljegyezte, hogy a dóm oldalhajóit és tetőzetét III. Frigyes, ill. Hunyadi Mátyás készíttette.[40] Hans Tietze — a Stefansdom modern monográfusa — és több újabb osztrák kutató bizonyítani igyekezett, hogy Testarello és a régebbi irodalom az oldalhajók építésében téved. Szerinte Hunyadi Mátyás *csupán* a dóm jellegzetes tarkamázas tetőzetét készíttette el.[41] A vörösbarna, zöld, fehér és kék cserepekkel fedett karakterisztikus tető, az egykori ábrázolások tanúsága szerint már 1490-ben készen van.[42] (41. kép.) Ez a bizonyítás Mátyástól elvitat egy építkezési fázist, de ugyanakkor varázsvesszőt ad kezünkbe, hogy a budavári majolikagyártó műhely hiteles termékeit idegen földön tovább keressük.

A bécsi Stefansdom fehér és kék tetőcserepei csak ónmázas készítmények lehettek. Ilyeneket ekkor — az Alpoktól északra — csak Budán tudtak előállítani. A budavári műhely — mint már láttuk — a visegrádi nyaralópalota tetőzetéhez hasonlókat készített. Az esztergomi ásatások során is kerültek elő ilyen fehérmázas tetőcserepek, amelyek nyilván Hyppolit 1487—1490 között



41. kép. A bécsi Stefansdom egykorú ábrázolása

folyó palotaépítkezésekor kerültek Esztergomba. Diósgyőrben, a vár feltárásakor számos fehér, krómsárga és zöldeskék ónmázas tetőcserép-töredéket találtak.[43] Visegrád, Esztergom, Diósgyőr és Buda tetőcserepeit össze hasonlítva megállapítottuk, hogy ezek más-más égetésből valók lehetnek ugyan, amit a színek variációi tükröznek, de a vörösre égetett budai agyag és a máz megjelenése mindenütt azonos. Diósgyőr a királynő kedvelt birtoka, amely 1482-ben Bernardo Monelli — Beatrix bizalmasának — kapitánysága alatt állott, aki utóbb mint az özvegy királyné óbudai várának palotagrófja hal meg 1496-ban, s szép reneszánsz sírkövét a Vármúzeum őrzi.

Ahol majolikakészítményt tárt fel eddig a kutató ásó, mindenütt Mátyás és Beatrix személyes szerepével vagy az uralkodói kegy megnyilvánulásával hozható az kapcsolatba. A budai műhely valóban királyi manufaktúra volt, amely Buda városának virágzó reneszánsz kori ipara és kereskedelme számára ösztönzést adhatott, de versenyt nem jelentett. A virágzás Mátyás udvari kultúráját jóval túlélte. Egy épp ideillő adat szerint 1509-ben vita támad Gergely budavárosi tetőfedőmester és a garamszentbenedeki konvent között a cserepezési munka körül.[44] Bizonyíték ez arra, hogy Buda még ekkor is jelentős építőipari kapacitással rendelkezik, valamint példa a cserépáru távolsági szállítására. A szekéren való fuvarozás helyett itt nyilván a Duna segítségét vették igénybe. Vízi úton szállították minden bizonnyal az uralkodó által Bécsbe rendelt majolikamázas tetőcserepeket is. A Duna, amely annyi ipari árut szállított már lefelé a német városokból a cserébe fölvitt terményekért, — e csodás korszakban — mintha megfordította volna habjait : a gazdag Magyarországból szállított ipari árut a legyőzött osztrák tartománynak.

Így juthattak a budavári műhely termékei Bécsbe, s minden bizonnyal megfordultak ott velük műhelyünk fazekasai is. Közöttük — okunk van ezt hinni — maga a »genre-képes kályha mestere« is.

Amint az osztrák agyagművesség érdemes kutatója, Alfred Walcher von Molthein följegyzi, az 1900-as évek körül egy kis bécsi műkereskedésben csodálatos vegyesmázzal festett figurális kályhafiókokat bocsájtottak áruba.[45] A csempék a bécsi Stefansdom sekrestyéjének lebontott kályhájából valók voltak. Egy párat maga megvásárolt belőlük,[46] más darabok a bécsi Figdor-[47] és a prágai Lanna-gyűjteménybe kerültek.[48] Néhányat megszerzett belőlük a bécsi Iparművészeti Múzeum (42 — 45. kép).

Később hasonló stílusú csempék bukkannak föl Ausztria több helyén, elsősorban a Bécs—Morvaország közötti átjáróvölgyben : Mühlviertelben. Ezek közül egyes fiókokat egy osztrák gyűjtő Raurisból való kályhájába illesztett, mások mint salzachtali, salzburgi, kremsthali és mühlvierteli készítmények szerepeltek, anélkül, hogy osztályozásuknál a rajtuk levő fehér ónmáz s más szembeszökő stílkritikai sajátosságok közös gyökerét figyelembe vették volna. Vannak közöttük későbbi lenyomatok egyszínű mázzal, vannak, amelyeknek reliefdíszét víztartó és hűtőedények, az ún. »borhidegítők« falára nyomták rá. Maga az osztrák szakirodalom a legnagyobb tétovázást árulja el származási helyükkel kapcsolatban. Walcher von Molthein végül egy késői cikkében 20 évre visszanyúló kutatásait és közleményeit visszavonja, a kályhafiókok nagy részét a waldhauseni







42—45. kép. Kályhacsempék vegyesmázas eljárással a bécsi Stefansdom sekrestyéjéből. Budai műhely

(Felső-Ausztria) kolostor kályháiból való csempéknek minősíti, és azokat a fiókokat, amelyeket össze tudott vásárolni, egy kályhává építi össze. A kályhába beépített Ádám-Éva és püspök ornátusban ábrázolt alakok nyilván egy más — a tükörhöz viszonyítva kisebb méretarányú és korábbi kályha — nyomódúcainak felhasználásával jöttek létre. Az összes fiókok méretei sem egyeznek egészen, a felépítés sem felel meg a kor kályhatípusának, a fölső párkány és a baldachinok a sarokcsempék fölül hiányoznak, egyes darabokat egyszínű zöld ólommázzal öntöttek le (51. kép).

Egyes csempéket ő és Joseph Folnesics előbbi közléseiben 1500 előtti, 1500 körüli és 1500 utániaknak keltez. Készítésük helyéről semmit nem tud, de a lelőhelyek zöméből és egy mühlvierteli fazekasnál lelt nem egészen azonos, de hasonló nyomódűcból, felső-ausztriai származásúnak tartja az egész csoportot, és a legszebb osztrák kerámiai termékekként iktatja Ausztria művészettörténetébe. A hasonló durvább és elmosódottabb plasztikájú nyomódúc, illetve az ilyennel megismételt példányok azonban csak az osztrák kismesterek másoló munkáját, az eredeti csempék későbbi sokszorosítását, a budai mester művészetének továbbélését bizonyítják. Az ónmázas eljárás elterjedésének útját — a Hirschvogel-teória bűvkörében — nem jól látja s annak datálási lehetőségét sem veszi észre. Nürnbergre gondol mint nyilvánvaló kiindulási pontra, nem törődve azzal, hogy Reinhart olaszországi útja 1533-ban játszódik csak le, Hirschvogelnek mint földmérőnek ausztriai szereplése 1535-re esik.[49] Azt sem ismeri föl, hogy az 1501-ből való hohensalzburgi díszkályhán a gótikus agyagművesség e legfőbb mesterművén még nem jelenik meg az ónmáz, következésképpen sem Nürnberg mint kiindulás, sem Salzburg mint közvetítő az olasz eljárás elterjedésében nem jöhet tekintetbe. Falke helyesen mutat rá, hogy a salzburgi díszkályha a gótikus művészet befejező akkordja, az ólommázas kályhák utolsó monumentális állomása. A bécsi és a felső-ausztriai fiókok egy haladottabb, új stílusképhez tartoznak, ha korábban keletkeztek is. Származásukat azonban sem Salzburg fejlett agyagművessége, sem az Ausztriát nyugatról övező államok középkori kerámiaipara nem magyarázza.

Viszont elég egyetlen pillantást vetnünk e művekre, hogy ráismerjünk a »genre-képes« budai kályha mesterének alkotásaira. A fülkék keretezéséül mérsékelten alkalmazott gótikus architektúra szolgál. Innen sejtjük, hogy a megrendelés előtt mesterünk Bécsben járt és a Budán elkészített kályha stílusát ezzel a kerettel a bécsi főtemplom architektúrájához hangolta. A sekrestye kályháján ábrázolt témák épp oly világias tárgyúak, mint aminőket a budai vagy esztergomi palota számára készített. Ahol találunk is bibliai témát, mesterünk szinte profanizálja alakjait. Szent Kristóf vidám vagabundus alakjában jelenik meg, gúnyos ábrázata a budai »genre-képes« kályha sarokdíszének, a szatírfejnek mása. Az óriás fürtöt cipelő Josua és Chaleb — két szőlőmívelő paraszt sommásan mintázott arca — a budai »Jakab«-csempe rokona, a félrecsapott föveg és a barázdásan árkolt ruharedők pedig úgyszólván hasonmásai a mi darabunknak. A Figdor-gyűjtemény »udvari bolondjá«-nak ábrázatán a bölcsesség és az eszelősség megdöbbentő és nyugtalanító kifejezése honol. Tekintetében számonkérő ítélkezés és megvetés. Ugyanaz a forradalmi hang ez, amelyet mesterünk a budai kályhán megütött. A Figdor-gyűjtemény másik darabján, a »kretén«-en hasonló felfogással találkozunk (46, 48. kép). Nem tévedhetünk nagyot, ha e fiókok első fogalmazását a budai »genre-képes« kályha közvetlen tartozékának tekintjük.

A legköltőibb alkotások a Stefansdomból származó címertartó asszonyok. Viseletük alapján Moltheim 1500 körül keltezte ezeket, viszont Folnesics egy évtizeddel korábbra teszi keletkezésüket. A címertartó asszonyok fejének analógiáját a budai ásatások hozták napfényre. Két hasonló s mindenesetre azonos kéztől származó, baldachinos párkányról kikönyöklő asszony félalakját pedig az esztergomi feltárások juttatták kezünkbe (44 — 45, 60, 37. kép).

Mesterünk többször járhatott a császári székvárosban. A dóm sekrestyéjének kályháját valószínű, hogy az ő jelenlétében rakták össze. Mátyás uralkodása alatt 1486-ban egy tarkamázas kályhát állítanak föl a bécsi városházán, erre okleveles adat is van.[50] Nincs ugyan adatunk arra, hogy ez milyen lehetett, de ha mesterünk kezétől származó ausztriai provenienciájú csempéink aránylag nagy számára gondolunk, az összefüggés lehetőségét fel kell vetnünk.

A »genre-képes kályha mesteré«-nek további bécsi kapcsolataira a Stefansdom szentélyében álló ún. »régi stallum« is több utalást tartalmaz. Ernst Klebel a »Stefanskirche« karszékeinek monográfusa szerint a monumentális bútorzat Mátyás bécsi uralma alatt, 1486-ban készült.[51] A stallum



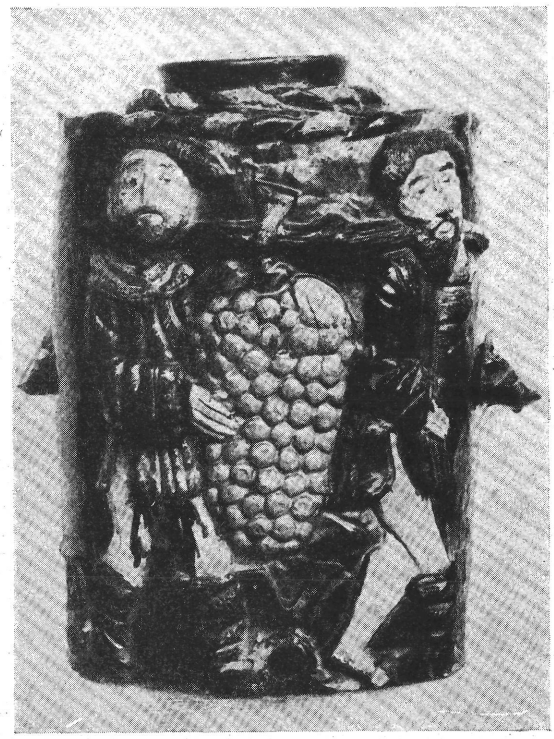
46. kép. Kályhacsempe a »Nyomorék« ábrázolásával
Bécs. Egykori Figdor-gyűjtemény



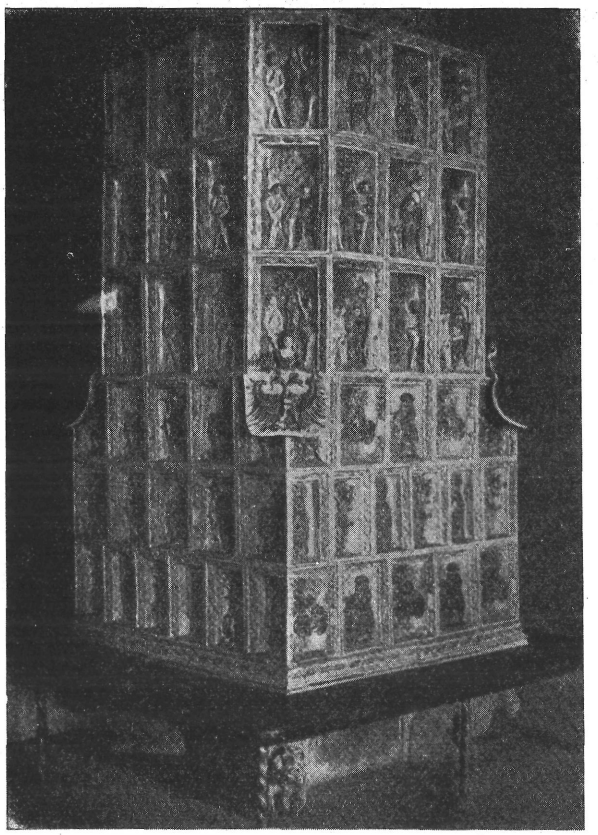
47. kép. Kályhacsempe zöld ólommázzal
Ausztria



48. kép. Kályhacsempe az »Udvari bohóc«
ábrázolásával. Bécs. Egykori Figdor-gyűjtemény



49. kép. Borhűtő edény »Josua és Chaleb«-
ábrázolással





50. kép. Mázatlan kályhacsempe indadísszel. Ausztria

51. kép. Kályharekonstrukció. Egykori Walcher v. Molthein-gyűjteményből

gazdag figurális faragványaival és domborműveivel egyik legjelentősebb ilyennemű emlék. Több szakaszban készítették, szobrászati műveinek egy részét a Nicolaus von Leyden köréhez tartozó Michael Tichter faragta. Az alsó padsoron Hunyadi Mátyás címere díszelgett. E címert — Tietze és Klebel szerint — Miksa császár 1494-ben, Bianca Maria Sforzával kötött házassága után eltüntették onnan, és az ifjú uralkodópár sajátjaival cserélte föl azt. A stallum faragványai között két címertartó figura is van, egy föveges magyar vitéz és egy lépő herold, akik a hasított címert — »Geschpaltenem Schild (Ungarn)« — tartják.[52] A fenti adatokat a magyar szakirodalomban még nem ismertették, és a magyar műtörténet eddig kiaknázatlanul hagyta a pompás plasztikai művek vizsgálatából adódható következtetések esélyét. Annyi eddig is kétségtelen, hogy a karszékek készíttetéséhez Hunyadi Mátyásnak is köze lehetett, s feltehető, hogy a Bécsben forgó és a Stefansdomban dolgozó magyar művészek és iparosok az akkor folyó nagyszabású szobrászati mű készítése körül kapcsolatba léphettek a bécsi faragóiskolával. Anélkül, hogy ezúttal messzebbmenő következtetéseket óhajtanánk levonni, utalunk a stallum relieffaragványai közül az óriás fürtöt cipelő Josua és Chaleb s azonos tárgyú kerámiai termékünk, a címertartó herold és a budai kályha parittyázó fiú Dávidjának, a föveges címertartó vitéz és a bécsi sekrestyekályha szintén keleties öltözetű Sámsonjának, az egyik fafaragvány páncélos vitézének és a budai páncélos lovagnak formai kapcsolatára. A redők kezelése és a csizmaszárak gyűrődései néhol ugyanazt a szobrászi módszert árulják el fában, mint amit a mi mesterünk agyagban tolmácsol. Lehetséges, hogy csupán közös mintakönyvet, az ún. »Heilspiegelt«, a későközépkor legkedvesebb mintakönyvét használták mindketten. Fel kell azonban vetnünk azt a lehetőséget, hogy mesterünk, aki elsősorban szobrász volt, még pedig kitűnő szobrász, a Stefansdomban közelebbi kapcsolatba került a faragványokkal. A stílusrokonság azonban nem oly szoros, hogy azonos kézre vagy közvetlen átvételre gondolnánk, csak gyümölcsöző társulásra, amely mindkét irányban hasznos lehetett.

Ha mesterünk bécsi tartózkodását elfogadjuk, felmerülhet az a lehetőség is, hogy legényeivel ottletelepedett, és a sekrestye kályháját, illetve a dóm tetőzetét a helyszínen készítette el. Ez volna az érem másik oldala, amelyet kötelességünk szintén vizsgálni, különösen, ha úgy tűnik, hogy e-

52. kép. Zöldmázas kályhacsempe címertartó lovag alakjával. Buda



mellett az álláspont mellett több okszerű érv szólhat. Így tudjuk, hogy Mátyás építkezéseinek súlypontja ottléte alatt Bécsbe helyeződhetett. Azt is láttuk, hogy uralkodásának vége felé a budai palota nyugati szárnyán — épp ott, ahol műhelyünk állott — átalakításokba kezd. Tehát a műhely működése épp ezért, legalábbis az eddigi helyen, meg is szűnhetett. Továbbá vizsgálnunk kell — a bécsi, ill. a waldhauseni asszonyalakos sarokcsempékre gondolva —, készíthettek-e a budavári királyi műhelyben Bécs számára kétfejű sassal diszített címert? Egyiken ugyanis az apátság Szent János-os, másikon a kétfejű sasos pajzsot tartják a Budán és Esztergomban már látott kecses asszonyok. Lehet, hogy a címerek között ott volt Mátyásé is, de az elveszett. A kétfejű sas viszont olyan címerkép, amelyet tudomásunk szerint Mátyás soha nem vett fel birodalmi jelvényei közé. Végül fel kell tennünk a kérdést, nem lett volna gyakorlatilag ésszerűbb az egész műhelyt kemencékkel együtt Bécsben újra fölállítani ?

Az így felvetett ellenszempontokat elemezve azonban más eredményre jutunk. A vízi úton való szállítás semmi különösebb nehézségbe nem ütközött. Különösen, ha csak az ónmázas cserepek exportjára gondolunk. Ezekkel csupán élénkíteni kellett a zöld és vörösbarna ólommázzal bevont példányok színjátékát, s utóbbiak a helyszínen is elkészíthetőek voltak. Majolikaégető kemencét építtetni Bécsben mindenesetre körülményesebb lett volna. Utalunk itt a Piccolpasso által hangsúlyozott titokra, amelyet az idegen városban a kikémlelés sokféle veszélye fenyegetett volna. Tekintetbe vesszük azt is, hogy az eredeti budai kemencét építő olaszok ekkor már nincsenek a király szolgálatában. A magyar majolikakészítő fazekasok ilynemű kísérletezését épp ott, ahol a lehető legtökéletesebb munkával kellett tündökölni, nem tartjuk valószerűnek. E kockázatos sikerű vállalkozást különben is teljesen fölöslegessé tette a budai műhely működő üzeme. Ugyanis nincs semmi bizonyítékunk, hogy az ásatási feltárásból leolvasható későbbi átalakítás — amelynek befejezésére az 1502-es évszámot viselő ajtófaragvány utal — már ekkor olyan állapotba került volna, hogy a műhely működését be kellett volna szüntetni. Épp fordítva történhetett, a műhely funkciójának megszűnte után az elhagyott és kihasználatlan épületrész megújítását is szükségszerűen sorra vették. Hozzá számítjuk érveinkhez, hogy Mátyás a bécsi polgárságot nagyobb ámulatba ejthette a Budáról szállított s általuk soha nem látott kész műipari áruval, mintha az és az annak gyártására szolgáló kemence apródonként készül a szemük előtt.

Mindez vonatkozik a kályhákra is. Budán, ill. Esztergomban bizonyára több díszkályhát állított föl a »genre-képes« kályhák mestere. Ilyen megrendelést kaphatott a királytól, vagy a magyarpárti osztrák vezető emberektől Bécs és az osztrák főváros körzetében levő kolostorok apátságai részére is. A Frigyes császárral békétlenkedő magyarpárti osztrákok már több, mint egy évtizede keresik Mátyás barátságát és a magyar nagyhatalommal való kapcsolatokat. Karintiában, a Dráva és a Mura között a feudális latifundiumok várai már 1469-ben és 1471-ben megnyitják kapuikat Mátyás zsoldosai előtt, a salzburgi érseki birtokok az 1479-ben ratifikált szerződés által jutnak a magyar uralkodó kezére, Sankt Pölten 1481 óta hódol a királynak, aki »hű városának« címert adományoz.[53] Tévedés tehát a nyugat felé irányuló magyar befolyást csupán 1485—1490 közé, Mátyás tényleges bécsi uralma öt évére korlátozni, mint ahogy tévedés azt hinni, hogy a magyar uralkodó halála után ezek a kapcsolatok egyszerre végetértek. A »keleti szomszéd« mintegy félszázadon át a legkomolyabb tényezőként szerepelt a kis nyugati tartományok egén, s Morvaország, Szilézia, Csehország, Lausitz s az osztrák országrészek horoszkópjában a magyar csillag hol ijesztő, hol csábító fénnyel tündökölt.

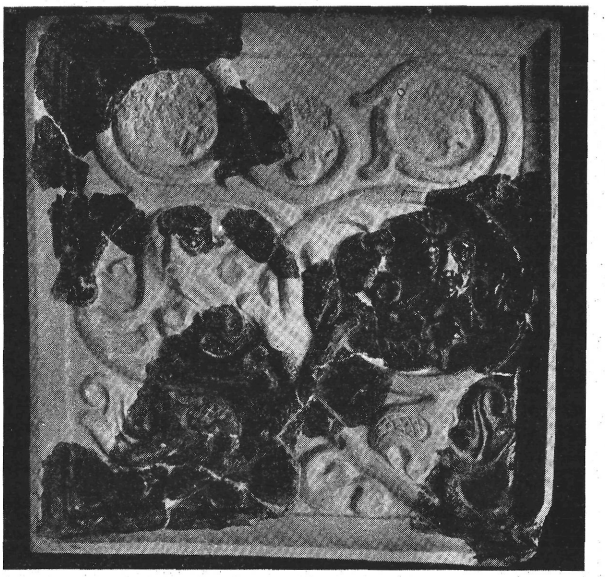
A magyar kutatást alig vonzotta eddig ez a sokat ígérő feladat. A waldhauseni augusztinus kolostor ez időben működő apátjainak, II. Erhardnak (1475—1487) és Johann Saumarkternek (1488—1490) kapcsolatait sem a bécsi Stefansdommal, sem Mátyással nem ismerjük. Lehetségesnek tartjuk, hogy a kolostor a pompás kályhát közvetlenül Mátyástól nyerte ajándékul, amint hogy ily viszontajándékozásra is van példánk, midőn a göttweigi kolostor apátja, Laurenz Grueber a kolostor klenodiumai közül 3 aranyozott ezüst keresztet, 2 úrmutatót, 1 kelyhet és 1 ezüst mellszobrot ad a királynak.[54] Az eddigi osztrák keramikakutatók közléseiből nem világlik ki meggyőzően az sem, hogy mely fiókokat tartják a Stefansdom sekrestyéje, a waldhauseni kolostor és a mühlvierteli állítólagos kályha hajdani tartozékának. Molthein e kályhák jellemző sajátságainak nevezi a fiókok szerkezeti megoldását, mert hasonlót más osztrák kályhákon nem látott. Arra a

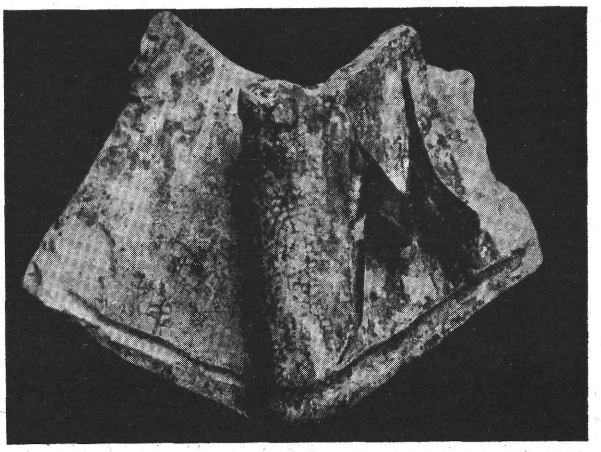
formai sajátosságra gondol, amelyben a félhengerekből képzett fülkés alakzat és a sima tükrű csempe típusa egyesül. Így minden tükörlapos csempén hátul zárt félhengeres test van, amelybe belülről szűk nyíláson át áramlik a forró levegő. E technikai ötlet a kályha lehűlési idejét csökkentette és a fűtést jelentősen gazdaságosabbá tette. Ez az Ausztriában egyedülálló példa azonban a magyarországi gyakorlatban általános, és a már említett Zsigmond-kori címeres fiókok között is ilyeneket találunk.

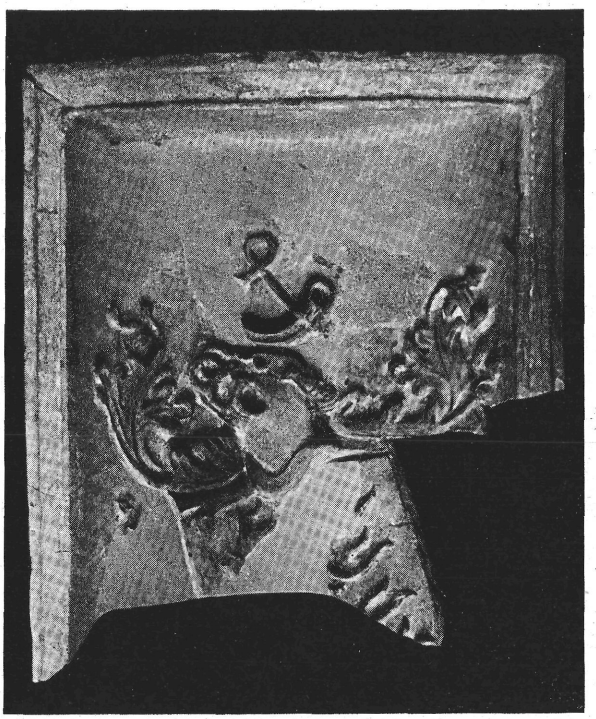
Az elmondottakon kívül további indokaink vannak, hogy a szóban forgó ausztriai példányokat is a budai műhely termékeinek tartsuk, nevezetesen a kétfejű sassal diszített példányt is, mert a címerállat véleményünk szerint királyi kegy folytán, de mindenesetre a magyar uralkodó jelleméből folyó jóindulattal párosult bölcs taktikai megfontolás révén került az egyik kályhára.

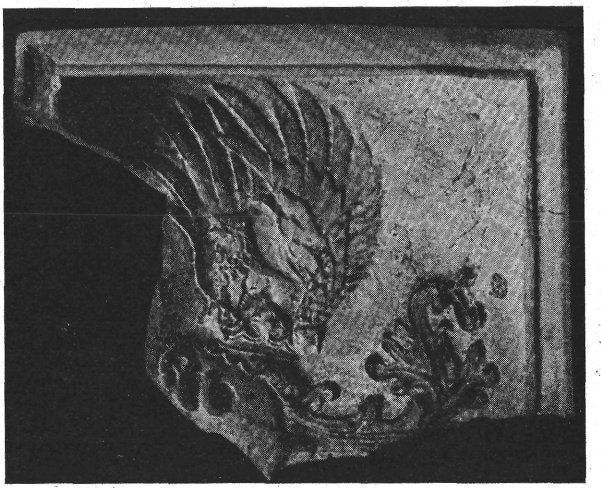
Ugyanis mesterünk egy másik budai művén páncélos vitéz egészalakos domborművű képe látható. A több példányban szereplő csempe egyik, részben kiegészített példányán, látható a pajzs — az ez esetben perdöntő kétfejű sassal.[55] (52. kép).

A külföld számára Budán készített remekművek jelentik műhelyünk legszebb diadalát. Ez volt a csúcspont, a magyar reneszánsz keramika ragyogó színjátékának méltó jutalma.[56]

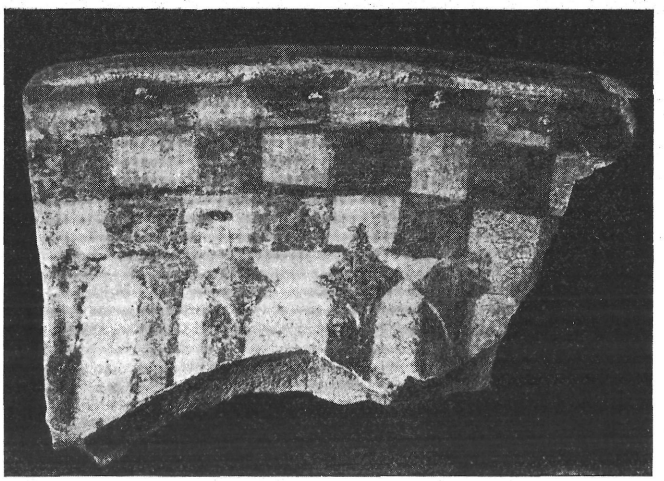








53—56. kép. Kályhacsempék részben ónmázas bevonattal. Buda



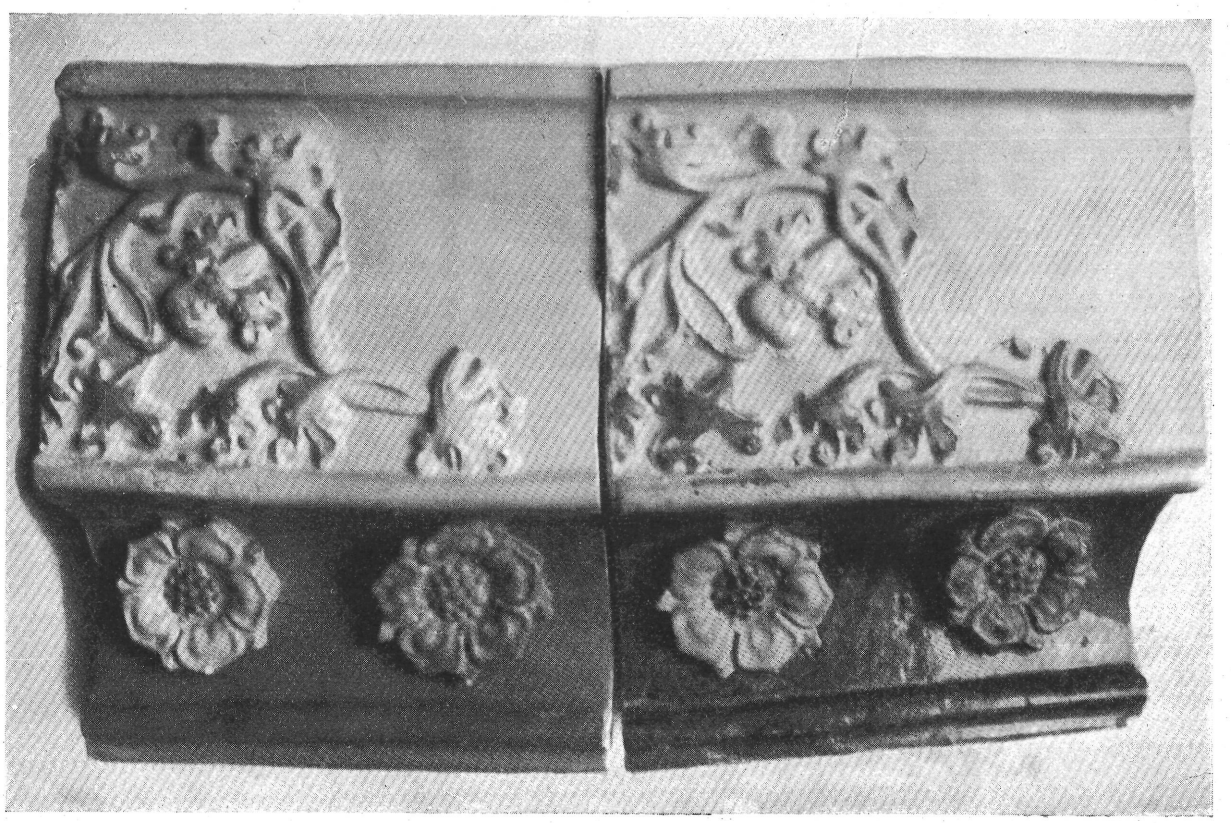
57. kép. Majolika kályharészlet. Buda

Mialatt a »genre-képes kályhák mestere« e bel- és külföldi megrendeléseknek eleget tesz, a műhelyben tovább folyik a kísérletező munka. E tevékenységről négyfajta emlékünk tanúskodik, mind a négy új állomás a majolikamáz alkalmazásának módszerében.

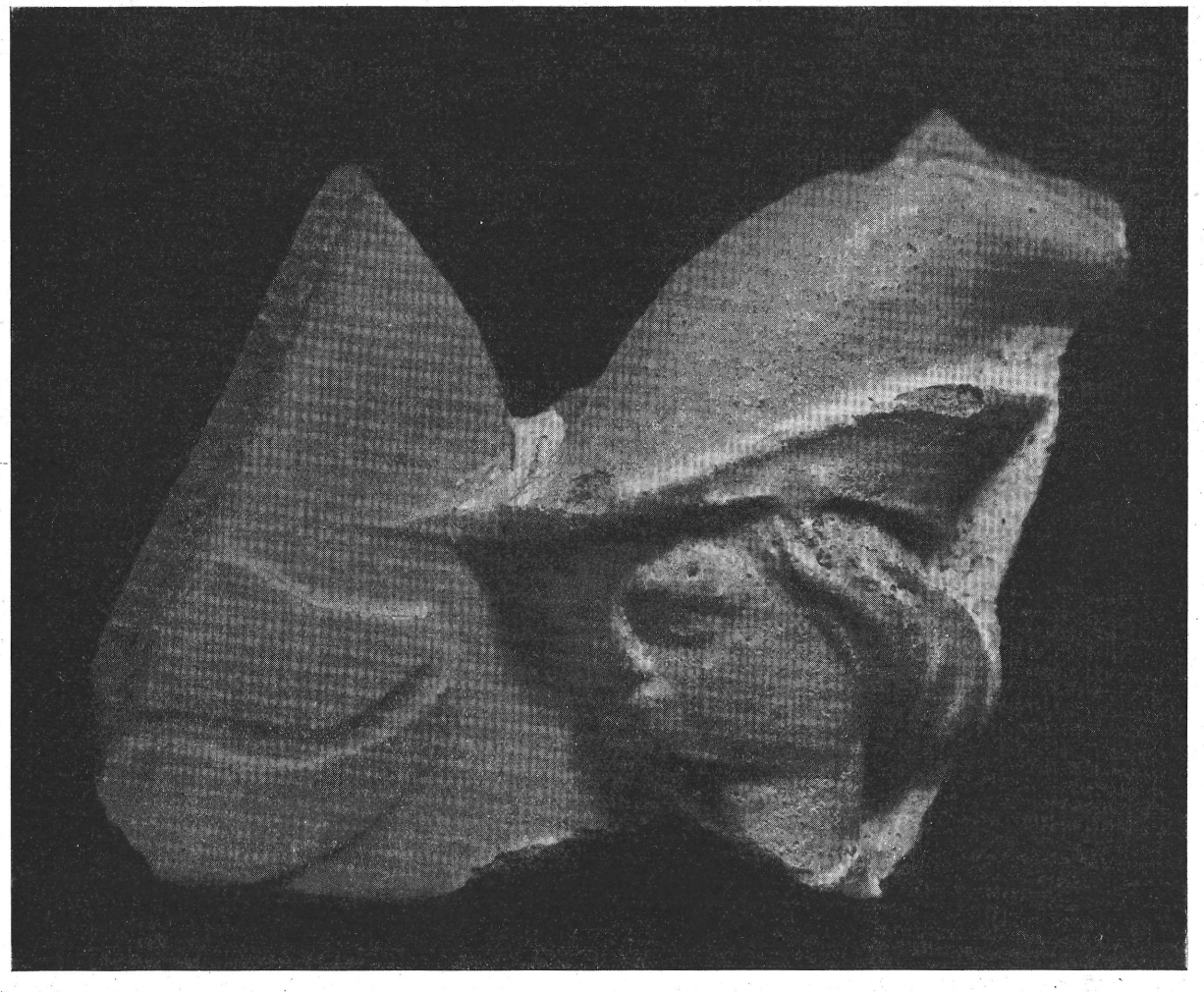
Az első félhengeres kályhacsempe-fülke, a mező közepén pajzsban kékkel és zölddel festett kürt és agancs, másikon tollas szárnyak között nyitott sisakrostélyon álló oroszlán. A címer két oldalán lágyan hajladozó gótikus levélsallang. A finom átmenetekkel kiemelt, ragyogóan mintázott dombormű dekoratív szobrászatunk valóságos remeke. Itt a pasztellszínekben tartott ólommáznak a fehér ónmázas alaptól való elválasztására a f e l e m e l t relief szolgál.

A második hasonló idomú fióknál a vegyesen alkalmazott mázak elválasztását m é l y í t é s s e l oldotta meg a mester. A középen elhelyezett figura meglehetős szabad felfogású kiegészítés, így bővebben nem foglalkozunk vele. A fiók hátterén »relief en creux« modorban fehér és égszínkék mázzal festett olasz quattrocento szövetmintát — az ún. nyírott bársonyok mustráját — utánozta. (Lásd a kötet borítólapját.)

A harmadik olyan újítás, amelynek csak száz év elteltével a winterthuri kályhások között akadt folytatója Svájcban. A kályhapárkány fehér ónmázas borításán világoskék kockázott mintát és minuszkulás betűrészeket f e s t e t t e k kontur, relief és más elválasztás nélkül.



58. kép. Kályhapárkány-részlet színes rozettákkal. Buda



59. kép. Kályharészlet. Fej fehér ónmázzal. Buda

Ez tehát az *első* olasz majolikaedények festői eljárásának megfelelő kályha. Az ecsetkezelés és a máz a hollós-besztercei oroszlános Mátyás-padló magyar mesterének stílusához áll közel.

E három technikai variánson kívül van egy töredékünk, amely magas domborműben mesterien mintázott kucsmás fiatal férfi fejét örökítette meg. A csempét egyszínű fehér mázzal öntötték le. A kályha a maga makulátlan fehérségében csodálatos élményt nyújthatott. Ha jól sejtjük, ez volt az *első* színtiszta fehér ónmázzal borított majolikakályha, amellyel a budai műhely ajándékozta meg a kortársakat (59. kép).

A felsorolt emlékek alapanyaga a műhely által közönségesen használt vörös, durva agyag. A fehér ónmáz alól ez a vörös alap sokhelyt finoman átvilágít. E fehér színben domináló kályhák a palota vörös márvánnyal diszített termeiben az aranyozott mennyezetek alatt elragadó hatást válthattak ki.

Alig hihető, hogy Hunyadi Mátyás az általa alapított majolikakészítő műhelyt, amely annyi műértékkel gazdagította a budai palotát s amely oly sok dicsőséget szerzett az alapítónak is, nyomósabb ok nélkül megszüntette volna. A palota átalakításának munkaszakaszai teljesen homályosak. A trapéz alakú díszudvar nyugati oldalának vörös márvánnyal való beborítása érintetlenül hagyhatta-e az épületsor legvégső, északi sarkán álló műhelyt, vagy sem — nem tudjuk. Úgy gondoljuk igen. A kemencék, a munkahely áthelyezésére, épp ez utolsó, legtermékenyebb tevékenysége közben, alig gondolhatunk. Miután — mint a következőkben látni fogjuk — a »genre-képes« kályha mesterének működése Budától távol, később is kimutatható : a vezető mester halálában



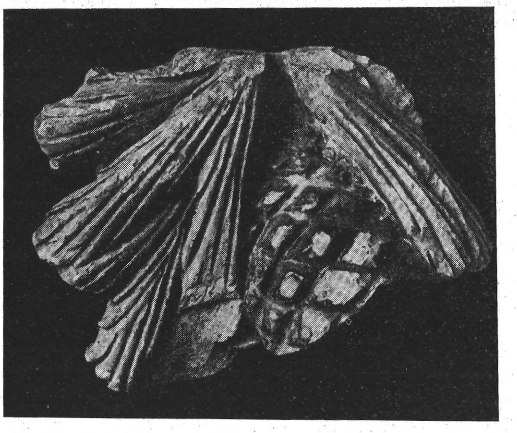
60—61. kép. Kályhacsempe-részletek női fejjel. Buda

sem kereshetjük a műhely megszűnésének okát. Legkézzelfoghatóbb magyarázatot lelünk magának az uralkodónak elhunytában. Valószínű, ekkor szélednek szét a műhely munkásai, ekkor szakad el Budától az utolsó nagy mester. Bontócsákányok fejtik szét a kemence fölépítményét, elfalazzák a tüzelőnyílásokat, lesüllyesztik a műhely szintjét, terazzóval borítják és átvakolják az egykori munkahelyet, ahol hajdan olaszok és magyarok, mesterek és legények forgatták a korongot, mintázták a puha agyagot, festették a ragyogó színekbe áttüzesedő különös árut, a majolikát. Mátyás halála után még tizenkét esztendő telik el, ameddig a volt műhelyépület végső átépítése befeződik. Ulászlót, az utódot, nem ösztönzi az Itáliában ekkor pompásan kivirágzó majolika ipar felújításának eszméje. Az elárvult műhely fazekasai szétszéledtek. Kelet, észak és nyugat felé viszik széjjel Hunyadi Mátyás majolikagyártó műhelyének fortélyait, — mondhatjuk már, nem az olasz, hanem a budai műhely titkát.

*

A műhelyről szóló ismertetésünkben megjelöltük a műhely topográfiai helyét, az ott folyó munka különleges sajátjait és az olasz s a magyar mesterek működését. A termelvények három fő csoportja, a padlócsempék, a majolikaedények és az ónmázzal díszített kályhák emlékanyaga szolgáltatta a históriai rekonstrukció tartószerkezetét. A budavári majolikaműhely életrajza nem volna teljes, ha még egy kérdésre nem kísérelnénk meg feleletet adni: *mikor működött a budai műhely?*

A műhely kronológiájának összeállítása rendkívüli nehézségekbe ütközik. Nemcsak, hogy nincs közvetlen évszámunk, de sem a forrásokból, sem az emlékanyagból ilyen nem adódik. Külön balszerencse az is, hogy Mátyás budai és visegrádi palotaépítkezéseinek nincsenek pontos évszámai. Szintúgy nem tudjuk Báthory Miklós püspök (1475—1506) váci reneszánsz stílű átalakításainak közelebbi időpontját sem. Így műhelyünk működési idejét csak a közvetett adatokból adódó következtetések valószínűségével határolhatjuk el.



63. kép. Tobozos díszű kályharészlet vegyesmázzal. Buda



62. kép. Kályhacsempe-töredék táncoló nő alakjával. Buda

A műhely fennállását — két évszám, két biztosan álló határkő — közé iktatjuk. Egyik a Mátyás és Beatrix esküvője körüli időpont : az 1475—1476-os évek. Miután ugyanis a padlótéglák faenzai stílusú csoportján túlnyomóan az Aragoniai ház, tehát Beatrix emblémái vannak, a házasságkötés ideje előtt aligha készíthették azokat. A másik évszám annak a nyugati palotaszárnynak az átépítéséről tudósít, ahol a műhelyt, ill. a háromosztatú kemence égetőtereit az ásatás napfényre hozta. Az 1502-es évszámot viselő kőfaragvány tehát a műhely működési lehetőségének legvégső határát adja meg.

A két dátum közötti 25 esztendőt azonban le kell szűkítenünk. Tudomásunk szerint a palota reneszánsz stílű átépítése Beatrix megérkezése után és csak fokozatosan indult meg. Tudjuk azonban, hogy ezeknek az újjáalakításoknak műhelyünk mintegy függvénye volt. Az olaszok Budára csalogatása is valószínűleg a király házasságával szélesedett ki, s az itáliai összeköttetéseknek, esetleg Beatrix személyes kapcsolatainak műve. Ily módon a megindulást az 1480 körüli időre tehetjük. 1476 és 1480 között telnek el azok az évek, amikor az Itáliából importált majolikaáru Mátyás vonzalmát fölkelti és benne a műhely felállításának szükségességét megérleli. A műhely feloszlását viszont jóval korábbra, a Mátyás élete végén megkezdett átalakítás első időszakára rögzítjük. Ez az időpont közvetlen 1490 előtt lehet, tehát leszűkített időtartamunk 1480—1490 között fekszik.

Ha segítségül hívjuk emlékanyagunk stiláris sajátságait, akkor azt látjuk, hogy a padlótéglák és edények díszítményei általában megfelelnek a nyolcvanas évek itáliai gyakorlatának, de a mintakészlet megjelenése pontos időmeghatározásra nem használható. Közelebb jutunk a kérdéshez, ha a Corvina-műhely közreműködéséből adódó lehetőségeket vizsgáljuk. A művészi kivitelű, helyesebben kódexminiátor kezevonását őrző csempetöredékek általában a felső-olaszországi hatás betörését, tehát késői időpontot jelölnének keletkezési évként. Vegyük csak a Lambachból a Széchényi Könyvtár birtokába jutott Kálmáncsehi breviárium legvalószínűbb készítését, amelyet Hoffmann Edit 1487-re tól ki. A Leon Battista Alberti-kézirat 1485—1490 között, a müncheni Béda 1490-ben keletkezett. Ugyanakkor azonban a kálmáncsehi kódex festője, aki a legnagyobb befolyással volt műdarabjainkra, Franciscus Kastello Ithalico de Mediolano, 1474—1495 között

működött, a madocsai apát köréhez kapcsolható, Budapesten őrzött Trapezuntius viszont 1481-ben készült.

E tág időköz tehát azt mutatja hogy a Corvina-díszítmények és a majolikadekoráció közötti összefüggés is csak relatív kronológiát biztosít. Valószínűvé teszi, hogy a majolikaműhelyhez kapcsolható kódexfestők közreműködése körülbelül az 1480—1490 közötti évekre esnék.

Mátyás 1485-ben foglalja el Bécset, 1486-ban még Wiener-Neustadtot ostromolja. Nyilván csak ezután kezdhet hozzá a bécsi építkezésekhez. Biztosan tudjuk, hogy bár építkezések még 1489-ben is folytak, a budai és visegrádi paloták — a nagy ausztriai hadjárat előtt — teljes fényükben pompáztak, bennük természetesen műhelyünk készítményei is. 1485 körül tehát műhelyünk *már* bizonyossággal működött. A Stefansdom tarkamázas tetőzete 1490-ben készen van. Feltehetjük, hogy a róla 1490-ben készült ábrázolást megelőzően egy-két évvel már befejezték, és az önmázzal vegyes cseréptető készen áll. Ez a dátum viszont tudósít arról, hogy a budai műhely *még* munkában áll. E két dátum között nyernénk tehát a műhely legszűkebb működési idejét.

A Stefansdom stallumait 1487-ben fejezik be. E művet legalábbis látnia kellett a »genreképes« kályha mesterének. Ekkor tehát már a magyar fazekasok csoportja van a műhelyben. Bonfini 1487-ben érkezik Budára s nem említi, hogy a palotában honfitársai olasz áru előállításával gyönyörködtették az uralkodót, — mindenképpen fel kell tételeznünk, hogy az olasz keramikusok ekkor már nincsenek Budán. Az esztergomi díszkályha mint Mátyás vagy Beatrix ajándéka kerül Hyppolit palotájába — de az is lehet, hogy a »genre-képes kályha mesteré«-nek ezen utolsó hazai művét Mátyás halála még a fölállítás előtt a budai műhelyben találta, s Beatrix azt már új özvegyi otthonában, az esztergomi vár »szibillák palotája« nevű királynői szárnyában állította föl — esetleg visegrádi palotájából hozatta maga után.

A fentiekből úgy tűnik, hogy a budavári műhely működésének első szakasza — tehát az olaszok periódusa — 1480 körül kezdődik és 1484 körül ér véget. Ekkor alapítják a műhelyt, az ismeretlen olasz mester a Corvina-festők közreműködésével elkészíti az ábrás, faenzai stílusú, emblémás padlócsempéket, a díszedényeket, magyar segéderőivel gyártja a reneszánsz átalakításhoz szükséges épületkerámiát. A magyar fazekasok 1484 körül veszik át az égetőkemencék irányítását, és 1490-ig, Mátyás haláláig működnek ott. Az így adódó »magyar periódus« hat évének első szakaszában részben olasz segítséggel állítják elő fazekasaink a nyolcszögletes és hollós-címeres padlótéglákat, korongoznak és festenek majolikaedényeket, továbbá vegyes, majd tiszta önmázas kályhacsempéket formáznak. A »genre-képes kályha mestere« 1485 körül kapcsolódik be a műhely munkájába és 1488 körül kezd ausztriai megrendeléseinek eleget tenni. Budától csak a Mátyás halálával előállott új helyzet szakítja el véglegesen.

Feltevésekre épített kronológiai rekonstrukciónk csupán esetleges és természetesen csak ismeretlen oklevéladatok vagy a folyamatban levő ásatások során előbukkanó évszámos leletek igazolhatnák azt.

A MŰHELY FELBOMLÁSA

Mi volt a budavári műhely tagjainak további sorsa? Merre széledtek a király halála után, s követhetjük-e útjukat? A budai műhely »titkát« hogyan őrizték meg, s felhasználták-e tudományukat? Hol, milyen alakban bukkanunk az önmázas eljárás további nyomaira?

A fentiekre — egyelőre — csak vázlatos utalásokat sejtet a rendelkezésünkre álló emlékanyag. Jelek ezek csupán, amelyeket a Budáról szétszóródó fazekasok maguk után hagytak. E jelekből történeti képet formálni még nem lehet, de elegendőek arra, hogy az olasz önmázas eljárás tovább élését, a budavári műhely expanziójának döntő jelentőségét mind Magyarország, mind Közép-Európa tájain belőlük leolvashassuk.

A budai műhely önmázas gyakorlata kétirányú tovább élés nyomain tapintható ki. Egyik a hazai, a másik a nyugatra vezető ösvény.

Úgy véljük, hogy a »genre-képes kályhák mestere« Hunyadi Mátyás halála után külföldön telepedett le. Lehetséges, hogy Budán megszűntek lehetőségei. Mátyás halála után rövidesen Miksa kerül a császári székbe (1493—1519), aki magát humanistának tekinti és folytatni óhajtja az olasz reneszánsz művelését, amelyet az idegen uralkodó, »Mattias

Corvinus« ott hatékonyan előmozdított.[57] De betör Magyarországba, majd azzal dicsekszik, hogy onnan »Mátyás művészeit« sikerült Bécsbe magával hoznia. Lehetséges, hogy közöttük volt mesterünk is, de lehet az is, hogy Mátyás halálának időpontjában Ausztriában vagy Morvaországban tartózkodott, ahol éppen valamelyik megrendelésének tett eleget. Összeköttetései eléggé ki lehettek építve, s megvárva a magyar megszálló seregek távozását új munkaalkalmak után nézhetett. Sorsáról, működéséről közel egy évtizeden keresztül nem találunk nyomokat. Bizonyos azonban, hogy a Walcher von Molthein által 20 éven át Ausztria különböző gyűjteményeiből összevásárolt és a waldhauseni kolostor kályhájaként merészen összeállított építményben vannak fiókok, amelyek bizonyítják azt, hogy mesterünk 1500 körül még működik. Tanulmányunk más helyén már említett, nagyrészt egy mester kezétől származó, de különböző időben készült kályharekonstrukció egyes sarokcsempéin olyan plasztikus oszlopdísz van, amely a közben eltelt évtized stílusváltozásának és az új környezet átformáló hatásának hű kifejezője. A kecses, gótizáló lombdíszt és a fiálék alá helyezett hasított címert tartó figurácskákból alkotott pillasztereket mesterünk a reneszánsz ízlés kissé germános megfogalmazású, puttók által tartott virágdíszes vázájával cseréli föl. Az egyik ilyen sarokcsempén a századelő viseletében nyegle tartású, fiatal »landsknecht« áll, csípőre tett kézzel s könnyedén alabárdjára támaszkodik. Sommásan mintázott arca a »genre-képes kályhák mesteré«-nek pompásan megfogalmazott szatirikus jellemképei közül való. Az archús mintázási fogása azonos a budai kályha táncoló zenészének kezelésével. Előkelő piperkőcöt mintáz, durva és ostoba kifejezéssel, az önkény és erőszak ellenszenves figuráját. A művész rokonszenve a kályha egy másik domborművében összpontosul. A »menekülő lovas«, oldalán a parasztlázadók széles késszerű kardja, fején vadul lobogó turbán, arcán a tehetetlen fájdalom kifejezése. Molthein szerint huszita harcos, de lehet, hogy az akkori osztrák parasztlázadások hőse. Nemcsak a szobrászi stílus, a mintázó kéz azonos, de a témák kiválasztásának, az alakok sajátos jellemzőerejének eszközei is közösek.

A kályha további, egyes figurákkal és hasonló reneszánsz sarokkiképzéssel díszített fiókjai jóval gyöngébb kéznek művei. Talán a tanítványok, segédek mintázták ezeket a meglehetősen esetlen figurákat, felhasználva hozzájuk a puttós keretek nyomódúcait. E gondolatot megerősíti az a megfigyelésünk, hogy a gótikus formaképzésű figurák a tükörhöz viszonyítva hol túl kicsinyek, hol azok kereteibe belevágnak, tehát két különböző nyomódúc felhasználásával jöttek létre. Megjegyezzük még, hogy az utóbb tárgyalt, tehát feltevésünk szerint Ausztriában készült kályhafiókokon csak igen takarékosan alkalmazták az ónmázat, kihasználva az arcok s kezek reliefjeit, ami által a különböző nemű mázak égetés közben bekövetkező összefolyását hátráltatni lehetett. A tanítványok kezemunkájának tekinthető daraboknál pedig a fehér ónmáz igen rossz minőségű. Nagyobb felületek, hátterek ónmázborításáról úgy látszik szó sem lehetett. Az olaszok által épített budai égető és mázolvasztó kemence utánzása — ha ilyenre sor került — csak kevéssé sikerült.

A »genre-képes kályha mesteré«-nek ausztriai működési helyét nem ismerjük. Lehetett Bécs, Alsó- vagy még inkább Felső-Ausztria, mint azt legutóbb Molthein vélelmezte. A mühlvierteli olmütz—bécsi átjáró — ahol az óriás fürtöt cipelő Josua és Chaleb-ábrázolás borhűtőedény variánsa és egy nyomódúc is előkerült — működésének eddig legvalószínűbb lokalizálása (49. kép).

Az 1436-ban Bécsújhelyen szereplő Konrád budai fazekasmester[58] után ő a folytatója az Ausztriában működő későbbi agyagmívesek hosszú sorának.[59] Bizonyos, hogy az ónmázas eljárás első megjelenése és alkalmazása német nyelvterületen mesterünk személyéhez fűződik. A budai »genre-képes kályhák mestere« ausztriai művei után keletkeznek a XVI. század húszas—harmincas éveiben azok a plakettszerűen mintázott, fejedelmi személyeket ábrázoló vegyesmázas csempék, amelyeknek eredete eddig sem volt megnyugtatóan megállapítható. Ezek között meg kell említenünk azt a Ferdinánd és Mária magyar királynő, árkádba helyezett félalakjával díszített — salzburginak tartott — kályhacsempét, amelynek páros példányát a magyar Iparművészeti Múzeum Párizsban vásárolta meg.[60] Ezekkel rokon a reneszánsz tondóba komponált — II. Lajos magyar király és Anna magyar királylány mellképeit megörökítő — két csempe, amelynek keletkezési helye szerintünk szintén tisztázatlan. Hasonló — vegyes vagy csupán zöld ólommázzal borított — fülkés és tondós kompozíciók kerültek elő szép számmal több magyarországi lelőhelyen, nagyrészt a reneszánsznak bizonyos germános ízlésvegyületében. E darabok az új dinasztikus kapcso-

latok, majd 1526 után a politikai és gazdasági hatóerő áthelyeződését jelző osztrák művészeti visszahatás hű tükörképei. A vegyesmázas példányokon, csakúgy, mint Ausztriában az ón- és ólommáz elválasztását olyképp oldják meg, hogy a sík szintjéből egyes felületeket — rendesen a dekoratív elemeket — kiemelik. A harmadik dimenzió segítségül hívásával létrehozott mélyített, ill. kiemelt felületek alkalmazásának ötletét már láttuk a budai kályhacsempéken. Széltében alkalmazták a majolika őshazájában a spanyol—mór burkolócsempéken, amelyeket »azulejos« néven ismerünk.

Mesterünk művészetének nyomát követhetjük azon a királyalakos vegyesmázas kályhacsempén, amely legújabban a Wawel ásatásánál került elő. A lengyel szakirodalom Zsigmond lengyel király építkezéseivel hozza kapcsolatba a kályhát.[61] Zsigmond mint II. Ulászló fivére hosszú ideig élt Budán, innen vitte magával a reneszánsz művészet iránti rajongását, s tudjuk, hogy nemcsak a művészeket hívta tőlünk, de a fáradságosan szállítható nyersanyagot, a süttői vörös márványt is hazánkból importálta. Magyar földön készült-e, vagy mesterünk idegenbe maradt tanítványának műve, azt közelebbi vizsgálat nélkül alig dönthetnők el.

Az ón- és ólommáz vegyes használata Ausztria több helyén az edényművesség gyakorlatában is felbukkan. A különböző hevítési fokot kívánó mázak egymásba folyását a domborműves elhelyezésen kívül a mázmezők közé illesztett választópálcák segítségével oldják meg.

Ezeknek az edényeknek keletkezési ideje a XVI. század harmadik—negyedik évtizede körül van.

E kor edényművességének másik ónmázas technikai eljárása az ún. »metélt« felületű gyakorlat. Preuning ausztriai követőinek díszkancsóin szintén megjelenik ez a kezelés, de az eljárás korábbi keletű, és a Nürnbergtől távoli Sziléziában tűnik föl az első datálható példány. Ennek a díszítési módnak a lényege abban áll, hogy a korongról levett edény felületét még száradás előtt a friss agyagba metélt mezőkre osztják. A metéléssel felrajzolt minta határvonalai megakadályozzák, hogy égetés közben a különböző hőfok alatt olvadó mázak összefolyjanak.

Nem véletlen, hogy a metélt technikával készített vegyesmázas edények legkorábbi példánya Sziléziából került elő. Ismerjük Szilézia és Magyarország szoros politikai és gazdasági kapcsolatait, amelyek Mátyás halála után továbbra is fennállnak. A kapcsolatok hídfőit és pilléreit személyekhez is tudjuk kötni. Egyik Thurzó János, 1506-tól 1520-ig boroszlói püspök, a humanizmus eszméinek és a reneszánsz művészetének sziléziai meghonosítója. Mint Horváth János írja,[62] 1507-i budai útja után Corvinák s más illusztrált kódexek, építészeti rajzok, onnan rendelt egyházi felszerelési tárgyak közvetítésével plántálta át székhelyére a Mátyás-féle reneszánsz formáit. Fennmaradt híres imakönyve is a »madocsai apát« iskolájára vall. Nem kisebb Thurzó Szaniszló jelentősége a morvaországi humanizmus felvirágoztatásában. 1497-től olmützi püspök, s mint ilyen ő volt központja az ottani humanista körnek s közvetítő a budai és a cseh—morva humanizmus között. 1521-ben levelével és ajándékaival keresi föl a Svájcban időző sziléziai humanistát, Ursinus Véliust, aki versei ajánlásával viszonozza Thurzó Szaniszló barátságát.

Mindkét Thurzó az akkor még mindég esélyes »magyar párt« vezetője, működésük és műveltségük összekötő híd Hunyadi Mátyás és Rotterdami Erasmus későbbi humanizmusa között. Thurzó János utóda Balthazar von Promnitz boroszlói püspök az, akinek címere ékesíti az első datálható, metélt technikával készített, ón- és ólommázzal díszített sziléziai kerámiai emléket. Semmi bizonyíték nincs arra, hogy a többi, szintén sziléziai provenienciájú hasonló keramikai készítmény nem készülhetett már korábban, sőt ha azok egyszerűbb és zártabb díszítménykép-zését tekintjük, arra a megállapításra jutunk, hogy az 1540-re datált Promnitz-féle figurális dísztál e műgyakorlat sziléziai ágának végső kifejletéről számol be.

Sajnos a cseh—morva keramika vonatkozó területe teljesen ismeretlen előttünk, viszont Molthein közreadásából ismerünk számos felső-ausztriai provenienciájú, metélt eljárással díszített vegyesmázas tányért és kupát. Az elsőszülöttséget a két terület között tisztázni egyelőre nincs módunkban, de annyi eddig is világos kellett volna, hogy legyen a külföldi kutatók előtt, hogy e műgyakorlat kiinduló pontja nem lehetett Nürnberg, ahol csak a század ötvenes éveiben honosodik meg az ónmáz használata a Preuning-műhely révén. E problémára már rávilágítottunk egy ízben az ónmáz európai elterjedéséről felvázolt fejtegetéseink alkalmával. Ugyanakkor már sejtetni

engedtük azt is, hogy e találmány eredetének útja olyan területen át vezet, amely az eddigi szakirodalom látóhatárán — érthető módon — teljesen kívülesett.[63]



64. kép. Királyábrázolásos kályhacsempe Krakkó. A waweli ásatásokból

Mátyás budai majolikagyártó műhelyének munkásai a műhely felbomlása után szétszéledtek. Amint láttuk, a vezető mester Ausztriába vitte át a magyar keramika technikai vívmányával gazdagított művészetét. A kisebb mesterek azonban itthon maradtak. Ismerték az ónmáz előállításának titkát, de alig voltak birtokában az ónmázas égetés bonyolult mesterségének. Az ón- és ólommáz együttes égetésének kényes munkájához pedig a várpalotában megszüntetett olasz rendszerű kemence is hiányzott. Olyan megoldást kellett találniok, amely a különnemű mázak összecsorgásait megakadályozza. A reliefes mintázás a kályhacsempéknél bevált, s a kívánt célt ezzel el lehetett érni. Az edények felületének díszítése nehezebben volt megvalósítható ilyen módszerrel. Az ötlet, amely a megoldást magában rejtette, valóban a nép szellemében fogant, egyszerű és a kétkezi munka tapasztalatából adódó újítás volt. Az alig megszikkadt edény felületébe éles késsel »metélt« választóvonalak — mint az ötvöszománc ágyai — elkülönítették egymástól a különnemű mázakat és az égetési nehézségeket egycsapásra kiküszöbölték. A száradó agyagfelületen a minta határvonalainak bemetélése nem engedett ugyan könnyed vonaljátékot, lágy fordulatokat és átmeneteket, mint az ecset, ezért kedveltebb a csíkokból, egyenes metszésekből alakított díszítmény. Ahol indás-virágos mintával találkozunk, a rajz ott is kemény, éles csúcsokból és merev hajlatokból áll. Elmondhatjuk, hogy ez a kissé szokatlan és merev díszítőstílus teljes egészében a technika és az anyag alárendelt, de mégis művészi szépségű kifejező formája. Fazekasaink alkotásai az ötvöszománc villogó színpompáját, a vonaljáték dekoratív szépségét és az edényformák kiegyensúlyozott erejét egyesítik magukban.

A gazdag magyarországi leletanyagból ki kell emelnünk a füleki vár kútjából származó áttört falú, talpas díszedényt, amely a többi ottlelt, bekarcolt díszű és applikált rozettákkal ékesített edénnyel együtt a magyar keramika középkori alaktanába illik, és keletkezési idejét az 1500 körüli évekre helyezik.[64] A pilinyi leletből származó díszkancsó egy egész új magyar edénytípus sorát nyitja meg. A gömbös testen fehér-sárga-fehér-zöld gerezdes sávok, ill. csürlők töltik ki a fehér alapból plasztikusan kiemelkedő, borostyánbarnával színezett négy tarajos borda közötti felületet.

A nyakon kettős gyűrűben ékszerű fogazatsorok futnak körbe. Ezt a típust, amelynek pompás töredékes darabjai kerültek elő a budai, az egri, füleki és legújabban a szolnoki várásatások területéről,[65] a plasztikus bordadísz bizarr és jellegzetes alakjáról »sárkány-tarajas« edénynek neveztük el. A sárkány-tarajas kancsók csak magyarországi lelőhelyeken kerültek elő, bennök sajátos magyar formaérzés fejeződik ki. Adataink szerint valamennyi a XVI. század negyvenes évei előtt készült, de feltehetően a budai majolikaműhely felbomlása után, és a közvetlenül onnan szétszóródó fazekasok műhelyeinek termékei. Készítési helyük egyelőre nem rögzíthető. Ez idő szerint az sem állapítható meg, vajon egy fazekasközpont gyártotta-e valamennyit, vagy több ilyen is foglalkozott készítésükkel. Esetleg e műhely ide-oda vándorolt a Felső-Magyarországtól délre fekvő területen, a központi királyi hatalom bomlása után, egyes oligarchák székhelyei és a törökjárta végvárak között.[66]

A sárkány-tarajos díszedényeken kívül számos hasonló metélt-technikával készített kancsótöredékünk van. A felület metéléssel osztott mezőit fehér ék- és rutaidomok élénkítik. Ezeken az edényeken nem ritka — például Egerben — a benyomott fogazatos övdísz, és a ráhelyezett, plasztikus rozettákból, eperszemekből képzett ékítmény sem. Mind ezek a díszítmények, mind az edényformák a középkori hagyományok mély továbbélését őrzik.

Metélt felületű dísztálaink emlékanyagából az egriek mellett messze kimagaslik a pomázi reneszánsz kori kúria feltárásánál napfényre került tálperem, amelyet indák között váltakozó állású virágok díszítenek. Ezen az edényen a fehér ónmázon kívül ragyogó, meleg égszínkék ónmázfestést is láthatunk. A máz finomsága a budai majolikaműhely közvetlen közelségére utal, amely nemcsak földrajzi, hanem majdnem időbeli egymásmellettiségről tanúskodik.

A magyar keramika történetébe szervesen beleilleszthető, a fejlődés, ill. a hanyatlás pontos képét rajzoló metélt díszű edényművesség monográfikus feldolgozását az ásatások fokozódó üteme és a leletek gyarapodó száma rövidesen lehetővé fogja tenni. Annyi máris kétségtelen, hogy a Budáról kiszármazó ónmázas eljárásnak egy, a technika által kialakított új stílusával állunk szemben. Már most nem tartjuk vitára alkalmasnak sem e technikai eljárás, ill. újítás és az ebből létrejött műformák szülőföldjének kérdését. Ebben az időben csak a magyar agyagművesség rendelkezett azokkal az előfeltételekkel — az ónmáz ismeretével —, amelyekből ez az eljárás kisarjadhatott. Szilézia és Ausztria, majd Dél-Németország talán az ismertetett kapcsolatok útján, talán ismeretlen ösvényeken jutott a magyar keramika ezen életképes és ott is dús gyökereket eresztő zsengéihez.[67]

Ha kályhacsempéink vegyesmázas sorozatait az országosan rendelkezésünkre álló emlékanyag összességében vizsgáljuk, három különváló stíluscsoportot vehetünk tárgyalásunk alaposztályozásául. Mindhárom csoport a XV. század végétől a XVI. század közepéig terjedő évtizedek termése s a Duna és Tisza könyökétől északra, a Kárpátoktól délre elterülő országsávban helyezkedik el.

Az egyes csoportok műhelyhez, tájhoz kapcsolása egyelőre nem lehetséges. Például az egri várásatás anyagában az alább ismertetendő csoportok valamennyije együtt képviselve van, ami arra utalna, hogy mind ott készült, tehát e gazdag lelőhelyen valamennyi hazai fazekas megfordult volna.

Az első csoport időben és művészi megjelenésben is a legközelebb áll a budai műhelyhez. A füleki várból kerültek elő ezek a darabok. A figurális csempék koronás királyok alakjait ábrázolják. A mester a gótikus szobrászat stílusának alapfokú iskoláját járta. Szent László bárdos alakjának nyomódúcán egy egri kályhához is sajtoltak fiókokat. A figurák húsrészein takarékosan alkalmazott fehér ónmázat találunk. A figurális csempék stílustanilag a magyar gótika művészetéhez kapcsolódnak, de ismerünk több szerény igényű fiókot, amelynek plasztikus alakjai már a XVI. század első felére jellemző provinciális reneszánsz formaképzését tolmácsolják (Eger). Az időben és térben szétszórt emlékek a budai vegyesmázas kályhák mestereinek, talán a »Mátyás-kályha mesteré«-nek örökségét ápolgatják.

A második csoport az olasz reneszánsz díszítményeinek eldurvult vonásait bizonyos keleties zamattal vegyíti. A Garády Sándor által feltárt Csalogány utcai fazekastelep környékéről előkerült csempék a Jagellók és Szapolyai uralma alatti átmeneti idő termékei. Vannak közöttük reneszánsz és vannak keleties ízzel vegyes sorozatok. Úgy tűnik, hogy mialatt a királyi vár számára új, nyugatias ízlésű, ismét csak zöld ólommázzal borított csempékből állítottak föl új kályhákat, lent, a váron kívül továbbfolytatták a Mátyás-idők ónmázzal vegyes technikáját. Ekkor élt még a budai műhely hagyománya, de készítők és megrendelők — nyilván már szélesebb rétegek — apránként közvetlen érintkezésbe kerültek a megszálló törökség műveltségjavaival. A palmettával koronázott, oszlopok közé fogott vérszegény növényi minta, vagy a csillagalakban elhelyezett (levelek fölé boruló keresztben végződő kagylószerű) idom oly tervező elme igyekezetéről számol be, aki a keleti díszítőstílus elemeit és annak rendszerét még nem érti, de az olasz reneszánsz motívumkincsét és annak logikai tisztaságát már elfelejtette (L. : Budapest története, Budapest a törökkorban. CXXXVI. t. 2. és CXLIII. t. 4. ábra). A Csalogány utcai leleten kívül ugyane nyomódúcok felhasználásával készítették az egri, esztergomi, füleki és a szolnoki ásatá-

sokból kikerült hasonló csempéket is, spenótzöld, narancsos sárga és fehér színek változatában, ill. egyszínű zöld ólommázzal borítva.

A harmadik csoport szintén dekoratív díszű fiókokat foglal egybe, és jellemzője a nyugati, közelebbről az osztrák visszahatást elárulo arány-, ill. formaképzés. A párkányokon szárnyas angyalfejek (ólommázas példányok Kassán) és delfinek, a négyzetes csempéken tondókba, árkádokba foglalt plakettszerűen mintázott arcélek, koszorúk, rozetták. Az ón- és ólommáz elválasztását nemcsak a harmadik dimenzió felhasználásával, tehát mélyítéssel és kiemeléssel érik el, mint az előbbi csoport, hanem választópálcákat és metélési fogásokat is alkalmaznak. A kereten néha ékkőszerű díszítés látható, mint az az augsburgi ötvösök ébenfakeretein később általános volt. A ragyogó csillogású fehér, zöld és sárga mázak mellett egyes rozetták ívszelvényeiben megjelenik a fekete és az ökörvérvörös szín is. E csempék a spanyol—mór azulejos lapok tündöklésével kelnek versenyre. Önkéntelenül felvetődik a lehetősége annak, hogy e sorozat mestere, ha nyugati mintarajzok nyomán dolgozott is, ismerte az iszlám művészet e pompás termékeit, a hasonlóan kiemelt, ill. mélyített, reliefesen megoldott azulejos burkolólapokat. Különösen csábít e föltevés oly daraboknál, ahol a tükör rajza klasszikus perzsa arabeszkindák szövevényét mutatja.

A vegyesmázas kályhacsempék szétszórtan, majd egy lelőhelyen jelentkező emlékanyagának összegyűjtése, szétválasztása s lokalizálása és a Budával való kapcsolat, valamint az egymásközötti viszonylatok konkrétabb tisztázása kemény feladatként áll a kutatás előtt. A magyar és a török gyártmányok pontos szétválasztása a hódoltság magyarnak maradt és törökké lett fazekassága, a keleti és nyugati importáru jelentkezése megannyi megfejtésre váró részlet, amelynek kidolgozása nélkül az egészet, a XVI. századi magyarországi keramika történetét felépíteni nem lehet. Ami a majolikamázzal vegyes kályhacsempék kérdését illeti, eddig bizonyosnak látszik annyi, hogy amint Ausztriában akadt folytatója a »genre-képes« kályha művészetének, követője mesterünknek, úgy egy vagy több szerényebb képességű fazekas megmaradt a hazai földön is, és a török- s németdúlta országban, a pártharcok és önkény martalékául esett vérző és égő városokban megkísérelte továbbfolytatni iparát, átmenteni tudományát, helyi ízekkel gazdagítani reneszánsz műveltségünk bomladozó állapotát.

Voit Pál

JEGYZETEK

[1] A Ny-i palotaszárny feltárásnak megfigyeléseit l. Nagy László: Ásatási napló.

[2] A fűtésnek ezt a fejlett megoldását — bár távolról sem olyan nagymértékben, mint az ókorban — a középkorban is használták. (Pl.: Sankt Gallen 820; Goslar, Clairvaux, Maulbronn XII. század; Bern XIII. század.)

[3] *J. Amman*, Eygentliche Beschreibung aller Stände. Frankfurt, 1568.

[4] *Gerevich L.*, A budai vár feltárt maradványainak leírása. Budapest Műemlékei I. Bp. 1955, 248—249. Nagy László: Ásatási napló, Nagyudvar. 1951. Budapesti Történeti Múzeum.

[5] *C. Piccolpasso*, Li tre Libri dell' Arte del Vasaio nei quai si tratta non solo la Prattica ma brevemente tutti gli Secreti. London, 1934. A leírást csaknem egyedüli forrásként használja minden technológiai kézikönyv ma is. L.: Enciclopedia Italiana. Roma, 1940, XXI.

[6] Castel Durante, az olasz majolikakészítő központok közül kimagaslik a XVI. században.

[7] *Piccolpasso* i. m. 34—35.

[8] Uo. 39—40.

[9] Uo. 51—53.

[10] Uo. 53.

[11] Uo. 39.

[12] Lt. sz. 51 100. Mérete: 17,5×6,3×3×9 cm. Lelőhely: Gyilokjáró pince. A feltárás időpontja: 1951. VI. 17. Megfigyelő: Holl Imre. A raktárakban őrzött és leládázott anyag 1951 őszén történt rendszeres átvizsgálása során két négyzetes alaprajzú, égetés közben hasonlóan összeforrt reneszánsz padlótéglát találtunk. Az egyik lap nagyrészt megsemmisült és csak csonkjai maradtak meg. Az 1950. évi ásatásokból származik (14. kép).

[13] *Höllrigl J.*, Magyarországi olasz majolikacsempék I. Mátyás korából. Történetírás (1937) 143—149.

[14] *Garády S.*, Jelentés az 1936—42. években végzett ásatásokról. (Kézirat.)

[15] *A. Bonfini*, Rerum Hungaricum Decades Libris XLV. Lipsia, 1771. A palota Mátyás-kori topográfiájának rövid áttekintésében Gerevich L. idézett tanulmányán kívül. Balogh Jolán volt segítségemre, akinek sokirányú támogatásáért ez úton mondok köszönetet.

[16] *O. v. Falke*, Majolika. Berlin, 1907. — *Ballardini*, Corpus della maiolica Italiana. Roma, 1933.

[17] Itt elég Johann Friedrich Böttger, az európai porcelán feltalálója nevét említenünk, aki I. Frigyes porosz király elfogató parancsa elől Szászországba menekült, ahol azonban Erős Ágost választófejedelem és lengyel király őrizetbe vétette és kísérletei folytatására kényszerítette.

[18] *E. Schön*, Buda ostroma Roggendorf által 1541. Bécs, Albertina. Ismertette: *Kelényi B. O.*, Erhard Schön magyar vonatkozású metszetei. Fővárosi Könyvtár. Budapest Gyűjteményeinek Tanulmányai.

[19] *Gerevich* i. m; 278; *Schweiger*, Reiszbeschreibung... Nürnberg, 1655, 22; *Omichius*, Beschreibung... Güstrow, 1582.

[20] *Voit P.*, Gyarmati Dénes mester és a magyar építőgyakorlat hagyományai. Művészettörténeti Évkönyv. Bp. Sajtó alatt;

[21] Catalogue of the Mortimer L. Schiff. New-York.

[22] *Rackhaem*, Catalogue of the Victoria and Albert Museum. London. — *Bertalan V.*-né, Faenzai majolikatálak a budavári ásatás anyagából. Művészettörteneti Értesítő (1954) 106—113.

[23] *H. H. Chompret*, Les Faienes Françaises Primitives. Paris, 1943, 68—69.

[24] Uo. 40.

[25] *K. Frei*, Ausstellung Schweizerische Keramik. Kunstgewerbe Museum, Zürich, 1947—49.

[26] *Falke* i. m. — *W. Stengel*, Studien zur Geschichte der Deutschen Renaissancen Fayencen. Mitteilungen aus dem Germ. Nat. Mus. (1911) 21—105.

[27] *Voit P.*, Olasz reneszánsz dísztál az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Múzeum (1945).

[28] *E. Edgar*, Habanska Keramika. 1918. Slovenská Knihovna. A mű fordításáért Fehér Istvánnénak mondunk köszönetet.

[29] *Divald K.*, Budapest művészete a török hódoltság előtt. Bp. é. n. 139.

[30] A Descriptive Catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum. London, 1873, 480—481.

[31] *Hoffmann E.*, Régi magyar bibliofilek. Bp. 1929.

[32] A budai palota intenzívebb művészi kiépítésének kezdőpontját a trónterem ajtaján levő 1479-es évszám és a Firenzéből ugyancsak 1479-ben behívott legnainolók szerződtetése jelezné. L.: *Balogh J.*, A magyar reneszánsz építészet. Mérnöki Továbbképző Intézet, 1952, kézirat gyanánt. — Visegrád reneszánsz kori építkezéseinek kezdetét ugyan ő még későbbre, 1483-ra teszi. L.: *J. v. Balogh*, Die Ausgrabungen in Visegrád. Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege IV (1950) 3—4, 46. Balogh Jolán megállapításait megerősítik a modenai számadáskönyvek Budára, ill. Visegrádra vonatkozó adatai, amelyek szerint az építkezések mindkét helyen még 1489-ben is folynak. L.: *Voit P.*, Művészettörténeti Értesítő (1954) és *Voit P.*, Gyarmati Dénes mester és a magyar építőgyakorlat hagyományai. Művészettörténeti Évkönyv. Bp. Sajtó alatt.

[33] *Dercsényi D.*, Visegrád műemlékei, Bp. 1951.

[34] Akadémiai kézirattár. Modena I., Esztergom 1488. R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Casa Amministrazione Ippolito I. D'Este 51. »Item ollas parvas Ad ludendum pro domino Reverendissimo.« — *Voit P.*, Kaza György, Estei Hippolit esztergomi kályhása. Művészettörténeti Értesítő (1954) 113—116.

[35] *Piccolpasso* i. m. — A Pallas Lexikon szerint az *ongaresca:* majolika, mély csésze, amelynek alacsony talpa van.

[36] Lt. sz. 51, 1075. Méretei: *A)* 9,3 × 14 × 1,3, *B)* 11,5 × 9, 8 × 1,3, *C)* 13,5 × 13,7 × 1,2 cm.

[37] Holl Imre szíves közlése.

[38] *Hoffmann* i. m. A Corvinákra vonatkozó fejtegetés Balogh Jolán idevonatkozó műveiből és személyes közléseiből merít. A közreadatlan Corvina-fényképanyag tanulmányozását szintén ő tette lehetővé, amiért ez úton is köszönetet mondok.

[39] Akadémiai kézirattár. Modena II., Esztergom 1487—1498, Inventarii, 25.t és no. 1487. Libro Generale 103. okt. 17.: »Ditto per uno Calamaro ongarescho per el prothonotario, din. 75.«

[40] Geschichte der Stadt Wien. III/2. Wien, 1907.

[41] *H. Tietze*, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie XXIII.

[42] *M. Dreger*, Baugeschichte des Wiener Hofburg. XIV. Wien, 1914.

[43] Miskolc, Múzeum. A leltárban: D^i 15985, D^i 15986 és D^i 15987. sz. alatt, összesen 9 db leltározott töredék.

[44] A garamszentbenedeki konvent protokolluma 190/b l. Bártfai Szabó László szíves közlése.

[45] *A. v. Walcher-Molthein*, Die ältesten Bunten Kachelöfen Oberösterreichs. Belvedere. Forum. Wien, 1924. 120—131.

[46] Sammlung Alfred Ritter Walcher v. Molthein. Deutsche Keramik des XV bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden Slawischen Sprachgebieten. Wien, 1917. Wawra.

[47] *A. v. Walcher-Molthein*, Die deutschen Keramiken der Sammlung Figdor (II). Kunst und Kunsthandwerk. Wien, 1909, 301—362.

[48] *O. v. Falke*, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna. Prag. Erster Teil. Rudolph Lepke's Kunst-Auction-Haus, Berlin, 1909, 71—73.

[49] *Edmund Wilhelm, Braun*, Das Kunstgewerbe der Renaissance, 1935. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes. VI. 64. — Braun a Hirschvogel-ábrándot ismét feltámasztja, s miután utóbbi neve 1544-ben Laibachhal kapcsolatban előfordul, kézenfekvőnek látja Hirschvogel tájképmetszeteinek stílusát egy rácsos peremű majolikatálon felismerni. Nem vesz tudomást arról, hogy ezeket a tálakat már *C. Černohorský*, Počátky Habanskych Fajansi. Opava, 1931. c. művében hiteles ásatási leletek alapján a morva—magyar határ mentén működő habánság oeuvrejébe utalta, észak-olasz stíluseredetüket pedig 1932-ben az olasz szakirodalom tisztázta. L.: *G. Ballardini*, Opera di Maestri Compendari Faentini al Museo

di Torino e loro rapporti con le Ceramiche »Habane«. Torino, 1932.

[50] L. *Walcher-Molthein* idevonatkozó munkáit.

[51] *E. Klebel*, Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien. Wien, 1925. A stallum szobrásza is jövevény, 1484-ben érkezik Bécsbe, és csak Mátyás alatt veszik föl a polgárok közé.

[52] *Tietze* i. m. 338.

[53] Magyar Történet. II, 516.

[54] Österreichische Kunsttopographie I. 436.

[55] Lt. sz. 51, 1820. Mérete: 7 × 5,3 × 1,2 cm. E darabnak két egyszínű zöld ólommázzal bevont replikátuma van, amelyen a páncélos vitéz, az egész pajzs és a késő-gótikus formaképzésű lombdíszes keret töredékei megvannak. E példányok a »genre képes kályha mesteré«-nek kétségtelen kezemunkáját és művészi stílusát mutatják.

[56] Helyes fogalmat alkothatunk magunknak e darabok — és így közvetve a mi ásatási leleteink — értékéről és műbecséről, ha azokat a tetemes vételárakat megfigyeljük, amelyeken e műtárgyak gazdát cseréltek. Tájékoztatásul közöljük, hogy az 1909-ben Berlinben tartott Lanna-árverésen az egyetemes keramika legnagyobb neveinek művei, egy Andrea della Robbia-dombormű 15 000, egy Giorgio Andreoli-tál (1534) 16 000 s egy Palissy-plakett 3160 márkáért kelt el. A katalógusszövegek ideiktatását fontosnak véljük, miután azok immár a magyar műtörténet állagába tartozó, szétszóródott műkincseket tárgyalnak:

»*O. v. Falke*, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna. Prag. Erster Teil Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin, 1909.

p. 71.:

No. 595. OFENKACHEL von viereckiger Form, vertiefter, grüner Fond mit Reliefdarstellung: Wilder Mann mit Keule auf einem gelbgemalten Fabeltier reitend. Der Rand gekehlt. Nürnberg, 15. Jahrh. S. H.-R.

H. 24 cm. B. 21,5 cm. Repr. Tf. 58.

(Megvásárolta Rosenberg, 1000 márkáért.)

No. 596. DESGLEICHEN, gelber Fond, mit Hochrelief: Simsons Kampf mit dem Löwen. Löwe braun, Gewand olivgrün. Die Randkehle grün. Nürnberg 15. Jahrh. S. H.-R.

H. 24 cm. B. 21,5 cm. Repr. Tf. 58.

(Megvásárolta Rosenbaum, 2500 márkáért.)

No. 602. GROSSE ECKKACHEL, farbig glasiert, die beiden rechtwinklig aufeinanderstossenden Kacheln in Form vertiefter Nischen mit Reliefdarstellung: Simsons Kampf mit dem Löwen. An den Rändern eine Kehle mit reliefierter, schildhaltender Figur unter einem Baldachin. Übereckstehend und zwei Drittel der seitlichen Kacheln bedeckend ein zweiter Schild mit frei rund modellierter, weiblicher Halbfigur im Zeitkostüm als Schildhalter. Auf dem blau und grün senkrecht gestreiften Wappenschild die reliefierte Figur des Evangelisten Johannes, mit einem Kelch in der Hand, auf dem eine Schlange liegt. Farben: dunkles Manganbraun, Grün, Olivgrün und Gelblichweiss.

Von dem Ofen der Sakristei aus dem Stephans-Dom in Wien stammend. Oberösterreich, vor 1500.

H. 45 cm. B. 38 cm. Repr. Tf. 50.

(Megvásárolta Bondi, 12 100 márkáért.)

No. 603. DESGLEICHEN, ähnlich wie vorige. In Nischen die gleiche Darstellung. Auf dem Schild (von dem ein Stück abgebrochen ist), der reliefierte, blauglasierte Doppeladler mit Bindenschild. Die weibliche Halbfigur als Schildhalter ähnlich wie die vorige. Farben: blau, grün, ockergelb, manganbraun. Gleiche Provenienz wie die vorige. Oberösterreich, vor 1500.

H. 47 cm. B. 36,5 cm. Repr. Tf. 50.

(Megvásárolta Artaria, 11 100 márkáért.)

No. 604. KACHEL in Form einer rechteckigen, tiefen Nische mit reliefierter Darstellung: Der hl. Ckristoph mit dem Jesuskind. Am Rande eine Kehle mit Sockel, Baldachin und Laubwerk. Farben: wolkig-blau und grün auf gelblichweissem Grund. Provenienz wie die vorigen Kacheln.

Oberösterreich, vor 1500. S. H.-R.

H. 37 cm. B. 27 cm. Repr. Tf. 52.

2. Falke: Sammlung Lanna, Prag, 1909 p. 73

(Megvásárolta a Hamburgi Múzeum, 4800 márkáért.)

No. 605. DESGLEICHEN, von ähnlicher Form mit der Darstellung: Adam und Eva werden vom Engel aus dem Paradies vertrieben. Im Hintergrund eine Mauer mit Zinnen, von einem Apfelbaum überragt. Der Rand ähnlich wie bei der vorigen. Farben: blau, grün, stumpfes Gelb auf gelblichweissem Fond. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorige. S. H.-R.

H. 43 cm. B. 39 cm. Repr. Tf. 51.

(Megvásárolták 2000 márkáért.)

No. 606. DESGLEICHEN, in ähnlicher Form. In der Nische Hochrelief: Simsons Kampf mit dem Löwen. (Die gleiche Darstellung wie auf der Eckkachel.) In der Kehle schildhaltende Figur auf einem Postament unter einem Baldachin. Farben: blau, gelblichbraun auf gelblichweissem Fond. Oberösterreich, vor 1500. S. H.-R.

H. 36,5 cm. B. 25,5 cm. Repr. Tf. 52.

(Megvásárolta a Bozeni Múzeum, 2700 márkáért.)

No. 607. DESGLEICHEN, In vertiefter, wolkig-blau glasierter Nische die hohe reliefierte Figur des heiligen Nikolaus von Bari mit Mitra und Rauchmantel. In der Kehle plastisches Rankenwerk. Gewand: blau gelblich-grün. Ebenso die Gloriole. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorige. S. H.-R.

H. 35 cm. B. 22 cm. Repr. Tf. 52.

(Megvásárolta a Hannoveri Múzeum, 2400 márkáért.)

No. 608. DESGLEICHEN. Gelblichweisser Fond

mit sparsamer Verteilung von Grün, Blau und Gelb. Darstellung: Der heilige Sebastian am Marterpfahl. In der Kehle Rankenwerk. Oberösterreich, vor 1500. Gleiche Provenienz wie vorher. S. H.-R.
H. 35 cm. B. 19 cm. Repr. Tf. 52.
(Megvásárolták 2600 márkáért.)
p. 75.:
No. 616. GROSSER WEINKÜHLER, reliefiert und farbig glasiert. Mit doppelter Wandung: ein Behälter für Wein, einer für Wasser. Zylindrische Form mit abgesetztem, kurzem, geradem Hals und Strickwulsten. Auf der Stirnseite, über die ganze Fläche reichend, zwei hochreliefierte Figuren: Josua und Kaleb mit der Weintraube. Am Boden zwei Öffnungen für das Ausflussrohr. Die eine bezeichnet mit »A« (aqua), die andere mit »V« (vinum). Die seitlich angebrachten Henkel in Form kleiner, aufgesetzter Schildchen. Der Fond grün, die Gewänder der Männer gelb in verschiedenen Abstufungen bzw. manganbraun. Die Traube opakblau. Das eine Schildchen gelb mit zwei weissen Querbalken, das andere unbestimmt. (Schäg geteilt mit Grün und Weiss.) — Salzachthal, Anfang 16. Jahrh. Vergleich: Alfred Walcher Ritter von Molthein, Wien, 1906. Bunte Hafnerkeramik der Renaissance. Taf. 13. pag. 46. H. 40 cm. Durchm. 28 cm. Repr. Tf. 51.
(Megvásárolta a Hamburgi Múzeum, 12 100 márkáért.)
Az 1917-en elárverezett Molthein-gyűjteményben szereplő darabjaink:
Sammlung Alfred Ritter Walcher v. Molthein, Deutsche Keramik des XV. bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden slawischen Spachgebieten. 1917. Kunstauktion von C. J. WAWRA, Wien.
p. 71.:
No. 363. Gotische Ofenkachel. Mit bunten Glasuren. Auf einen Falben mit weissem Haupt und weissem Schweif nach rechts sprengender Reiter. Er trägt eine Sendelbinde mit weit ausflatternden Enden, grünes Gewand und ein breites kurzes Schwert. Oberösterreich. Um 1500. Der Werkstätte aus welcher diese und die folgende Kachel hervorgegangen sind, gehören die Kacheln Katalog Nr. 595 und 596 der vormaligen Sammlung Lanna sowie die Kachel mit dem auf einem Fabeltier reitenden Waldschratt in der Sammlung Figdor an. Nach den bisherigen Forschungen Walchers ist die Werkstätte in Oberösterreich zu suchen. H. 26 cm. B. 29 cm.
(Megvásárolta Bondi, 13 000 koronáért.)
No. 364. Gotische Eckkachel. Mit bunten Glasuren. In dem einen Felde die Figur eines Landsknechtes in geschlitzter gelber Tracht, in der Linken eine Helmbarte haltend. Im anderen Felde der heilige Johannes mit dem Kelch, aus dem das Gift in Gestalt einer Schlange ausscheidet. Am Zusammenstoss ein kleiner Putto eine Ziervase tragend. Oberösterreich. Um. 1500. H. 25, B. 20 cm.«
(Megvásárolták 3550 koronáért.)
A származási helyek meghatározásainak ellentmondásaira már a szövegben utaltunk.

G. Koch, Kunstwerke und Bücher am Markte (Was bezahlt wird für Werke alter Kunst). Esslingen, 1915, 149: »Kacheln vom sogenannten Wiener St. Stephans(Sakristei) Ofen« címen összefoglalja a csempék újabb pályafutásának történetét, és Molthein hiteles levelére támaszkodva elmondja, hogy 1865-ben Zelebor bécsi műasztalos udvarán ismeretlen idők óta heverő mintegy 25 csempelap és két sarokcsempe közül 7 darabot Lanna vásárolt meg darabonként 7 forintért. E 7 darab a Lanna-aukción 40 000 márkáért kelt el.

[57] *Dreger* i. m.

[58] *Genthon I.*, Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig. Bp. 1927, 84.

[59] *Voit P.*, Magyar kéramikusok idegen földön. Magyar Iparművészet (1944).

[60] L. képeit *Walcher-Molthein*, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance, Wien, 1906. és *Voit P.*, Az Iparművészeti Múzeum mesterművei. Bp. 1946, valamint *Cserey É.*, Két reneszánsz arcképes kályhacsempe. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. Bp. 1954.

[61] Maria Piatkiewicz Derén a waweli vár állami gyűjteményei munkatársának szíves közlése.

[62] *Horváth J.*, Az irodalmi műveltség megoszlása. Bp. 1935, 245—246.

[63] *O. v. Falke*, Majolika. Berlin, 1907.

[64] *Horváth H.*, A kézműipar új formái. Magyar művelődéstörténet II. Bp. 616—618.

[65] Kéziratunk elkészítése óta tovább folytattuk a XVI. század magyar keramikájának kutatómunkáját. Eredményei részben napvilágot láttak Nógrád megye műemlékei c. mű egyik bevezető fejezetében és a Művészettörténeti Értesítő (1954) 1. számában. További kutatásaink közzétételének — amelyek már a lokalizálás műveletét is tartalmazni fogják — nem akarunk ezúttal elébe vágni.

[66] E díszítmények középkori virágzásának magyarországi változatait feldolgozta *Holl I.*, Külföldi kerámia Magyarországon (XIII—XVI. század). Budapest Régiségei XVI. Bp. 1955, 147—190.

[67] *K. Masner*, Zur Schlesischen Keramik der renaissancezeit. Jahrbuch des Schlesischen Museums I. Breslau 1900, 122—132.

L'OFFICINA DI MAIOLICHE DI MATTIA CORVINO NELLA FORTEZZA DI BUDA

Negli anni 1951 e 1952 gli scavi effettuati tra i ruderi della Reggia medievale di Buda arrivarono al punto più settentrionale dell'ala occidentale del palazzo, dove ritornarono alla luce i muri di una costruzione il cui esame permise di constatare la sua origine quattrocentesca e che presentò i segni di ulteriori modificazioni eseguite non più tardi del secolo XVI°. La struttura della costruzione rivelò agli esperti che si trattava della scoperta delle vestigia di un forno diviso in tre compartimenti. In mancanza di oggetti archeologici rinvenuti sul posto, ci toccava di confrontare i frammenti murari suindicati con altre costruzioni simili riguardo alla pianta ed alla struttura, e di studiare inoltre le esigenze che indussero la Corte reale a costruire il forno.

La forma e la struttura della costruzione escludono la possibilità di annoverarla tra i focolari ad uso culinario del palazzo. Non può trattarsi nemmeno del forno di un panificio, date le strette bocche orlate di pietre, e la pianta angolosa della cavità interna. Tale struttura contraddice anche all'ipotesi di avere scoperto la fucina di un'antica officina da fabbro. È stata presa in considerazione persino l'idea di avere scoperto le tracce di un ipocausto, sistema di riscaldamento noto anche nel medioevo. Nessuna delle formazioni architettoniche rinvenute durante gli scavi confermò però la supposizione che tale sistema fosse mai stato adoperato per il riscaldamento dell'ala occidentale della Reggia. Le molte centinaia di mattonelle da stufa, ornate o no, che si trovarono tra i ruderi, ne sono invece le controprove. Il Palazzo, durante tutto il periodo che fu abitato, si riscaldava per mezzo di stufe a carbone e di camini.

Quindi si pose il problema se il forno ritornato alla luce poteva servire agli scopi di una delle officine di ceramiche che lavoravano per la Corte reale.

I vasai europei del Trecento e del Quattrocento si potevano raggruppare in tre categorie corrispondenti ai diversi rami del progresso. Uno di questi gruppi produsse ceramiche di uso domestico, dipinte oppure decorate a vernice piombifera ; i tipi di forno adoperati dai ceramisti appartenenti a questa categoria, avevano una camera a forma cilindrica o troncoconica sopra una pianta circolare. La loro costruzione non richiedeva esperienze tecniche maggiori che quella dei forni rurali in uso fino ai nostri giorni. I ruderi dell' impianto di riscaldamento rinvenuto nella Reggia di Buda appartenevano ad un forno di dimensioni assai più vaste e rivelano una tecnica più sviluppata e nella lavorazione del materiale di costruzione e nella struttura.

Il secondo gruppo dei vasai europei adoperava forni di grande capacità, architettati con una tecnica superiore a quella del primo gruppo, e adatti alla fabbricazione di ceramiche di Faenza. Il luogo della fabbricazione è stato però precisato riguardo ad ogni categoria dei vasi di Faenza ritrovati nella Reggia, e tali luoghi si trovavano tutti oltre i confini dell'Ungheria (v. Le Antichità di Budapest, XVI.), dove nel medioevo non si produssero affatto ceramiche di Faenza.

La tecnica più progredita fu adoperata dalla terza categoria dei vasai che comprendeva i maestri della maiolica. Le cotture necessarie per la fabbricazione dei loro prodotti, e la fusione dello smalto stannifero di qualità richiedevano più forni. Cipriano Piccolpasso, nel suo trattato scritto tra il 1557 e il 1559, rivelò i segreti dell'arte contemporanea della maiolica ; quest'opera contiene, tra altre cose, la descrizione minuziosa ed illustrata con disegni delle forme e delle strutture di tre tipi di forno adoperati per la fabbricazione delle maioliche ; il primo di questi tipi serviva alla fusione dello stagno il secondo per la prima cottura dei vasi mentre nelterzo si procedeva all'ultima cottura delle ceramiche smaltate e dipinte

La supposizione che i forni della Reggia medievale appartenessero ad una officina di maioliche, ci induce ad esaminare un altro problema : resta infatti da determinare il genere di prodotti alla cui fabbricazione i forni potevano essere destinati. Secondo le testimonianze della dissertazione qui aggiunta, l'officina produsse anzitutto mattoni da pavimento e tegole per la Corte reale di Buda, quindi si presentò la necessità di costruire forni adatti a realizzare la fabbricazione in breve tempo di una grande quantità di tali prodotti. Una stanza dell'ala occidentale del Palazzo venne trasformata in un locale adibito al collocamento dei forni che si costruirono, su modelli italiani, di mattoni inseriti nell'argilla, con porte di lavoro orlate di pietre. Una tale costruzione a tre compartimenti poteva assicurare all'officina la continuità del funzionamento. Un forno minore, necessario per la fusione dello smalto stannifero, si trovava con ogni probabilità ne-

locale vicino che però nel Cinquecento subì una modificazione, per trasformarsi in due locali pavimentati; così sparirono persino le tracce della fusione dello stagno. Infine nel Settecento ulteriori lavori di costruzione portarono alla completa trasformazione dell'ala occidentale — sì da non lasciare altro dei forni che i muri delle fondamenta, con le bocche inseritevi. *(I. Holl)*

Nel luglio del 1951, gli scavi eseguiti nell'area dell' antico palazzo reale di Buda hanno portato ad una felice scoperta nell' ala sud-ovest del palazzo stesso. In uno strato da attribuirsi alla fine del Quattrocento o all'inizio del Cinquecento è stato ritrovato un frammento che apre il campo a vaste congetture. Si tratta dei *frammenti di due mattonelle di maiolica di fabbricazione rinascimentale* le quali, rovesciatesi nel forno durante la cottura, si urtarono l'una contro l'altra per rimanere poi unite dalle colature dello smalto liquefatto. La scoperta *non ha mancato di destare la nostra viva attenzione*, non tanto per la rarità del caso, quanto per le possibilità che offriva lo studio delle circostanze in cui un tale insuccesso tecnico si avverò. I frammenti oblunghi, originalmente esagonali sono rimasti congiunti agli orli superiori, rivoltati l'uno verso l'altro con le superfici ornate. Lo smalto stannifero bianco azzurrognolo si è riversato dalle superfici smaltate delle mattonelle sui rovesci. La cavità obliqua tra i due pezzi è riempita di smalto fuso, oppure tramezzata da colature di smalto raggrumato. Lo smalto è liscio e lucido, sui lati dipinti privo di tracce di logoramento e sulle superfici di frattura delle mattonelle appare il colore rosso dell'argilla rozzamente lavorata.

Si tratta quindi di un cosiddetto pezzo di scarto e ciò offre una prova irrefutabile del fatto che il pezzo in questione, insieme con tutto il rivestimento in maiolica del pavimento del palazzo rinascimentale di Mattia Corvino, *venne fabbricato sul luogo*. Già negli ultimi anni del sec. XIX e poi nel corso degli scavi attuali vennero alla luce numerose mattonelle da pavimento ornate degli emblemi di Mattia Corvino e della moglie Beatrice d'Aragona. Gli studi fino ad oggi compiuti in questo campo — così ad es. il saggio di Giuseppe Höllriegel — le mettono in relazione con l'officina faentina di Bettini, ritenendole importate dall'Italia. La recente scoperta dimostra invece che simili »pezzi di scarto« non potevano essere spediti da Faenza a Buda, ma dovevano essere eseguiti nel posto in cui sono stati rinvenuti, cioè nell'area del palazzo reale di Buda. Si tratta ora di sapere *dove* precisamente si trovasse l'officina, *quali persone* vi lavorassero, *quali* ne fossero i prodotti, *in che epoca* funzionasse e, infine, se la sua influenza continuasse anche oltre il periodo della sua attività. In mancanza di documenti scritti, non possiamo attenderci una risposta se non dai cimeli stessi. Occorreva stabilire la posizione topografica dell'officina, anche senza tener conto delle fondamenta del forno dissotterrate nel corso degli scavi, tanto più chè la destinazione dei forni precedentemente scoperti è rimasta un problema insoluto fino ai recenti risultati degli scavi apposta iniziati. I documenti relativi non fanno che chiarire la questione di dove *non* si poteva trovare l'officina. Le fonti contemporanee elencano le varie ale di gala del palazzo: il cosiddetto »palazzo fresco« di Sigismondo di Lussemburgo re d'Ungheria e imperatore romano-germanico e la torre mozza da lui costruita, il cortile di gala trapezoidale e la biblioteca di Mattia Corvino prospiciente sul Danubio, la sua cappella e i suoi appartamenti. Manca solo la descrizione dell'ala occidentale e che lo stesso Bonfini, storiografo di re Mattia la ricorda solo vagamente, definendola una vecchia costruzione. Questa parte dell'edificio è forse l'unica di cui ignoriamo la destinazione. È l'unica ala del palazzo che Mattia non comincerà a ricostruire che verso la fine del suo regno. Al disseppellimento delle antiche fondamenta questo fatto risultò provato con tutta evidenza. La ricostruzione venne poi da Mattia interrotta — forse proprio a causa dei forni che vi funzionavano-e ultimata solo dal re Vladislao II (Jagellone) il quale fece collocare sopra una delle porte d'ingresso l'emblema di pietra con l'aquila degli Jagelloni, che porta la data del 1502. La vecchia ala occidentale era quindi adatta ad ospitare un' officina che potesse funzionare indisturbata anche durante i lavori di ricostruzione fornendo appunto i laterizi in ceramica necessari alle opere di trasformazione e di costruzione che si stavano svolgendo al lato opposto del cortile di gala, nell'ala che dava sul Danubio. Si tratta dello spazio descritto all'inizio del presente studio, cioè del territorio dove i forni erano installati: è qui, dunque, che si trovava l'officina di maioliche della fortezza di Buda.

Sono largamente noti i rapporti di Mattia Corvino con l'Italia: i suoi artisti italiani, l'arredamento in stile rinascimentale del suo palazzo a Buda. La preferenza di Mattia per l'arte del Rinascimento diventerà uno strumento della dignità, del potere e della gloria imperitura del principe: di »Matthias Rex«, poi »Matthias Augustus«. Nella sua residenza vuole creare, al pari dei principi italiani, un ambiente artistico; vuole anzi, per quanto possibile, superare i nuovi parenti: gli Aragona di Napoli e gli Estensi di Ferrara, facendo sfoggio di un lusso e di una cultura propri dell'epoca. La sua biblioteca — la Corvina — è la meraviglia del mondo di allora; serve a diffondere in terre lontane la fama del palazzo di Buda, per mezzo degli ospiti stranieri che vennero a visitare Buda.

In quel periodo i pavimenti a mattonelle di maiolica dipinte erano il vanto e l'ornamento delle chiese e dei palazzi principeschi dell'Italia ; è quindi naturale che anche Mattia abbia desiderato averne. Nel corso degli scavi di Buda sono state rinvenute centinaia e centinaia di frammenti di vasi di lusso in maiolica provenienti da diverse officine italiane, tra i quali pezzi a disegni araldici con decorazioni identiche a quelle dei noti piatti ornati delle insegne di Mattia e di Beatrice, che presentemente si trovano nella collezione del Victoria and Albert Museum e in quella di Mortimer L. Schiff a Nuova York. Il re doveva esser spinto a farli fabbricare a Buda stessa, — come i volumi delle Corvine — anche dal desiderio di possedere tali preziosi piatti di maiolica, e dalla passione che nutriva per essi sua moglie come risulta dalla lettera del legato pontificio Cesare Valentini.

La fabbricazione della maiolica fu una conquista dell'arte italiana, ed è proprio in quell'epoca che questa industria, che vanta tanti successi gloriosi, stava entrando nella sua piena fioritura. Gli appassionati della nuova arte del Rinascimento consideravano Mattia a buon diritto come il principe mecenate il quale, consapevole dell'evoluzione che si stava verificando, offriva protezione all'arte progredita nella propria corte.

Con l'istituzione dell'officina di maioliche Mattia Corvino precedette i Paesi occidentali, fatta eccezione dell'Italia, acquistando così una gloria non solo per sè, ma anche per il suo Paese. Per far comprendere e valutare l'importanza internazionale dell'officina di Buda fondata da Mattia dobbiamo tener conto del fatto che, fino all'apparizione della maiolica italiana, in Europa non veniva prodotto che lo smalto piombifero monocromo — verde o bruno —, la cui preparazione si era imparata dal mondo orientale. La maiolica fu il primo prodotto d'argilla in Europa che seppe dare alla materia scura e morta, per mezzo dello smalto stannifero, il candore e la lucentezza della porcellana. In Europa e fuori dell'Italia la prima nazione ad adoperare la smaltatura stannifera è la Spagna, che riavrà dall'Italia, moltiplicati, i risultati ottenuti coll'aiuto della nuova tecnica che le aveva prestata, e che i maestri italiani della maiolica hanno fortemente sviluppato. Una delle mattonelle che adornano una cappella dell'Alcazar di Siviglia porta la seguente sigla : »Niculoso Francesco Italiano fecit 1504.«

In Francia si presenterà, nel 1512, Benedetto Angelo con i compagni per dedicarsi poi, per dieci anni, alla produzione di vasellame da farmacia per l'ospedale di Lione. Di maggiore rilievo è l'attività dell'officina di maioliche promossa dal re Francesco I nel »Castello di Madrid,« nei pressi di Parigi. È in quel periodo che comparirà a Parigi anche Girolamo della Robbia, giovane parente di Luca della Robbia, considerato il padre dell'arte della maiolica italiana. Il procedimento della smaltatura stannifera, nuova conquista dell'industria ceramica, si affermerà anche nei Paesi Bassi all'inizio del sec. XV : nel 1512 arriverà infatti ad Anversa Guido Andries. Sulla Svizzera invece, la vicina settentrionale dell'Italia, non possediamo notizie così precise. Tuttavia sembra probabile che una serie di oggetti fabbricati tra il 1526—1540 che fanno parte diuna collezione al museo di Norimberga, e che rivelano uno stile diverso da quello delle maioliche italiane, siano di provenienza svizzera e non le produzioni di una officina di Colonia, come cercò invece di far credere, senza alcun fondamento, la storiografia tedesca del passato. Verso la metà del sec. XVI nella Svizzera l'industria della maiolica ha già raggiunto un alto livello specialmente con le stufe di maiolica fabbricate ad alta cottura a Winterthur. Invece, prima di quell'epoca, non abbiamo alcuna nozione della fabbricazione di mattonelle da stufa a smalto misto (piombifero e stannifero) in Svizzera ; e ciò è un fatto decisivo per quanto riguarda le ulteriori comunicazioni. Quanto alla Germania, l'unica traccia dell' industria della maiolica è costituita da un diploma che dànotizia di un tale Augustin Hirschvogel, pittore di vetri, incisore e cesellatore araldico che si associa col vasaio Hans Nickel, di ritorno da Venezia nel 1531, »der venedischen Arbeit mit Schmelzen und Glaswerk zu unterfangen«. Questa notizia ha dato motivo a vari specialisti tedeschi per formulare diverse teorie attribuendo svariati gruppi ceramici all'attività della »officina di Hirschvogel« a Norimberga. Ma tali ipotesi non furono a lungo sostenibili, e la stessa letteratura tedesca sull'argomento finì per rivelare che i boccali dagli ornati plastici, dal rivestimento misto di smalto stanniferò bianco e di smalto piombifero policromo attribuiti prima a Hirschvogel furono invece eseguiti non prima del 1560, nell' officina di Paul Preuning.

Pare che nella regione delle Alpi Austriache l'uso dello smalto stannifero bianco si sia affermato parecchio tempo prima. Più avanti parleremo delle prove concrete della nostra asserzione, come anche dei modi e delle vie della diffusione dell'arte. Dall'esame della nostra carta geografica che illustra la diffusione della maiolica a smalto stannifero in Europa, risulta che, all'infuori dell'Italia, non se ne trovano tracce prima del sec. XVI. Non è possibile verificare in alcun luogo l'attività di officine organizzate : tocca a noi, ora, di segnare sulla carta dell' Europa la prima officina di maioliche di tipo italiano ; la sola in occidente — esclusa l'Italia — a svolgere già nel secolo XV una attività regolare.

Nella prima parte del presente lavoro abbiamo identificato i forni rinvenuti negli scavi con gli archetipi dei forni di maiolica a

sistema italiano, dimostrando che i ruderi corrispondono ai requisiti dei forni adibiti alla fabbricazione della maiolica. Resta ora a porsi la domanda : chi furono gli artigiani della bottega di Buda? È noto che durante il Rinascimento soltanto i ceramisti italiani erano in grado di fabbricare maioliche, perciò, chi voleva accingersi a tale impresa, doveva ricorrere a maestri italiani. Ciò diventa naturale nel caso di Mattia Corvino il quale ha largamente sviluppato i suoi rapporti con l'Italia ed è stato il primo in tutta Europa a sfruttarli. Abbiamo numerose notizie di artisti italiani venuti alla corte di Mattia, ma di pochi soltanto conosciamo le opere eseguite per incarico del re. Abbiamo tentato di attribuire la fabbricazione delle maioliche di Buda ad un maestro che viene ricordato dalle nostre fonti, ma di cui ignoriamo l'attività svolta nella città. I frammenti di maiolica recentemente rinvenuti a Buda provengono in gran parte da vasi importati da Faenza; sappiamo pure che le mattonelle esagonali da pavimento ornate di emblemi rivelano un'affinità di stile con i prodotti dell'officina Bettini di Faenza. In tal modo si potrebbe collegare la figura del maestro o del pittore dell'officina di maioliche con Niccolò di Faenza, uno dei miniatori che lavoravano per Mattia. Abbiamo infatti notizia di un Niccolò di Faenza che nel 1521 eseguì un piatto compreso poi nella collezione Basilewski a Parigi. Ma le indagini finora compiute non sono riuscite a rivelare una visita a Buda di colui che fu il copiatore del codice attribuito al nostro Niccolò di Faenza e attualmente custodito a Vienna ; pare, invece, che egli abbia lavorato per Attavante, famoso miniatore delle Corvine residente a Firenze. Non sappiamo inoltre se il ceramista Niccolò di Faenza abbia già lavorato verso la fine del sec. XV. Ma seppure non siamo riusciti a creare in tal modo un legame tra Buda e Faenza attraverso la figura di un unico maestro, ci è sembrato opportuno estendere la nostra attenzione ai miniatori e copisti della biblioteca Corvina. Non si pensi qui ad un ceramista esperto della tecnica della fabbricazione : noi cerchiamo di trovare un pittore il quale sia stato disposto a dipingere dei pezzi modello o degli ornamenti decorativi per i suoi compatrioti che lavoravano anch'essi nella fortezza di Buda, proprio di fronte alla bottega dei miniatori. Tra le mattonelle da pavimento a disegno araldico si trovano infatti dei pezzi i quali, nel disegno accurato e minuto degli ornati, superano perfino gli esemplari affini ai modelli faentini. Tali ornamenti derivano dai motivi dei codici illuminati, di stile milanese. Anche l'esecuzione del disegno differisce essenzialmente dal metodo usato dagli autentici pittori di maiolica che richiedeva un lavoro svelto e non permetteva emendamenti sullo smalto fresco e crudo. Il disegno minuto dei pezzi da noi esaminati dimostra che l'esecutore delle decorazioni non poteva essere altro che un illustratore di libri. I motivi di queste mattonelle hanno molte affinità con le decorazioni del codice Trapezunzio illustrato nella officina dei miniatori di Buda intorno al 1481, con quelle del cosiddetto breviario Kálmáncsehi eseguito nel 1487, e con lo stile dello »Abate di Madocsa« scoperto da Jolanda Balogh. Sembra che i nostri maiolicari abbiano attinto alla bottega delle Corvine non solo motivi ornamentali, ma anche l'ispirazione degli emblemi e gli schemi dei disegni che incontriamo nelle mattonelle da pavimento.

L'ignoto maiolicaro italiano non avrà certamente intrapreso il compito da solo, ma avrà portato con sè dei collaboratori, e ne potè trovare anche tra vasai ungheresi che lavoravano per la corte reale. Una caratteristica generale dei prodotti usciti dall'officina di Buda è infatti la materia : un'argilla alquanto grezza, resa rossastra dalla cottura. Le mattonelle da pavimento e le tegole a semplice vernice piombifera, fabbricate in quell'epoca evidentemente da vasai ungheresi, sono della stessa materia. La messa nello stampo, l'essiccazione e forse anche la prima cottura di tali laterizi non avveniva nello stretto cortile del palazzo, ma vicino alla cava d'argilla, nella mattonaia esterna. Questi laterizi hanno le stesse misure degli esemplari a simili smalto stannifero bianco, introdotti dagli italiani : ciò indica una necessaria correlazione tecnica tra la mattonaia esterna e l'officina interna, tra i prodotti a smalto piombifero e quelli a smalto stannifero, e tra il lavoro dei vasai ungheresi e di quelli italiani. Tale correlazione doveva costituire il primo contatto personale tra i vasai italiani e ungheresi.

Nei prodotti di Buda si possono osservare imperfezioni e manchevolezze più o meno grandi, dovute all'incognita imprevedibile dell'impianto ivi realizzato. Le misure del forno, l'argilla di Buda, l'essiccazione, la caloria della legna, il clima e le diverse qualità dei prodotti minerali impiegati poterono essere la causa di tali imperfezioni. La fase più critica della fabbricazione della maiolica consisteva nella fusione dello stagno. Il punto più debole dei prodotti di Buda è appunto il cambiamento di colore che lo smalto stannifero bianco spesso subisce acquistando durante la cottura una sfumatura azzurrognola o spesso ancora di color turchese. Tale fenomeno si può osservare anche negli oggetti che non furono sottomessi a nessun'altra lavorazione a smalto o a colore. Pare che lo stagno ungherese adoperato dagli italiani contenesse una dose considerevole di rame e la fusione non sempre riusciva ad allontanare del tutto questa materia estranea. Per vincere simili difficoltà, i maiolicari italiani dovettero modificare i vecchi metodi che avevano dato buone

prove. I nuovi esperimenti sono chiaramente riconoscibili nella maggior parte dei prodotti nostrani, e l'oscillamento del livello qualitativo mette in evidenza i successi e gli insuccessi e i problemi quotidiani dell'officina di Buda. Tuttavia, malgrado le difficoltà, si riuscì a produrre opere simili alle invidiate maioliche italiane, assicurando così l'ulteriore funzionamento dell'officina.

Ne abbiamo la prova nella serie di mattonelle da pavimento di grandi misure, rivestite di smalto stannifero bianco, che sono venute alla luce col dissotterramento del palazzo di Mattia a Visegrád. Tale formato non si riscontra a Buda, si può quindi supporre che la serie suindicata sia stata fabbricata apposta per Visegrád. La materia e lo smalto sono identici a quelli delle piastre quadrate monocrome rinvenute a Buda. Nelle colature dello smalto che riveste in uno strato spesso le mattonelle è riconoscibile anche la caratteristica sfumatura turchina. Nello stesso luogo sono state ritrovate anche tegole bianche di perfetta cottura, evidentemente uscite da una smaltatura o una cottura meglio riuscita. Nel materiale degli scavi di Visegrád si trova anche una mattonella da pavimento di forma esagonale allungata, con disegni geometrici. Di maggiore rilievo è però la mattonella di maiolica a disegni rinvenuta nel 1911 nel corso degli scavi del castello di Vác. La maggior parte delle mattonelle esagonali, oblunghe o quadrate, è ornata di viticci a fiori colorati che terminano in caulicoli contrapposti, gli stessi che si osservano nell'esemplare rinvenuto a Visegrád, dove furono trovati anche vari emblemi di Mattia e, rispettivamente, di Beatrice. Il vescovo Nicola Báthory, favorito del re, volendo rivestire il castello di Vác degli splendori del Rinascimento, si sarà forse servito di tali emblemi come decorazioni del suo palazzo per un senso di devozione al re, o forse essi gli pervennero dopo la morte del re come un dono di Beatrice, dal palazzo di Visegrád abbandonato dalla vedova reale. Ed è allo stesso modo che sarà arrivato a Eger, mediante la persona di Urbano Dóczy vescovo di Eger e poi di Vienna, o dell'arcivescovo Bakócz, il pezzo ornato dell'emblema del »trono fiammeggiante«. Altre tegole rivestite di smalto stannifero bianco sono venute alla luce durante gli scavi eseguiti nella fortezza di Esztergom e nel castello di Diósgyőr : possedimento della regina il secondo, residenza della regina vedova la prima.

Buda, Visegrád, Vác, Eger, Esztergom, Diósgyőr: ecco le tappe finora note dell'attività della nostra officina. I prodotti più belli sono le mattonelle da pavimento esagonali o quadrate, che presentano uno stile unico di carattere italiano, salvo i pezzi eseguiti dai miniatori. Sembrano opere del capo stesso della bottega gli emblemi, gli ornati e le figure di animali disegnati a penna che si distinguono coi loro rilievi più marcati, coll'esecuzione più plastica e con la colorazione splendente. I pezzi invece dal disegno più trascurato saranno dovuti a qualche suo collaboratore. C'è però un altro gruppo isolato tra le mattonelle che stiamo per esaminare, dove non riusciamo più a riconoscere i colori vivaci e i tocchi sicuri e marcati del nostro maestro. O che abbia assolto il compito intrapreso, o che sia sorto un contrasto tra lui e i collaboratori : fatto sta che non lo si trova più nella bottega di Buda. Poco dopo la sua partenza sembra che le costruzioni e le trasformazioni architettoniche in corso abbiano messo i vasai rimasti nella bottega di fronte a nuovi compiti. Il rivestimento di maiolica della sala nuova fu infatti eseguito, secondo le testimonianze dei cimeli, da un ceramista di spirito più moderno, e forse anche più giovane : fu forse uno dei collaboratori del nostro primo maestro. Invece delle antiquate forme esagonali, egli fabbricava piastre ottagonali, più conformi alnuovo gusto, riempiendo di quadretti i punti d'incontro. Le nuove mattonelle sono più sottili, la materia base è sempre la già nota argilla resa rossa dalla cottura. Le mattonelle della seconda sala sono venute più uguali e nella cottura e nella smaltatura. Pare che il nuovo capo sia riuscito a eliminare il difetto caratteristico della bottega, vale a dire la colorazione azzurrognola del candido smalto stannifero. D'altra parte lo smalto stesso è più sbiadito, lontano dalla lucentezza di prima : anche i colori hanno perduto la vivacità sfolgorante di una volta ; i colori dominanti : l'azzurro e il giallo sono stanchi, pallidi. Tanto più vivo appare invece il disegno. Rosoni rinascimentali incorniciati da occhi di bue si alternano a stelle, a foglie ricche e a viticci eleganti. Parecchi di tali motivi ci sono ben noti dall'ornamentazione ungherese del Medioevo. Osservando il corvo con l'anello che orna i quadrati delle mattonelle incastrate, o il leone di Beszterce emblema degli Hunyadi, rappresentati con una certa freschezza ingenua, scopriamo in questo secondo gruppo delle mattonelle derivanti dal palazzo di Buda, una influenza più efficace dell'arte nostrana. Ammesso pure che un connazionale del nostro primo maestro sia rimasto a Buda, egli deve aver limitato la propria attività, oltre all'introduzione della forma più moderna, alla continuazione della smaltatura stannifera, alla trasmissione cioè del segreto italiano. Gli ornamenti stessi sono invece opere eseguite da un pittore ungherese, su modelli italiani. Possiamo quindi affermare che anche così, senza la collaborazione del primo maestro fondatore, la nostra bottega seppe far fronte alle richieste e adempiere al compito assegnatole.

In seguito ad ulteriori indagini siamo venuti a constatare che, oltre ai laterizi già

ricordati, l'officina di Buda fabbricava anche delle stoviglie. Le molte centinaia di frammenti di maiolica venuti alla luce durante gli scavi si dovettero prima dividere in categorie secondo i luoghi di fabbricazione, per procedere poi alla selezione dei supposti prodotti locali. La difficoltà principale di tale lavoro consisteva nel sistemare a gruppi minuti frammenti secondo la forma e l'ornato. Un grande vantaggio derivò invece dal fatto che le superfici di rottura dei frammenti dettero occasione a numerosi esami istruttivi di carattere tecnico. I primi a potersi separare dal ben noto materiale italiano sono stati alcuni vasi non colorati, rivestiti interamente di smalto stannifero bianco. A questo gruppo appartengono vasetti a forma d' albarello rimasti illesi o in frammenti, oltre a rottami di stoviglie che ricordano la forma del »piatto da riso« cinese. La materia è sempre l'argilla rossa rozzamente lavorata, che si usava a Buda. I piccoli albarelli sono stati ritrovati in gran quantità anche agli scavi di Pécs, di Eger e di Esztergom. Secondo la testimonianza dei registri dell'amministrazione arcivescovile di Esztergom, tali vasetti venivano in quel periodo acquistati a Buda perchè servivano da giocattoli al piccolo Ippolito d'Este, nipote di Beatrice, consacrato arcivescovo di Esztergom nei più teneri anni dell'infanzia. Gli stessi registri redatti in lingua italiana rammentano, sotto la denominazione di »Turchabochali ongaresca«, certi vasi ungheresi a forma di coppa che sembra fossero stati di carattere orientale, e che gli italiani della corte arcivescovile di Esztergom, ritornando in patria, portarono con loro in gran numero. La forma di questi vasi è identica a quella ricordata da Cipriano Piccolpasso nella sua opera, con la riproduzione pure del disegno. I piatti di maiolica fondi e forniti di piede si chiamano ancor oggi »*ongaresche*«.

Oltre alle stoviglie rivestite di solo smalto stannifero bianco, abbiamo ritrovato nel materiale degli scavi anche i frammenti di numerosi vasi cilindrici, colorati, dagli orli ripiegati in fuori, che ricordano la forma dei bicchieri gotici. Si notò inoltre, tra i prodotti dell'officina di Buda, anche il calice a piede, forma caratteristica, questa, dei vasi dell'Europa centrale, con rivestimento di maiolica e ornamenti dipinti. Tra i vasi in argomento è degno di attenzione un calamaio a più sezioni, con l'ornato a nastri e a foglie, già noto nelle mattonelle. È probabilmente a tale forma che alludono i termini »calamaio ongaresca« e »calamaio di terra bianca« riscontrati nei registri in lingua italiana di Esztergom, termini che illustrano in modo favorevole non solo la forma artistica ungherese, ma anche la diffusione della scrittura in Ungheria. Gli aspetti tecnici dei vasi in questione rivelano che essi vennero prodotti nel primo periodo dell'officina, contemporaneamente alla fabbricazione delle mattonelle da pavimento esagonali e emblemate, da un collaboratore o allievo ungherese del primo maestro italiano.

I vasi sopra accennati sono però tutti di uso comune e possono considerarsi come prodotti secondari dell' officina. Una scoperta ulteriore conferma invece che l'officina di Buda produsse anche vasi di lusso sul modello italiano. Si tratta di cinque frammenti in parte combacianti, che fecero già parte di un vaso cilindrico, alto circa mezzo metro. Sulla superficie esterna del vaso in argilla rossa di rozza cottura si notano tracce di uno smalto crudo bianco e poroso, con una sfumatura di color turchese. I resti dello strato facile a polverizzarsi furono al momento stesso del dissotterramento fissati alla superficie con un procedimento chimico. Su questo strato era tracciato con una materia sgretolabile un ornamento pitturato in stile italiano, a foglie palmate dal disegno energico con rilievi di venatura. Nei frammenti in questione, non è difficile individuare i resti di un vaso di lusso non terminato, la cui importanza per l'officina di Buda è analoga a quella delle mattonelle da pavimento attaccate. Evidentemente sarà stato commesso un errore durante la lavorazione, per cui non era più il caso di mettere il vaso in cottura ; sicchè, dopo l'essiccazione, lo smalto stannifero a sfumatura color turchese, a causa della presenza di ossido di rame, — smalto ben noto nei prodotti di Buda — si è depositato come »smalto crudo« granuloso sulla superficie su cui l'artista aveva già tracciato il disegno ornamentale, ma non si arrivò più alla cottura finale. Grazie a questa scoperta siamo riusciti a ritrovare tra i rottami di maiolica inclassificabili e già annoverati tra i prodotti italiani, vari frammenti di vasi di lusso che si possono collegare con l'attività della nostra officina. Così ad esempio il frammento dell'orlo di un piatto di lusso, decorato da uno scudo spaccato, e spartito nel campo destro da bande, con la incorniciatura ornata a spine. Lo stesso scudo venne riprodotto insieme con il leone dell'insegna degli Hunyadi e il drago di quella dei Báthory, sul frontespizio di un volume delle Corvine, nella Biblioteca Estense di Modena ; questo volume fu eseguito tra il 1485—1490 nella bottega dei miniatori di Buda. L'ornamento a spine e piume — conosciuto nell'arte della maiolica col nome di »raggiera di San Bernardino« è un accessorio molto usato nei disegni araldici delle Corvine eseguite a Buda. Questo piccolo particolare della comune pratica ornamentale è un altro indizio che rivela l'esistenza di legami intimi tra le due botteghe della fortezza di Buda. In molti altri frammenti abbiamo ancora potuto scorgere tracce di un comune patrimonio di elementi decorativi ; siamo anzi convinti che

parecchi vasi di lusso prodotti nell'officina di Buda siano pervenuti, come doni principeschi, anche all'estero e siano forse ancora rintracciabili in qualche collezione.

Anche dopo la partenza del maestro fondatore continua a Buda la fabbricazione di stoviglie in maiolica: anzi, nel materiale scavato nei dintorni si sono potuti individuare vari cocci fabbricati a »mezza maiolica« che rivelarono come anche i vasai ungheresi non appartenenti all'officina reale tendessero a imitare i prodotti italiani.

Tra i cimeli ungheresi, ma specialmente tra i frammenti di Buda si trova inoltre una notevole quantità di rottami di stufe a smalto piombifero che derivano dalla fine del sec. XV e che *presentano già tracce di smalto stannifero. Nessuno ha finora pensato ad esaminare* tale materiale di mattonelle da stufa a smalto misto per servirsene nello studio dell'origine e della diffusione dello smalto di maiolica. Nè alcuno degli studiosi dell'arte della ceramica nostrani ed esteri si è mai avveduto della possibilità che offre lo sviluppo dei vari procedimenti dell'industria per la definizione di certe cronologie. E qui è opportuno riaffermare che nel sec. XV. lo smalto stannifero era affatto sconosciuto fuori dell' Italia. Nei paesi nordici, se mai, si usava la vernice piombifera trasparente per rivestire le cassette delle stufe. Tale vernice era la stessa adoperata per i vasi medievali, che si poteva colorare, mediante l'uso di ossidi di metallo, in verde, in giallo e in bruno. Nel clima mite dell'Italia l'industria della stufa non si era potuta sviluppare e tra i paesi settentrionali fu proprio l'Ungheria dove la necessità delle stufe e la conoscenza del procedimento a smalto stannifero si presentarono *contemporaneamente*. Ciò avvenne precisamente nel palazzo di Buda.

Dopo il matrimonio del re assistiamo allo sviluppo, in un ritmo sempre crescente, delle costruzioni edili ; sorge quindi la necessità di provvedere di stufe i locali nuovamente costruiti. Gli italiani che lavorarono nell'officina di maioliche non erano in grado di affrontare tale compito se non coadiuvati dai vasai ungheresi che avevano già acquistato una fama europea nella fabbricazione di stufe. Non si trattava più solo dell'interesse di maestri italiani, che richiedevano collaboratori ungheresi ma viceversa : furono i ceramisti ungheresi a ricorrere alle finezze tecniche degli italiani. Siccome i forni adattati al grado di cottura dei prodotti a vernice piombifera potevano servire anche per la fabbricazione di oggetti a smalto stannifero, si può asserire *che il maestro ungherese* di cui parleremo più avanti, abbia creato il suo capolavoro, la cosiddetta »stufa di Mattia« nell'officina del palazzo di Buda. I pezzi principali della stufa consistevano in formelle a rilievo che rappresentavano Mattia Corvino seduto sul trono : ne esistono varianti di diverse dimensioni e colorazioni. La faccia, la carne e, in alcuni pezzi, anche il vestito, sono ricoperti di smalto stannifero bianco, azzurro o viola. La rappresentazione del re stesso, tende a dare un ritratto e nella concezione è affine alla statua di Bautzen che, come sappiamo, è un ritratto autentico di Mattia Corvino, preso dal vero nell'età avanzata del re.

Il costruttore della »stufa di Mattia« ha però un'importanza straordinaria prima di tutto per il valore delle sue invenzioni che superano di gran lunga persino quello dei suoi pregi artistici. Egli fu infatti il primo a servirsi dello smalto stannifero bianco come di un elemento decorativo della stufa. Tale idea è conforme alla somma aspirazione rinascimentale di imitare la natura : ecco infatti le facce, le mani e altre parti scoperte del corpo umano acquistare un colorito bianco fedele alla realtà. Il nuovo smalto policromo significava una nuova possibilità di rappresentazione realistica agli artisti che ornavano di figure, scene e stemmi le mattonelle fino allora rivestite solo di vernice piombifera monocroma. Il Medioevo, pur cosi ricco di colori sfolgoranti, non era riuscito a sottrarre la stufa, ornamento principale dell'ambiente, alla monotonia della tinte della vernice piombifera. Il Rinascimento invece, intento a promuovere un ulteriore sviluppo della policromia medievale applicandola alla rappresentazione della realtà, trovò un magnifico mezzo di decorazione nell'innovazione del nostro maestro. Abbiamo un gruppo intiero di frantumi a smalto misto che risultarono i resti di oggetti prodotti dal maestro nel periodo in questione. Rileviamo tra di essi i pezzi ornati di facce e di mani, le figure di un cavaliere che salta col cavallo, di un giovane danzante e di una donna nuda. In tutti questi predomina ancora la vernice piombifera verdastra che colora il fondo e spesso anche i vestiti delle figure. Lo smalto stannifero bianco dalle caratteristiche macchie di color turchese o quello a colori appare soltanto sulle facce, sulle mani e sul corpo del cavallo. A una fase seguente della fabbricazione budense di stufe a smalto misto appartiene la stufa di lusso che per maggior chiarezza chiameremo »la stufa dipinta a genere«. Nelle superfici piane e negli incavi cilindrici delle formelle troviamo appena qualche tema biblico. Tale può considerarsi fino ad ora la sola »formella di Giacomo«. All'opposto del gruppo prima illustrato, qui predomina sulla superficie delle formelle lo smalto di maiolica. È quindi cambiato il rapporto nell'impiego dello smalto vecchio e di quello nuovo. Appena qualche colatura si nota ai punti d'incontro degli smalti di tipo diverso. Lo smalto stannifero impiegato è puro e candido. Il nostro artista, pur non rinunziando completamente all'uso della vernice piombifera, è

riuscito ad eliminare i dannosi effetti tecnici di tale sostanza, sfruttandone invece le qualità artistiche. La nostra officina produce di nuovo merce inappuntabile: i vasai ungheresi si sono impossessati del segreto degli italiani per adoperarlo a scopi nuovi. Offrono al loro sovrano prodotti mai prima eseguiti al mondo. I frammenti rinvenuti dopo la disastrosa rovina di questo capolavoro dell'arte ungherese iflettono nei temi degli ornati il carattere edonistico della cultura che fioriva alla corte. Oggi non saremmo più in grado di scoprire un eventuale rapporto tematico tra la figura femminile della coppia danzante, i selvaggi, il violinista, il cavaliere in corazza e il vecchio dai movimenti lascivi. Gli indigeni selvaggi e mitici di continenti ignoti non impressionano più nessuno, nè i temi religiosi sono adoperati per esprimere una fede che nessuno più possiede. Gli argomenti rappresentati non furono scelti dagli umanisti di Buda ma dal figurista stesso, dotato di cultura medievale. L'elemento nuovo che egli ha portato nella sua opera di scultore è l'espressione individuale e moderna. Egli si trova al confine di due epoche: non è piu gotico e non è ancora rinascimentale, come pure non è nè tedesco nè italiano. La sua abilità di figurista e le sue qualità artistiche trovano la più completa espressione in una testa di uomo — monumentale come ceramica — che doveva ornare uno degli angoli della stufa. Potrebbe essere Belzebù che sputa acqua, motivo frequente dei duomi medievali, o il dio Pan dal sogghigno ironico, ossia un cortigiano ungherese con una maschera carnevalesca di Modena, o forse l'artista stesso. La stufa aveva per sostegni dei leoni coricati, rivestiti di vernice piombifera gialla. La vernice, d'un giallo dorato, è di uno splendore che emula quello delle pietre preziose. Il maestro adoperò lo stesso colore per rivestire la cornice delle formelle. La materia delle cassette della stufa è la caratteristica argilla cotta di color rosso, sempre in uso a Buda; sullo strato fondamentale di argilla rossa venne poi spalmata l'argilla giallastra più molle e malleabile. L'artista non adoperò stampi, formò ogni mattonella con le proprie mani. L'impronta delle sue dita si è conservata qua e là sul rovescio delle mattonelle. Nel materiale degli scavi del palazzo di Esztergom furono rinvenuti i frammenti di un doppione della stufa »dipinta a genere«. Anche questa seconda stufa era sostenuta da leoni; tra le formelle si è potuto ricostruire il busto di un re biblico, la figura di un buffone e l'ornamento a trapuntati della cornice sulla quale si allineano busti di donne con diademi in testa. Una simile testa di donna graziosa è stata scoperta anche nel materiale di Buda. Detta stufa sarà pervenuta a Esztergom o come regalo di Mattia, oppure sarà stata installata nel »palazzo delle Sibille«, dimora vedovile di Beatrice per quasi dieci anni dopo che la regina, morto il re nel 1490, si era trasferita dal nipote Ippolito d'Este arcivescovo-primate.

Nel 1485 Mattia Corvino fece il suo ingresso a Vienna. Secondo il Bonfini, egli vi avrebbe fatto erigere palazzi sontuosi, fontane, giardini pensili e altre costruzioni artistiche. Le opere d'arte viennesi dovute a Mattia o si distrussero senza tracce oppure sono rimaste ancora ignote fino ad oggi. Johann Matthias Testarello della Massa, il primo storiografo della Stefanskirche di Vienna notò nel sec. XVII. che le navate laterali e la copertura della cattedrale sono dovute a Federico III, e, rispettivamente, a Mattia Corvino. Hans Tietze, il monografo moderno della stessa Cattedrale e vari altri studiosi austriaci contemporanei si sono sforzati a dimostrare che il Testarello e la storiografia più antica erano in errore per quanto riguardava la costruzione delle navate laterali. Secondo lui a Mattia Corvino è dovuta *solo* la copertura del duomo, rivestita di un caratteristico smalto policromo. Secondo la testimonianza di riproduzioni contemporanee, il tetto caratteristico, formato di tegoli rosso-brunastri, verdi, bianchi e azzurri, era già terminato nel 1490. Tale ipotesi, benchè disputasse a Mattia il merito della realizzazione di una fase della costruzione, nello stesso tempo quasi ci fornisce una verga magica che permette di continuare in terra straniera, la ricerca dei prodotti della fabbrica di maiolica installata nell'antico palazzo di Buda. Le tegole policrome della cattedrale di Vienna non potevano essere rivestite che di smalto stannifero. In quell'epoca però — a nord delle Alpi — simili prodotti non venivano fabbricati che a Buda. La nostra officina aveva già fornito simili pezzi alle costruzioni dei castelli di Buda, di Visegrád, di Esztergom e di Diósgyőr. Le tegole policrome saranno state trasportate a Vienna sul Danubio e i vasai dell'officina di Buda avranno probabilmente colto quest'occasione per recarsi alla capitale austriaca. Abbiamo buoni ragione di credere che per un tempo anche il maestro della stufa »dipinta a genere« si trattennese a Vienna.

Un illustre studioso della ceramica austriaca, Alfred Walcher von Molthein osserva che nel 1865 un ebanista viennese aveva messo in vendita cassette di stufa a figure, ornamentali rivestite di una stupenda smaltatura mista. Le formelle provenivano dalla stufa disfatta della sacrestia dello Stefansdom di Vienna. Alcune ne furono acquistate dalla collezione Lanna di Praga, altre dalla collezione Figdor di Vienna, altre ancora dal Museo delle Arti Applicate di Vienna, alcune infine da Walcher von Molthein stesso. Più tardi si scoprirono altre formelle di tipo simile in varie parti dell'Austria, prima di tutto a Mühlviertel, vallata che congiunge Vienna con la Moravia. Tali formelle vennero

classificate come prodotti di Salisburgo, di Arenstahl, ecc., senza che si tenesse conto del problema delle radici comuni del rivestimento di smalto stannifero bianco e di altre caratteristiche spiccanti. Tra i pezzi in questione si trovano riproduzioni di data posteriore, imitazioni fabbricate a stampi più rozzi con rivestimento a smalto monocromo. L'ornamento a rilievo di alcuni modelli venne impresso nelle pareti di vasi serbatoi d'acqua o frigoriferi. La stessa letteratura austriaca dimostra la più completa incertezza riguardo alla provenienza di tali pezzi. Finalmente Moltheim li riunì costruendone un'unica stufa. Tra le figure ornamentali di quest'ultima si trovano quelle di Adamo, di Eva e di alcuni vescovi che sembra derivassero da uno stampo diverso che avrà servito per un'altra stufa, di data precedente e composta di formelle di minori dimensioni. Nelle loro precedenti pubblicazioni il Moltheim e Joseph Folnesics hano cercato di stabilire la data della fabbricazione di alcune delle formelle intorno al 1500, o prima, oppure dopo tale anno. In base ad uno stampo trovato presso un vasaio di Mühlvirtel, che è alquanto simile – benchè non identico – a quelli adoperati per la fabbricazione delle formelle appartenenti a questo gruppo, il Moltheim attribuisce a tutto il gruppo una provenienza dell'Austria Superiore. Tutto preso dal fascino della teoria di Hirschvogel, non si rende chiaramente conto del processo di diffusione della tecnica a smalto stannifero e non si avvede delle possibilità che essa offre per constatazioni di carattere cronologico. Considera Norimberga come punto di partenza, senza tener conto del fatto che il viaggio di Reinhart in Italia non si realizzerà che nel 1533 e che Hirschvogel svolse una attività di agrimensore in Austria nel 1535. Nè sembra accorgersi del fatto che la stufa di lusso di Hohensalzburg, capolavoro della ceramica gotica, non presenta ancora le tracce dello smalto stannifero, non si può quindi pensare a Norimberga come a punto di partenza, nè a Salisburgo come a stazione intermediaria nella diffusione della tecnica italiana. Il Falke osservò giustamente che la stufa di lusso di Salisburgo è da considerarsi come l'ultima grande affermazione dell'arte gotica, l'ultima tappa monumentale nella produzione delle stufe a vernice piombifera. Le ramificazioni dell'arte della ceramica a Vienna e nell'Austria Superiore, benchè di origine più antica, appartengono ad uno stile nuovo, più sviluppato, che non può trovare spiegazione nè nell'evolutezza dell'industria della terracotta a Salisburgo, nè nell'arte ceramica che fioriva negli stati medievali a occidente dell' Austria.

Basta invece gettare uno sguardo a queste opere per riconoscere le creazioni dell'artefice della stufa di Buda »dipinta a genere«. I soggetti rappresentati sulla stufa della sacrestia sono, come quelli di Buda, di carattere profano e se pure vi si riscontrano alcuni argomenti biblici, sono quasi profanizzati dall' artista. San Cristoforo assume le sembianze di un allegro vagabondo, la sua faccia ironica è identica a quella della testa di satiro, ornamento angolare della stufa di Buda. Giosuè e Chaleb che portano un immenso grappolo d'uva hanno le fattezze grossolanamente modellate sì da sembrare due vignaiuoli: assomigliano alla figura di Giacomo come appare nella mattonella di Buda. Le figure di donna invece, che servivano nello Stefansdom come sostegni araldici, sono le gemelle della cornice di Buda, cioè di Esztergom. Il nostro maestro avrà probabilmente varie volte visitato la capitale austriaca. Èda supporre che la stufa della sacrestia del duomo sia stata composta in sua presenza. Ancora durante il regno di Mattia, nel 1486, secondo la testimonianza di un documento, anche nel palazzo del Municipio di Vienna fu installata una stufa a rivestimento policromo. Ulteriori accenni ai rapporti viennesi del maestro della stufa »dipinta a genere« si trovano nel cosiddetto »stallo vecchio« dell'abside dello Stefansdom distrutto nel 1945. La fila inferiore dei sedili era già ornata dallo stemma di Mattia Hunyadi ; tra le varie sculture degli stalli si vedevano due figure, un guerriero ungherese col copricapo caratteristico e un araldo intento a fare un passo che sostenevano lo scudo spaccato — »Geschpalteten Schild (Ungarn)« —. È comunque indubbio, che anche Mattia Corvino abbia avuto qualche rapporto con gli stalli ed è altrettanto probabile che durante le grandiose opere di scultura che vi si svolgevano gli artisti e gli artigiani ungheresi venuti a Vienna abbiano avuto contatti, con la scuola degli scalpellini di Vienna. Ciò si rileva, oltre che dai soggetti comuni degli stalli e delle nostre stufe, anche da varie analogie dello stile scultorio e dall'identica lavorazione delle pieghe fissate in legno o in argilla. Ma l'affinità di stile non è tale da far pensare alla stessa mano d' artista o a derivazioni dirette : si tratta, più che altro, di un'associazione proficua, utile per ambo le parti.

Dalle pubblicazioni finora apparse degli studiosi austriaci della ceramica non risulta con evidenza, quali delle cassette da stufa siano attribuite alla stufa della Stefanskirche, quali a quella del convento di Waldhausen oppure a quella pretesa di Mühlviertel. Per Molthein una proprietà caratteristica di dette stufe consiste appunto nella struttura delle cassette che unisce i tipi di formelle a cavità semicilindriche con quelli dalla superficie piana. In esse infatti sul tergo di ogni formella piana si trova una cavità a forma chiusa semicilindrica, nella quale l'aria calda penetra attraverso una stretta apertura interna. Secondo l'A. una tecnica simile non si osserva in nessuna altra stufa

austriaca. Invece questo esempio, unico in Austria, è diffuso nell' Ungheria. Tale trovata tecnica valse a rallentare il processo del raffreddamento delle stufe, rendendo in tal modo più economico il riscaldamento. Costruzioni simili si possono trovare anche tra le cassette da stufa ad ornati araldici del palazzo di Buda, la cui origine risale all'età di Sigismondo. Quanto poi alla figura araldica dell' aquila bicipite rappresentata in una delle formelle angolari di Vienna, teniamo ad osservare che sebbene Mattia non abbia mai adottato tra le sue insegne reali l'aquila bicipite, tale figura si rivede sullo scudo di un guerriero corazzato raffigurato su una delle formelle di Buda.

Pur provvedendo a soddisfare alle ordinazioni estere, la bottega di Buda continuò a perfezionare il tipo di stufa a smalto stannifero. Abbiamo delle stufe in cui i vari tipi di smalto sono separati dalle incavature ossia dalle sporgenze dei rilievi, mentre altre furono trattate a pennello, come le stoviglie; altri frammenti attestano invece che a quell'epoca esistevano stufe rivestite di puro smalto bianco.

Non è da ritenersi che Mattia Corvino abbia soppresso la fabbrica di maiolica da lui stesso fondata. Il motivo più plausibile che potè mettere termine al funzionamento dell'officina è da sospettare nella morte del re. Fu allora che gli artigiani della bottega si dispersero e che l'ultimo grande maestro si allontanò da Buda. I picconi dei muratori demolirono il forno, murarono le bocche dei suoi focolai; abbassarono il livello del terreno e lo coprirono di un terrazzo e dettero un nuovo intonaco alle pareti del locale, dove una volta artisti italiani e ungheresi fabbricarono maioliche, dai colori vivaci e lucenti.

Sarebbe un' impresa ardua il voler stabilire la cronologia dell'attività dell'officina, dato che non abbiamo a disposizione nessuna data precisa riguardo al suo funzionamento. Comunque, possiamo fissare tra due date il periodo dell'esistenza dell' officina: le nozze di Mattia e di Beatrice (nel 1475) e la data incisa nella lapide ornata con l'aquila degli Jagelloni, che segna il termine delle costruzioni eseguite per ordine di Vladislao II (1502). Tale periodo di 26 anni può essere considerevolmente accorciato per diverse ragioni. La presenza di molti italiani chiamati a Buda, e l'esigenza intensamente sentita di un'industria locale della maiolica potevano essere una conseguenza dell'allargamento dei rapporti italiani di Beatrice, avvenuto intorno al 1480. Con più precisione, il periodo d'attività vero e proprio sarebbe quindi tra il 1480 e il 1490, data della morte di Mattia Corvino. Le affinità con le decorazioni delle Corvine non possono costituire che una cronologia relativa, inoltre si riferiscono anche esse allo stesso decennio. Vienna fu occupata da Mattia nel 1485: è quindi certo che in quello anno l'officina stava già svolgendo la sua attività. Il Bonfini, arrivato a Buda nel 1487, non accennò mai alla presenza di ceramisti connazionali che accudissero alla fabbricazione di qualche oggetto per fare atto gradito al re: ciò fa pensare che in quel periodo i ceramisti italiani non si trovassero più a Buda. È probabile che il primo periodo — quello italiano — dell' attività dell' officina sia da stabilire tra il 1482 e il 1485. I vasai ungheresi assumeranno la direzione dei forni nel 1485, circa per rimanervi fino al 1490, data della morte di Mattia.

Due sono i fili che ci consentono di seguire gli ulteriori sviluppi della pratica dello smalto stannifero esercitata dall' officina di Buda: l'una conduce nell' interno del territorio ungherese, l'altra porta invece verso occidente. Siamo del parere che l'autore delle stufe »dipinte a genere« dopo la morte di Mattia Corvino si sia stabilito in Austria. A ciò fa pensare una formella angolare incastrata nella stufa di Molthein che rappresenta un giovane lanzichenecco in atteggiamento arrogante, con una mano sul fianco e con l'altra appoggiata leggermente sull' alabarda. La modellatura delle guance ha una foggia simile a quella del musicista danzante della stufa di Buda. I balaustri rinascimentali a putti, di maniera germanica, che ornano gli angoli e anche il costume del lanzichenecco, rivelano il gusto di un periodo posteriore di almeno un decennio. Le altre cassette da stufa austriache dimostrano un grande regresso nella tecnica e nella plasticità: o sono dovute ai discepoli del nostro maestro, o devono alle numerose riproduzioni la perdita della finezza originale.

In varie parti dell' Austria l'uso misto dello smalto stannifero con quello piombifero si riscontra anche nell' industria delle stoviglie. La fusione degli smalti che richiedevano un diverso grado di cottura veniva impedita, oltre che dalla decorazione in rilievo, anche da stecchetti che fungevano da tramezzo tra i diversi rivestimenti, o da intagli applicati nell' argilla cruda. Anche negli ornati dei boccali fabbricati dai continuatori austriaci dell' arte di Preuning si possono osservare tali metodi di separazione dei rivestimenti, ma il procedimento stesso risale a tempi più lontani, il primo pezzo foggiato con questo metodo e cronologicamente identificabile apparirà, intorno al 1540, nella Slesia, lontano da Norimberga. Le idee dell' umanesimo, e l'arte rinascimentale furono introdotte nella Slesia da Giovanni Thurzó, vescovo di Breslavia dal 1506 al 1520, che fu anche capo del »partito ungherese«, ancora suscettibile di trionfare. Sul primo piatto di sicura cronologia, che fu eseguito con il sistema dell' intaglio, si vede appunto lo stemma del successore del nostro Thurzó, cioè di Balthazar von Promnitz vescovo, di Breslavia. Benchè

mancassero le prove che il Thurzó abbia fatto venire dei vasai dall' Ungheria in Breslavia, una tale pratica della smaltatura mista può essersi formata, mediante la conoscenza dello smalto stannifero diffusasi dall' Ungheria, sia in Austria, sia nella Moravia o nella Slesia. Tale pratica non poteva invece partire da Norimberga, dove l'uso dello smalto stannifero non metterà radici che verso la metà del secolo, per tramite della bottega di Preuning. Perciò i bei vasi a smalto misto rinvenuti in Austria che il Moltheim esaminò sembrano piuttosto di origine locale. In Ungheria la continuità della pratica dello smalto misto a intagli può essere dimostrata fin dalla scomparsa della officina di maioliche di Buda, persino tra i cimeli delle città già ricordate o dei castelli dell' alta Ungheria. Ma anche il sistema a rilievi e a tramezzi fu largamente conosciuto e praticato sia per le stoviglie che per le cassette da stufa. I cimeli custoditi o rinvenuti nei possedimenti, castelli e nelle città di proprietà della regina sono di particolare pregio e bellezza, per la lucidità e la purezza dello smalto stannifero. Pare che dopo la morte di Mattia gli artigiani della bottega di Buda abbiano trovato asilo e lavoro nei possedimenti della vedova reale. È così che alcuni vasai di qualità più modeste rimasero in patria, facendo di tutto nel paese travagliato dal nemico, nelle città cosparse di sangue e di fuoco, in preda alle lotte di partito e alla tirannia per continuare la loro arte, salvarea e tramandarla alla posterità, arricchendo così il patrimonio pericolante della nostra cultura rinascimentale. *(P. Voit)*

TAVOLA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. I forni dell'antica Reggia di Buda. I ruderi rimessi in luce
Fig. 2. I forni e il locale vicino guardati da sopra (modello)
Fig. 3. Officina da fabbro nel Medioevo. Incisione di J. Amman.
Fig. 4. Forno da vasaio nel Medioevo
Fig. 5. Forno adoperato alla cottura di ceramiche di Faenza
Fig. 6. La costruzione di un forno per la fusione dello smalto. La costruzione del forno della prima cottura Disegno del Piccolpasso
Figg. 7—8. La costruzione del forno della prima cottura
Fig. 9. Il trattamento dei vasi nel forno della prima cottura
Figg. 10—11. La costruzione del forno dell'ultima cottura.
Fig. 12. Frammento di mattonella da pavimento in maiolica. Buda
Figg. 13—14. Rottami di mattonelle da pavimento in maiolica. Pezzi di »scarto« attaccatisi durante la cottura (Buda)
Fig. 15. Rottami di maioliche rinvenuti a Buda, e ornamenti delle Corvine di Buda
Fig. 16. Pavimento in maiolica, con l'emblema di Beatrice d'Aragona (Officina di Buda). I pezzi difettosi sono stati ricostruiti.
Fig. 17. Mattonelle da pavimento con coperta di smalto stannifero bianco (Visegrád)
Fig. 18. Frammento di mattonella da pavimento in maiolica. Vác
Fig. 19. Pavimento in maiolica, con gli emblemi di Mattia Corvino (Officina di Buda)
Figg. 20—21. Figure di albarelle, coperte da smalto stannifero (Buda)
Figg. 22—23. Frammenti di vasi in maiolica (Buda)
Fig. 24. I frantumi di un vaso ornato, con le tracce dello smalto stannifero crudo. Un cosiddetto prodotto »semi-fatto« dell'Officina di Buda
Fig. 25. Mattonello da pavimento in maiolica con le embleme della casa d'Aragonia
Fig. 26. Frammento di piatto ornato in maiolica. Buda
Fig. 27. Calamaio in maiolica. Buda
Fig. 28. Boccale di maiolica (Officina di Buda,) ricostruita
Fig. 29. Mattonella da stufa, a smalto misto, ricostruita, con la figura di Mattia Corvino. Buda
Fig. 30. Frammento di matonello da pavimento, a smalto misto, con due figure a cavallo
Fig. 31. Particolare di stufa, con le figure di »Selvaggio« e »Jacobus« (Officina di Buda)
Fig. 32. Particolare di stufa in maiolica. Buda
Fig. 33. Particolare di stufa in maiolica. Frammento di una figura danzante. Buda
Fig. 34. Particolare di mattonella da stufa, con la figura di Davide (Buda)
Fig. 35. Particolare di mattonella da stufa, con la figura di un violonista di corte (Buda)
Fig. 36. Testa di satiro. Particolare di stufa coperta di smalto misto (Officina di Buda)
Fig. 37. Particolare del cornicione di una stufa in Esztergom (Officina di Buda)
Fig. 38. Figura di Buffone su una mattonella da stufa con rivestimento di smalto misto ad Esztergom (Officina di Buda)
Fig. 39. Sostegno di stufa a forma leonina. Esztergom
Fig. 40. Figura di Re su una mattonella da stufa, con particolare del cornicione restaurato, scoperto in Esztergom (Officina di Buda)
Fig. 41. Il Duomo di Vienna Immagine contemporanea
Figg. 42—45. Mattonelle da stufa coperte di smalto misto, nella sagrestia del Duomo di Vienna (Officina di Buda)
Fig. 46. Particolari di una stufa, con le figure ornamentali di un »Invalido« e di un »Buffone« (Vienna, Collezione antica dei Figdor)
Fig. 47. Mattonella da stufa rivestita di vernice verde piombifera
Fig. 48. Mattonello da stufa colla figura di Buffone (Vienna, Collezione antica dei Figdor)
Fig. 49. Recipiente per rinfrescare il vino, con ornato figurale che rappresenta Giosuè e Chaleb
Fig. 50. Stufa ricostruita (Collezione Antica Walcher v. Molthein)
Fig. 51. Mattonello da stufa, senza smalto, con ornamenti, (Austria)
Fig. 52. Cavaliere in corazza (Officina di Buda)

Figg. 53—56. Mattonelle da stufa in maiolica, coperte di smalto stannifero (Buda)
Fig. 57. Particolare del cornicione di una stufa, con rivestimento di smalto stannifero bianco-azzurro
Fig. 58. Particolare di un cornicione di stufa con ornamentazione policroma a rosette
Fig. 59. Ornamento raffigurante una testa, a smalto stannifero bianco
Figg. 60—61. Particolari di mattonelle da stufa, con ornamenti di figure di teste di donna (Buda)
Fig. 62. Figura di una danzante
Fig. 63. Particolare di stufa con ornato a forme di pigne, coperto di smalto misto
Fig. 64. Mattonella da stufa, con la figura ornamentale di un Re (Cracovia, scavi di Wawel)

Tav. I. Frammento di piede di boccale in maiolica. Buda
Tav. II. Mattonella da stufa, a smalto misto, ricostruita, con la figura di Mattia Corvino. Buda

ANYAGKÖZLÉSEK

KABA MELINDA

TÁBORI KENYÉRSÜTŐ KEMENCE AQUINCUMBÓL

1954 év nyarán Aquincumban a táborkutatás során ritka objektum vált láthatóvá a sok évszázados földtakaró alól.[1]

A III. Laktanya utca 35. sz. alatti kertben az északi oldalt lezáró kelet-nyugati irányú kerítésfal tövében húztuk az egyik kutatóárkunkat (1. kép). A jelenlegi talajszint alatt 1,5 m mélyen vörös színű égett felület negyedköríve mutatkozott. Az árok kiszélesítése és a jelenkori törmelékes réteg eltávolítása után egy kemence négyzetes téglákból kirakott sütőlapját[2] tisztítottuk meg a rárakódott 10 cm vastag vörösre égett agyagrétegtől (6, kép1—2. és 3. kép).

A sütőlap szorosan egymás mellé helyezett tégláinak fugáit vörös színű égett agyag töltötte ki. Ugyancsak vörösre égett az alapozás agyagrétege is. Egyes téglák az idők folyamán erősen megrepedeztek.

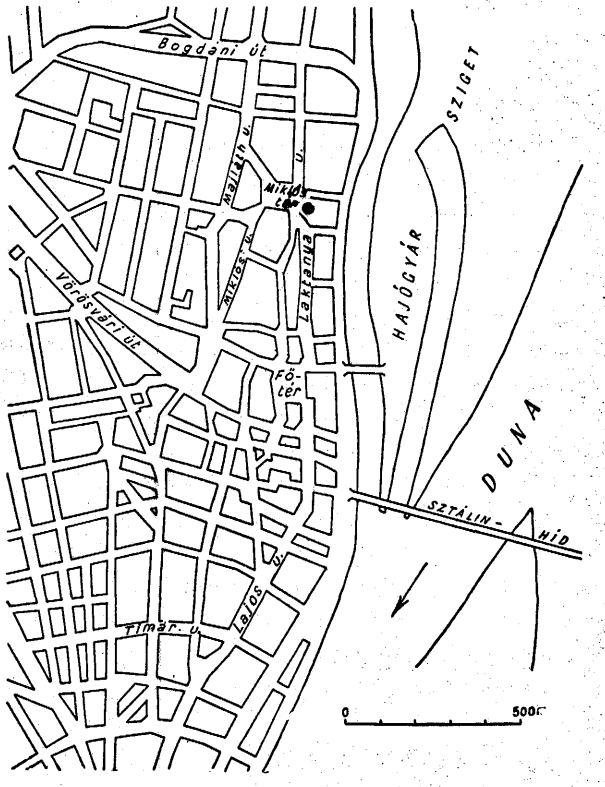
A kemencét sárga, barna és fekete színű vályogtéglákból épített vályogfal övezte (4. kép). A vályogtéglák 90 cm vastagságban, három sorban helyezkedtek el egymás mögött. A belső sor a jelenlegi búbos kemencékhez hasonlóan bélelhette a kemencét, ugyanis a sütőlap körül az alapsíkon látható vályogtéglák metszetében jól kirajzolódik a boltíves felépítéshez használt ékalakú vályogtéglák beillesztése (3. kép).

A vályogtéglák közötti fugákat itt kaviccsal kevert agyaggal töltötték ki, míg másutt fekete humuszt vagy barna agyagos földet használtak.

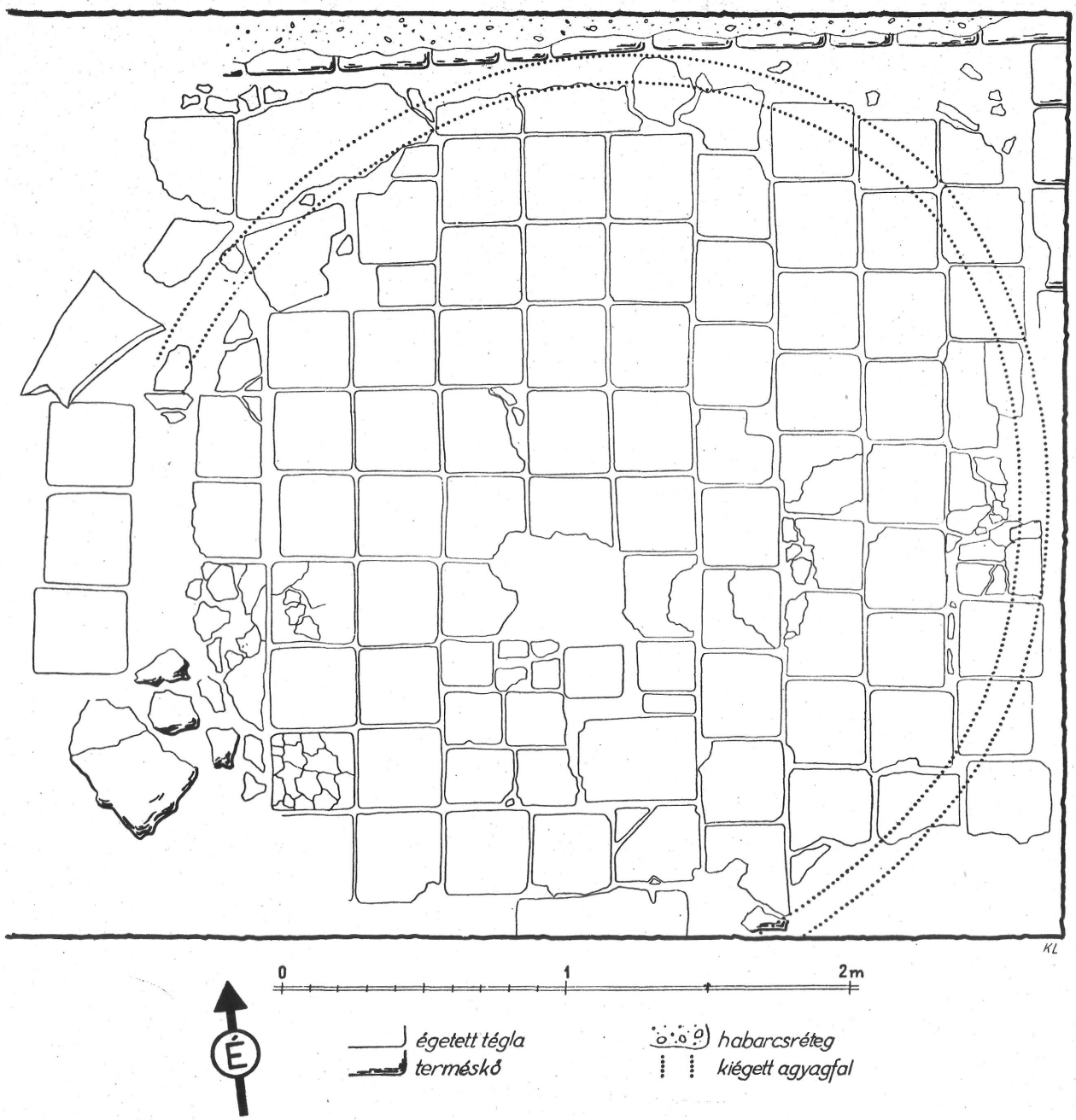
A nyugati oldalon az utolsó téglasor mélyebb fekvése és erős lejtése, valamint a középső két tégla mellett kiemelkedő kőlapok vonala jelezte a kemence fűtőszáját. A sütőlap felületét három helyen négyzetes nyílás bontotta meg, mely valószínűleg újabbkori építkezés során keletkezett.

A kemence déli téglasorából kiemelkedik egy duplatégla nagyságú kőlap, rendeltetése ismeretlen. Elképzelhető, hogy az erősen átégett vagy megrongálódott téglákat idővel kőlappal pótolták.

A fűtőszáj északi szélén látható egy félellipszis alakú feltört rész, amelyet téglatörmelékkel töltöttek ki. Valószínűleg a sütőlapok locsolására használt vizes hombárokat helyezték el ebben a mélye-

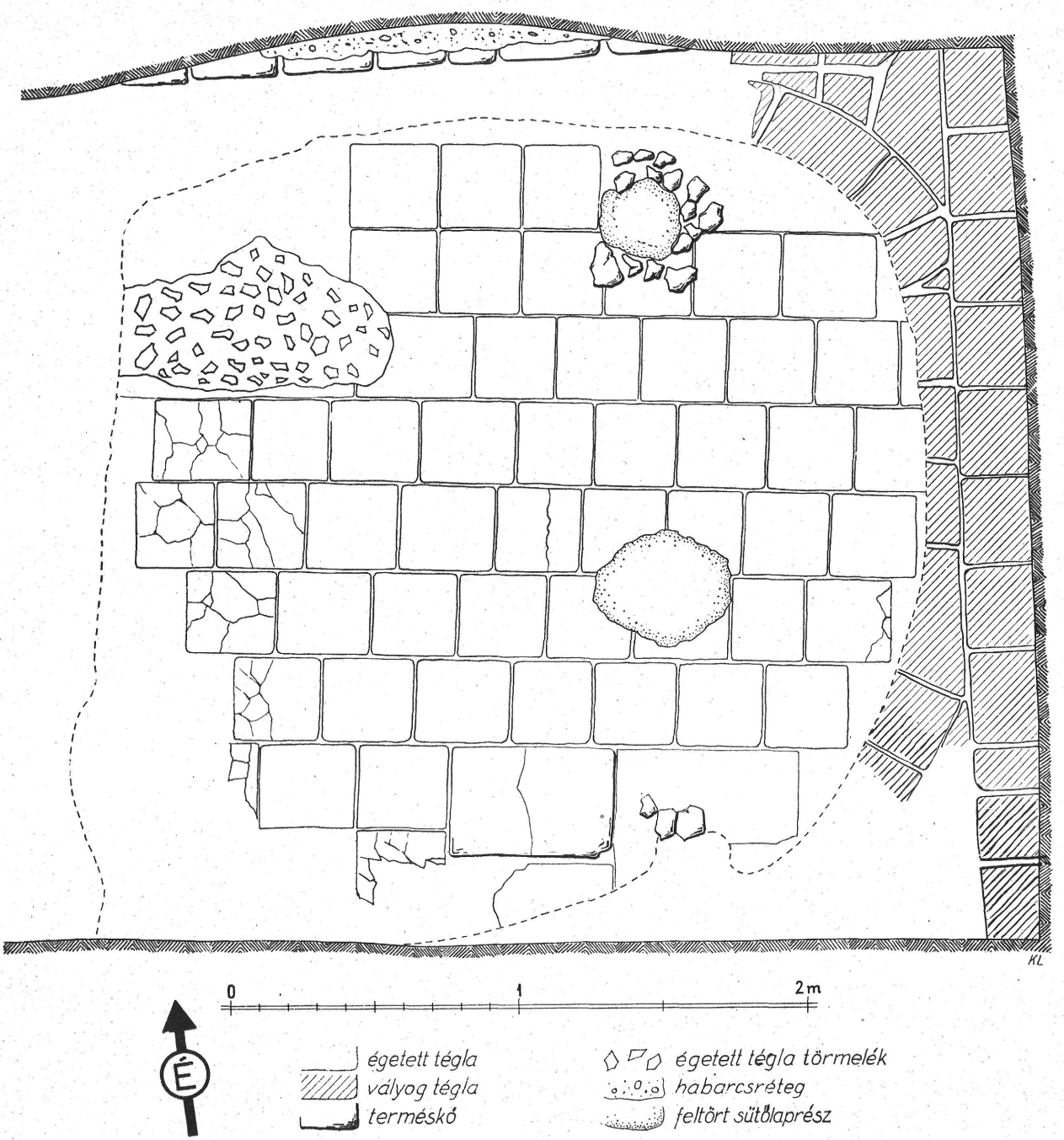


1. kép. Helyszínrajz. ● = lelet helye



2. kép. Az eredeti sütőlap

désben, ahogy ez napjainkban is gyakorlat.[3] Alátámasztja a feltevést sok szürke hombár oldaltöredéke, mely az üreg szétbontásakor került felszínre. Az üreg »alján« 40 cm-es mélységben téglák sora bukkant elő. »L« alakban felbontottuk a sütőlapot (6. kép 3) és 40 cm-es nívókülönbséggel újabb sütőlap vörösre égett felülete bontakozott ki (6. kép 6). Ez az alsó sütőlap nagyobb méretű, mint a magasabban fekvő. A szélső téglákon szabályos köralakban 10 cm vastag zsíros, vörösre égett agyagréteg mutatta a felső kemence boltozatának belső bélésvonalát (2. képen pontozott vonallal jelezve). Ezek szerint tehát a kemence belső burkolata teljesen homogén vörös színű felületté égett át, míg a külső falat képező vályogtégla sorok megőrízték eredeti színüket. A felmenő vályogtégla oldalfalak ennek az alsóbb fekvésű sütőlapnak magasságában kezdődtek. Az első téglasor kemény habarcskötésű »L« alakú, 50 cm széles kváderfalra épült. A falat közvetlenül az érintetlen római kori humuszra alapozták. Meglevő



3. kép. Az átépített sütőlap

magassága 1,6 m (7. kép 3). A kőfal déli folytatását valószínűleg egy újkori pince beépítésekor rombolhatták szét.

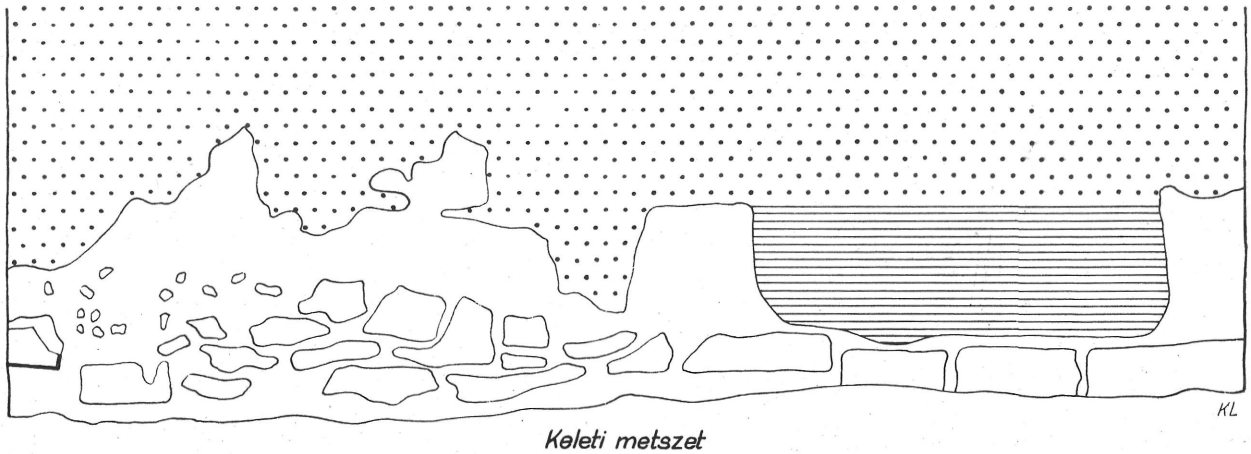
Az alsó sütőlap ugyancsak nyugaton levő fűtőszájának három téglája teljes épségben maradt fenn.

A két sütőlap közötti teret nagyalakú kövekkel és törmelékes anyaggal töltötték ki (5. kép). A vastag rétegű alapozás a meleg intenzitásának fokozására szolgálhatott.[4] A fűtésből visszamaradt fasz éndarabokat[5] egy helyen, a délnyugati sarokban találtuk.

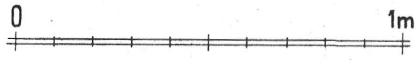
A kemence fűtőszájától 4 m távolságra nyugatra az árok metszetében számtalan tetőcseréppel teli törmelékréteg mutatkozott, erős lejtéssel nyugat felé. A kemence előtt fészerszerű

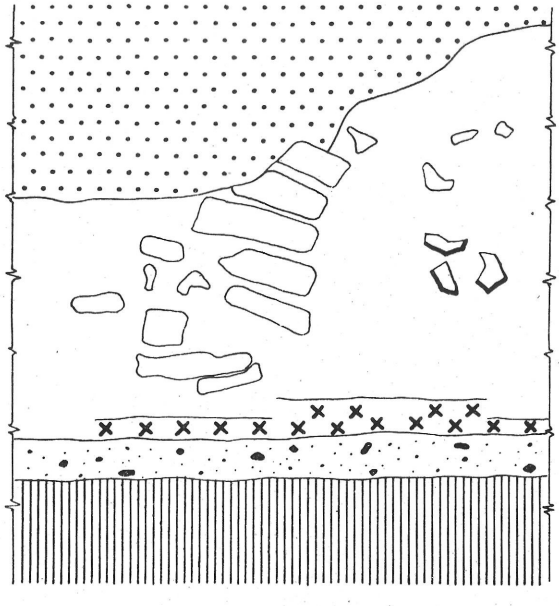


Északi metszet

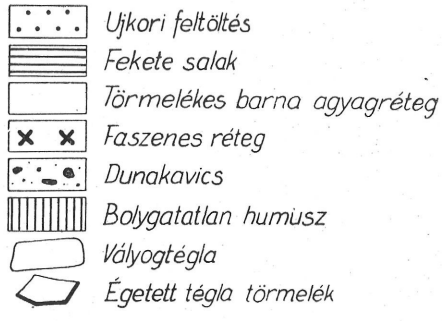


Keleti metszet





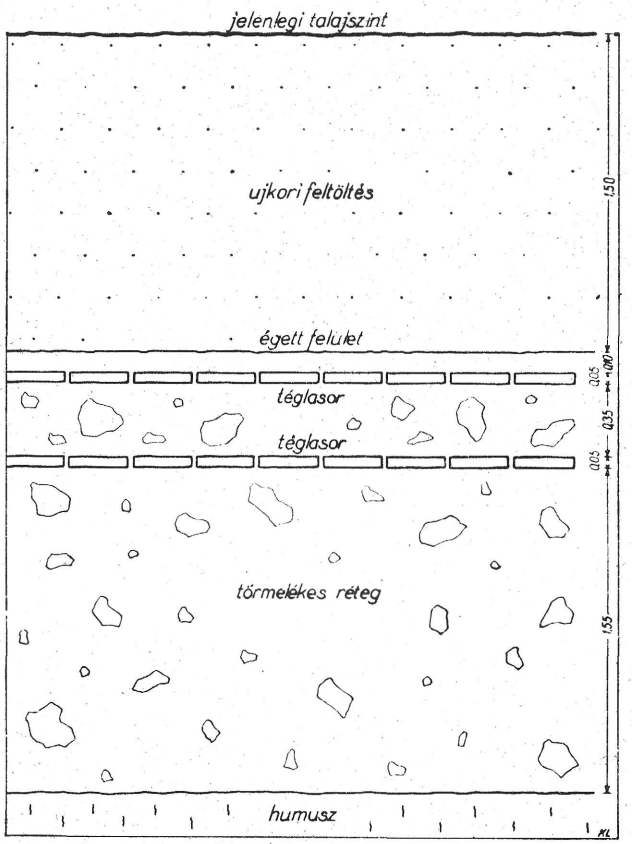
Déli metszet részlete



4. kép. A sütőkemencét burkoló vályogtéglák metszetei

épület állhatott, amelynek lezuhant tetőcserép maradványát a metszet 30 cm vastag törmelékcsíkja jelzi. Sajnos az ásatás útjában álló kerítésfal (északon), szennyvízgyűjtő gödör (nyugaton) és az újkori pince fala (délen) lehetetlenné tette a további kutatást, amely a fészerépület szerkezetét tisztázhatta volna. Az előbbi okok miatt nem sikerült megállapítani a vályogtéglák falvastagságát sem az északi oldalon.

A most feltárt kemence egy kemencesor részlete csupán, hasonlóan a carnuntumi,[6] saalburgi[7] emlékekhez. A keleti oldalt határoló vályogfalat átvágva meghosszabbítottuk árkunkat kelet felé, ahol 50 cm-es törmelékes réteg után újabb vályogtéglák tűntek fel (7. kép 5).



5. kép. Rétegek a kemence kelet—nyugati középvonalában

Majd 16 m-rel keletebbre az udvar belső terében nyitott kutatóárkunkban kemencéhez tartozó vályogtégla pillért és sütőteret jelölő kemény, vörösre átégett agyagréteget találtunk.

A két objektumot rajzban összekötve egyenes vonalat kapunk, mely egy kelet-nyugati irányú kemencesor helyét jelöli. A még földben rejlő anyag feltárására hamarosan sor kerül.

A kemencét kenyérsütésre használhatták. Erre utaló tárgyi emlékünk nem maradt fenn olyan szerencsés módon, mint Pompejiben[8] vagy Carnuntumban[9], azonban néhány negatívum megerősíti ezt a feltevést. — Edényégető kemence nem lehetett, mert nincs szárítórostélya. — A kemence köralakú és az övező vályogfal megőrízte eredeti színét, nem égett át, tehát nem gondolhatunk magas hőfokot igénylő téglaégetésre sem.

A kemence befogadóképessége cca 80 db kenyércipó lehetett, a 30 cm átmérőjű szokásos római kenyér méretét véve alapul.[10]

Aquincum területén a Laktanya utcai emlék nem az első a feltárások történetében. Az óbudai hajógyárszigeti helytartó palota déli traktusának nyugati végében felszínre került egy önálló és egy dupla kemence, amely minden valószínűség szerint ott is a helyi péküzem jelenlétét

bizonyítja.[11] A helytartó-palotai kemencék szerkezete eltér a Laktanya utcaitól. Keresztmetszetük téglalap, fedésük és sütőlapjuk terrazzós anyagból készült. Oldalfalaik habarcskötésű kőfalak.

1932—34-ben Nagy Lajos a budakalászi őrtorony kutatása kapcsán[12] feltárt egy kemencét, amely pontos mása az aquincuminak, csak kisebb méretben (8. kép).[13] Ugyancsak téglákból rakott sütőlapját mintha tovább használták volna, mint az aquincumit, mert erősebben feltöredezett. Vályogfal helyett itt azonban nagy kövekkel övezték a kemencét éppenúgy, mint Saalburgban[14] vagy Numantiaban.[15]

Carnuntumban is napfényre került a katonaváros kenyérszükségletét biztosító sütőkemencékből 6 db.[16] Ezek jóval nagyobb méretűek, mint az aquincumiak. A carnuntumi kemencék összeépültek, közbeiktatott válaszfalakkal.

A Pompejiben feltárt pékség kemencéje alaprajzában[17] feltűnő hasonlatosságot mutat a Laktanya utcaival. A búbos boltozást itt négyzetalakban rakott téglafal vette még körül.

Az aquincumi kemence használati idejének megállapításához segítséget nyújtanak az előkerült leletek.

A feltárás sorrendjében második sütőlap (6. kép 5 és 3. kép) 40 cm-es feltöltött rétegében sima, grafitos és besimított hálósdíszítésű kora császárkori kelta kerámiatöredékek,[18] az i. u. 120-ig működő, Kiscelli utca. 77—79. sz. alatti fazekasműhely narancs színű mázas és benyomott mintás töredékei,[19] valamint »Resatus« és körének pannóniai szürke táldarabjai feküdtek.[20] A kőfalas táborváros legkorábbi rétegéből ismert[21] félhold alakú keretbe foglalt »LEG II AD« bélyegű téglatöredék egészítette ki az együttest.

A felsorolt anyag egyöntetűen az. i. u. II. század első két évtizedét jelöli meg a kemence elkészülésének idejéül.

A felső sütőlapon (6. kép 1—2) több durva, szürke színű házikerámia-töredék között az Antoninus-korban virágzó[22] rheinzaberni terra sigillaták darabjai láttak napvilágot. Az egyetlen falazó tegulán tabula ansatas keretben »LEG IIII F« bélyeg olvasható.[23] A legio második Aquincumban tartozkodási ideje megegyezik a sigillaták által nyújtott korhatározással.

Ez a leletanyag arról tanúskodik, hogy a korábbi kemencét 30—40 év múlva átépítették.[24] Oka lehetett, hogy elromlottak a sütőlap téglái, vagy esetleg kisebb méretre volt szükség.

A kemencék sora közel fekszik az erődített kőfalas tábor i. u. II. század elején készült, gazdagon díszített stukkós épületéhez.[25] A korai kemence anyaga időben megegyezik az előbbi épület leleteivel.

Oldalfalának vályogtéglás falazásához hasonló technika az intercisai palánktábor területéről ismeretes.[26]

A tábori sütőkemence-sor a korai kőtáborhoz tartozhatott, ilyen formájában első emléke az Aquincumban működő pékiparnak.

LELETEK[27]

I.

Az alsó sütőlap (6. kép 5) feletti rétegből :

1. *Hombár oldaltöredéke.* Világosszürke színű, finoman iszapolt, sima felülettel. Mérete : 8 × 6 cm. Lelt. sz. 55.09.219.
2. *Urna válltöredéke.* Sötétszürke színű, durván iszapolt, grafitos anyag. A peremalakú sima csíkban bemélyített ívelt díszítés alatt sűrű hornyolás.[28] Méret : 9 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.123.
3. *Urna oldaltöredéke* (9. kép 6). Sötétszürke színű, grafitos, fekete felülettel. Besimított hálós díszítés borítja.[29] Méret : 8 × 3,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.31.
4. *Urna oldaltöredéke* (9. kép 14). Sötétszürke színű, durván iszapolt, külső felületén ferde hálós, fésűs díszítéssel. Méret : 8,5 × 5 cm. Lelt. sz.: 55.09.37.[30]
5. *Urna oldaltöredéke.* Vastagfalú, durván iszapolt, függőleges és vízszintes fésűs díszítéssel. Sötétszürke, csillámos anyag.[31] Méret : 11 × 5,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.212.
6. *Urna oldaltöredéke* (9. kép 9 és 10. kép 13). Vízszintes, szélén hullámosan megcsavart perem. Sötétszürke színű, durván iszapolt. Kívül a perem alatt ferde, ritka, körömbenyomásos díszítés.[32] Méret : 14 × 4,5 cm, peremsz.: 2,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.22.
7. *Tál töredéke.* Erősen behúzott, gömbölyű perem.

Sötétszürke színű, durván iszapolt csillámos anyag.[33] Méret: 8,5 × 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.18.

8. *Tál töredéke* (9. kép 5). Drag. 37-es forma. A »pannóniai szürke« tál külső oldalán körbefutó koszorúalakban benyomott levéldíszítés. Kívül-belül kopott fekete festéssel.[34] Méret: 5,5 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.167.
9. *Tál oldaltöredéke.* Enyhén befelé hajló gömbölyű peremű, mély tál töredéke. Külső oldalán bordázott. Világosszürke színű, kívül-belül fényes, fekete, kopott festéssel. Méret: 4,5 × 2,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.74.
10. *Edény aljtöredéke* (10. kép 23). Vastagfalú, porózus anyag, kívül-belül szürke, kopott ezüstös fényű »Resatus« festéssel. Méret: 12 × 9 cm, alj átm.: 9,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.67.
11. *Mély tál töredéke* (9. kép 8 és 10. kép 16). Erősen behajló széles perem. Szürke anyag, belül ép, kívül kopott, fekete festéssel. A peremet 5 sor ritka fogaskarcolás díszíti. Méret: 8 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.32.
12. *Mély tál töredéke.* Szürke színű, porózus anyag, Külső felületén ferde fogas díszítés. Kívül kopott. belül ép, fényes, fekete festés. Méret: 6 × 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.33.
13. *Fedőtöredék.* Kúpos alakú, világosszürke színű, keményre égetett agyag. Kívül-belül fényes sötétszürke, mázszerű festés. Méret: 6,5 × 5 cm. Lelt. sz.: 55.09.16.
14. *Mély tál töredéke* (10. kép 17). Rézsútos oldalú, enyhén befelé hajló peremű mély tál töredéke. Világosszürke színű, porózus anyag, kívül-belül fényes, fekete, kopott festéssel. Méret: 4,5 × 6 cm. Lelt. sz.: 55.09.150.
15. *Fazék töredéke* (10. kép 1). Vízszintesen kihajló, megvastagodó peremű edény töredéke. Világos anyag, narancs színű fényes festéssel.[35] Méret: 2,5 × 3,5 cm, peremsz.: 1,3 cm. Lelt. sz. 55.09.158.
16. *Mély tál töredéke.* Gömbölyű peremű mély tál oldaltöredéke. Világos színű, keményre égetett anyag. Világos narancs színű vastag, fényes, néhol lekopott mázzal. Méret: 2,5 × 2,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.155.
17. *Tál töredéke.* Lapos, sekély tál töredéke. A vízszintes perem két szélén keskeny vájattal. Téglaszínű, mállékony, porózus anyag. Külső felületén sötét narancs színű, kopott, fényes mázzal. Méret: 5,5 × 2,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.160.
18. *Dörzstál töredéke* (10. kép 15). Ívesen kihajló peremű dörzstál töredéke. Világos színű, porózus anyag, csíkos narancsbarna festéssel. Méret: 6 × 5,5 cm, peremsz.: 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.172.
19. *Tál töredéke* (10. kép 18). Enyhén befelé hajló peremű, rézsútos oldalú mély tál töredéke. Világos anyag, kopott, narancs színű festéssel. Vastagfalú. Méret: 7,5 × 6 cm. Lelt. sz.: 55.09.49.
20. *Tál oldaltöredéke* (10. kép 14). Rézsútos oldalú, vízszintes peremű mély tál oldaltöredéke. A perem két csatornával tagolt. Világos tégla színű, keményre égett anyag. Világos okker színű fényes mázbevonattal. Méret: 6 × 4,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.204.
21. *Fazék töredéke* (10. kép 4). Az edény pereme ívesen kihajló. Vékony falú, tégla színű, keményre égetett. Sötétnarancs színű matt festéssel. Méret: 4 × 2 cm. Lelt. sz.: 55.09.141.
22. *Fazék töredéke* (10. kép 5). Ívesen kihajló, vájatos szélű perem. Világos anyag, kopott sötétnarancs festéssel. Méret: 4 × 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.6.
23. *Amforafül töredéke* (9. kép 1a—1b és 10. kép 21). Széles, lapos amforafül töredéke. Világos, erősen porózus anyag, fényes sötétnarancs színű, kopott mázzal. A szögletes keresztmetszetű peremen benyomott tojásfüzér, ellipszis és stilizált növényi ornamensek. A középmezőben domború madárláb részlete.[36] Méret: 4,5 × 5,5 cm, vastagsága: 1,3 cm. Lelt. sz.: 55.09.99.
24. *Fazék töredéke* (10. kép 9). Vízszintes perem, világos anyag, okker színű fényes festésű alapon márványos, barna foltok.[37] Méret: 6 × 2 cm, peremsz. 3,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.218.
25. *Pohár oldaltöredéke.* Vékony falú, keményre égetett anyag. Barnásbordó festés. Külső felületén aranyos csillogású mázbevonat.[38] Méret: 3 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.157.
26. *Bélyeges tégla* (9. kép 13). Falazó téglán félhold keretben »LEG...« bélyeg töredéke.[39] Méret: 4 × 2,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.257.

II.

A megújított kemencesütőlap (6. kép. 1—2) leletei:

27. *Edény oldaltöredéke.* Közepes vastag falú, világos színű. Sűrű, függőleges bekarcolt vonalak zónás díszítésben.[40] Méret: 4 × 5 cm. Lelt. sz.: 55.09.55.
28. *Edény oldaltöredéke* (9. kép 11). Vastag falú, világos színű anyag. Külső oldalán függőleges téglalapalakú bekarcolt díszítés. Méret: 9 × 6 cm. Lelt. sz.: 55.09.39.
29. *Edény oldaltöredéke* (9. kép 7). Közepes vastag falú edény oldaltöredéke. Világos anyag, benyomott négyzetes díszítéssel. Méret: 3,5 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.148.
30. *Korsó töredéke* (10. kép 8). Kettőskúpos keresztmetszetű korsó nyaktöredéke. Világos. jól átégett anyag, kopott sötétvörös festéssel. Vastag falú, két oldalán letört fülek csonkjával.[41] Méret: 5 × 5 cm. Lelt. sz.: 55.09.10.
31. *Táltöredék* (9. kép 10 és 10. kép 6). Drag. 37-es tál oldaltöredéke. Közepes vastag falú, tégla színű, kopott, narancs festéssel. Külső oldalán a perem alatt ferde bekarcolt díszítés fogaskerékkel. Méret: 6,5 × 4 cm. Lelt. sz.: 55.09.197.
32. *Tál töredéke* (10. kép 20). Rézsútos oldalú mély tál töredéke. Keskeny, vájatos perem. Szürke színű, durván iszapolt.[42] Méret: 8,5 × 7,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.165.
33. *Táltöredék* (10. kép 22). Behúzott peremű mély táltöredék. Rézsútos oldala lefelé megvastagszik.

Szürke színű, durván iszapolt.[43] Méret: 14 × 8 cm, mag.: 4,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.17.

34. *Tál töredéke* (10. kép 10). Erősen behúzott peremű, mély tál töredéke. Sötétszürke színű, durván iszapolt. Méret: 5 × 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.130.
35. *Urna töredéke* (10. kép 12). Széles, vízszintes pereme csatornákkal tagolt. Szürke színű, durván iszapolt, csillámos anyag.[44] Méret: 11,5 × 6 cm. Lelt. sz.: 55.09.116.
36. *Fazék töredéke* (10. kép 7). Rézsútosan kihajló, gallérosan megvastagodó perem. Világosszürke színű, durván iszapolt, csillámos anyag. Méret: 4 × 8 cm, peremsz.: 2,4 cm. Lelt. sz.: 55.09.20.
37. *Edény töredéke* (10. kép 11). Rézsútosan álló, kihajló perem. Világosszürke színű, durván iszapolt. Méret: 7,5 × 3,5 cm. Lelt. sz.: 55.09.117.
38. *Drag. 37-es terra sigillata tál oldaltöredéke* (9. kép 4). Domború képmezőben Héraklész-figura lábtöredéke térden alul ábrázolva, jobb kezében lábfejig érő bunkó, baljában lecsüngő állatbőr része látható. A képmező alsó sávját szárnyait széttáró madáralakok töltik ki.[45] A töredék baloldalán »[CO]MITIALIS« bélyeg olvasható. Méret: 13 × 6 cm. Lelt. sz.: 55.09.177.[46]
39. *Drag. 37-es terra sigillata tál oldaltöredéke* (9. kép 2). Kettős medaillonkeretben ábrázolt alak rosszul kivehető részlete. Szabad mezőben bal lábával előrelépő, jobb kezét feltartó alak lábánál nyitott szárnyú madár része. Méret: 9 × 7,5 cm. Lelt. sz.: 55.0. 114.[47]
40. *Drag. 37-es terra sigillata tál oldaltöredéke* (9. kép 3). Pálcatag nélküli, nagyalakú tojássor alatt kettős gyöngysor. Az alsó törésfelületnél kivehető a kettős medaillon-ív kezdete. Méret: 4,5 × 7 cm. Lelt. sz.: 55.09.96.
41. *Bélyeges tégla* (9. kép 15). Tabula ansatás keretben »LEG IIII F« bélyegű tégla.[48] Méret: 12 × 3 cm. Lelt. sz.: 55.09.258.[49]

JEGYZETEK

[1] A táborkutatás eredményét előzetesen, röviden összefoglalta *Szilágyi J.*, Antik Tanulmányok (1955) 91—96.

[2] A kemence sütőlapjának Adria tengerszint feletti magassága: 103,76 m.

[3] Pachinger Ferenc óbudai pékmester adata.

[4] A kemencék sütőfelületét homokkal és kőtörmelékkel alapozták az óbudai Hajógyár-szigeten (*Szilágyi J.*, Az 1951—1953. évek ásatási eredményei a helytartói palotában. Kézirat), Carnuntumban (*Groller*, R. L. i. Ö. III (1902) 69—70) és Saalburgban (*Jacobi*, Die Saalburg, Führer durch das Kastell und seine Sammlungen. 1929, 31).

[5] Nagyobb mennyiségű faszenet találtak a carnuntumi kemence mellett is. Groller i. m. 70.

[6] Uo. 68. 8—9.

[7] *Jacobi* i. m. 29—30. 23—24.

[8] *M. Sergejenko*, Pompeji. Leipzig, 1954, 96. 33.

[9] *Groller* i. m. 99. 19.

[10] Uo.

[11] Szilágyi Jánosnak a 4. jegyzetben jelölt kéziratában.

[12] A kemence még nincs publikálva. Az ásatásra vonatkozó részletes adatokat l. *Nagy L.*, Bud. Rég. XV. Bp. 1950, 535.

[13] Köszönetet mondok ezúton is Szilágyi Jánosnak, aki a kemence helyszíni felvételét rendelkezésre bocsátotta.

[14] *Jacobi* i. m. 29. 23.

[15] *A. Schulten*, Jb. d. D. A. I. (1907) 22. l., 6. kép.

[16] L. a 6. jegyzetet.

[17] *A. Mau*, Pompeji in Leben und Kunst. Leipzig, 1900, 381. 221.

[18] Ugyanilyen anyagú edénytöredékek kerültek elő a békásmegyeri késő La Tène-kemence anyagából [*Nagy L.*, Arch. Ért. (1942) 3/3 és 4/1—6] és Óbudáról, a Laktanya utcából, a praetorium alatti lakógödrökből (*Kaba M.*, Bud. Rég. XVI. Bp. 1955, 255).

[19] A 15—29. sz. edénytöredékek a Hadrianus korával záruló Kiscelli utca 77—79. sz. alatti fazekasműhely darabjai (*Nagy L.*, Bp. T. 628). Ez az anyag is feltűnő egyezést mutat a praetorium narancsmázas edénydarabjaival.

[20] A 8—14. sz. kerámiatöredékek a kelta fazekas Resatus és köre pannóniai szürke árujának benyomott díszítésű vagy csak jellegzetesen szürke, illetve fekete mázú darabjai. Aquincumi működési ideje i. u. 95—135. [*Nagy L.*, Az óbudai ókeresztény cella trichora a Raktár utcában. 1931, 54. — *Nagy L.*, Bp. T. 627. — Bővebben: *Nagy L.*] Arch. Ért. (1928) 96. — *Alföldi A.*, Bp. T. 160.,

[21] *Nagy L.*, Cella trichora. 1931, 39. és *Szilágyi J.*, Inscriptiones Tegularum Pannonicarum. Diss. Pann. II. 1. 46.

[22] *F. Oswald*, Index, 25. IX. 143.

[23] *Szilágyi* i. m. — *Ritterling*, »Legio« címszó PW—RE. 1544.

[24] Saalburgban is megújított kemencéről ad beszámolót *Jacobi* i. m. 30. Itt az előző kemencék égési rétege fölé emelték az új tűzhelyeket.

[25] Lásd az 1. sz. helyszínrajzon. Részletesen: *Kaba* i. m.

[26] *Barkóczi L.*, Intercisa. Ant. Hung. 1953, VI. 4.

[27] A helyszínen közel 300 db kerámiatöredéket és 2 db bélyeges téglát találtunk. A leletegyüttesből csak a datálás szempontjából szükséges darabok felsorolása történik.

[28] A grafitos urnák a kelták edényművességének hagyatékai a korai császárkorban. (*Bónis É.*, A császárkori edényművesség termékei Pannóniában. Diss. Pann. II. 20—10. Később: Bónis.)

[29] Besimított rácsmintás díszítést lásd a korai anyagban: *Nagy* i. m. 3/9—10 és *Kaba* i. m.

[30] Urnák fésűs díszítése La Tène-hagyomány. (*Bónis*, 10. — *Schörgendorfer*, Die römerzeitliche Keramik der Ostalpenländer. 1942, 112. — *Nagy L.*, Bp. T.

236. — *Barkóczi—Bónis*, Acta Arch. 1954/4 162. 22/11—14.)

[31] *Bónis*, 10. — *Schörgendorfer* i. m. 112. 196. — *Hunyadi I.*, Kelták a Kárpátmedencében. Diss. Pann. II. 18. 1944.

[32] Késő La Tène-periódusra emlékeztet. *Bónis*, 11.

[33] Behúzott peremű tálak ugyancsak későkelta hatás hordozói. *Bónis*, XXII. 8. 23. — *E. Ettlinger*, Die Keramik der Augster Thermen. Basel, 1949, 7/2, 9/1 és 9/3.

[34] L. a 20. jegyzetet.

[35] L. a 19. jegyzetet.

[36] Az amforafül-töredék egy nagyon hasonló darabját találta meg Póczy Klára a Kiscelli utcai fazekasműhely anyagában. (Kézirat.)

[37] A márványos festésű áru a Duna menti kerámia-anyagban Traianus korában virágzik (*E. Ettlinger—Ch. Simonett*, Römische Keramik aus dem Schutthügel von Vindonissa. Basel, 1952, 61).

[38] A csillogó aranyfényű, mázas edénytöredékek a homokszem beszórású csészék kora-császárkori darabjaihoz tartoznak [*Póczy K.*, Arch. Ért. (1952) 102].

[39] L. a 21. jegyzetet.

[40] A 27—29. sz. töredékek négyzetes bekarcolású díszítéséhez l. *Barkóczi—Bónis* i. m. XLII/12, 13. és 14. — LI 5. — *Praschniker—Kenner*, Der Bäderbezirk von Virunum. Wien, 1947, 133. 119.7559. sz. és 117. — *Schörgendorfer* i. m. 28. 361.

[41] Vörös festésű edényekről bővebben: *Schumacher*, Bemalte römische Tongefässe des I—II. Jahrhunderts. Die Altertümer unserer Heidnischen Vorzeit. Mainz, 1911, V. 250. — *K. Bettermann*, Saalburg Jahrbuch. 1934, 94. — *Nagy L.*, Az óbudai ókeresztény cella trichora a Raktár utcában. 1931, 54.

[42] *Bónis*, 23. XXII. 1.

[43] Általános az i. u.-i II. században (*Bónis*, 12. XI. 8).

[44] Ideje ugyancsak az i. u.-i II. század (*Bónis*, VIII. 20).

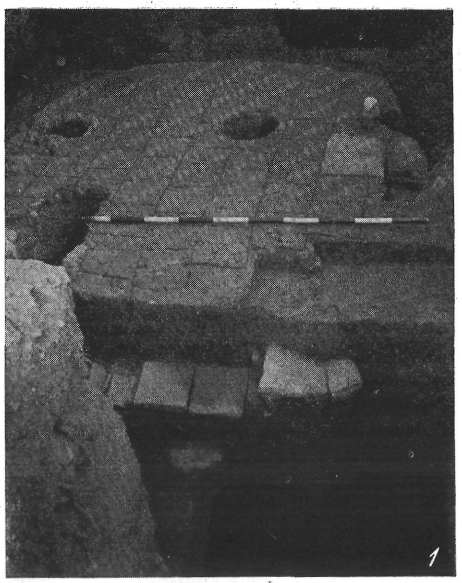
[45] *F. Oswald*, Index, 25. IX. 143.

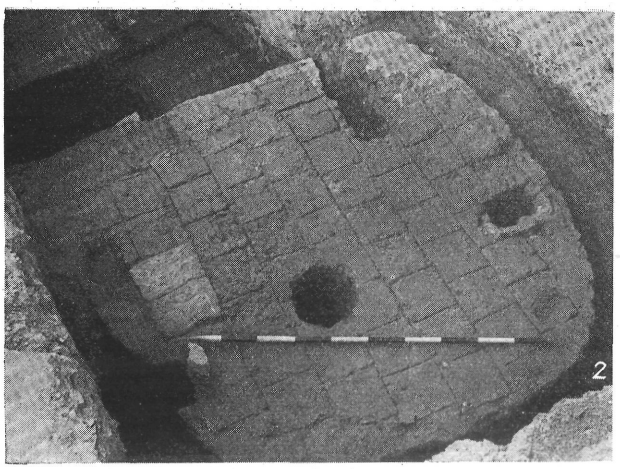
[46] *Ludovici*, V. 102/b. 212. l. A datáláshoz közelebbi adatot szolgáltat a COMITIALIS mester jelzés. Comitialis Rheinzabernből Westerndorfba áttelepülve röviddel 160 után alapítja új gyárát [*Kiss K.*, Arch. Ért. (1946—48) 220].

[47] A 38—39. sz. töredékek ugyancsak a reheinzaberni műhely készítményeihez tartoznak.

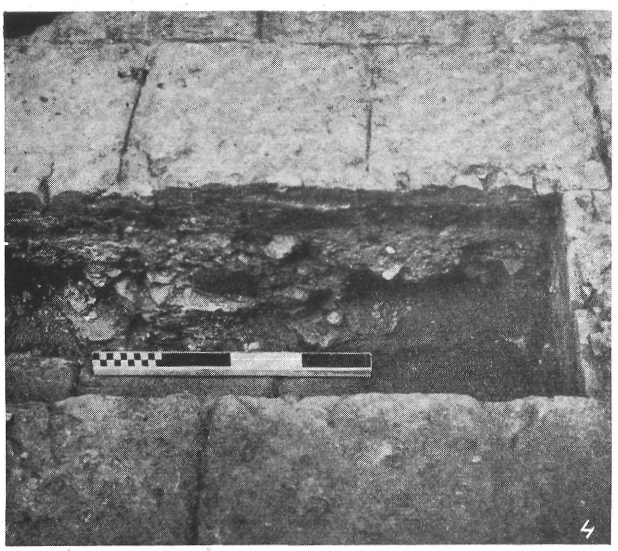
[48] L. a 23. jegyzetet.

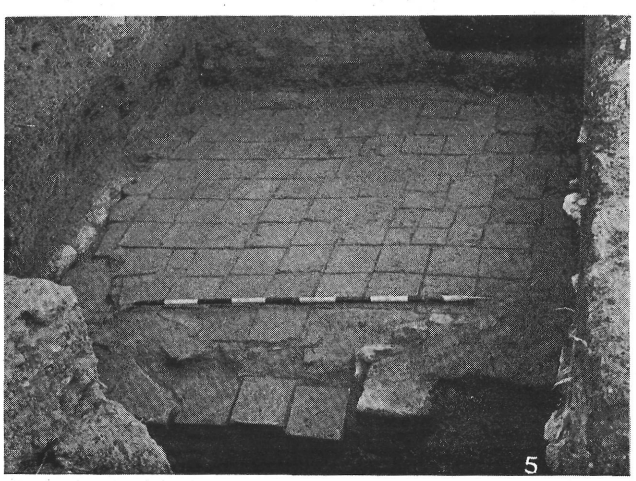
[49] A rajzokat Kováts László mérnök készítette.

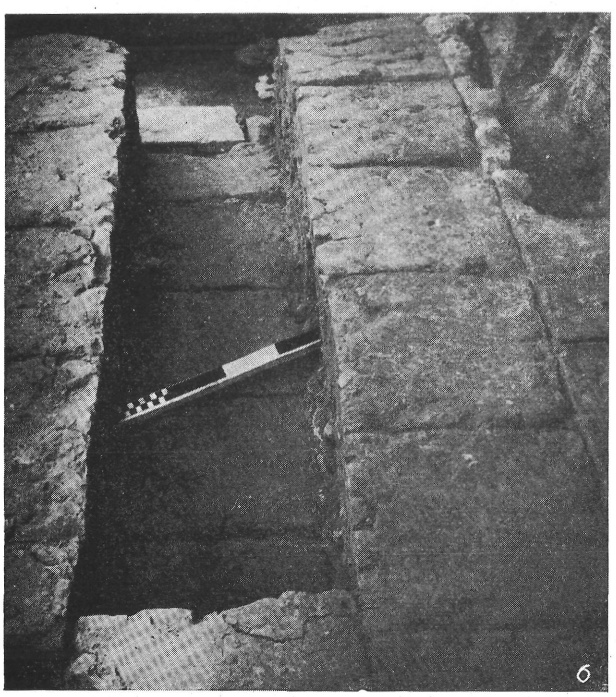




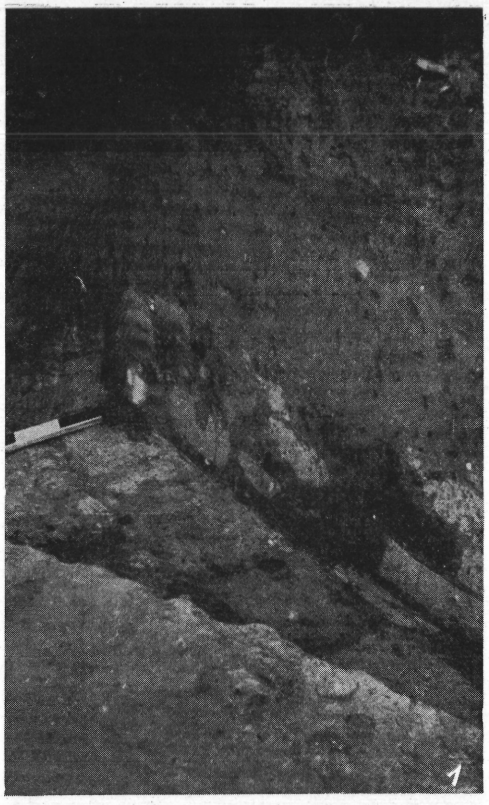


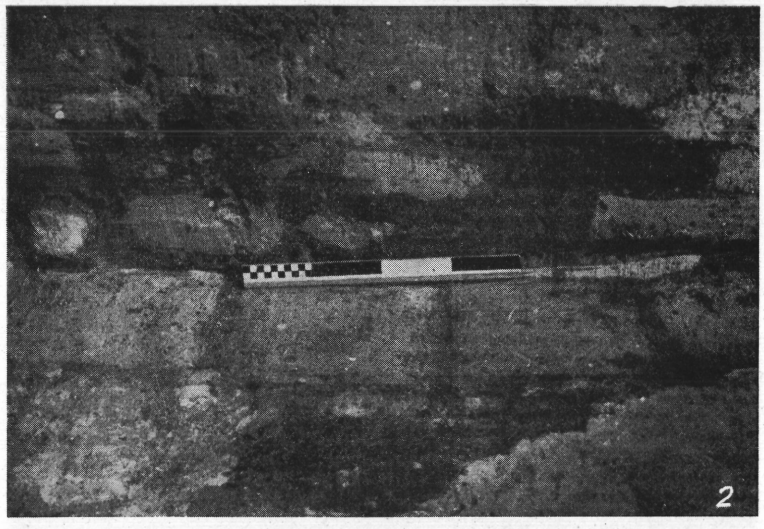


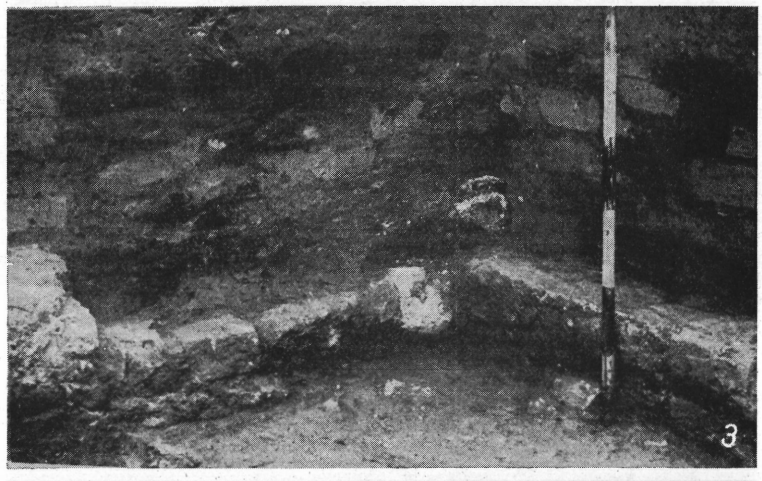


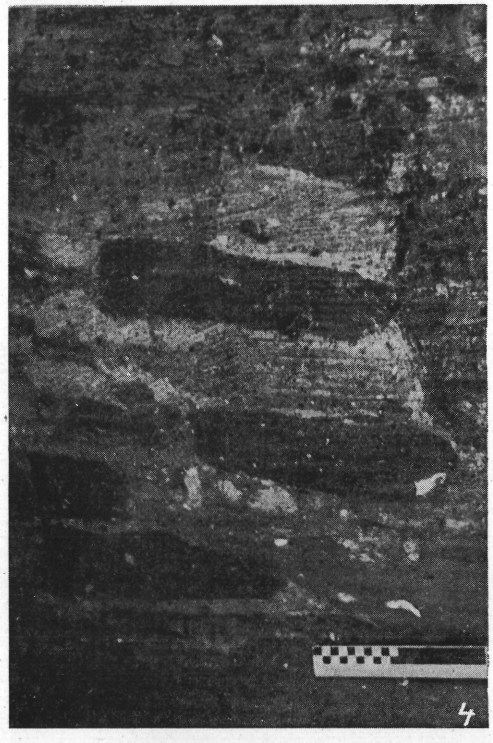


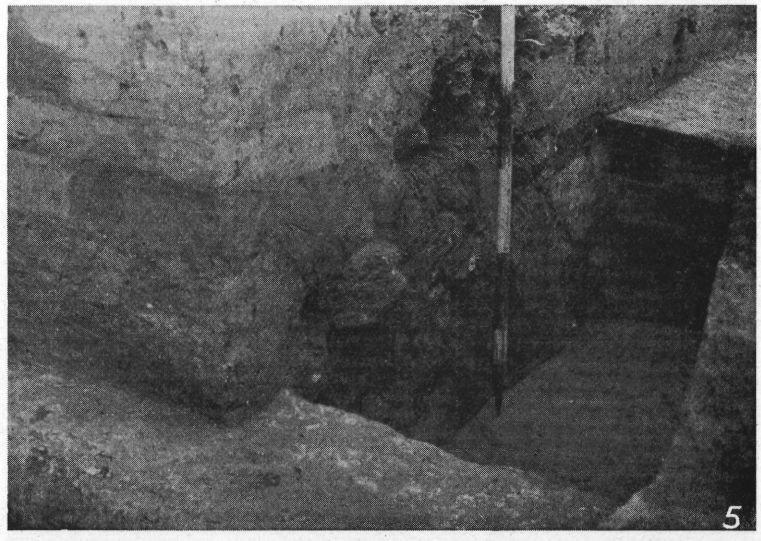
6. kép. 1. Aquincumi átépített kemence sütőlapja nyugatról felvéve. 2. Az átépített sütőlap keletről. 3. Az átépített sütőlap felbontás közben, alatta az eredeti kemence sütőfelülete. 4. A két sütőlap közötti réteg. 5. Az eredeti kemence sütőlapja a fűtőszájnyílással. 6. Az átépített sütőlap felbontásakor kirajzolódó korábbi kemence téglasora



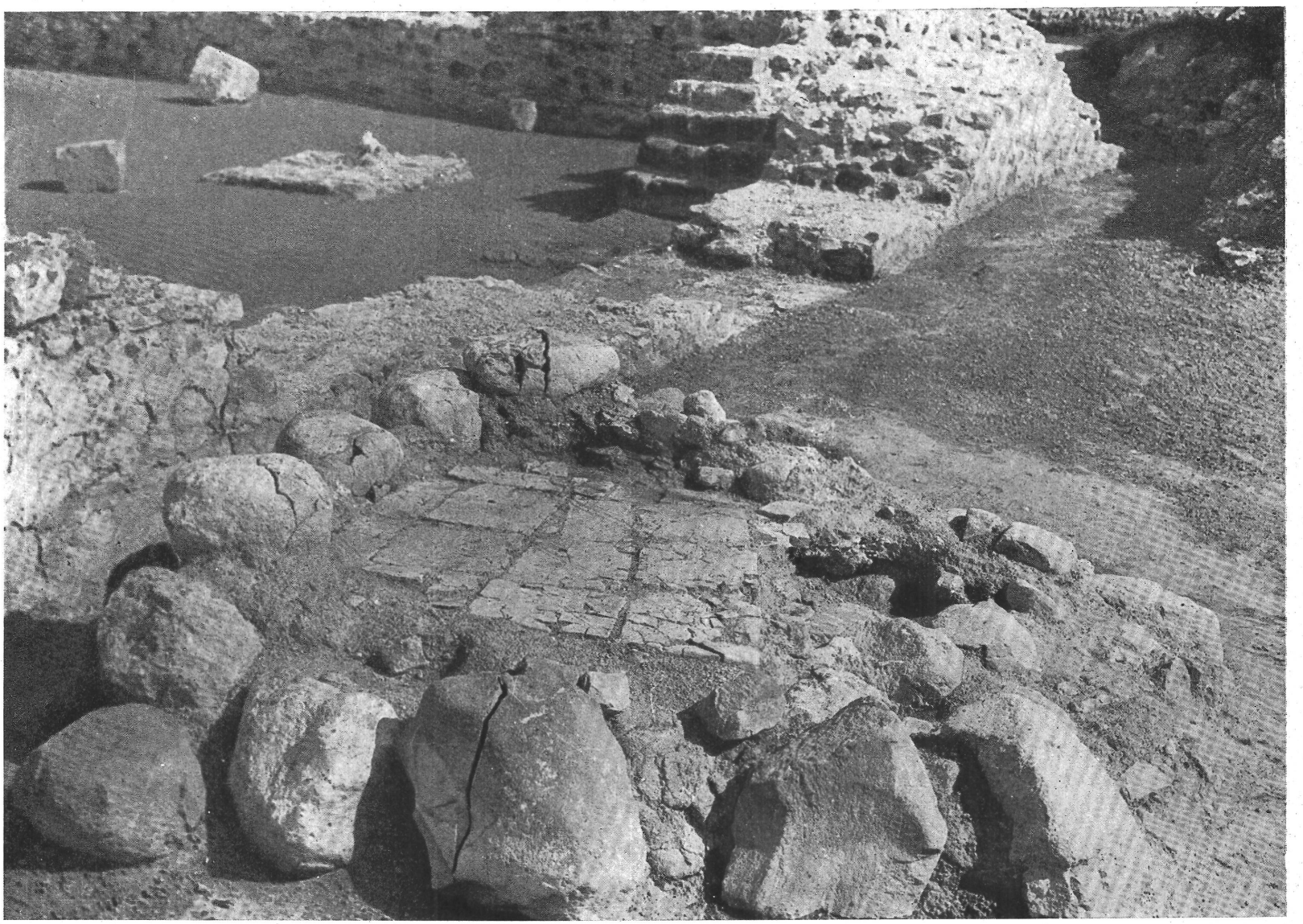




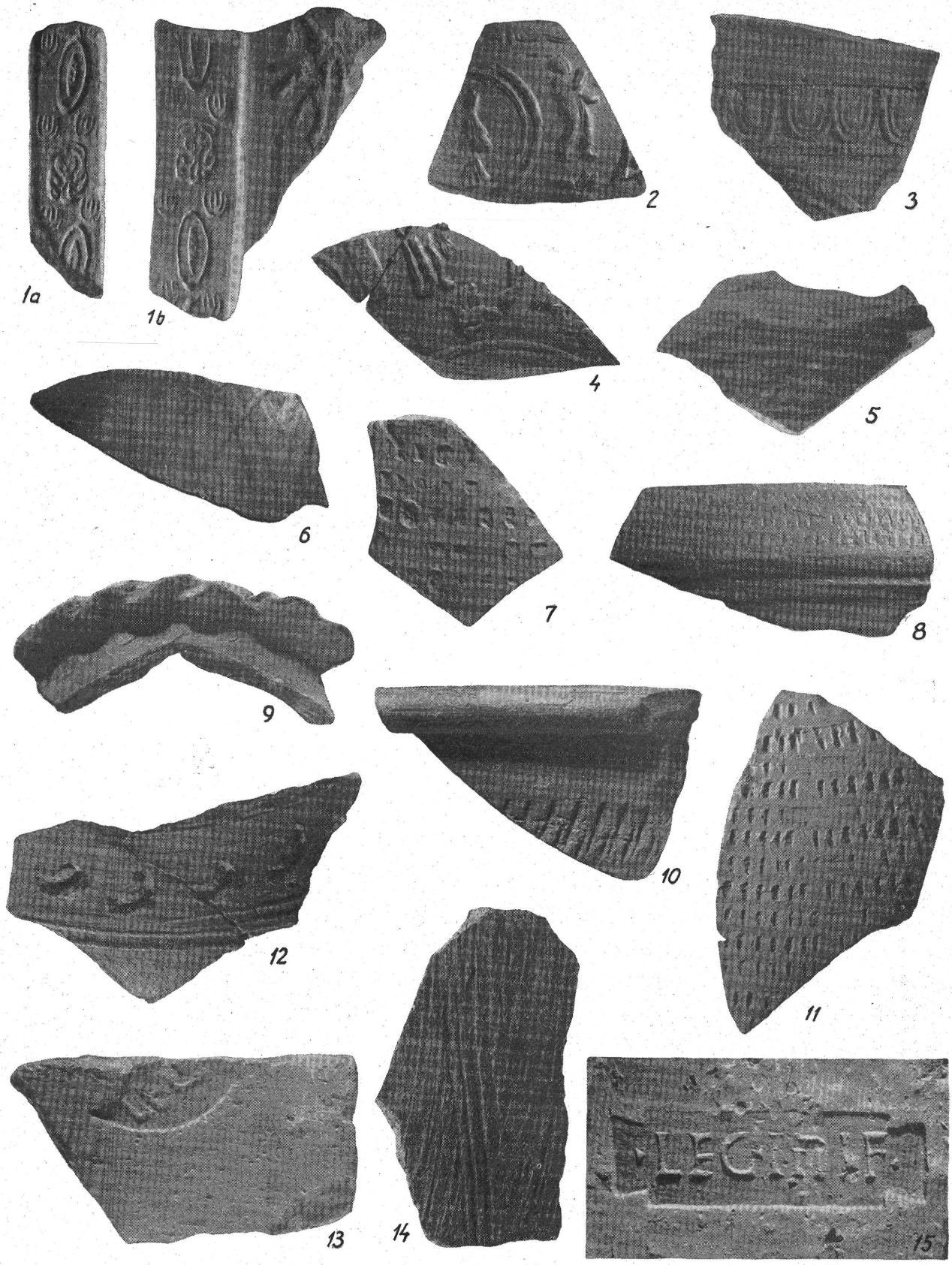




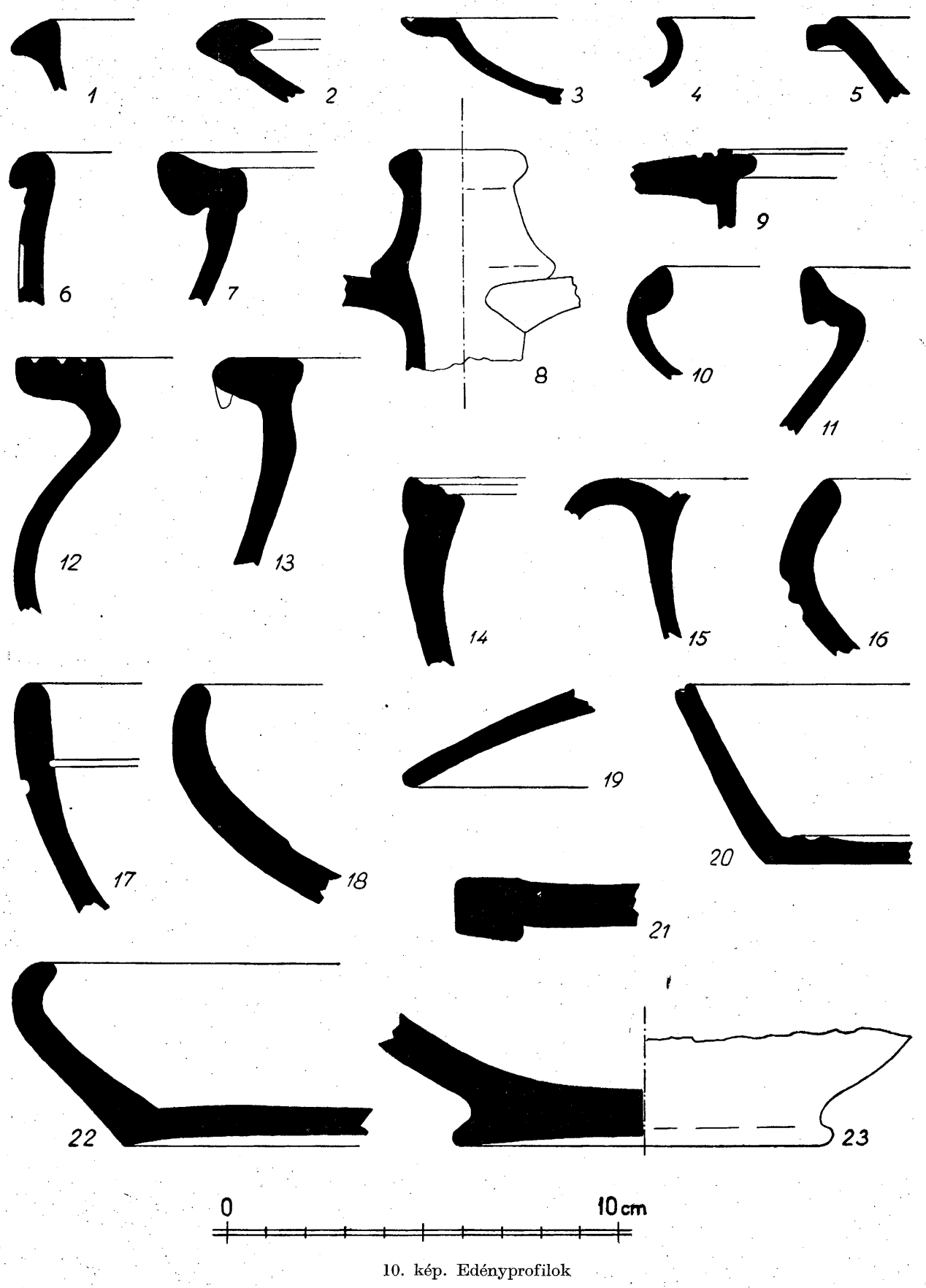
7. kép. 1. A sütőkemence vályogtégla fala. 2. Északkeleti sarok. 3. Északkeleti sarok, a vályogtéglák alatt húzódó kőfal. 4. Déli fal a fűtőszáj előtt. 5. A keleti oldal vályogfalának vastagsága



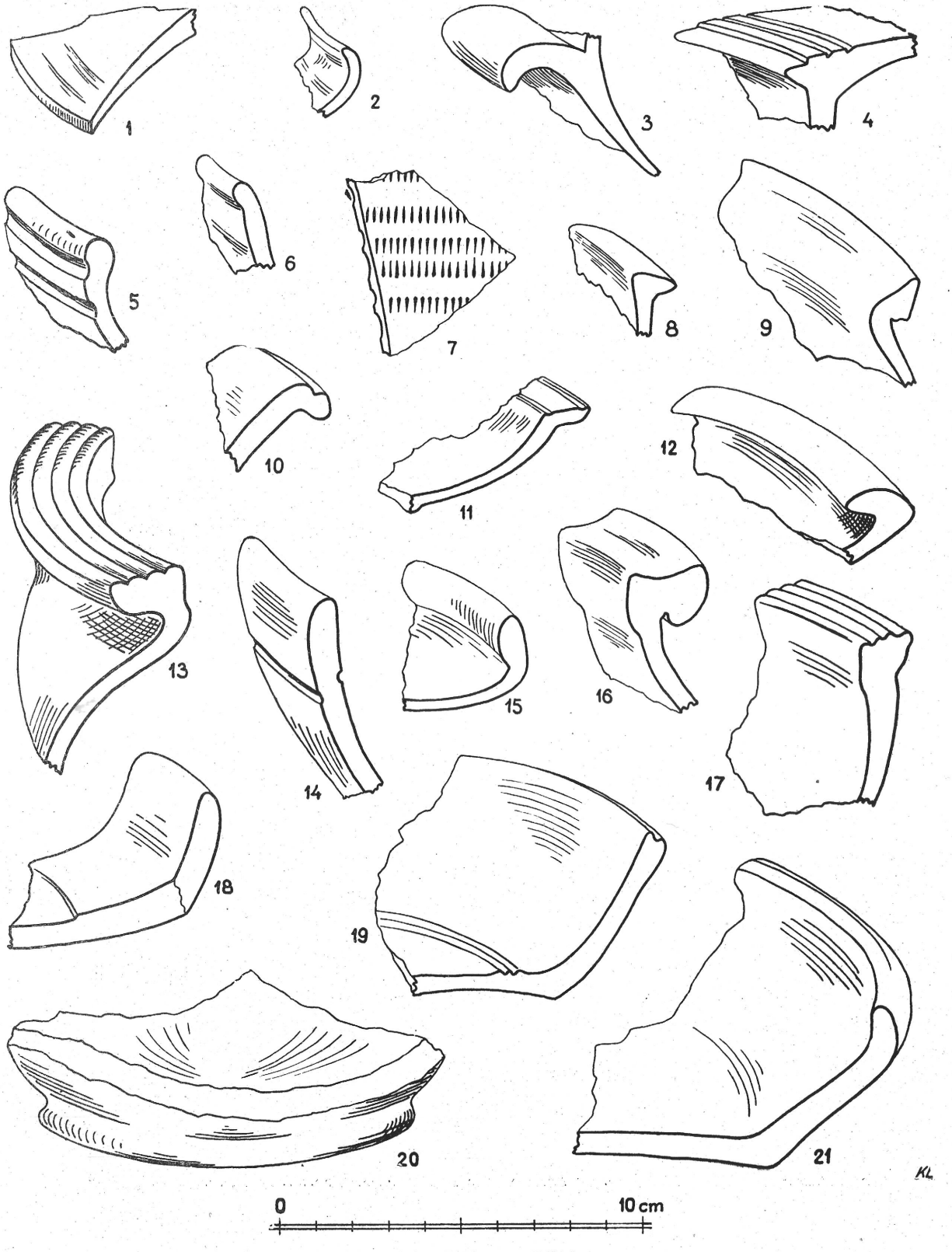
8. kép. Budakalászi kemence



9. kép. 1a—1b. Benyomott díszítésű narancsmázas amforafül. 2—4. Terra sigillata tál oldaltöredékei. 5, 8. »Pannóniai« szürke terra sigillata táltöredékek. 6. Besimított rácsmintás kelta edény töredéke. 7, 11. Bemélyített díszítésű oldaltöredék. 9, 12, 14. Hombártöredékek. 10. Táltöredék a Kiscelli utcai fazekasműhelyből. 13, 15. Bélyeges téglák



10. kép. Edényprofilok



11. kép. Edénytöredékek

М. КАБА

ПОЛЕВАЯ ХЛЕБОПЕКАРНАЯ ПЕЧЬ В АКВИНКУМЕ

В Аквинкуме, — на участке № 35 улицы Лактанья III района Будапешта, — в конце 1954 года был подвергнут обследованию бывший римский лагерь. Во время обследований были раскрыты две печи римской эпохи, находящиеся на различных уровнях, отличающихся 40 м. Фрагменты кельтских сосудов Резатус из эпохи империи, остатки продуктов гончарни, раскрытой на месте дома 77—79 улицы Кишцелли, и заклеймленный кирпич с фрагментарной »LEG...«, вставленный в подковообразную рамку, датируют более старую и большего размера печь началом II века н. э. (илл. 6/5). Другая же, возобновленная печь (илл. 6/1—2), судя по памятникам процветавшего в эпоху Антонина реенцабернского завода sigillata и по кирпичу, заклеймленному надписью »LEG IIII F« в рамках tabula ansatas, должна быть на 30—40 лет моложе первой.

Печь была окружена саманной стеной. Вдоль северной и восточной саманных стен тянулась »Г«-образная каменная стена, камни которой были закреплены строительным раствором (илл. 7/3).

К востоку от печи обнаружилась другая саманная стена, что допускает предполагать, что на этой площади под земляным слоем, накопленным в течение многих столетий, скрывается целый ряд полевых печей (илл. 7/5).

Обнаруженная и раскопанная на территории римского лагеря печь свидетельствует о наличии римского пекарного дела в Аквинкуме.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 1. Схема местности
Илл. 2. Первоначальный пекарный лист
Илл. 3. Перестроенный пекарный лист
Илл. 4. Разрезы саманных кирпичей, покрывающих печь
Илл. 5. Слои в восточно-западной средней линии печи
Илл. 6. 1. Пекарный лист перестроенной печи в Аквинкуме, вид с запада
2. Перестроенный пекарный лист, вид с востока
3. Перестроенный пекарный лист во время разборки, под ним пекарный лист первоначальной печи
4. Слой, находящийся между двумя пекарными листами
5. Пекарный лист первоначальной печи с открытием топки
6. Ряд кирпича, раскрытый при разборке перестроенного пекарного листа, относящийся к первоначальной печи
Илл. 7. 1. Стена печи из саманного кирпича
2. Северо-восточный угол
3. Северо-западный угол, каменная стена под саманными кирпичами
4. Южная стена, перед открытием топки
5. Толщина саманной стены на восточной стороне и саманные кирпичи перестроенной печи
Илл. 8. Печь в с. Будакалас
Илл. 9. 1/а-1/б. Ручка амфоры с оранжевой глазурью с вдавленным узором
2—4. Боковые фрагменты блюда из terra sigillata
5, 8. Фрагменты блюда из »паннонийской« серой terra sigillata
6. Фрагмент кельтской посуды с заглаженным решетчатым узором
7, 11. Боковой фрагмент с углубленным узором
9, 12, 14. Фрагменты амбара
10. Фрагмент блюда из гончарни в улицы Кишцелли
13, 15. Клейменные кирпичи
Илл. 10. Профили посуд
Илл. 11. Фрагменты посуд

B. THOMAS EDIT

III. SZÁZADI NŐI FEJ ALBERTFALVÁRÓL

A közigazgatásilag jelenleg már Budapesthez tartozó Albertfalván (Budapest XI. kerület) került elő még a második világháborút megelőző években a Fegyvernek utca 2. sz. (korábban Lenin utca, azelőtt Apponyi utca) ház telkén, kutásás közben, kb. 90—120 cm mélységből egy homokkőből faragott fej, amely eredetileg — a méretarányok után következtetve — egy háromnegyed életnagyságú szoborhoz tartozhatott. A telek korábbi tulajdonosa érdeklődésünkre elmondotta, hogy a szoborral együtt habarcsos kődarabok is felszínre kerültek ezen a helyen.

A fejet, amely a provinciális plasztikának egyik ritkán előforduló típusát képezi, 1954-ben a Budapesti Történeti Múzeum Régészeti Osztálya megszerezte gyűjteménye számára. A szobor jól beleillik a Nagy Tibor által vezetett több éve folyó albertfalvai feltárások emlékanyagába.[1] Jelenleg még a telep egyetlen felszínre került nagyplasztikai darabja, eltekintve egy homokkő bázistól, amelyen egy szoborláb nyomai maradtak meg.

Anyaga erősen málló, lazakötésű, likacsos homokkő. Magassága a nyakrésszel együtt 22 cm, arcmagasság 17 cm (1. kép). Ha a szobrot oldalnézetből figyeljük meg, feltűnik a hátrafelé erősen elnyújtott fejforma, szélessége 21,5 cm (2. kép). Erre a részletes tárgyalás folyamán még rátérünk. A kopásnak kevésbé kitett felületeken vékony stukkóréteg fedezhető fel, amely az eredetileg festett szobor festőalapjául szolgált. A pupillák és szemszögletek fellazításánál a fúró használatának nyomait látjuk.

Összbenyomásunk a fejről első rátekintésre, hogy egy meglehetősen kerek, szögletes felé hajló fejformájú nőt ábrázol. A laposan elterülő orrcimpák, a fossa canináknak erős bemélyítése révén kimagasodó, ún. dombonülő, erősen kihangsúlyozott száj az arcnak valami archaikus mosolygós kifejezést ad. A feltűnően magas homlok, a szemek nyílt, de keskenyvágású alakítása az arcnak egyéni jelleget ad. A fellazítatlan, tömbszerűen kifaragott frizura azt a hatást kelti, mintha a hajzatot a kontyot is befogó főkötő szorítaná le. A hátnézet kétségtelenné teszi azonban, hogy a római hajviseletnek azt a formáját viseli az ábrázolt, amelyet nagy, lapos, a fejtetőn megtűzött fonatlan konttyal Julia Domnával kezdődően a III. század császárnői hoztak divatba. Az albertfalvai fej kőfaragómestere a kontyot csak jelezni kívánta néhány elnagyolt vonal bekarcolásával a puha anyagba (3. kép), ez azonban pontosan elegendő a hajviselet rekonstruálására. A részletek hangsúlyát mind az arcon, mind pedig a hajon a stukkó alapból következtethető festés adta meg.

A szobor lelőhelye a lakóteleptől északnyugatra esik. A lelőhelyen felszínre került falazatmaradványok minden valószínűséggel egy sírkert kerítőfalából származnak, amely vagy a lakótelep temetőjéhez, vagy egy önálló villához tartozott. Azt hisszük nem tévedünk, ha a feldolgozásunk tárgyát képező fejet egy sírszobor tartozékának tekintjük. A szobrot nem egy nézetre komponálták, hátát is kiképezték, így sem aediculában, sem falazott[2] fülkében nem állhatott.

A fej a provinciális római kori szobrászati emlékek közül kiválik, ezektől elüt. Nemcsak a pannóniai anyagban, hanem a szomszédos provinciák alkotásai között is kevés párhuzamát találjuk. Más provinciákbeli analógiái pedig olyan helyekről származnak, ahol erősen kell és lehet számolni a bennszülött lakosság által kialakított művészeti elemek továbbélésével.

Ilyen bennszülött hatást, esetleg szándékos archaizálást fedezhetünk fel a szobrunkhoz igen közelálló welschbilligi fejek némelyikénél is. A Welschbilligben uralkodó kerek fejforma,

rövid nyak, gazdag hajábrázolások, a laposan, fejben ülő szemek aránylag szkematikus rajza, gyakran mereven tekintő pupillákkal, bizonyítja a kelta plasztika továbbélését a III. század közepéig, amely időből Koethe a welschbilligi hermák stílusát származtatja.[3] Végső fokon Koethe bebizonyítja, hogy a welschbilligi fejek a III. század stílusirányzatainak megfelelően I. Valentinianus és Gratianus uralkodása idejében készültek.[4] Annak ellenére, hogy a welschbilligi hermákon díszítő rendeltetésükből kifolyólag egy egységes dekoratív jelleg uralkodik, mégis nagy a hasonlóság ezek és az Albertfalváról származó, ismertetésünk tárgyát képező fej között.

Az albertfalvai fej egyénített vonásai miatt szinte portraitszerűen hat, és így legközelebbi kapcsolatban van a trieri Landesmuseumban őrzött két gyermekfejjel. A két fej, amely egy fiút és egy leánykát ábrázol, Mars Lenus temploma közelében került elő.[5] A leányfejre jellemző a széles arc, erős fossa canina, kiemelkedő, körülhatárolt száj, középen választott haj, befúrt irisz. A fiúfej egészen hasonló az előbbihez. Haja kevésbé szkematizált, valószerűbben kiképezve, csapzottan lóg homlokába.[6]

A két ábrázolt személy, a két fej annyira hasonlít egymáshoz, hogy Bovini feltételezi: testvérek lehetnek.[7] Valóban nemcsak a stílusjegyzékben, de az arcvonásokban is némi hasonlóságot fedezhetünk fel. A fiúfej közeli rokonságot tart az Ermitage-ban levő fiúfejjel[8] és egy szoborcsoporttal a Garrucii gyűjteményből,[9] amely egy anyát gyermekével ábrázol. Hasonló hozzájuk egy kis bust az angliai Sir John Soane's Museumban, amelyet Poulsen az Antonianusok idejére datál.[10] Különösen a leánykafejhez hasonlít az arlesi múzeumban levő fej, amelyet Benoit közöl.[11]

Koethe a welschbilligi hermák közlésekor figyelt fel a két trieri fejecskére, és megállapította, hogy ez a két meglehetősen problematikus, nehezen meghatározható és datálható fej van legközelebb a hermák köréhez.[12] A trieri fejeket stílusjegyeik alapján a III. század második felére datálja. Bovini lényegében egyetért Koetheval, de a felsorolt analógiák alapján a fejecskék készítési idejét egy-két évtizeddel lejjebb hozza, a III. század közepére.

A körhöz, amelyet Koethe, majd később Bovini körülhatárolt, csatlakozik most az Albertfalván előkerült fej is. Ennek a műalkotásnak a gyökereit is a helyi őslakosság művészeti hagyatékában kell keresnünk, és számolnunk kell itt a bennszülött tényezők formaalkotó készségének későbbi hatásaival is.

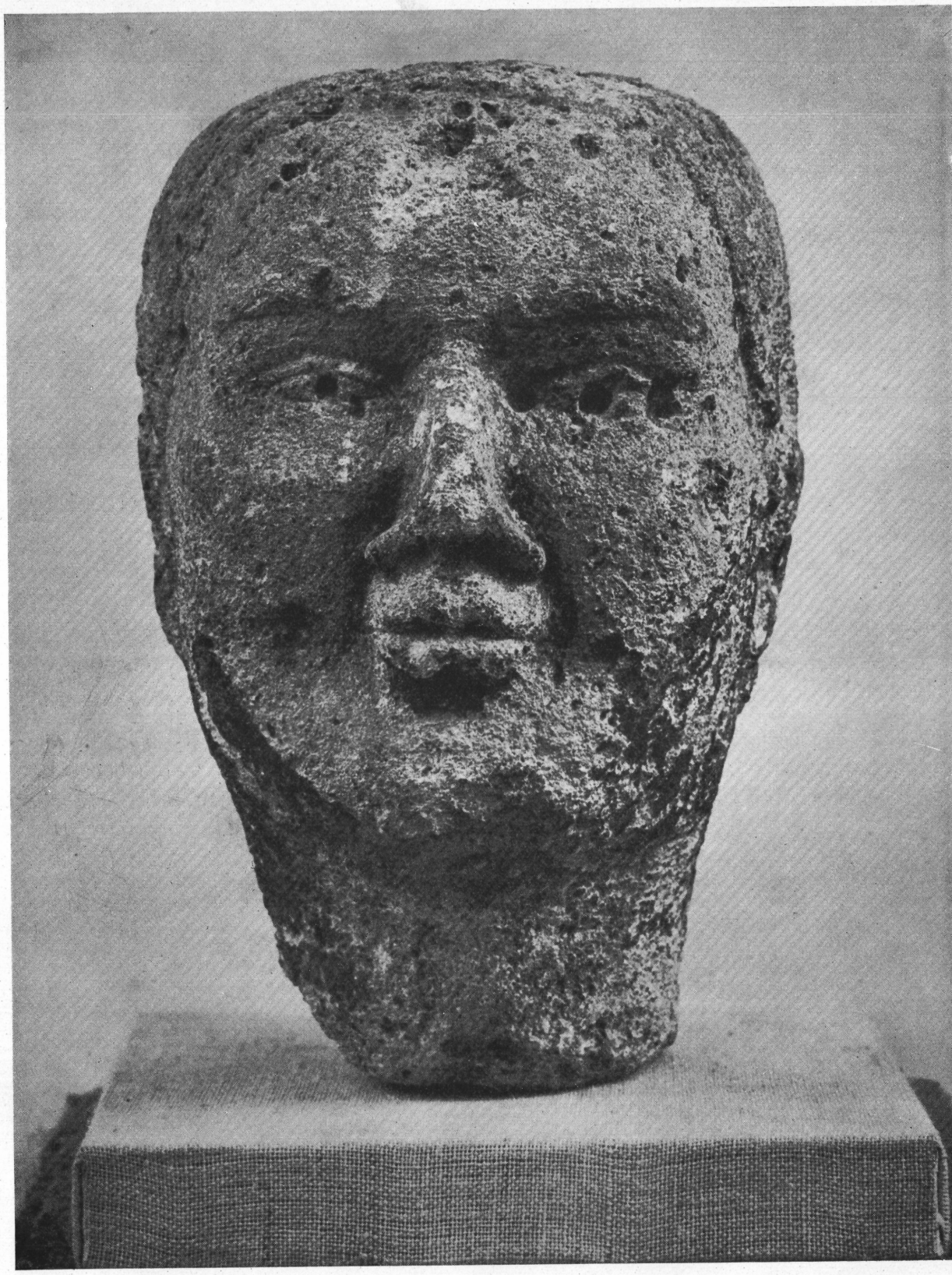
Welschbilligben, de főképp Trierben közismerten a bennszülött kelta alapréteg kultúrája dominált, amely sokszor még a római alkotások keletkezésénél is termékenyítőleg és alakítóan hatott. Ez a tény nem hagyható figyelmen kívül az albertfalvai fej tanulmányozása kapcsán sem. Ha az albertfalvai polgári telep eddig felszínre került leletanyagát megtekintjük, lehetetlen nem észrevennünk, hogy az első századok, de még a III. sz. leletanyagában is valami sajátos bennszülött jelleg dominál, amely ezen a telepen az élet és kultúra minden megnyilvánulására és alkotására rányomta bélyegét, az ásatások bizonysága szerint. Hogy ez a bennszülött jelleg miben nyilvánul meg, annak részletezése itt nem feladatunk, csak éppen a kerámiára és az épülettípusokra hivatkozunk, amelyek részletesebb közlését a már idézett Nagy Tibor-féle feldolgozásokban kapjuk.

Az albertfalvai telep bennszülött vonásait azért őrizhette századokon át, mert polgári település jellegét az idők folyamán nem vesztette el, katonai vagy harcászati célt eddigi ismereteink szerint sohasem szolgált.

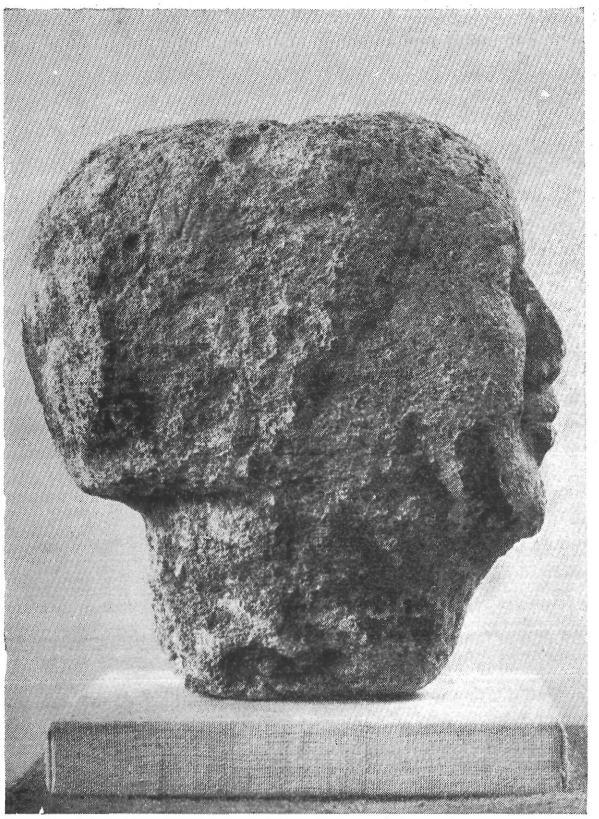
Mint már említettük, az albertfalvai fej egy sírszobor tartozéka lehetett. Az említett mainzi polgári síremlékek[13] a saját korukban (II. század?) a rómavárosi és itáliai egykorú s hasonló rendeltetésű szobrokhoz képest archaizálók, amit éppen a helyi bennszülött kultúra továbbsugárzása és polgári vonatkozásai által érthetünk meg, – ellentétben a divatnak és fejlődésnek jobban alávetett változó formájú, témájú és kivitelű katonai kőemlékekkel.

Nem feltétlen szükséges szobrunk eredetét kutatva Albertfalván nagyobb Rajna vidéki telepítéssel számolni a III. sz. második harmadában, abban az időben, amikor szobrunk keletkezését feltételezzük. Az albertfalvai emlékanyagban Nagy Tibor közlése szerint semmi olyan anyag nincs, ami esetleg egy Gallienus-kori Rajna vidéki telepítést valószínűsíthetne.

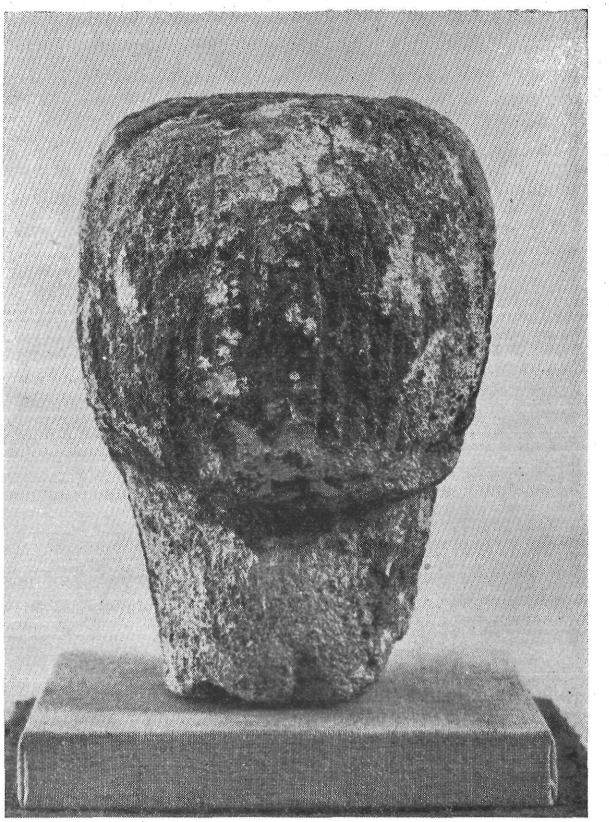
Végeredményben itt Albertfalván a Duna mellett ugyanazok a tényezők hatottak alakítólag, mint a Rajna vidéki Trierben: az őslakosság, egy bennszülött kelta alapréteg és a hódító rómaiak.



1. kép. Homokkő női fej Albertfalváról



2. kép. Az albertfalvai női fej profilja



3. kép. Az albertfalvai női fej hátnézetben

Ha a nagy stílus- és felfogásbeli hasonlóságot nézzük, ami a trieri gyermekfejek és az albertfalvai női fej között van, lehetetlen nem gondolnunk arra, hogy a két terület között közvetlenebb kapcsolatnak kellett lennie, mint pusztán a bennszülött és megszálló etnikum azonosságának. Ennek a kapcsolatnak mibenlétéről azonban egyelőre ismereteink hiányoznak, és úgylátszik, hogy nem az albertfalvai telep feltárása fogja megadni erre a választ.

Hogy egy komoly, jó hagyományokat őrző, kőfaragó szobrászműhely a közeli Fejér megyében dolgozott a korábbi időkben, a marcusi háborúkat megelőzőleg, annak fényes bizonyságai a székesfehérvári István király Múzeumban őrzött bennszülött viseletű női szobrok, amelyek feldolgozását Fitz Jenő készíti elő. Annyit azonban elöljáróban megjegyezhetünk, hogy ha Albertfalva közelében, Fejér megye területén ilyen komoly művészi kvalitásos szobrok a II. század folyamán készülhettek, nem tekinthetjük gyökértelennek és egy esetleges Rajna vidéki telepítés függvényének a publikációnk tárgyát képező albertfalvai női fejet sem.

Összefoglalva az elmondottakat megállapíthatjuk, hogy az Albertfalván felszínre került női fej egy sírszobor töredéke a III. század második harmadából és ennek a kőemlékekben szegény időszaknak emlékanyagához szolgáltat egy újabb adatot.

JEGYZETEK

[1] Vö.: Antiquitas Hungarica III 1—2 (1949) 49—60.

[2] Közelállanak darabunkhoz a mainzi Claudius-kori sírszobrok, vö.: Schumacher Festschrift. Mainz, 1930, 277. kk. F. Kutsch.

[3] Vö.: *H. Koethe*, Die Hermen von Welschbillig. Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts 50. Berlin, 1935, 230.

[4] Uo. 198.

[5] *G. Bovini*, Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo. Estratto dei Monumenti Antichi XXXIX (1943) 86—87. kép.

[6] Uo. 289—290. l. — *Koethe* i. m. 222.

[7] *Bovini* i. m. 290.

[8] *Kieseritzky*, Cat. Ermitage. 112. l. 238. tárgy.

[9] *Carrucci*, Cat. XLII. t. 9. sz. 230—231.

[10] *Bovini* i. m. 290.

[11] Le Musée Lapidaire d/Arles fig. a. 31.

[12] *Koethe* i. m. 222, 230.

[13] Itt nem mint az albertfalvai fejet datáló analógiákkal foglalkozunk ezekkel, hanem kizárólag csak mint rendeltetésbeli és tartalmi analógiát idézzük. Vö. a 2. jegyzetben idézett művel, 278. l., 25—26. t.

ÉDIT B. THOMAS

SCULPTURED FEMALE HEAD FROM THE 3RD CENTURY AT ALBERTFALVA

Prior to World War II, an antique piece of sculpture was found while digging a well on a ground that belongs to the house at No. 2, Fegyvernek-street, in Albertfalva (Budapest XI). It is carved from sandstone and represents a female portrait which, as far as can be judged from its measurements, may have formed part of a 3/4 life size statue. Questioned, the former proprietor of the plot told that also pieces of mortar-coated stones had come to the surface together with the relic.

Its material is a strongly friable, porose sandstone ; its height, including the neck, is 22 cm ; the height of the face is 17 cm. Viewed laterally, the backwards elongated form of the head is rather conspicuous ; its width is 21,5 cm. A thin layer of stucco is observable on the surfaces less exposed to wear : it may have served as the grounding of colour on the statue which, originally, was a painted one. It can be seen that when shaping the pupils and the corners of the eyes. the artist used a very sharp pointed scraper. We think we are justified in assuming that the head belonged to a sepulchral effigy. The statue was not meant to be viewed from one side only, since also the back of the head is sculptured, so that it surely did not stand either in a «aedicula» or in a walled niche.

The head is different from the provincial Roman relics. Not many analogous pieces have been found either in the Pannonian material or in that of the adjacent provinces, while similar pieces from other provinces hailed from areas in which the survival of artistic elements evolved by indigenous population has to be taken into account.

The individualized features of the head in question make it almost portrait-like, and — as such — it shows a close affinity with the two child-heads in the Landesmuseum at Trier. These heads, those of a boy and a young girl, respectively, were found in the vicinity of the temple of Mars Lenus. Our head, found in Albertfalva, is an addition to the works of the group of sculptors defined by Koethe and later by Bovini. The roots of this work of art, too, have to be traced in the artistic traditions of the local original inhabitants.

It is common knowledge that in Welschbillig, and especially in Trier, the culture of the original Celtic inhabitants predominated to such an extent that it fertilized and impressed even Roman art. If we inspect the finds unearthed in the original residential quarters of Albertfalva, we cannot escape noticing in the material from the first and second, and even the third centuries the predominancy of a peculiarly local character which seems to have put its stamp upon every manifestation of the entire life and culture of this settlement, including, of course, works of art.

The reason why it was possible for the civilian settlement of Albertfalva to retain its ancient features through so many centuries is that, to our knowledge, it was never used for military purposes and never served as a ground of military operations.

When investigating the origin of our relic it is not necessary to suppose that a Rhenish settlement was established at Albertfalva between the thirties and seventies of the third century, i. e. the period in which the statue was assumedly created. Nothing in the material excavated in Albertfalva points to a Rhenish settlement having been established during the reign of Gallienus (communication of T. Nagy).

In ultima analysi, here in Albertfalva, on the bank of the Danube, art was influenced by the very same factors as were at play in Trier, in the environment of the Rhine, viz. : the original population, a native Celtic fundamental layer, and the conquering Romans.

Seeing the striking similarity in style and artistic conception between the child-heads in Trier and the female head from Albertfalva it is impossible not to think that there must have existed some closer relationship between the two places than that warranted by the ethnological identity of the natives and the conquering occupants. We have, for the time being, no information about such relationship, nor are future explorations in Albertfalva likely to further enlighten us in this respect : it is from other sources that the solution of this problem must come.

That there existed earlier, before the wars of Marcus, a competent stone dresser's and sculptor's workshop, the guardian of sound traditions, in the near County of Fejér, is quite obvious from the almost life-sized statues of female models in native wear that are now in the custody of the King Stephen Museum at Székesfehérvár. The fact that statues of outstandig artistic quality were made during the second century in the County of Fejér, comparatively near to Albertfalva, proves that

the head under review represents a link in a chain of local artistic tradition and is by no means a mere adjunct to a possible Rhenish settlement in our parts.

To sum up: the female head excavated in Albertfalva formed part of a sepulchral effigy in the middle third of the 3rd century, and is a welcome contribution to the remains preserved from a period which is poor in sculptured relics.

CAPTIONS

Fig. 1 Sand-stone female head from Albertfalva
Fig. 2 Profile view of the female head from Albertfalva
Fig. 3 Back view of the female head from Albertfalva

HOLL IMRE

ADATOK A KÖZÉPKORI MAGYAR FAZEKASSÁG MUNKAMÓDSZEREIHEZ

A középkori magyar kerámiaanyaggal foglalkozó régebbi kutatások a fazekasság munkamódszereinek kérdéseit a formatörténeti és kronológiai vizsgálatok mellett egészen elhanyagolták. A statikus szemlélet eredményezte azt a felfogást, hogy a középkori kerámia korongon készült, kemencében égették ki, fejlődés csak a formák, díszítés és a máz alkalmazásában észlelhető, tehát technikájában az Árpád-kortól a XX. századig a magyar fazekasság alig változott.

A budai kerámiaanyag feldolgozásával kapcsolatban 1950-ben kezdtem meg Méri Istvánnal a Történeti Múzeum Árpád-kori kerámiaanyagának technikai vizsgálatát, különös tekintettel a XIII. századi fehér kerámiaanyagra. Ezt a korban jól meghatározható csoportot ilyen irányú vizsgálatok végzésére formai jellegzetességei ugyanis igen alkalmassá teszik.

A vizsgálatok során a fazekak, bögrék és palackok külső és belső oldalán látható torzulások, az edénytest és különösen a fenék felépítésében látható szabálytalanságok nyilvánvalóvá tették, hogy készítésükkor a szabadkézi munkának nagy szerep jutott és formálásuk nem vezethető vissza az általánosan használt korong-technikára. Az edénytesten, főleg alsó részén, egyetlen esetben sem voltak észlelhetők azok a finom párhuzamos barázdák, amelyek a korong-technika által létrejönnek. A XIII. századi fehér kerámiának jellegzetes, mélyen bekarcolt, többnyire szabálytalan csigavonal díszítése semmiképpen sem készülhetett a korong gyors forgatása közben. Olyan részletesebb vizsgálatok váltak szükségessé, amelyek megvilágítják e csoport készítésének módszereit (1—2. kép).

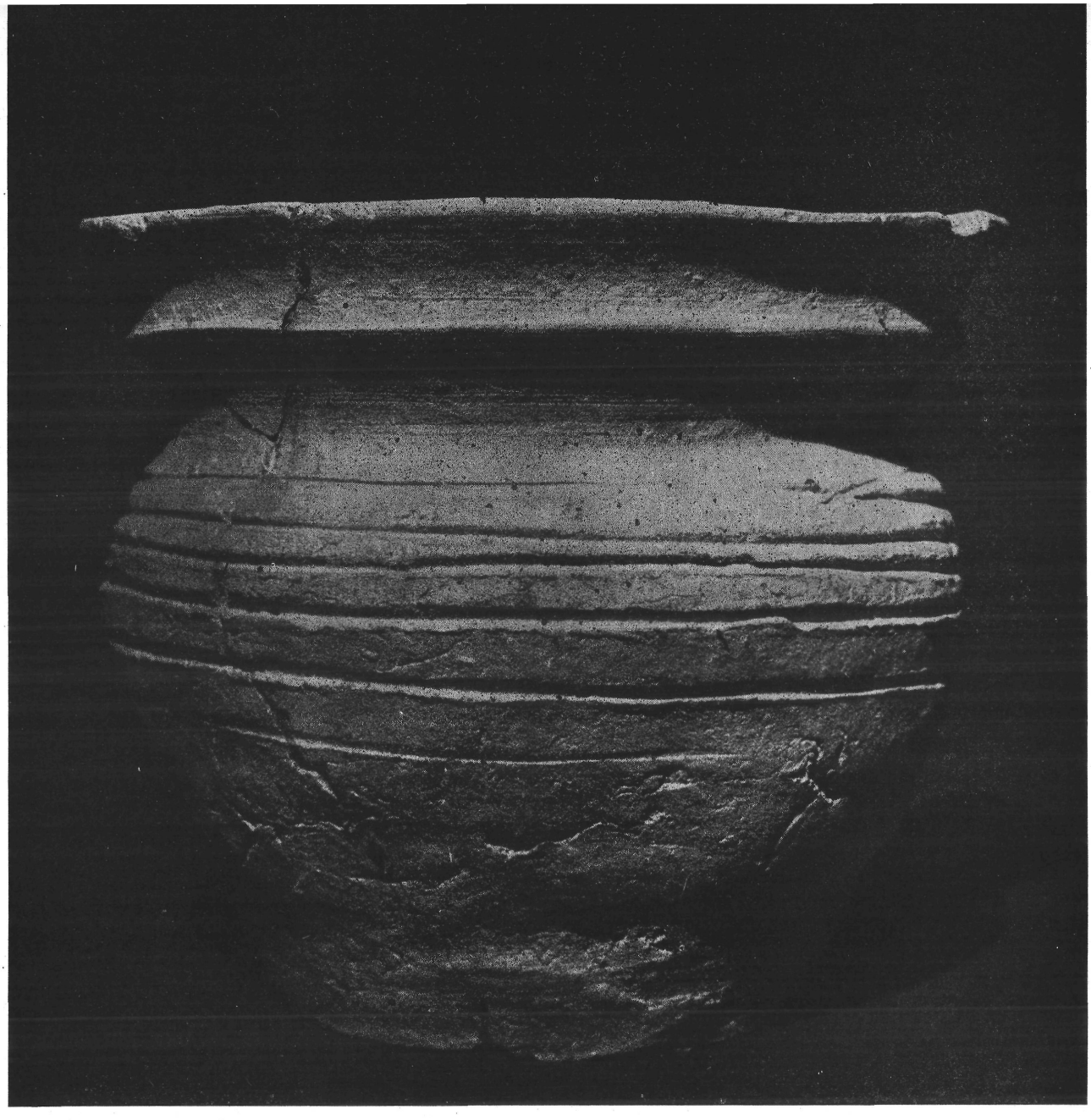
A további vizsgálatokat a Vármúzeum budapesti lelőhelyekről előkerült XIII. századi fehér kerámiáján folytattam.[1] Különösen a várpalota sziklavermeiben és a Dísz téren feltárt leletegyüttesek alkalmasak ilyen vizsgálatokra, mivel a töredékek nagy száma jobban lehetővé teszi az olyan példányok kiválasztását, amelyeken a készítésmód nyomai könnyen felismerhetők. A vizsgálatot még indokoltabbá teszik a következők: Az edények nagyjából azonos anyagból készültek, s így valószínűnek vehetjük, hogy egy környékről származnak. Ezen felül a készítésmódjukban mutatkozó egyöntetűségből még arra is következtethetünk, hogy talán egy vagy néhány szomszédos fazekas-faluban készültek.

A korábbi megállapításokat ez az anyag is megerősítette. Új adatként járult az eddigiekhez az, hogy néhány darabnál megfigyeltem az edényfal és a fenék összeillesztésének nyomait, továbbá azt, hogy a korongon történő simítás minden esetben csak az edény nyak- és szájrészén figyelhető meg. Az edények legnagyobb részénél a fenék külső oldala sokkal durvább felületű, mint az edénytest más része; gyakran ez a durva felület nem terjed ki a fenék egész terjedelmére és a fenék külső széle már sima (3—5. kép).

Végül sikerült három olyan fehér fazekat, illetve több palacknyak-töredéket is találnom, amelyen az ún. hurkatechnika varratnyomai ma is látszanak és az egész edénytesten végigkövethetők (7—10. kép).[2]

Fenti megfigyelések felvetik a kérdést: milyen fazekastechnika hagy az elkészített edényeken ilyen nyomokat?

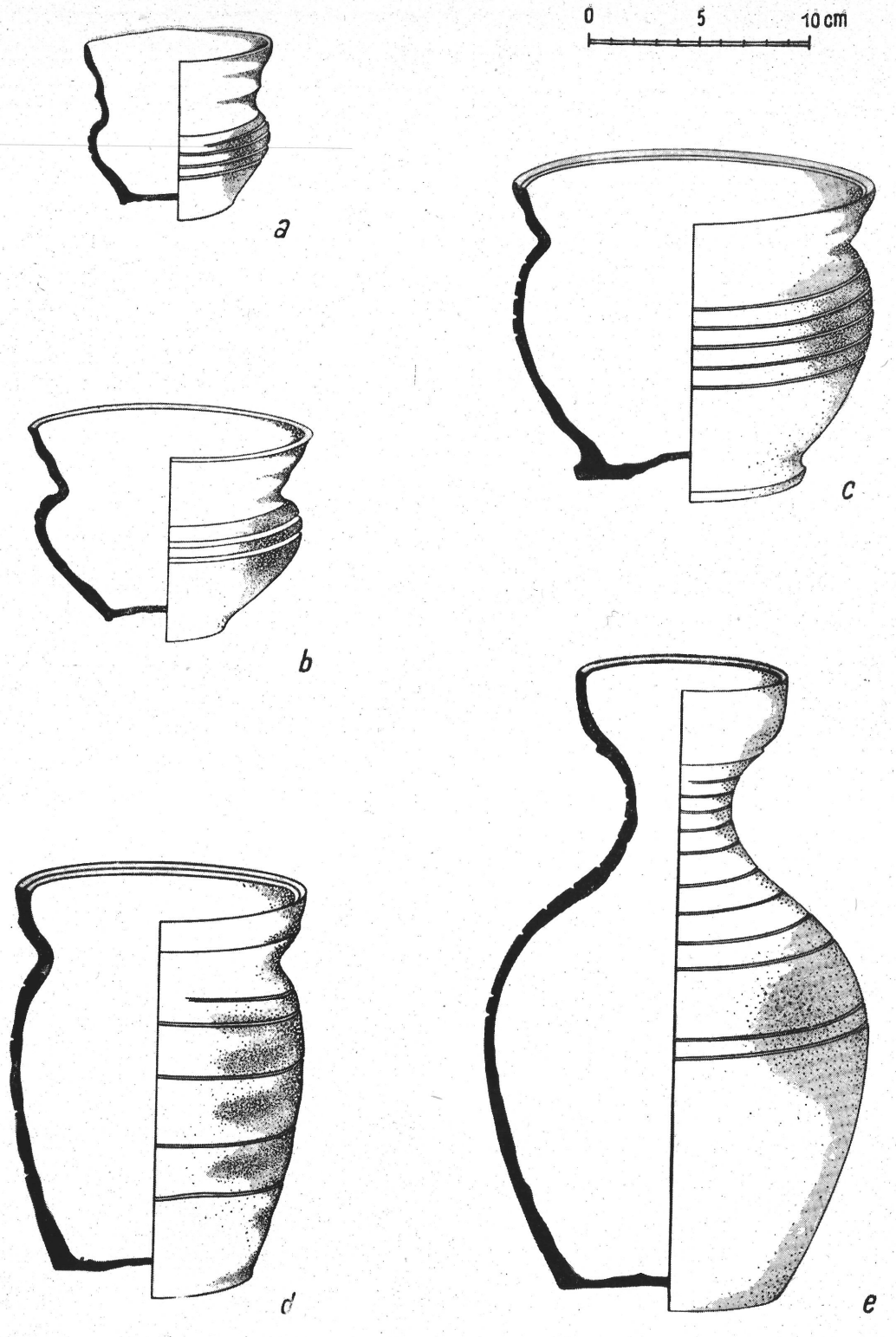
Olyan leírásokat kellett tehát keresnünk, amelyek a fejletlenebb fazekastechnikát, munkafogásait és munkaeszközeit ismertetik. A szovjet és lengyel régészek a régi kerámiaanyag feldolgozásával kapcsolatban vizsgálataikba nagy sikerrel vonták be a néprajzi gyűjtések olyan



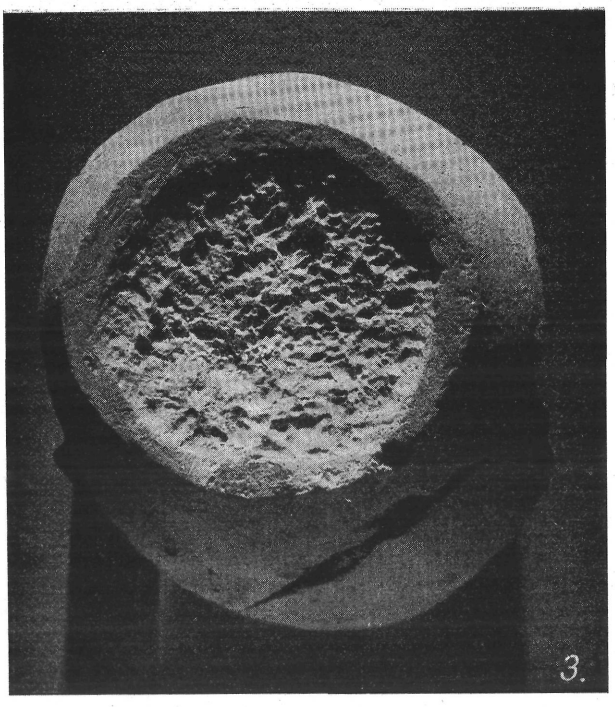
1. kép. XIII. századi fehér fazék. Buda, Disz tér, 14. gödör

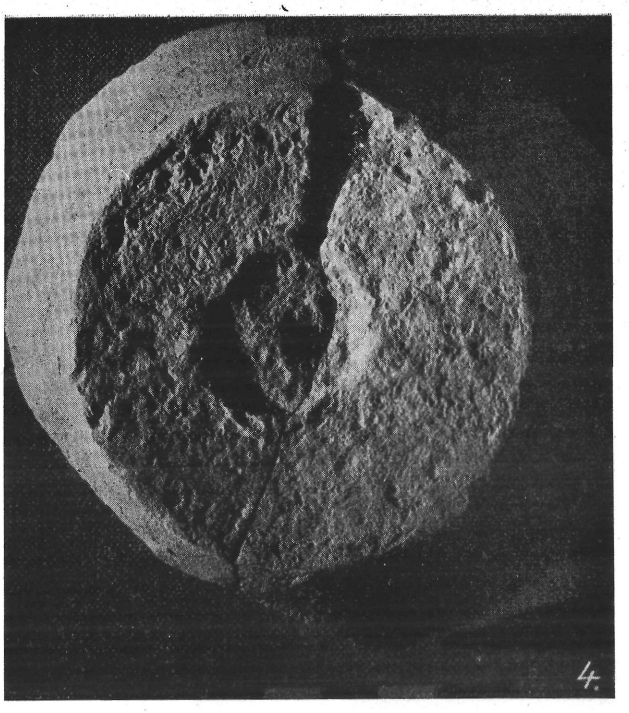
megfigyeléseit, amelyek a XIX. század végén, sőt a XX. században is megtalálható fejletlenebb fazekastechnikák és munkaeszközök leírását adták. Ez a fazekastechnika átmenet a kézzel történő edényformálás és a korongolás között ; az edények alakítását ugyanis az ún. kézikorongon végzik.

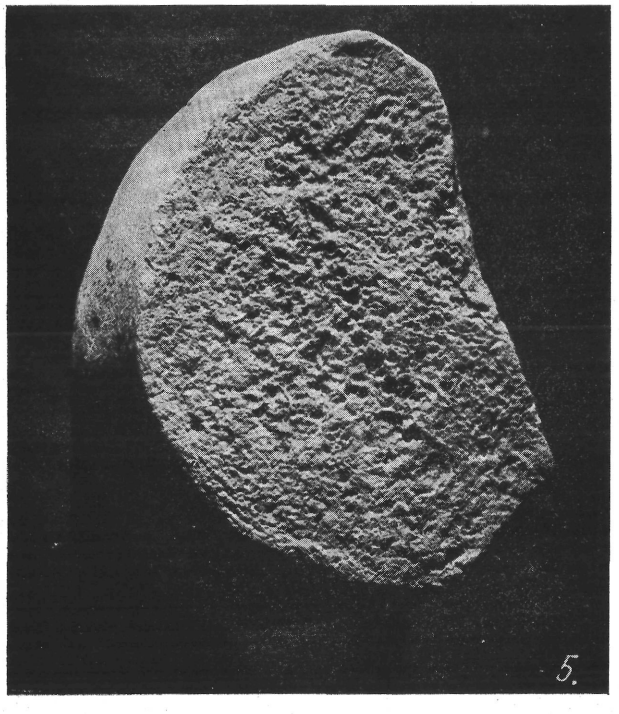
Az orosz háziipar tanulmányozására alakult bizottságok a XIX. sz. végén több kormányzóságot vizsgáltak meg. »Sokakat meglepett a nyizsegorodi, kosztromai, moszkvai és kalugai kormányzóságokban a fazekastechnika primitívsége. Nem mindig koronázta siker a legújabb rendszerű fazekaskorong bevezetését célzó kísérleteket. Gyakran győzedelmeskedett a kézikorong hagyománya, amely e helyeken a X—XI. századra nyúlik vissza. A kézikorongon történő edénykészítésnél a fazekasnak feltétlenül nagy előkészítő munkát kellett elvégeznie az edény fenekének megformálásával. Amint M. V. Vojevodszkij kiderítette, e célból Kelet-Európában és Nyugat-Szibériában az edény előzetes, szalagtechnikával történő megformálásához folyamodtak. Az agyagot hosszú hurkákba sodorták, ezeket oldalt laposra nyomták és spirálalakban felrakva kialakították a készülő edény testét... A könnyű típusú korongon végzett munkáknál ezt az agyagspirálkészítményt korongra állították (a korongot előre homokkal hintették be, hogy a tapadást megakadályozzák) s a fazekas balkezével forgatva a korongot jobbkezével formálta meg az edényt.«[3]



2. kép. XIII. századi budai fehér kerámiatípusok

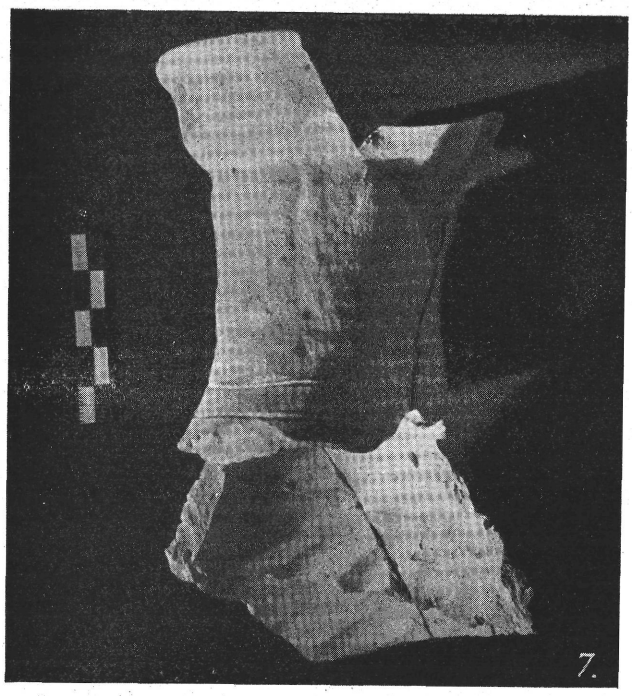




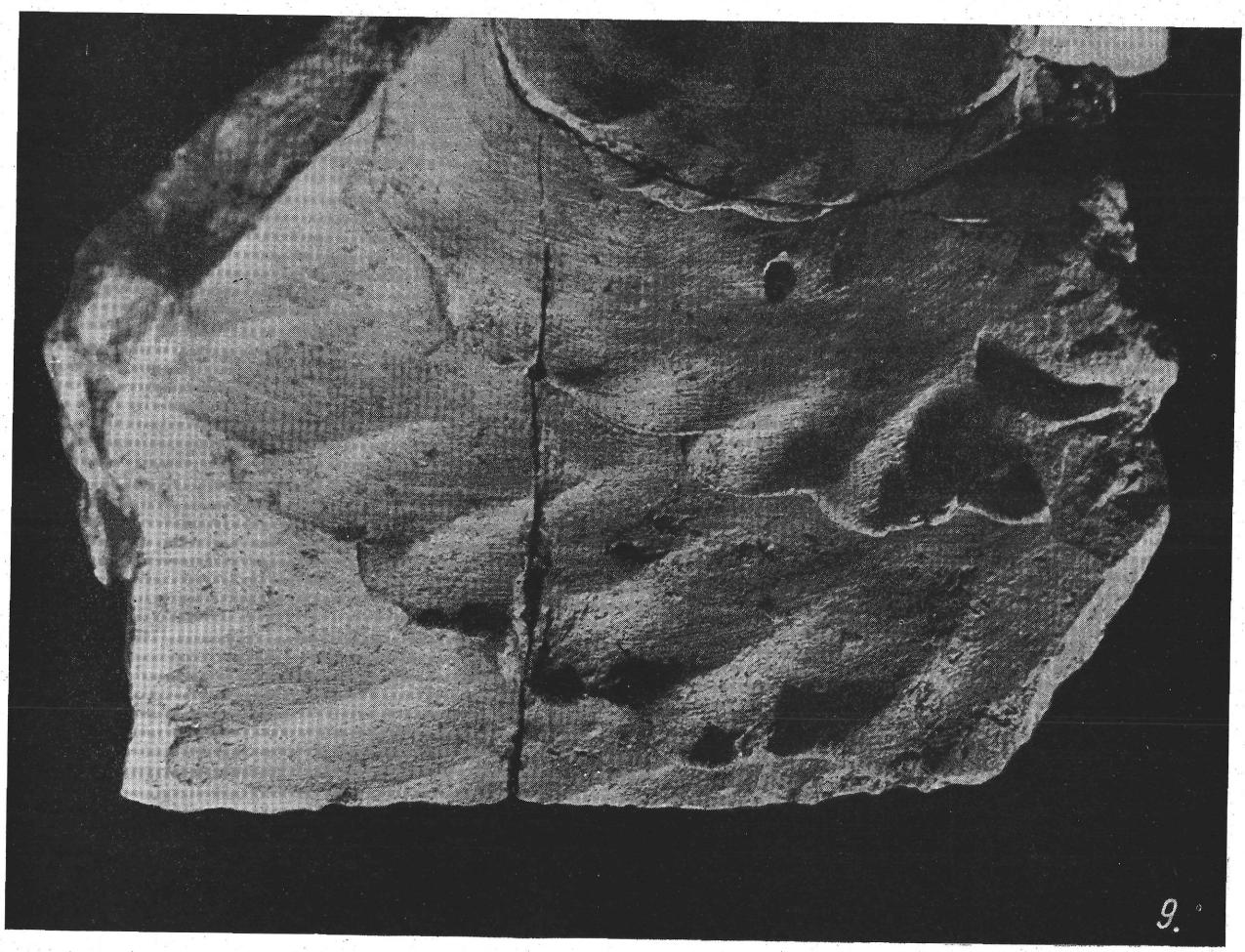




3—6. kép. XIII. századi fehér fazekak fenekei. Buda, Disz tér, 14. gödör







7—9. kép. XIII. századi fehér palack nyaktöredéke, belsején a hurkatechnika nyomaival. Buda, Disz tér, 14. gödör

A. Szokolov néprajzkutató 1908-ban még látott Olonec kormányzóságban olyan fazekasokat, akik az edény falát egymásra helyezett hurkákból építették fel, hasonló eljárást használtak Moszkva kormányzóság Dimitrov kerületében is. Utóbbi helyen az elkészült edényt a korongról kézzel emelik le, anélkül, hogy levágnák.[4]

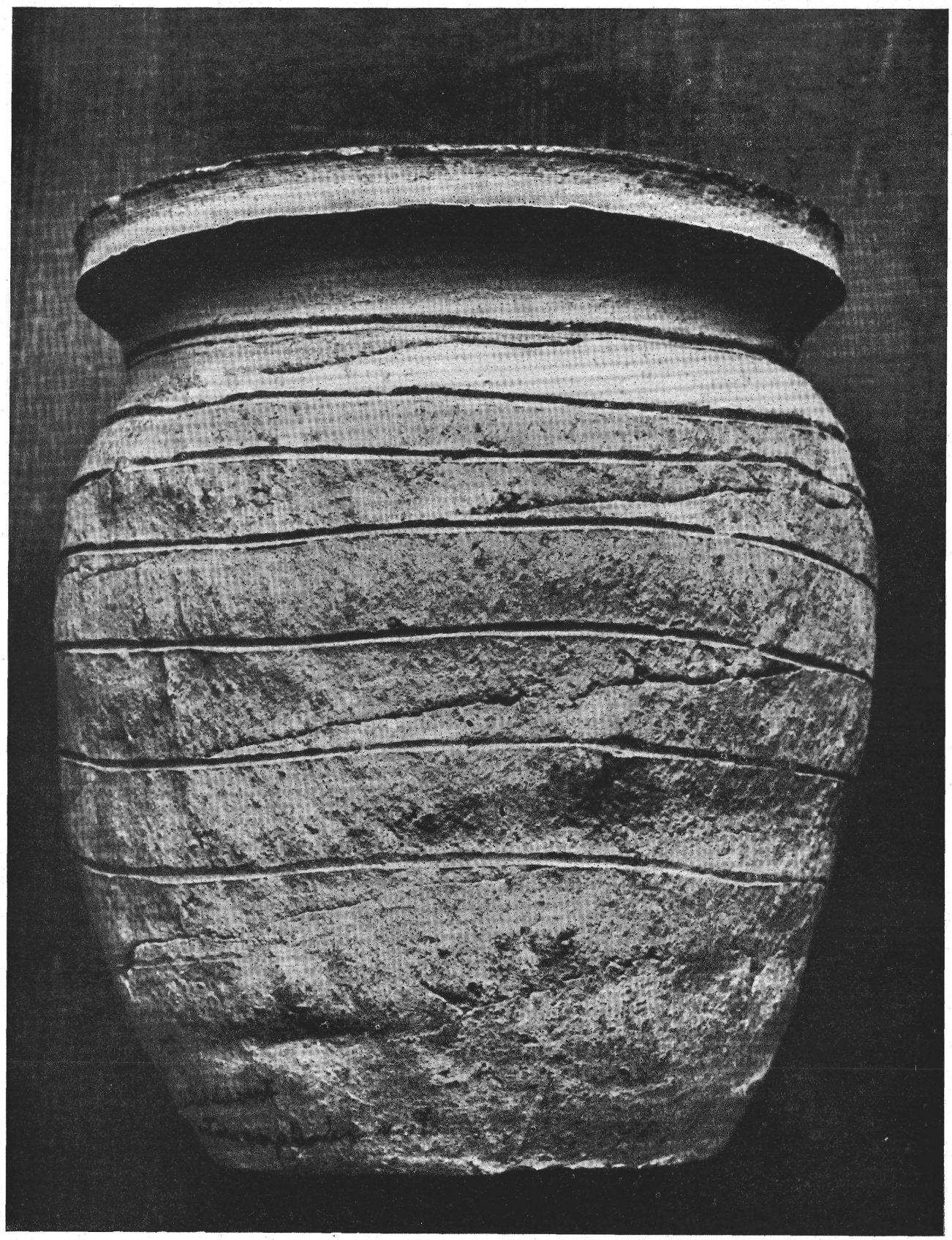
A régészeti anyagra való visszakövetkeztetés nélkül részletes leírásokat adnak néprajzkutatók a szerbiai kezdetleges fazekassággal kapcsolatban is. Az alábbiakban részletesebben ismertetek két ilyen néprajzi gyűjtést, mivel a magyarországi középkori kerámiaanyag vizsgálatához további igen fontos párhuzamokat adnak.[5] A leírások a munka menetében írják le az edénykészítés egyes mozzanatait.

Az agyag előkészítése. Szerbiában, Novi Pazar környékén, Rajović, Znuca és Oholje falvak fazekasai a kitermelt és zsákokban lóháton hazahordott anyagot a házban vagy egy melléképületben földre helyezett deszkákon tárolják. Mennél többet áll, annál könnyebben lehet vele dolgozni. A fazekas annyi száraz agyagot különít el magának, amennyit egy nap alatt fel tud dolgozni, majd egy seprű segítségével forró vízzel befröcsköli. A megnedvesített földet faverővel ütögeti, majd 24 órán át állni hagyja. A felhasználás előtt megtapossa, megtisztítja, majd mégegyszer lábbal és kézzel meggyúrja és felosztja az agyagot kerek kalácsokra és hosszú hurkákra. Legjobban kedvelik a zöld színű agyagot, amely tulajdonképpen agyaggal kevert zöldes szemcséjű szétmállott homokkő.

Zlakusa falunak az egész környékén közismert fazekasai szürkés-sárgás színű agyagot bányásznak két-három méter mélységből, megőrlik, majd fahordókban 24 órán át áztatják. Az agyaghoz kalcitot (»vrsta«) kevernek fele-fele arányban. A kalcitot nyílt tűzön égetik, majd faedényekben porlasztják és átszitálják. Az agyag és kalcit keverékét mezitláb tapossák.

Munkaeszközök, az edény formálása és díszítése. A Novi Pazar környéki fazekasok munkaeszközei: 30 cm átmérőjű és 30 cm magas kézikorong (24. kép *d*), nyél nélküli fakés, fadorong, víz tárolására faedény, és vászon vagy bőrdarab. A korongtányér közepét hamuval behintik, majd ráhelyezik az agyagkalácsot, amelynek szélét a koronghoz nyomkodják, hogy oda tapadjon és a korong forgatása közben fakéssel körülnyesik. Ezután az agyagkalács közepén levő mélyedésbe kevés vizet öntenek. Ez az agyagkalács képezi az edény alját, amelyből nyújtással indítják meg az edény oldalát. Az edény aljától függ az egész edény magassága. A megindított oldalra ragasztják azután a rövid de vastag gyertyához hasonló agyaghurkákat. A korongot bal kézzel maguk felé forgatják és közben fakéssel simítják a ráragasztott hurkákat. Az így felépített edényoldalt nyújtják úgy, hogy a nagy ujjal belülről a többi ujjal pedig kívülről nyomják az edény oldalát, közbe-közbe bal kézzel lassan forgatják a korongot. Az edény felső szélét kifordítják a rongy segítségével, így készül az edény szája. Az öblösítés a bal kéz mutató ujjával történik, miközben a jobb kézzel lassan forgatják a korongot és időről időre a jobb kéz nagy ujjával megszorítják az edény torkát. A kész edényt először fakéssel, majd gyors forgatás közben vizes ronggyal simítják. Legvégül az edény oldalának felső részét fakéssel és körömmel díszítik. Az edényeken előforduló leggyakoribb díszítés: két körben futó egyenes vonal között két vagy három hullámvonal, vagy a hullámvonalak között félhold alakú, körömmel készített rovátkák, vagy hullámvonalak kör alakú rovátkával, amelyeket fakéssel csinálnak. A vonalakat és rovátkákat az egyes fazekasok különbözőképpen csoportosítják. Mindegyiknek megvan a maga megszokott díszítésmódja, erről ismeri fel saját készítésű edényeit. Az edények fenekén rendszerint a következő jel található: kör, körben kereszt és pont. Ezeknek nincs külön elnevezésük. A jel a korong lapjának közepén van bevésve, és arra szolgál, hogy megadja a középpontot (utóbbi magyarázat valószínűleg a kutató egyéni megokolása). Sok edényen nem látható jel, ugyanis a pont eltörlődik a leszedésnél vagy a szárításnál.

Zlakusa falu fazekasai a következő munkaeszközöket használják: az előbbivel egyező korong, fakés, félkör alakú fadarab lesarkított élekkel, rongy- vagy bőrdarab, pálcára erősített fogazott kerék az edények díszítésére. Az edény aljához szükséges agyagmennyiséget kézbe veszik, tenyerük között meggyúrják, labdát formálnak belőle, összelapítják, majd az alsó oldalát kalcitporral behintik, nehogy túlságosan odaragadjon a koronghoz. A fazekas bal kezével forgatja a korongot és a jobbal körülvágja az edény alját a fakéssel. Ezután agyaghurkákat csinál és mind-



10. kép. XIII. századi fehér fazék, külsején a hurkatechnika varratnyomaival. Budapest, Vármegyeház utcai leletből

két kézzel körbe felragasztja a kész edényalj szélére, majd a korongot forgatva fakéssel simítja. Amikor elérte a kívánt magasságot, elkészíti az edény száját. Utána a korong forgatása közben a félkör alakú falappal öblösíti, majd a rongy- vagy bőrdarabbal simítja. Végül a kész edényt a fogazott kerékkel vagy a fakés hegyével (vízszintes, illetve hullámvonalakkal) díszíti. A kész edényt fakéssel alányesik és leválasztják a korongról. A nyers edényeket nyáron a napon, télen a tűzhely mellett szárítják. Később tűzhely felett elhelyezett deszkára sorakoztatják őket, itt a füsttől megfeketednek, míg a napon száradók nem színeződnek.

Égetés: A Novi Pazar környéki fazekasok az edényeket szabad tűzben égetik. Az égető hely egy egyszerű, rendszerint az udvarban kiásott 0,5 m mélységű lyuk, 1,2—1,4 m átmérővel. Csak szélcsendes időben égetnek, mert szél vagy eső esetén a fazekak megrepedeznek. Az égető alján keresztbe rakott tölgyfa hasábokra helyezik az edényeket, majd föléjük újabb hasábokat helyezve alágyújtanak. Az égetés ideje valamivel hosszabb egy óránál. A kiégett edények izzanak és kifehéredne k, ekkor a fazekas egy rúddal megforgatja őket. Különösen vigyáznak arra, hogy az edény minden része izzon. Az izzó edényeket a farúddal emelik ki, és fateknőben kukoricalisztből készült lében kifőzik, hogy tartósabb legyen. Miután jól átitatódott az edény, visszakerül a parázsba, hogy megfeketedjen, majd az égető szélére húzva lehűlni hagyják. Egy tűzön, nagyságuk szerint, 12—25 edényt égetnek ki.

Zlakusa fazekasai szintén szabad tűzben égetik a fazekakat. A szélesebb sekély gödör aljára fahasábokat helyeznek, ezekre kerülnek az edények, majd körülrakják és betakarják száraz gallyakkal. A csendes tűz legfeljebb 2 óráig tart, közben az edényeket nem mozgatják. Fehér izzásnál az edényeket kiégettnek minősítik. A tűzből hosszú rudakkal szedik ki az edényeket, a kukoricalében nem minden esetben főzik ki őket.

Értékesítés: A pazari fazekasok 1912 előtt lovakon hordták szét termékeiket Rigómező és a Novi Pazar-i szandzsák területén. Vándorlásuk ideje a tavasz, ekkor viszik szét a télen elkészített árut. A nyáron készült termékeket cséplés után, augusztus hónapban kereskedőknek adják el. Aszályos években falvakba mennek és fazekaikat cserélik: annyi búzára, amennyi belefér.[6]

Zlakusa fazekasai termékeiket régebben a környező városokba vitték ökörfogatokon, ritkábban lovasszekereken. Némelykor falvakba viszik és élelemért cserélik: egy ötliteres edényért 5—10 kg búzát, lisztet vagy babot kapnak. A fazekasság itt örökletes, apáról fiúra száll. Csak férfiak foglalkoznak vele, de nem fő foglalkozásként. Nyáron, a mezei munka idején kevesebbet dolgoznak. Egy fazekas naponta kb. 30 db 1—10 literes edényt készít vagy 15 db 10—20 literest. Télen a napi teljesítmény sokkal kisebb.

*

Következtetések. A fentebb ismertetett néprajzi munkamódszerek a IX—XIII. századi magyarországi fazekasok — köztük a budai fehér áru készítői — egykori eljárásainak és munkaeszközeinek megismerését könnyítik meg. A leírásokból többek között azt láthattuk, hogy az edényfenék kialakításának módszere nagyjából egyező munkamenet mellett is helyenként és valószínűleg fazekasonként is változhat: egyes esetekben a korongtányérra helyezett agyagkalács széleit a koronghoz nyomkodják, ami avval jár, hogy a fenék széle simább és egy síkú, durvább felületű közepe viszont kissé magasabban marad. Ilyen esetben a fazekas a tapadás ellensúlyozására a korong középső részére több hamut vagy kavicsos homokot szórhatott. Más esetekben a fenéklap kialakításához készített agyagkalácsra hintik a tapadást gátló durva szemcséjű anyagot: ilyenkor az elkészült fazék fenekének teljes felületén láthatóak a korongra hintett anyag nyomai, és a fenék a korongtányérral egy síkú marad. Ilyenfajta eljárások nyomait fedezhetjük fel a budai fehér kerámia egy részén (az előbbi eljárásra példa: 3. kép, 2. kép *a—d*, az utóbbira: 5. kép, 2. kép *e*), más módszert mutató nyomok mellett.

A leírások rávilágítanak arra, miért éppen a fenék közelében találjuk az edény külső oldalán a legnagyobb egyenetlenségeket. Ez a rész az, ahol a fazekas az Árpád-korban a megnyújtott edényfenékhez a hurkákat ragasztani kezdi (1. kép).



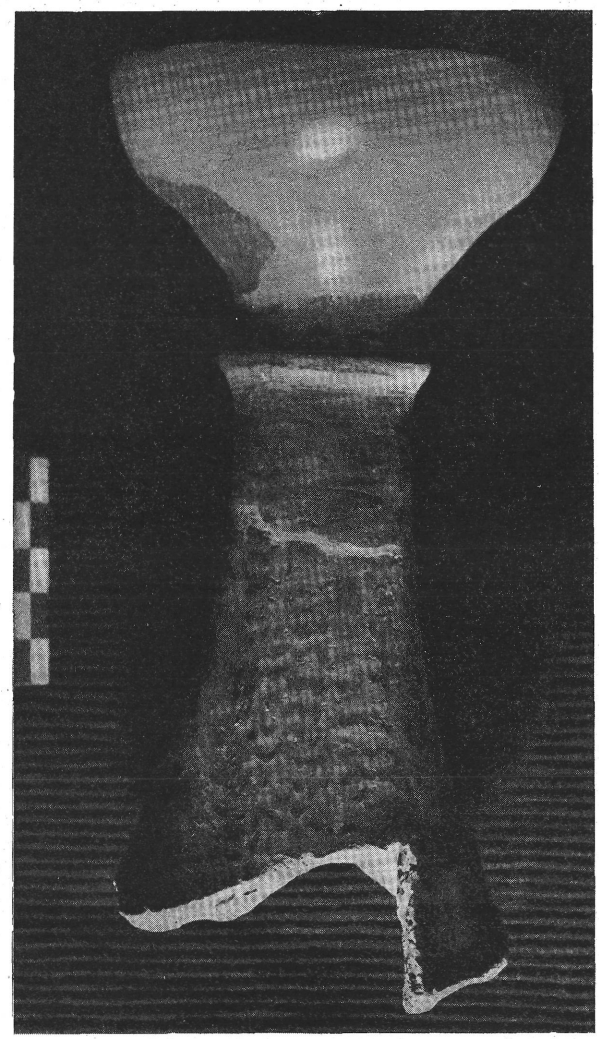
11. kép. Fazekas-ábrázolás 1000 körül, spanyolországi kódexből

A zlakusai és Novi Pazar környéki fazekasok munkamódszerei egyes vonásaikban már fejlettebb technikát mutatnak, mint ami a XIII. századi fehér kerámiaanyag legnagyobb részéről leolvasható. Az edénytest felépítése után ugyanis a korong gyors forgatása közben ronggyal vagy bőrrel simítják az egész edényfelületet, s ezenfelül a zlakusai mesterek az edény belsejét már félkör alakú falappal öblösítik. Nálunk viszont belül a kézzel formálás nyomai még látszanak.

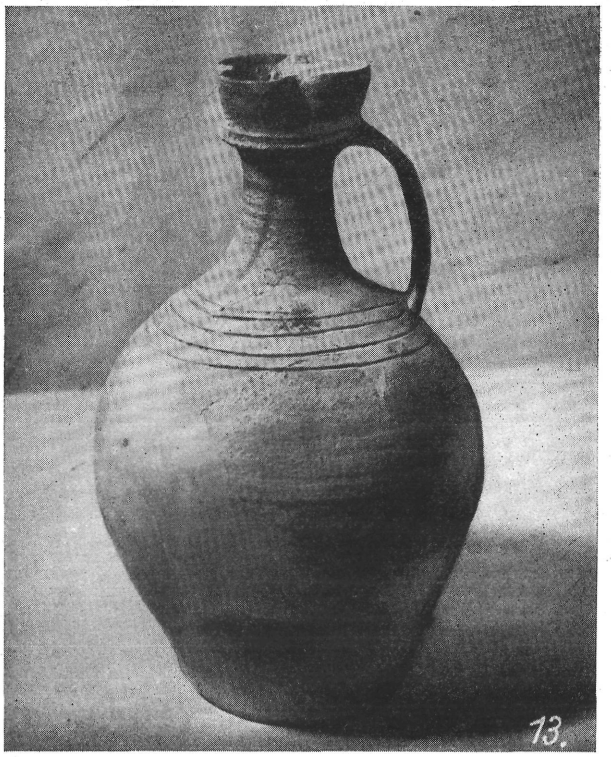
A szerb fazekasoknál a fenékbélyeg használata nem mutat rendszerességet, alkalmazása inkább hagyományszerű mint megindokolt. Az Árpád-kori magyar anyagnál sem általános a fenékjegy használata, de alkalmazásának vagy elhagyásának bizonyára oka lehetett, ezt azonban még nem ismerjük.

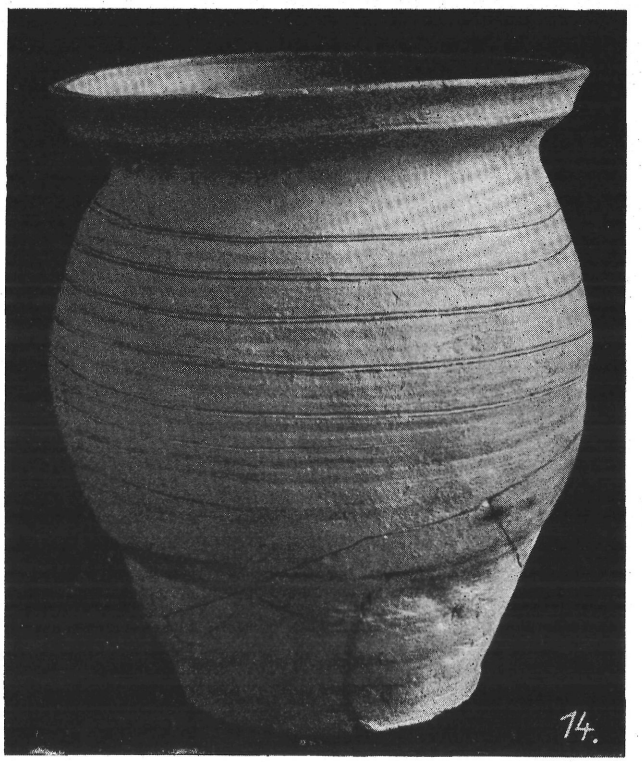
Szerbiában a szabad tűzben való égetés még a legkezdetlegesebb mesterségi fokot mutatja. A magyar anyagnál ezt a kérdést még nem dönthetjük el. Az ásatások tanúsága szerint a korabeli orosz fazekasok már kemencét használtak. A szerb fazekasok díszítő eljárása nagymértékben egyező a IX—XIII. századi magyarországi kerémiaanyag díszítésmódjával.

A zlakusai és Pazar környéki fazekasok az egész edénytestet korongon simítják. Ezt számukra az aránylag jól forgatható korong teszi lehetővé, ami a kézikorong fejlődését bemutató szovjet és lengyel régészek korongtípusai között már a második fokot képviseli.[7] A XIII. századi fehér kerámiaanyag kezdetlegesebb állapotra vall: az edénytest végső simítása még csak a száj- és nyakrészen figyelhető meg. Ez természetesen szabálytalanabb edényformát eredményezett. A budai fehér árut készítő fazekasság véleményünk szerint a XIII. század első felében még az egyszerű tányérból álló korongtípust használta, amelynek szerkezete gyorsabb és egyenletesebb forgatást nem tesz



12. kép. Vörös cserépből készült palacktöredék simított külső felülettel. Buda, Disz tér, 14. gödör





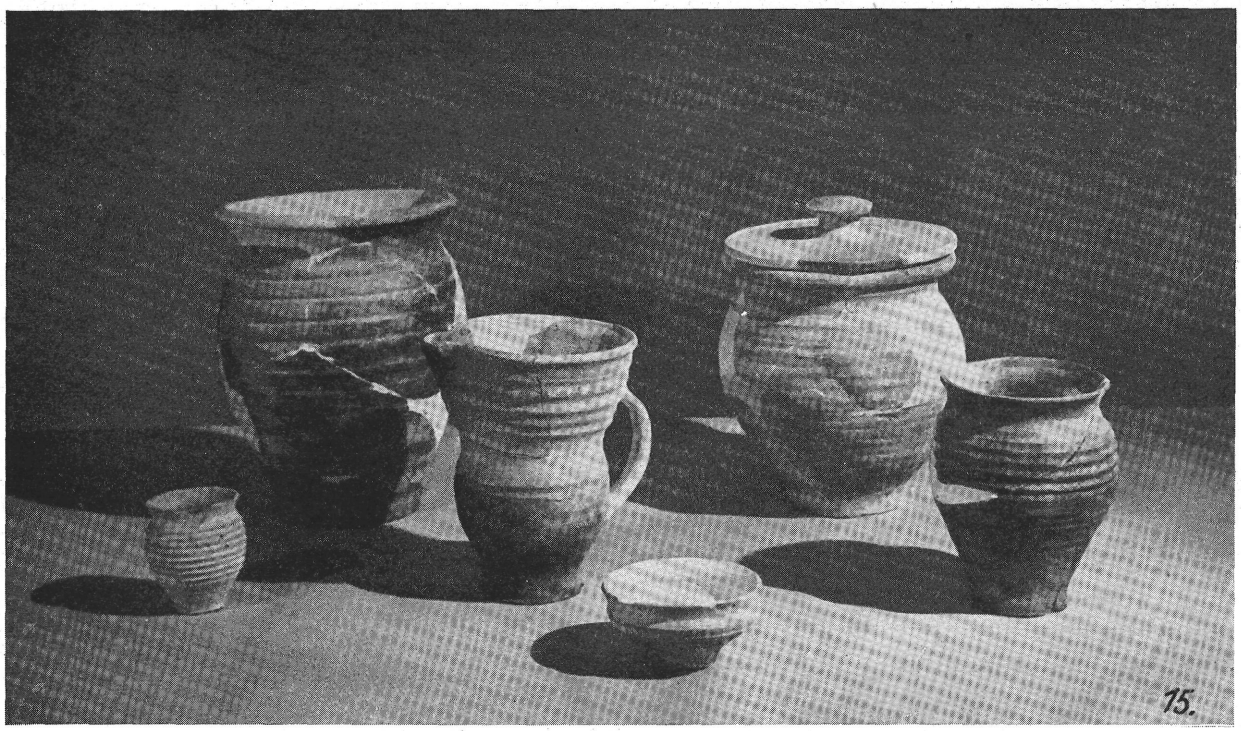
13—14. kép. XIII. század végi füles palack és fazék, a peremtől a has aljáig simított felülettel. Budai vár, Kuria utca, 40. gödör

lehetővé. Alkalmazása egykor nemcsak Közép- és Kelet-Európában volt általános, hanem egész Európában elterjedt lehetett. Ezt bizonyítja egy spanyolországi kódex i. u. 1000 körül készült Ószövetség-illusztrációja, amely a padra erősített, könnyű kézikorong első korabeli, eddig ilyen vonatkozásban ismeretlen, hiteles ábrázolása (11. kép). A fazekas oldalvást ül a padon, amelyre a korongtányért erősítette és éppen egy kész edényt emel le. Előtte a földön egy három részre osztott anyagkupac hever. A kör alakú halom jellegzetes T-formára osztása mutatja, hogy a miniátor ebben is igazodott az illusztrált jelenet elképzeléséhez: a kora-középkori térképeken is így jelzik a Földet, a három ekkor ismert világrésszel.[8]

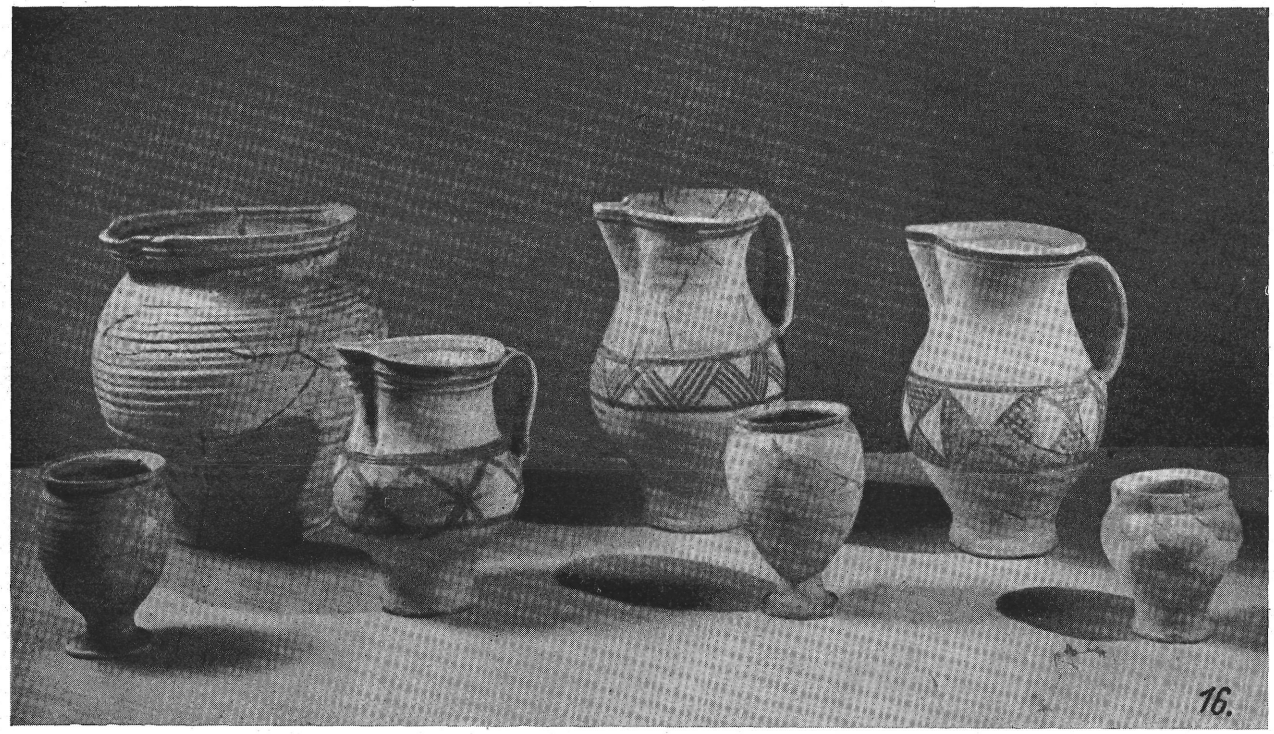
*

Árpád-kori kerámiaanyagunk készítési folyamatának megismerése egyre inkább lehetővé teszi, hogy a készítők egykori helyzetére következtetéseket vonhassunk le. A kezdetleges technika nagyobb számú áru készítését lehetetlenné tette. Már a fentebb elmondottakból is következtethetünk arra, hogy a fazekasok háziipari keretek között termeltek, az év nagy részében egyéb, bizonyára földműves munkát végeztek. A XIII. századi fazekasság kezdetleges munkaeszközeivel elsősorban nyilván a szűkebb környezet és (a természetbeni adózás eredményeként) a földesúr számára dolgozott. A fazekas mesterség még nem nőtt túl az önellátó feudális gazdálkodás keretein, módszereiben még nem érezhető az a fejlődés, amely a XV—XVI. században már élesen elkülöníti egymástól a városi polgár-kézművest és fejlett termékeit a vidéki — gyakran hűbérbirtokhoz kötött — jobbágymestertől és készítményeitől : a céhbeli mestert a céhen kívüli, kontár fazekastól.

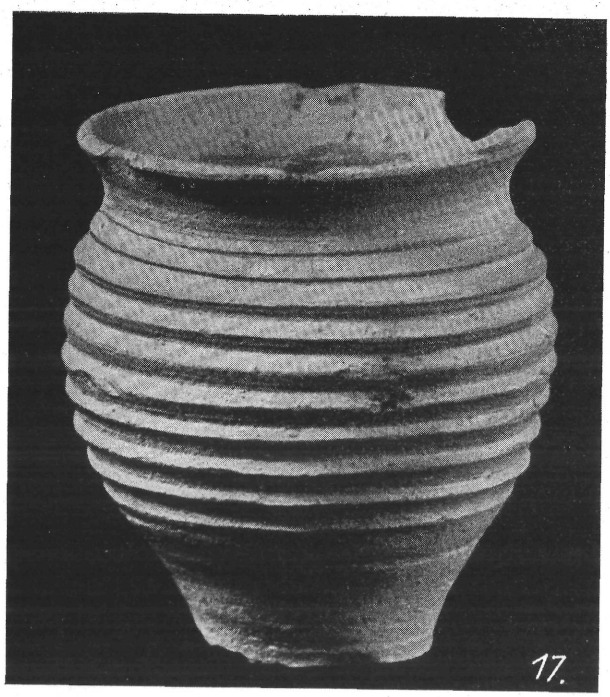
Vizsgálatainkba XIII. századi vörösre égetett kerámiaanyagot nem vonhatunk be, miután az a budai vár leletei között csak szórványosan fordul elő. Bár ezeket az edényeket is jórészt azonos módon készítették (kézikorong, hurkatechnika), közöttük sokkal gondosabban formáltak és külső felületükön egyenletesebben simítottak is vannak. Ismerünk egy olyan palack-

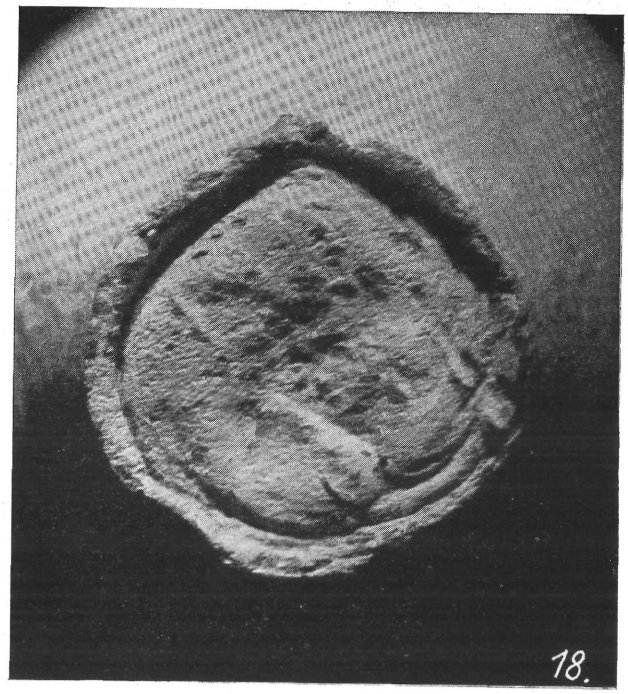


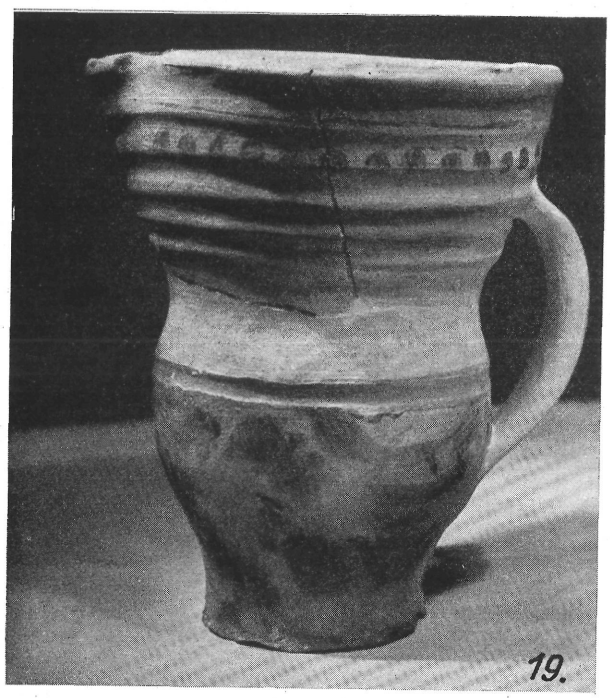
15. kép. Fehér kerámiatípusok az 1300—1350 közötti időből. Buda, Disz tér, pincekútból

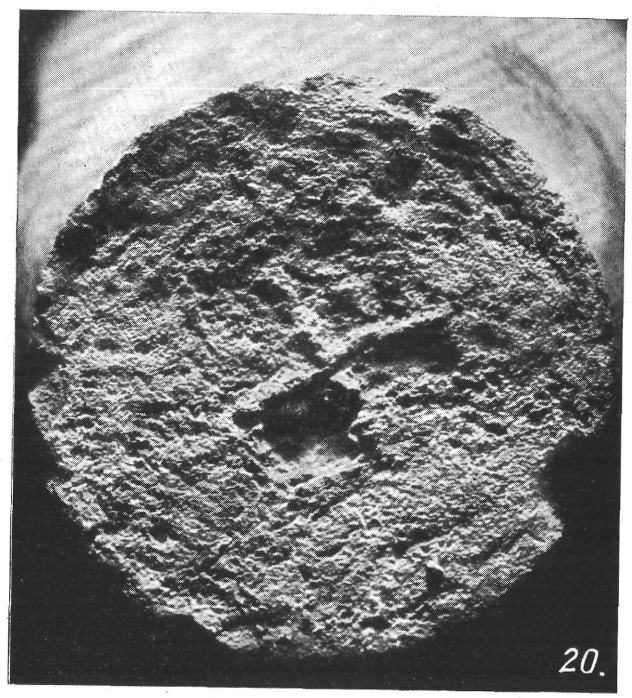


16. kép. Fehér kerámiatípusok a XV. századból. Buda





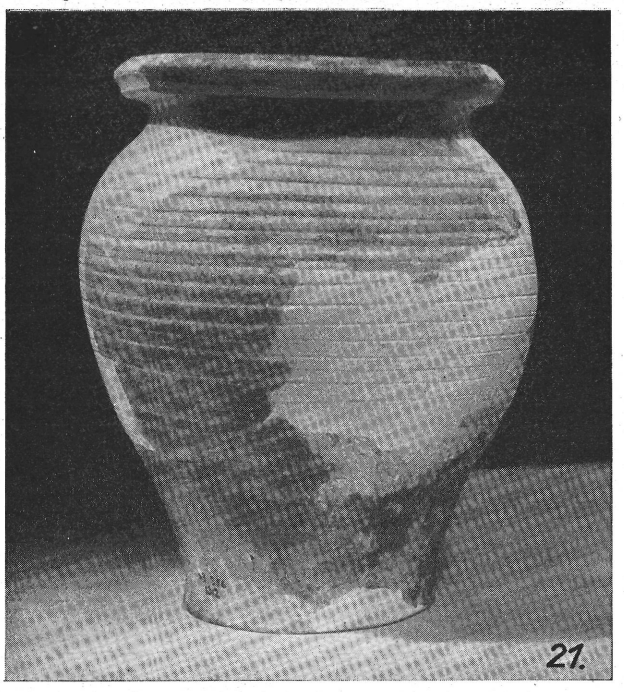




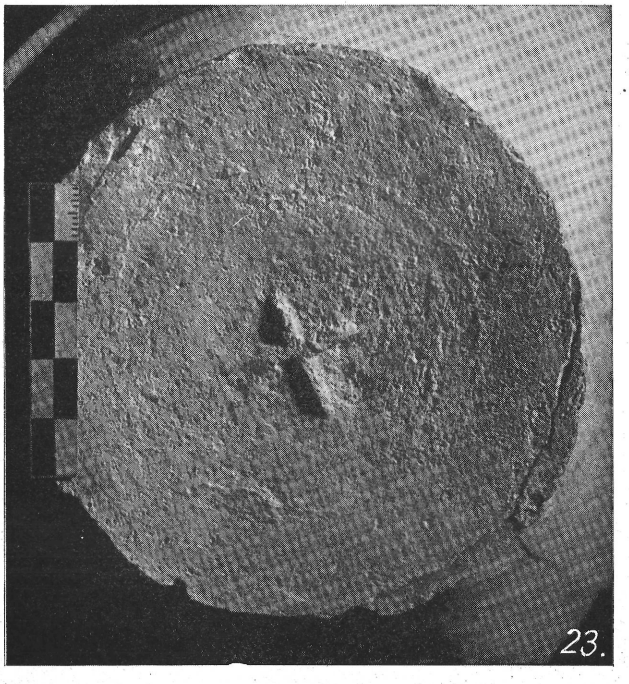
17—20. kép. Fehér bögre és kancsó külön ragasztott fenékkel, ill. fenékbélyeggel. Buda, Disz tér, pincekútból

töredéket is, amelynek külső felületét valószínűleg csonteszközzel — ősrégi gyakorlatra való eljárással — fényesítették (12. kép).[9]

A fejlődés a tökéletesebben korongolt edények felé már a XIII. század budai leletegyütteseinek egyes darabjain is nyomon kísérhető. A várból előkerült füles palack (13. kép) és a Curia utcai fazék (14. kép) belsején a hurkatechnika »varratai« még látszanak, de az edényfal simítása már a peremtől a has aljáig terjed ; a fazék esetében a simítást az edény belső oldalán is megfigyelhetjük. A fazekas a korongolás lehetőségeit tehát már jobban kihasználja.







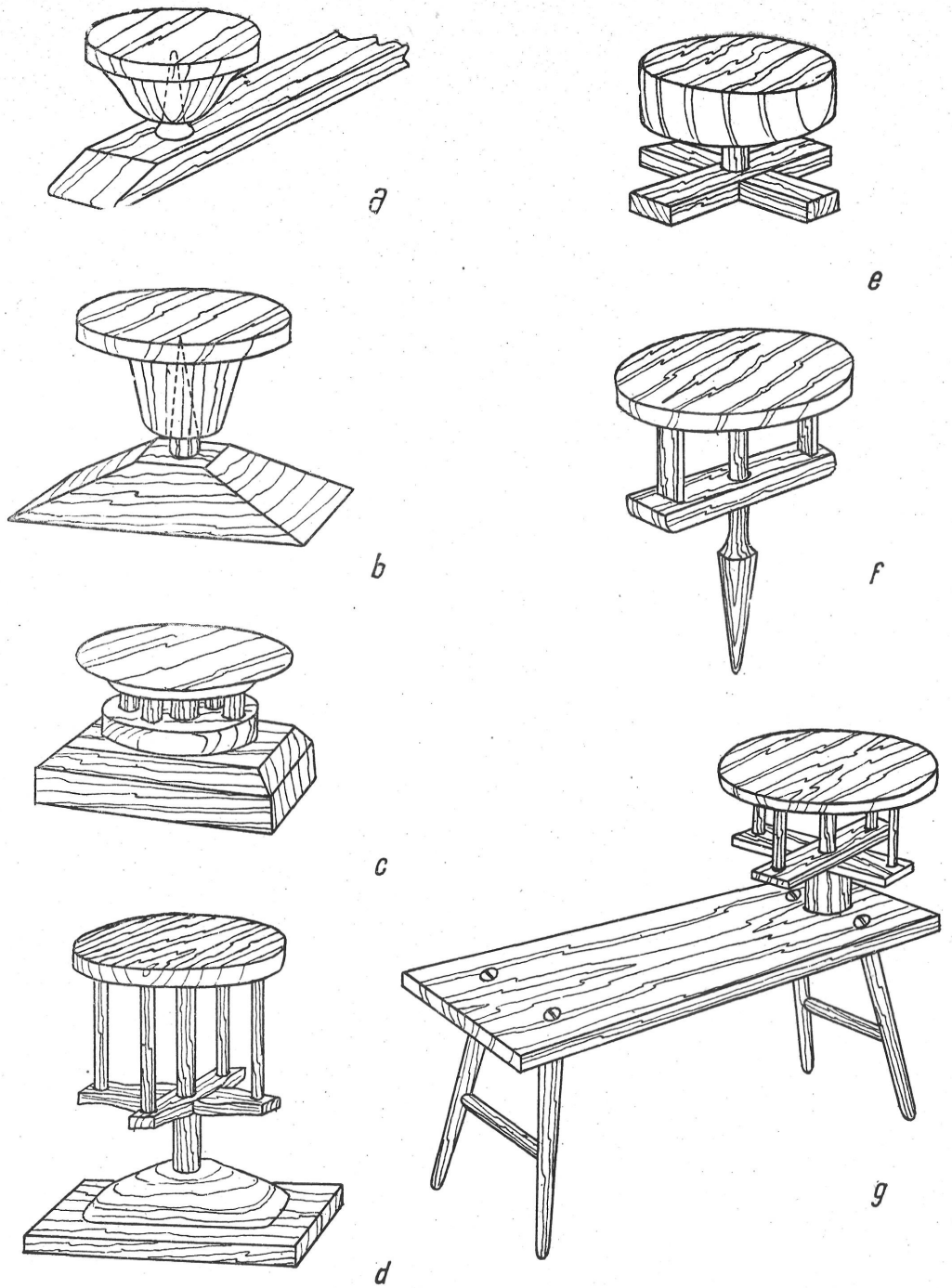
21—23. kép. XV. századi fehér fazekak külön ragasztott fenékkel, ill. fenékbélyeggel. Buda, Hattyú utca, kútból

A XIV. század elejére jellemző fehér kerámia típusoknál (15. kép) az edény utólagos simítása már az egész edénytesten végig kísérhető. A formák jóval szabályosabbak, mint a XIII. században. A korábbi szabálytalan vonalú karcolt díszítést szabályosan futó hornyolások, majd erősen hangsúlyozott bordázások váltják fel. Ugyanekkor a korongra szórt hamu, homok stb., a korongtányérba metszett jegy, vagy a fenék és edényoldal összeragasztásának nyoma még jól látható (17—20. kép). A fazekas tehát még most is hurkatechnikát használ és kézikorongon dolgozik.

A XV. század fehér kerámia típusai között is megtalálhatjuk néha-néha a kézikorong használatának bizonyítékait: a tapadás meggátlásául a korongra szórt anyag nyomát, a fenékbélyeget, vagy a fenéklap és edényfal összeragasztásának jeleit (21—23. kép). Jellemző azonban, hogy a XV. századi anyagban ezeket a nyomokat már csakis a fehér kerámia csoporton belül találtam meg; a hasonló korú, más összetételű agyagból készült (vasoxid tartalmú agyag) edények fenekén már majdnem mindig a korongról történő levágás nyoma figyelhető meg. Így pl. a Buda, Hattyú utcai középkori kút XV. századi leletegyüttesében:

	db	fenékbélyeg	leemelés nyoma	levágás nyoma
fehér kerámia	15	5	14	1(?)
vörös kerámia	29	—	—	29

*

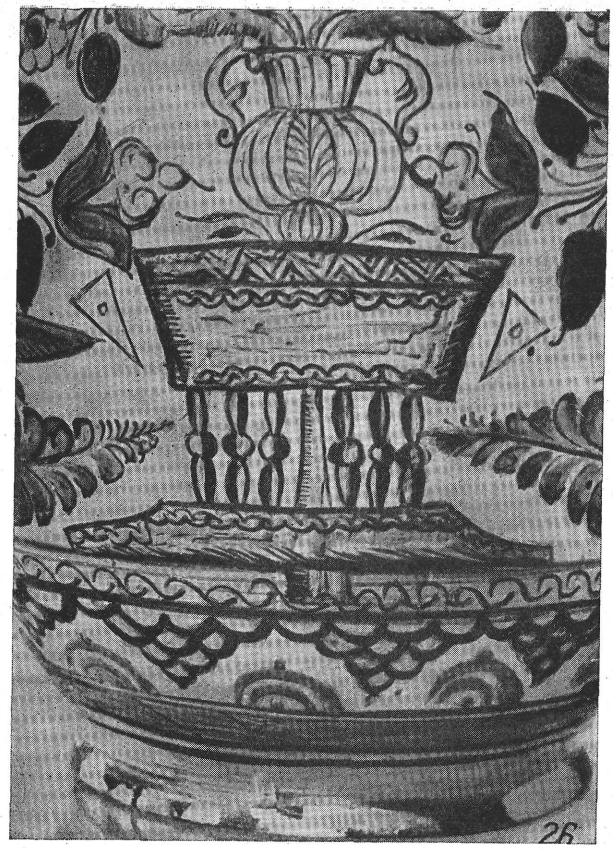


24. kép. Kézikorong típusok. *a—c)* Mai kézikorongok Boszniában, A. Kolmeta gyűjtése. *d)* Novi Pazar környéki fazekasok kézikorongja. *e)* Olaszországi nehéz kézikorong 1472-ből. *f)* Albán kézikorong, Nopcsa gyűjtése. *g)* Orosz kézikorong, Zelenin gyűjtése

Véleményem szerint a leírt készítésmódok középkori fazekasságunk fejlődésének főbb állomásait jelzik: az Árpád-kori fazekasság csoport-iparos jellegét, a XIV—XV. században a még hűbéri birtokhoz kötött jobbágymesterek munkásságát, akiknek piacra kerülő áruja a lassú fejlődés ellenére is egyre jobban elmarad a városi kézműves fazekasság magasabb igényű technikával készült termékeitől (lábbal hajtott korong, máz használatának kezdete). A két különböző technika nyilván egymás mellett él hosszabb ideig, nem váltja fel rögtön egymást, hiszen egy



25. kép. Álló tengelyű lábkorong, 1568



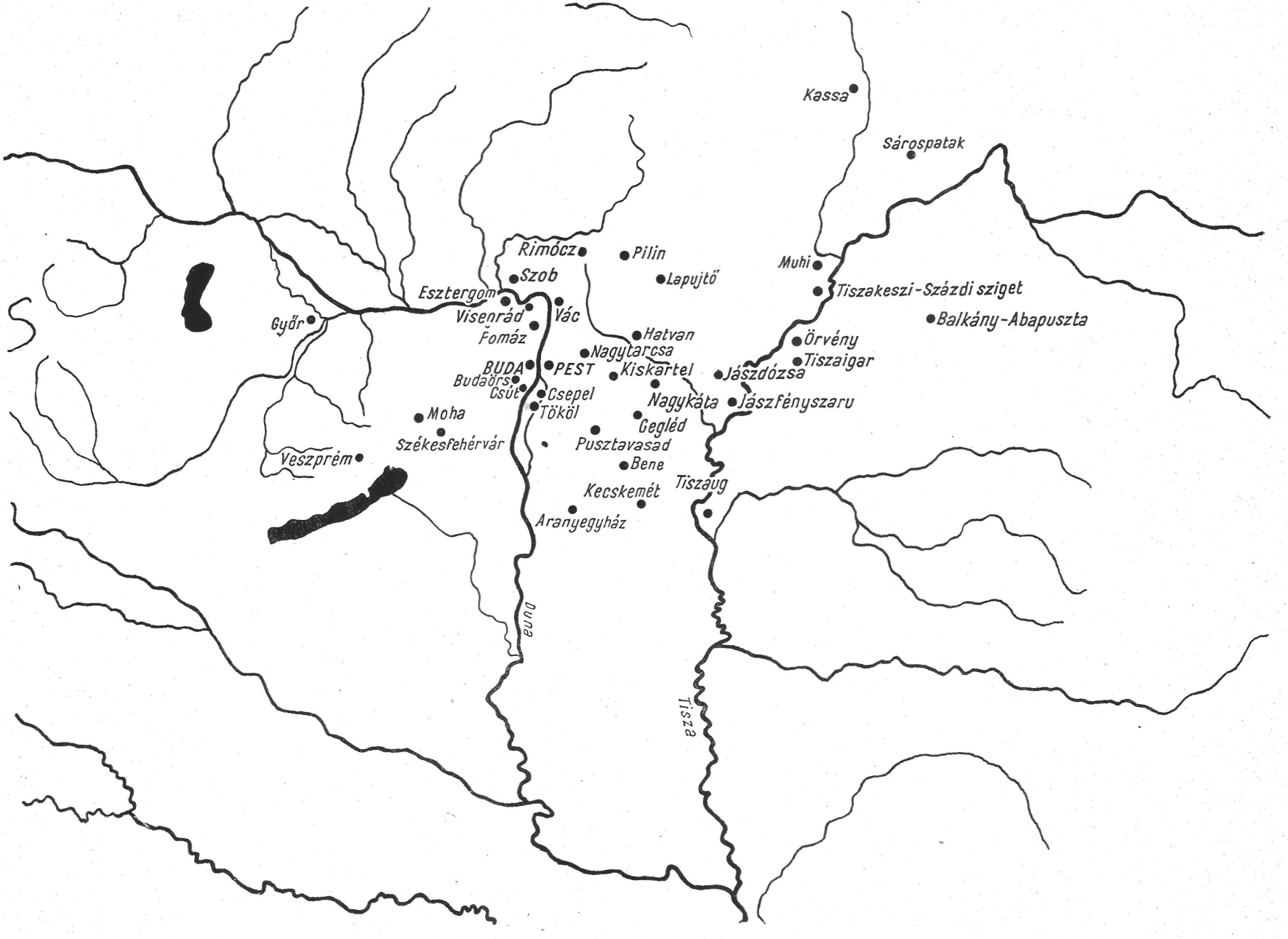
26. kép. Álló tengelyű lábkorong habán céh-kancsón, 1734

időben dolgoznak a falusi és városi fazekasok is. Ezért jelentkezik Budán is egyazon leletegyüttesekben a két technika.

Az eddigiekben szándékosan nem foglalkoztam az alkalmazott fazekaskorongok típusainak részletesebb magyarázatával. A külföldi kutatók közül Kostrzewsky (1925), Jakimowicz (1929), Knorr (1937), Rieth (1938), Holubowicz (1947) és Rybakov (1948) részletesen foglalkoznak a kézikorong típusaival és fejlődésével. Az általuk összegyűjtött (főként néprajzi) anyag az egyszerű tányérú könnyű korong, az alsó hengerrel, majd keresztdeszkával megnövelt kézikorong rendkívül sokrétű variációit mutatja. Véleményem szerint a régészeti anyagot ma csak nagy vonásaiban kapcsolhatjuk össze e típusokkal, részletesebb beosztás még lehetetlen. Pusztán a leletekből nem mindig következtethetünk a használt munkaeszközre, s ahogy Holubowicz is kiemeli : a fazekaskoronggal foglalkozó kutatók nagy része nem tudja, hogy kézikorongon is lehet korongolni, azaz edényt felhúzni.[10] Az újabb boszniai néprajzi gyűjtések is bizonyítják ezt.[11]

A magyarországi fazekasság fejlődésének megvilágítására egyelőre a következő beosztást javasolom :

Valószínű, hogy a fazekasok a XII—XIII. században Magyarországon egyszerű tányérú kézikorongon dolgoztak. A XIII. század második felében helyenként már biztosabb konstrukciójú kézikorongra tértek át[12] (alsó hengerrel vagy keresztdeszkával növelt kézikorong, 24. kép). Ezt a második típust falvakban hosszú ideig, legalább a XVI. század kezdetéig használhatták. A városi mesterek e típust tökéletesíthették (figyelembe véve a külföldi analógiákat, a XV—XVI. századi német és lengyel fazekas-ábrázolásokat) a XV. század folyamán az álló tengelyű lábkoronggá (25. kép), amelyet még a XVIII. században is ismertek (26. kép).[13] A ma is használt mozgó tengelyű, kéttányéros korong magyarországi alkalmazása a középkori fejlődés e menetéből már nem vezethető le, és újabb külső hatás eredménye.



27. kép. A XIII. századi fehér kerámia elterjedése

JEGYZETEK

[1] A főbb eredményeket felhasználtam szakdolgozatomban: A XV. század budai kerámiája. (Kézirat. 1950. VIII.)

[2] Budapest, Vármegyeház utca 7. lelete: fehér XIII. századi fazék. MNM Történeti Múzeum; Curia utca 3., XIII. századi fazék, Vármúzeum, lt. sz. 53.280.

[3] *B. A. Rybakov*, Remeszlo Drevney Ruszi. Moszkva, 1948, II. fej.

[4] *D. Zelenin*, Russische (Ostslawische) Volkskunde. Leipzig, 1927, 102—106.

[5] *B. Peruničić*, A cserépedények készítése Užička Požega melletti Zlakusaban. — *P. Z. Petrović*, A Raška völgyi hagyományos kerámia. *(Drobnjaković*, Contributions à l'étude de notre céramique populaire. Musée Ethnographique de Beograd. Éditions Speciales. Beograd, 1936, Fasc. 6.)

[6] A pénzgazdálkodás szempontjából bizonytalan időkben, pl. az első és második világháború után, hasonló jelenségeket figyelhettünk meg a magyar vidéki fazekasságnál is.

[7] Az egyszerű kézikorong csupán egy felső lapból és tengelyből áll; a fejlődés folyamán a korongtányért alsó hengerrel vagy pálcákkal és keresztdeszkával is ellátják. Ez az utóbbi típus már egyenletesebb forgású, mert a henger vagy alsó keresztdeszka a tengely befoglalásával a korongtányér nagyobb ingadozását meggátolja. Ezenkívül ez a bővítés a korongtányérral együtt forogva annak tehetetlenségi nyomatékát is növeli (24. kép).

[8] Az illusztráció jellegzetesen egyesíti a reális és szimbolikus elemeket: föld, amelyből fazekak készülnek, illetve a Föld, amelynek emberei az Úr hatalmában állanak. A kép ugyanis Jeremiás könyvének illusztrációja: a próféta a fazekas házában. — Paris, Nat. Bibl. Cod. Lat. 6.; készült 1000 körül, Spanyolország, Sant Pere de Roda.

[9] A töredék belsején a hurkatechnika nyomai láthatóak. Buda, Dísz tér 14. gödör; XIII. századi leletekkel. — A kezdetleges technika nyomokban még 1880 körül Magyarországon is kimutatható volt: »Wosinszky M. apát szíves közlése szerint még 25 évvel ezelőtt a Tolna megyei Döbrőköz és Gyula-Jováncza községekben néhány család korong nélkül tisztán csak szabad kézből formált háziszükségletre szánt edényeket. Érdekes volna kikutatni, hogy létezik-e e módszer még ma is valahol az országban.« *Wartha V.*, Az agyagművesség. Az iparművészet könyve II. Ráth Gy. szerkesztésében. Bp. 1905, 572. 1. jegyzete.

[10] *W. Holubowicz*, Adatok a lengyelföldi fazekasmesterség történetéből. Zotchlani Wiekow, Poznan, XVI (1947).

[11] Ivanjska falu fazekasai a 24. kép *a* ábráján bemutatott korongon húzzák fel edényeiket. *A. Kolmeta*, O seljačkom lončarstvu u zapadnoj i sredjoj Bosni. Glasnik Zemaljskog Muzeja u Sarajevu IX (1954) 167—168. A tanulmányra Parádi Nándor hívta fel figyelmemet.

[12] Ez a korongtípus a szerbiai néprajzi analógiák szerint már az edénytest simítását is lehetővé teszi.

[13] Habán céhkancsó 1734-ből. Székesfehérvár. István király Múzeum.

Az 1, 3—9. képek a szerző e dolgozathoz készített felvételei.

I. HOLL

BEITRÄGE ZU DEN ARBEITSMETHODEN DER UNGARISCHEN TÖPFEREI DES MITTELALTERS

Im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der ungarischen Keramik des Mittelalters erwies sich auch ein eingehendes Studium der Arbeitsmethoden der alten Meister als unerlässlich. Besonders im Hinblick auf die Keramik des 11.—13. Jahrhunderts wurde die Beobachtung gemacht, dass die Freihandarbeit eine grosse Rolle bei der Verfertigung spielte und dass die Formgebung der Gefässe unmöglich auf einer mit dem Fuss betriebenen Töpferscheibe stattfinden konnte. Im Jahre 1950 begann ich zusammen mit I. Méri zunächst die Untersuchung der weissen Keramik des 13. Jahrhunderts, sodann wandte ich mich der Prüfung des aus Budapester Fundstätten geborgenen gleichaltrigen weissen keramischen Materials zu (Abb. 1).

Bei dieser Gruppe konnte beobachtet werden, dass das für diese Zeit charakteristische tief eingeritzte Linienornament keinesfalls während der schnellen Drehung der Scheibe entstanden sein konnte. An anderen Stücken waren die Spuren der Ansatzstellen von Wand und Boden des Gefässes gut sichtbar. Glättung mittels Töpferscheibe ist nur an den Hals- und Mundpartien bemerkbar. Bei dem grössten Teil der Gefässe hat die Aussenseite des Bodens eine viel grobere Oberfläche als die übrigen Teile des Gefässkörpers ; diese rohe Oberfläche ist jedoch oft nur am Mittelteil des Gefässbodens wahrzunehmen, während der Rand viel glatter ist. Schliesslich ist es gelungen, auch solche Gefässe bzw. Flaschen zu finden, an denen Spuren der sogenannten Spiralwulsttechnik noch heute sichtbar sind (Abb. 7—9). Diese Beobachtungen weisen sämtlich darauf hin, dass die Anfertigung dieser keramischen Gruppe aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer mit der Hand betriebenen Scheibe stattgefunden hat.

Eine Erklärung für die Entstehung der an den Gefässen sichtbaren Spuren kann am ehesten durch einen Vergleich mit Hilfe der diesbezüglichen Beschreibungen der ethnographischen Sammlungen gewonnen werden ; dank dieser Methode haben auch die deutschen, polnischen und sowjetischen Archäologen bedeutende Resultate bei ihren Untersuchungen auf dem Gebiet der Keramik des Mittelalters erzielt. Unsererseits konnten wir am erfolgreichsten die Mitteilungen von *B. Peruničić* und *Z. Petrović* benutzen *(Drobnjaković:* Contributions à l'étude de notre céramique populaire. Musée Ethnographique de Beograd. Éd. Spéc. Fasc. 6. 1936), da sich diese eingehend mit dem Arbeitsverfahren befassen, das von den Töpfern in der Umgebung von Novi Pazar und Zlakusa bei der Herstellung ihrer Gefässe auf handgetriebener Scheibe angewandt wird.

Die Töpfer in der Umgebung von Novi Pazar bestreuen die Mitte des Scheibentellers mit Asche, darauf setzen sie den Tonkuchen (die Tonmasse), dessen Rand zur Scheibe gedrückt wird, damit er gut anhafte. Während des Drehens der Scheibe wird der Ton mit einem Holzmesser ringsherum beschnitten. Der Tonkuchen bildet den Gefässboden, durch dessen Hochziehen die Ausbildung des Gefässleibes beginnt. An diesen Ansatz werden nun die kurzen Tonwülste angeknetet. Die Scheibe mit der linken Hand drehend, glättet der Töpfer die aufgeklebten Wülste mit dem Holzmesser. Die Ausbauchung des Gefässes führt er mit dem Zeigefinger der linken Hand aus, während er die Scheibe langsam dreht. Das fertige Gefäss wird nun unter schneller Drehung der Scheibe zuerst mit dem Holzmesser, danach mit einem nassen Stofflappen geglättet. An den Gefässwänden sind Verzierungen zu sehen, die mit einem Holzmesser oder Fingernagel angebracht sind : Wellenlinien zwischen geraden Linien oder Wellenlinien und mit dem Nagel eingeritzte Kerben. Die Verzierungsmotive sind von den einzelnen Töpfermeistern verschieden angeordnet, jeder von ihnen hat seine ihm eigene Verzierungsart, an der er seiner Hände Werk erkennt. In der Mitte des Scheibentellers sind einfache Zeichen eingraviert (Kreis, Kreuz im Kreis, Punkt), deren ursprünglicher Sinn ihnen aber nicht klar ist.

Die Töpfermeister von Zlakusa formen aus der zum Gefässboden nötigen Tonmasse einen Ball, den sie plattdrücken und die untere Fläche mit Kalzitstaub bestreuen, damit diese nicht allzu sehr der Scheibe anklebe. Der auf die Scheibe gedrückte Ton wird nun während des Drehens mit dem Holzmesser beschnitten, wonach die Wülste an den Rand des Gefässbodens geknetet werden, welche ihrerseits durch das Holzmesser bei Drehung der Scheibe eine Glättung erfahren. Die Aushöhlung des Gefässes wird von den Zlakusaer Meistern mit Hilfe eines halbkreisförmigen Holzmessers bewerkstelligt. Die Töpfermeister beider Dörfer brennen die Gefässe im offenen Feuer. Die Feuerstelle ist ein einfaches, 50 cm tiefes Loch im Boden, mit einem Durchmesser von

1,2—1,4 m. Dahinein stellen sie die Gefässe auf kreuzweise geschichtetes Eichenholz und umgeben diese mit Reisholz. Der Brand dauert eine, höchstens zwei Stunden. In einigen Fällen werden die Gefässe nach dem Brand noch in einer Brühe aus Maismehl gekocht, um ihnen eine grössere Dauerhaftigkeit zu verleihen. In einem Feuer werden 12—25 Gefässe gebrannt.

Aus diesen Mitteilungen ist ersichtlich, dass die Methode der Formung des Gefässbodens, trotz der im grossen und ganzen gleichen Arbeitsvorgänge, je nach Gebiet und wahrscheinlich von der Persönlichkeit des Töpfermeisters abhängig Variationsmöglichkeiten in sich schliesst. In einigen Fällen werden die Ränder des Tonkuchens an die Scheibe gedrückt, in anderen wieder wird ein das Anhaften verhinderndes rohkörniges Material auf den Tonkuchen gestreut: im letzten Fall bleiben dann auf der ganzen Oberfläche des Gefässbodens die Spuren des aufgestreuten Materials sichtbar (Abb. 3—6). Die Beschreibungen klären uns auch darüber auf, warum die grössten Unebenheiten der Wände gerade in der Nähe des Gefässbodens sind: das ist nämlich der Teil, wo der Töpfer an dem hochgezogenen Gefässboden die Wülste anzusetzen beginnt (Abb. 1). Manche Einzelheiten in der Beschreibung der serbischen Methoden weisen auf eine fortgeschrittenere Technik hin als diejenigen der ungarischen weissen Keramik des 13. Jahrhunderts. Die serbischen Meister glätten die ganze Oberfläche des Gefässes, während die Spuren der Handformung an den Wänden der Gefässe des 13. Jahrhunderts nur unvollkommen verwischt sind. Zugleich ist jedoch der Brandvorgang im offenen Feuer der serbischen Töpfer ein Überrest der rückständigsten Stufe der Töpfertechnik, die gleichmässig gebrannten Gefässe der weissen keramischen Gruppe des 13. Jahrhunderts in Ungarn hingegen scheinen einen Beweis dafür zu liefern, dass sie aller Wahrscheinlichkeit nach schon im Ofen gebrannt wurden.

Die weisse Tonwaren verfertigenden Töpfermeister in der Umgebung von Buda dürften in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wohl noch den aus einem einfachen Teller bestehenden Scheibentypus verwendet haben, dessen Konstruktion ein schnelleres und gleichmässigeres Drehen nicht ermöglichte. Ein Beweis dafür scheint zu sein, dass Glättung nur auf Mund- und Halspartien der Gefässe vorgenommen wurde, also nur dort, wo die Ausbildung der Gefässform es unbedingt gebot. Aus dieser primitiven Technik können wir folgern, dass unsere Töpfer zu jener Zeit nur innerhalb der von der Hausindustrie beschränkten Grenzen arbeiteten, und die längste Zeit des Jahres mit Ackerbau beschäftigt waren. Die Entwicklung zu technisch vollkommener gedrehten Gefässen ist jedoch schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts bemerkbar (Abb. 13—14). Um diese Zeit dehnt sich die Glättung der Gefässwände vom Rande aus weiter bis zum unteren Teil des Gefässleibes, der Töpfer hat also gelernt, die durch die Drehscheibe gegebenen Möglichkeiten in grösserem Masse auszunutzen.

An dem für den Beginn des 14. Jahrhunderts charakteristischen Typus der weissen Keramik kann man eine nachträgliche Glättung des Gefässes schon am ganzen Gefässkörper verfolgen (Abb. 15). Die Formen sind regelmässiger, die früher unregelmässig laufenden geritzten Verzierungen werden von regelmässigen Kannelierungen sowie stark betonten Rippen abgelöst. Zu gleicher Zeit aber sind die auf die Scheibe gestreute Asche, Sand usw., die in den Scheibenteller eingravierten Zeichen sowie die Spuren der Ansätze der einzelnen Gefässteile gut zu sehen. Der Töpfer arbeitet also noch immer mit der Spiralwulsttechnik und auf der Handscheibe (Abb. 17—20).

Auch unter den Typen der weissen Keramik von Buda des 15. Jahrhunderts finden wir ab und zu einen Rest des auf die Scheibe zur Verhinderung des Anhaftens gestreuten Materials, den Bodenstempel oder die charakteristischen Zeichen für das Zusammenfügen des Gefässbodens und der Gefässwand (Abb. 21—23). Es ist aber bemerkenswert, dass diese Beweise für den Gebrauch der Handscheibe im Fundbestand des 15. Jahrhunderts nur mehr an der weissen Keramik beobachtet werden können; am Gefässboden der gleichzeitigen gelblichen oder roten irdenen Waren hingegen sind schon beinahe ausnahmslos Spuren erkennbar, die das Abschneiden des Gefässes von der Scheibe beweisen.

Diese zwei scharf voneinander unterschiedlichen Gruppen markieren die wichtigeren Etappen in der Entwicklung unserer Töpfertechnik des Mittelalters: die Arbeit des im Feudalismus des 14.-15. Jahrhunderts an die Scholle gebundenen Meisters, dessen Waren trotz einer wahrnehmbaren langsamen Entwicklung immer weiter hinter den mit anspruchsvollerer Technik verfertigten Produkten des städtischen Töpfers zurückbleiben. (Bei einem Teil der roten Produkte der Keramik verwendet man schon Beguss [Engobe] und Glasur, bei der weissen Keramik höchstens nur rote Erdfarbe.) Die beiden Techniken behaupten sich offenbar lange Zeit nebeneinander, arbeiten ja die Töpfer des Dorfes und der Stadt zur selben Zeit.

Wir haben uns mit Absicht nicht in Erörterungen über die angewandten Typen der Töpferscheiben eingelassen. Das von europäischen Forschern gesammelte ethnographische und zeitgenössische Bildmaterial zeigt eine Fülle von Variationen der Töpferscheibe

mit Handantrieb. Der archäologische Fundbestand kann aber mit diesen Typen nur in grossen Zügen in Zusammenhang gebracht werden, es besteht noch keine Möglichkeit für eine ins einzelne gehende Einteilung. Die Einteilung wird auch durch die im allgemeinen von den Forschern (mit Ausnahme von *W. Holubowicz*) ausser acht gelassenen Tatsache erschwert, dass es auch auf handgetriebener Scheibe möglich ist, Gefässe aus einem einzigen Stück hochzuziehen, wie dies von neueren serbischen ethnographischen Forschern beobachtet worden ist.

Es kann als wahrscheinlich angenommen werden, dass die Töpfermeister Ungarns im 11.—13. Jahrhundert auf einer aus einem einfachen Teller bestehenden Scheibe gearbeitet haben. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist man hie und da schon zur Handscheibe von festerer Konstruktion übergegangen, die durch eine untere Walze erweitert wurde. Letzterer Typus scheint sich im Dorf lange Zeit, wenigstens bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts bewährt zu haben. Die städtischen Meister gebrauchten anfänglich auch diesen Typus, vervollkommneten ihn aber später durch die Fussdrehscheibe mit stehender Achse, die noch im 18. Jahrhundert in Verwendung war (Abb. 26).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. Gefäss aus weisser Keramik. 13. Jh. Buda, Disz-Platz, Grube 14

Abb. 2. Budaer Typen weisser Keramik aus dem 13. Jh.

Abb. 3—6. Boden weisser Gefässe. 13. Jh. Buda, Disz-Platz, Grube 14

Abb. 7—9. Bruchstück eines Halses von einer weissen Flasche, Innenseite mit Spuren der Spiralwulsttechnik. 13. Jh. Buda, Disz-Platz, Grube 14

Abb. 10. Gefäss aus weisser Keramik, Aussenseite mit Spuren der Ansatzstellen der Spiralwulsttechnik. 13. Jh. Fundstelle Budapest, Vármegyeház-Strasse

Abb. 11. Bildnis eines Töpfers um 1000 aus einem spanischen Kodex

Abb. 12. Bruchstück einer Flasche aus rotem Ton mit geglätteter äusserer Oberfläche. Buda, Dísz-Platz, Grube 14

Abb. 13—14. Flasche mit Henkel und Topf mit Glättung vom Rand aus bis zum unteren Teil des Gefässleibes. Ende des 13. Jh. Burg von Buda, Grube 40, Kuria-Gasse

Abb. 15. Typen weisser Keramik von 1300—1350. Buda, Dísz-Platz, Kellerbrunnen

Abb. 16. Typen weisser Keramik aus dem 15. Jh. Buda

Abb. 17—20. Weisse Schale und Krug mit zusammengefügtem Boden bzw. Bodenstempel. Buda, Dísz-Platz Kellerbrunnen

Abb. 21—23. Weisse Töpfe mit angesetztem Boden bzw. Bodenstempel. 15. Jh. Buda, Hattyugasse, aus einem Brunnen

Abb. 24. Typen von handbetriebenen Töpferscheiben.
a)—c) Heutige handbetriebene Scheiben in Bosnien — Sammlung von A. Kolmeta
d) Handbetriebener Scheibenteller der Töpfer von Novi Pazar
e) Ein italienischer handbetriebener schwerer Scheibenteller aus dem Jahre 1472
f) Albanischer handbetriebener Scheibenteller — Sammlung Nopcsa
g) Russischer handbetriebener Scheibenteller — Sammlung Zelenin

Abb. 25. Fussdrehscheibe mit stehender Achse, 1568

Abb. 26. Fussdrehscheibe mit stehender Achse auf einem Habaner Zunftkrug aus dem Jahre 1734

Abb. 27. Die Verbreitung der weissen Keramik des XIII. Jahrhunderts

HUSZÁR LAJOS

A BUDAI VÁRPALOTA ÁSATÁSAINAK ÉREMLELETEI

Azok az éveken át folyt nagyszabású ásatási munkálatok, amelyek a budai várpalota területének feltárását eredményezték és minden vonatkozásban rendkívül gazdag leletanyagot hoztak felszínre, nem voltak eredménytelenek az éremtan szempontjából sem. A munka megindulásának első pillanatától kezdve nyilvánvaló volt, hogy ilyen központi fekvésű, történetileg elsőrangú fontosságú lakott helynek a kutatása nem fog éremleletek felbukkanása nélkül lezajlani, de az eredmény az előlegezett reményeket a legmesszebbmenően felülmúlta. A régészeti és történeti becsű leletanyaggal együtt ugyanis bőséges sorozatban tűntek fel a palota életének virágzó korszakából a pénzek, és az így összegyűlt tetemes éremanyagot most egységes feldolgozásban tesszük közzé. A hasonló természetű ásatások rendszerint bőven ontják az ilyenfajta éremanyagot, de az itt kiásott éremtömeg már mennyiségénél fogva is vetekszik bármelyik ismert hasonló feltárás feldolgozott és közölt anyagával.

A napvilágra került éremanyag jelentősége természetesen sokféle irányú, azonban általában három főbb szempont szerint jöhet különösen figyelembe. Magától értetődőleg elsősorban mint önálló forrásanyag, azaz mint numizmatikai emlék kerül vizsgálat alá. Másodsorban mint jórészt megbízható korhatározó adat jelentős, és ilyen vonatkozásban a vele együtt előkerült tárgyi emlékek keltezésére használható fel jó eredménnyel. Végül az egész éremanyag a maga teljes sorozatában, illetve az egyes kisebb-nagyobb zárt leletek anyagának tanulmányozásával a lelőhely — jelen esetben a budai vár — egykorú pénzforgalmára (és így közvetve gazdaságtörténetére) nézve hiteles bizonyító anyagot nyújt. Természetesen ezzel korántsem merült ki minden lehetőség az alábbi gazdag forrásanyag tudományos kiaknázása szempontjából, de ez a három főbb irányelv vezetett minket az anyag feldolgozásánál, és ez lebeg most is szemünk előtt a közzététel alkalmából.

Az éremanyag kiértékelése a három említett főbb irányelv egyike tekintetében már korábban megtörtént.[1] Akkor a harmadik, vagyis pénzforgalmi szempontból tekintettünk végig a feldolgozott anyagon. Ezzel a problémával tehát most nem kívánunk foglalkozni. Ezért inkább a másik két szempont figyelembevételével állítottuk össze az anyagot kétféle sorozatban. Egyrészt igyekeztünk ugyanis az előkerült összes érem lehetőség szerint pontos meghatározását nyújtani egységes időrendi összeállításban, másrészt pedig a kisebb-nagyobb területi egységeken belül a legmesszebbmenő pontossággal megállapított lelőhely meghatározások szerint osztályoztuk az ilyen lelőhelyeken szórványosan vagy leletekként előkerült éremanyagot.

Minthogy az utóbbi összeállítás eredményei elsősorban e meghatározott lelőhelyeken az érmekkel együtt előkerült tárgyi emlékek feldolgozóit fogják elsősorban érdekelni a keltezés szempontjából, ezen közzététel alkalmából inkább az anyag numizmatikai kiértékelését kíséreljük meg. Ezt a kiértékelést azon megfigyelések lerögzítésével fogjuk elvégezni, amelyeket az éremanyag meghatározása és feldolgozása alkalmából észleltünk.

Nyilvánvaló, hogy ez a kiértékelés nem terjedhet ki mindenféle vonatkozásban a feldolgozott anyagra. Erre sem hely, sem lehetőség itt nem nyílik. Csupán arra törekszünk, hogy rámutassunk néhány olyan szempontra, amelyet az éremanyag felvet, felvessünk problémákat, amelyek megoldásában e leletek segítséget nyújthatnak, vagy ismertessünk olyan itt feltűnt példányokat, amelyek numizmatikai szempontból különös érdekességre tarthatnak számot. Különös figyelem-

mel vizsgáltuk a leletanyagot a budai pénzverés közelebbi megismerését előmozdító adatok feltárása szempontjából. Egyszóval ez a kiértékelés inkább csak rámutat a feldolgozott leletanyag jelentőségére, a későbbi részletkutatások számára hagyva az összes levonható következtetések és felhasználható bizonyító adatok kiaknázását. Ilyen részletekbe menő munka amúgy is csak az összes ismert egyéb leletadatok, írott emlékek és más felhasználható források gondos egybevetésével végezhető el. Az előttünk fekvő leletanyag magában véve szintén csak egy forráscsoport, bár némely eddig homályos problémára nézve — mint látni fogjuk — önmagában is értékes felvilágosításokat nyújt.

*

Az előkerült és feldolgozott érmek száma összesen 2837 db. Ebből antik pénz 32, középkori magyar pénz 1492, újkori magyar (és erdélyi) pénz 943, külföldi veret 321, végül jeton és bárca 49. A túlnyomó tömeg — érthető módon — a középkori magyar pénz, viszont meglepő az antik pénzek előfordulása.

Közelebbről nézve az antik pénzek (31 római és 1 bizánci) előfordulási körülményeit, azt találjuk, hogy ezek többnyire XV. századi pénzekkel együtt kerültek elő, illetve, ha esetleg szórványként magukban, akkor is olyan lelőhelyekről és olyan rétegekből, ahol közvetlen közelükben megint csak középkori pénzek tűnnek elő.[2] Tehát ezek semmi esetre sem jeleznek ókori rétegeket. Nem az antik világ közvetlen itt maradt emlékei, hanem a XV. század folyamán kerülhettek jelenlegi lelőhelyükre. A vár környékén (Aquincum stb.) jó lelőhelyek lehettek már ebben az időben is, és a különböző utakon a várba került antik érmek itt elszóródva vegyülhettek a többi középkori pénz közé. Lehetséges, hogy közvetlen érdeklődés is nyilvánulhatott meg iránttuk, hiszen a reneszánsz és protoreneszánsz világ figyelme általában az antik kultúra emlékei felé irányult. Nálunk is maradtak fenn szórványos adatok arra nézve, hogy az éremgyűjtés kezdeti csírái már ebből az időből kimutathatók.[3] Nem kívánunk messzemenő következtetéseket levonni ebben a vonatkozásban, de az antik pénzek lelési körülményeinek vázolt jellegzetességét a lelőhelyek szerinti összeállítás hűen visszatükrözi.

A középkori magyar pénzeket egységesen nézve, velük kapcsolatban mindenekelőtt néhány általános megállapítást lehet levonni. Az első megfigyelés az, hogy az ásatások új típust nem hoztak. Az eddig ismert középkori magyar éremfajok sok új változatban fordulnak ugyan elő, de a Corpusban feldolgozott éremsorozatot új faj nem gyarapítja.

Másik általános megállapítás az, hogy ritkább veretek bukkantak ugyan fel, de magasabb értékűek alig. Ez azt jelenti, hogy találunk ugyan a leletanyagban néhány olyan érmet, amely csekély számú fennmaradt példányánál fogva mai szemmel ritkaságnak tekinthető (pl. 432. és 433. sz.), míg a maga korában éppen olyan forgópénz volt, mint a többi, viszont rendkívül ritkán fordul elő az egyébként nem ritka, de súlyosabb fémértékénél fogva a maga idejében magasabb forgalmi értékkel rendelkező érem. Pontosabban megjelölve, alig találunk aranyforintot (469. sz.) vagy garast (38, 471. sz.) a középkori leletanyagban. Ez a körülmény magában véve is igazolja, hogy a kiásott éremtömeg valóban, a szó szoros értelmében vett »szórvány anyag«. A szemétgödrökben vagy a lakott helyek egyéb különböző pontjain véletlenül elvesztett vagy elszórt pénzek ezek a maguk korában is csekélyebb értékű példányok, míg az értékesebb vereteket nyilván gondosabban megbecsülte és őrizte tulajdonosuk. Bízvást feltehető ezekután, hogy az így fennmaradt éremanyag a saját korának mindennapi forgalmi pénze volt és ennélfogva datálásra kiválóan alkalmas anyag.

Az újkori sorozatra nézve is áll ez a megállapítás. Két talléron kívül csupa aprópénzből (főként denárból) áll a leletanyag, eltekintve egy nehány dukátot magában foglaló zárt leletnek kincsleletként kezelendő előfordulásától. Az újkori anyagra nézve viszont egy további általános megfigyelés rögzíthető le. Feltűnően sok közte az egykorú hamisítvány. Hamisítványok a középkori veretek anyagában is bőven találhatók, de az újkori sorozatban az egykorú utánzatok az egész anyag tekintélyes részét teszik ki. Ez a körülmény újólag megerősíti azt a már leszögezett felismerést, hogy az ásatások folyamán előkerült érmek valóban a rendes napi forgalomból kihullott pénzanyagot nyújtják.

E néhány általános megállapítás után rátérhetünk a részletmegfigyelések közlésére.

A néhány előkerült Árpád-kori pénz (30—37. sz.) nem mond semmi újat, bár keltezési értéke igen jelentős, mert a várpalota életének legrégebbi idejébe nyúlik vissza. A XIV. században Zsigmond koráig még elég szórványos a pénzek előfordulása. Róbert Károly, Nagy Lajos és Mária idejéből általában a legközönségesebb fajok tűnnek fel a szokásos és ismert verdejegyekkel.

Az éremleletek zöme Zsigmond — I. Mátyás korára esik. Új faj — mint említettük — nem került elő, viszont a veretek gazdag sorában rengeteg a jegyváltozat, és ezek között akad eddig nem ismert új verdejegy is.[4] Ezek jelentősen kiegészítik a verdejegyek eddig ismert dús sorozatát.

Áttekintve az egész középkori anyagon az említett értelemben (tehát az Éremtár gyűjteményéhez viszonyítva), a következő pénzfajokon találtunk új verdejegyeket: I. Ulászló korából a C 145A denáron W—O, a C 149A denáron A—n, A—S és S—L, a C 149C denáron W—G, W—S, Hunyadi János korából a C 162 denáron B—P, I. Mátyás C 217 denárán K—A, a C 218 denárán n—E, a C 219 denárán B—A és B—E, a C 228 denáron B—E és a C 243 obulusán C-liliom, végül János király C 331A denára R—A jeggyel előfordul 1527-ből is (ilyen évszámmal eddig nem ismertük). Lényegileg ezek a jegyváltozatok jelentik az újat a középkori sorozatban. Kívánatos ezekre külön felhívni a figyelmet, mert a középkori pénzek verdejegyeinek az írott forrásokból ismert kamaragrófok neveivel való azonosítása fog egyszer majd e pénzfajok végleges időrendjének megállapításához hozzásegíteni. E felsorolt néhány jegy feloldásába vagy legalább a feloldás megkísérlésébe ezúttal nem lehet belemenni, mert ez a művelet csupán a teljes anyag felhasználásával és minden ismert adat egybevetésével végezhető el eredményesen.

A többi jegyváltozat sokféleségéből mintegy kiugrik a B jegyű összetételek gazdag sorozata. A B betű a budai pénzverde jegye. A budai pénzverő központi jelentőségű volt az egész XV. század folyamán, és budai lelőhelyről lévén szó, érthető e gazdag sorozat jelenléte. E biztos lelhelyű és viszonylag nagyszámú budai veretű pénz pedig rendkívül becses forrásanyagot jelent a budai pénzverés történetének tanulmányozásához.

Feltűnően nagy számban fordul elő a többihez viszonyítva Zsigmond korából a C 125A obulus (200 db), a 129 quarting (162 db), I. Ulászló idejéből pedig a C 145A (204 db) és C 146A (161 db) denár. Ezeknek bőséges forgalmát mutatja, hogy a rendes veretek között elvert, kettős veretű, egylapú, egymásra vert stb. példányok is előfordulnak. Ezek a verdéből a sietve történt verés következtében kicsúszott »selejtes« példányok. Csak tömeges forgalom esetén tűnhetnek fel, mert a kivert pénzmennyiségnek általában csak kis hányadát szokták kitenni. Mellettük az egykorú hamisítványok viszonylag nagy száma is a tömeges forgalomra mutat. Ugyanis ezekre nézve is áll a fenti megállapítás a jó veretekhez viszonyított arányt illetőleg. Így pl. a C 125A obulus sorozatában 33 nyilvánvalóan hamis (réz) veret ismerhető fel, ami az egész sorozat $^1/_6$ részét teszi ki.

A C 125A obulus hosszú verési és forgalmi ideje (1390—1424) indokolja tömeges előfordulását, a C 129 quarting pedig súlyos pénzrontási folyamaton ment keresztül, és nyilván mint erősen inflációs jellegű pénz forgott nagy mennyiségben 1430—1437 között.

Körülbelül hasonló inflációs ok magyarázza I. Ulászló C 145A és C 146A denárainak feltűnő nagyszámú előfordulását is. Ennek a két denárfajnak előkerült példányait vizsgálva azonban különös jelenségre lehetünk figyelmesek. Maga a két típus eredetileg is billon veret volt, tehát csökkentett pénzlábú kibocsátás. Inflációs jellegét mutatja a folyton csökkenő pénzláb, ami végül is a teljesen rézből vert példányok forgalmához vezetett. Az inflációs tünet nagytömegű kibocsátást követelt meg, ami sietve történt verésre vezethetett. Nyilván ennek tulajdonítható, hogy e két éremfajnak számos előkerült példányán az éremképek torzultak, gyakran egészen barbár jellegűek, a verdejegyek értelmetlenek stb., noha az érmek karaktere hivatalos veretre enged következtetni.[5] A különös helyzet most abból adódik, hogy ennél a két fajnál nem lehet tudni, hogy az éppen szóban forgó példány valójában hivatalos torz veret-e vagy esetleg talán mégis egykorú hamisítvány. A szétválasztásra sem az éremkép tisztasága, sem az érem finomsága nem nyújt vezérfonalat, mert a hivatalos veret is lehet rézből készült eltorzult kibocsátás. Maga az egész sorozat viszont a sok barbarizált éremképpel és verdejeggyel kitűnő anyagul szolgálhat a két pénzfaj verésének és forgalmának megismeréséhez. A B jegy jelentős számú előfordulása követ-

keztében — úgy látszik — éppen a budai verde szerepe lehetett ezek előállításában figyelemre méltó.

Az I. Ulászló korabeli gazdag sorozatból még külön fel kell hívni a figyelmet a 415. sz. alatt felsorolt különös átvert példányra. Ennél a C 146A bélyegét ráverték a C 145A bélyegére (vagy fordítva). A veret budai jegyű és azért érdemel külön említést, mert az ilyen technikai különlegesség az időrend megállapításánál esetleg értékes adat lehet. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a két éremfaj verőtöveinek ilyen össze-vissza verése a két fajnak időben közeli verését tételezi fel.

Ugyancsak kiemelhetjük a Hunyadi János és I. Ulászló nevére közösen vert C 162, valamint a Hunyadi János és V. László nevére ugyancsak közösen vert C 166 denárt. A kiemelés nemcsak a pénzek ritkaságának szól, hanem főként a verdejegyüknek. Mindkettőn szerepel ugyanis a B betű, tehát mindkét előkerült példány budai veretű. Ez igazolja, hogy mindkét különös és ritka éremfajt feltétlenül a budai verdében verték.

I. Mátyás kora szintén gazdagon van képviselve a leletanyagban. Az egyetlen uralkodó, akinek mindenféle pénzfaja — úgymint aranyforint (469. sz.), garas (471. sz), majd természetesen denár és obulus — képviselve van. Tehát itt magasabb forgalmi értékű pénz is szerepel, ami nyilván a palota életének fokozódó jelentőségét szimbolizálja. A két felbukkant aranyforint közül azonban az egyik hamisítvány (470. sz.), de mindenképpen érdekes veret. Míg a valódi példány ugyanis körmöci eredetű, addig ez a hamis aranyforint B—∀ jegyet visel, vagyis budai veretet próbál utánozni. Ez a megfigyelés azért érdekes, mert Mátyás egyébként rendkívül gazdag aranypénzverésében budai veretű pénz csupán egyetlen jegyváltozatban ismeretes (C 204A B—E jeggyel). Ha tehát a hamisító éppen ezt az egyetlen ritka változatot vette mintául, abból logikusan következtethető, hogy a hamisítás valószínűleg Budán vagy közvetlen környékén történt. A hamisítás mindig homályos és bonyolult kérdés, és az ilyen megfigyelések adott esetben értékes adatként szolgálhatnak összefüggések felismeréséhez.

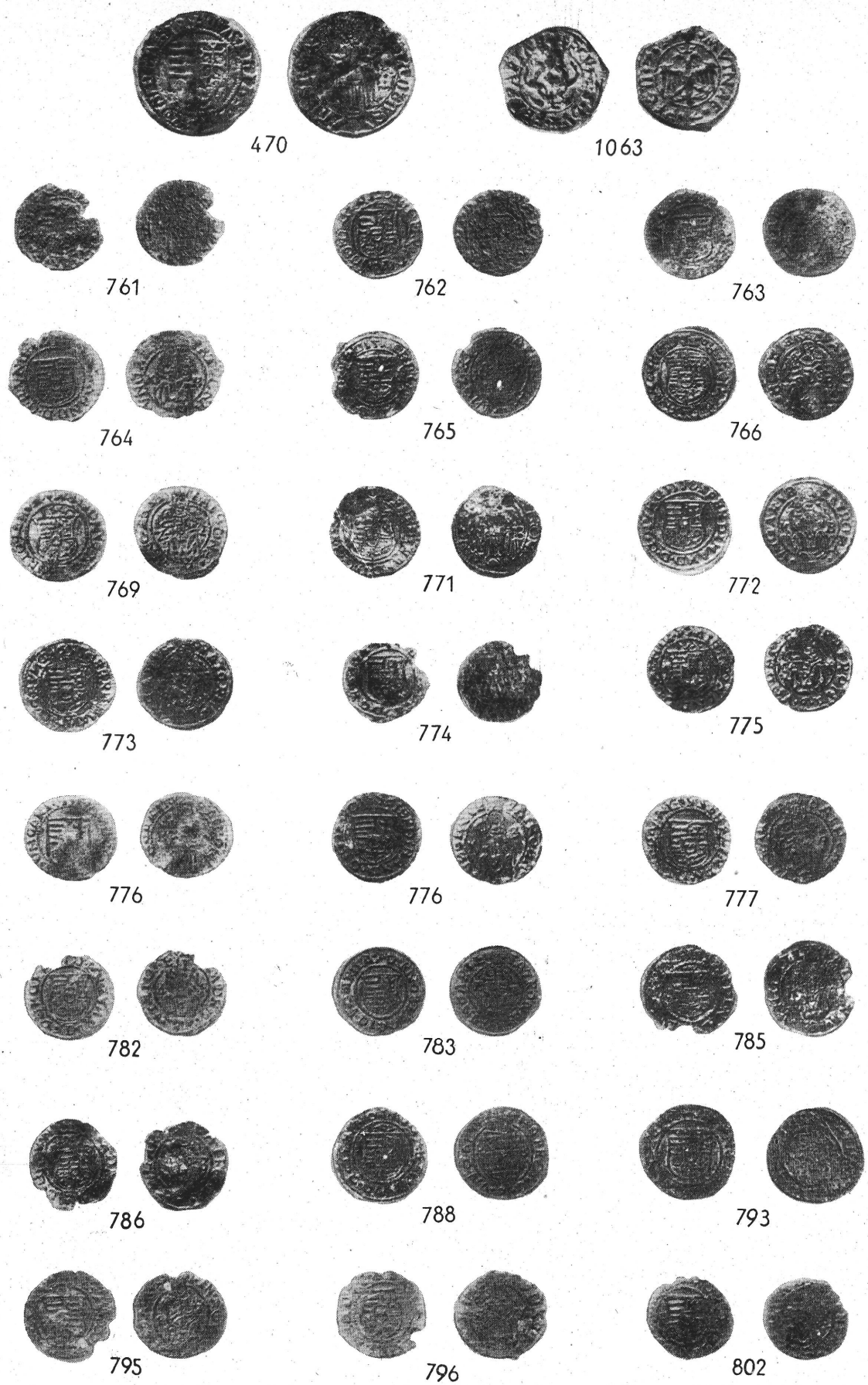
I. Mátyás aprópénzei között az 1467 előtt vert ún. »címeres« pénzek sorából a C 227 denár fordul elő a legnagyobb számban, ami könnyen érthető, mert ez Mátyás legsilányabb ötvözetű pénze (1465-ből), tehát nyilvánvaló, hogy ennek volt a legkisebb becsülete a maga korában.[6] Az 1467 után vert ún. »madonnás« denárok között feltűnően kevesebb a hamis veret, mint a korábbi, XV. századi éremfajoknál. Nyilvánvaló, hogy e jelenség az 1467-i nagy pénzreform látható eredménye. Ezóta nyolc latos jó ezüstből készült a pénz, a hamis rézveret könnyen felismerhető lett, ezért észlelhető a madonnás denároknál a hamisítványok csökkenése a XV. század második felében.

Ezzel a megállapítással — vagy némi túlzással mondva szinte törvényszerűséggel — szépen összevág az a további megfigyelés, hogy II. Lajos »nova moneta« néven ismert pénzrontási veretei (C 308A) megint viszonylag nagyobb számú egykorú utánzat kíséretében fordulnak elő. E pénzfajt 1521—25 között felére csökkentett finomsággal verték, és ezt az újabb billon pénzt már megint érdemes volt utánozni.[7]

A középkor végén János király veretei sorában a C 331A denár R—A jegyű változatai tűnnek fel feltűnő nagy számban (még eddig nem ismert 1527-es évszámmal is). Miután ennek a jegynek a feloldása jelenlegi ismereteink szerint bizonytalan és a verde megállapítása még nyílt kérdés, azért az itt előkerült gazdag sorozatra különös figyelemmel kell lenni. További megfigyelés, hogy János A—B jegyű denárja 1530-ból két típusváltozatban (653. és 672. sz.), sőt az előbbinek hamisított veretében (654. sz.) is előfordul. Mindez megerősíteni látszik azt a feltevést, hogy az A—B jegy a budai pénzverő verdejegye volt ebben az időben.[8]

Az újkori magyar pénzanyagban a XVI—XVII. századból egészen I. Lipót koráig csaknem kizárólag denárok fordulnak elő körmöci veretben. Ezek semmi új megállapításhoz nem vezetnek, mert az egykorú leletek zömét többnyire a körmöci veretű denárok teszik ki. Annál figyelemre méltóbb azonban, hogy e denárok sorában igen sok az egykorú hamisítvány. Különösen a XVI. század közepéről sok a hamis veret, sőt ezekben az évtizedekben az utánzatok számban túl is szárnyalják a hivatalos jó vereteket.

Ismeretes az egykorú pénztörténetnek az a különös fejezete, amely a kettős királyság idején a magánpénzverés (helyesebben pénzhamisítás) elburjánzásához vezetett. Egyik király



1. kép. 470 : Mátyás aranyforintja. 1063 : Ferrarai grossetto hamisítványa. 761—802 : Dénárhamisítványok a XVI. századból

sem mert fellépni a hatalmaskodó főurak ellen, akik a váraikban vagy udvarházaikban nyíltan verették a pénzt a királyi denárok mintájára. Természetesen a pénzláb, vagyis a denárok finomsága általában sokkal rosszabb volt, mint a hivatalos vereteké. Jóllehet írott forrásokból elég nagy számmal ismerjük a pénzhamisító főurak neveit és azon várak neveit, ahol pénzhamisító műhelyek dolgoztak, a leletekből nagy számban előkerülő hamis vereteket mégsem tudjuk a magánpénzveretők szerint osztályozni, vagy legalább ezek egyik-másik típusát határozott verdenévhez kapcsolni. Minden leletanyag tehát lényeges új adatokat hozhat e homályos probléma majdani sikeres megoldásához. Ennél a leletanyagnál azonban egy másik körülményre is fel kell hívni a figyelmet. Török hódoltság alatti területről lévén szó, elképzelhető, hogy itt is hamisították a jó magyar denárt, és szerepelhet ilyen eredetű anyag is a kiásott éremsorozatban.[9]

Bármiképpen is álljon ez a jelenleg el nem dönthető kérdés, tény az, hogy a hamis denároknak rendkívül változatos és bő sora áll rendelkezésre e leletanyagban. E hamisítványok általános ismertetőjele a rezes fémtartalom, a rendszerint zavaros, értelmetlen körirat, évszám vagy verdejegy, végül a torzított éremkép. Általában azonban a rezes felület és zavaros körirat a leggyakoribb ismertetőjel.

Az itt előkerült hamis denárok nagy általánosságban két csoportra oszthatók. Az első csoport veretei még meglehetősen igazodnak a hivatalos kibocsátásokhoz. A verdejegy és évszám is még eléggé kivehető rajtuk, inkább a fémtartalom silánysága enged hamisításra következtetni. A másik csoport a durva hamisítványok sora. Ezeknél zavaros és értelmetlen a körirat, az évszám különböző furcsa számok vagy idomok összetétele, majd a verdejegy betűi fel vannak cserélve, illetve oda nem illő betűkből komponálva (az eredeti verdejegyek félreértésével), végül az éremkép is egészében vagy részleteiben eltorzulva jelenik meg. Gyakran csak bizonyos analógiák segélyével lehet arra következtetni, hogy mikor készülhettek e hamis veretek, illetve, hogy melyik uralkodó denárainak típusát igyekeznek utánozni. E gazdag leletanyag segítségével sem jutunk pillanatnyilag közelebb a probléma megoldásához olyan értelemben, hogy a hamisítványok verdehelyére tudnánk következtetni, de bizonyos, hogy a kiásott sorozat értékes anyagot jelent majd esetleges későbbi kutatások számára.

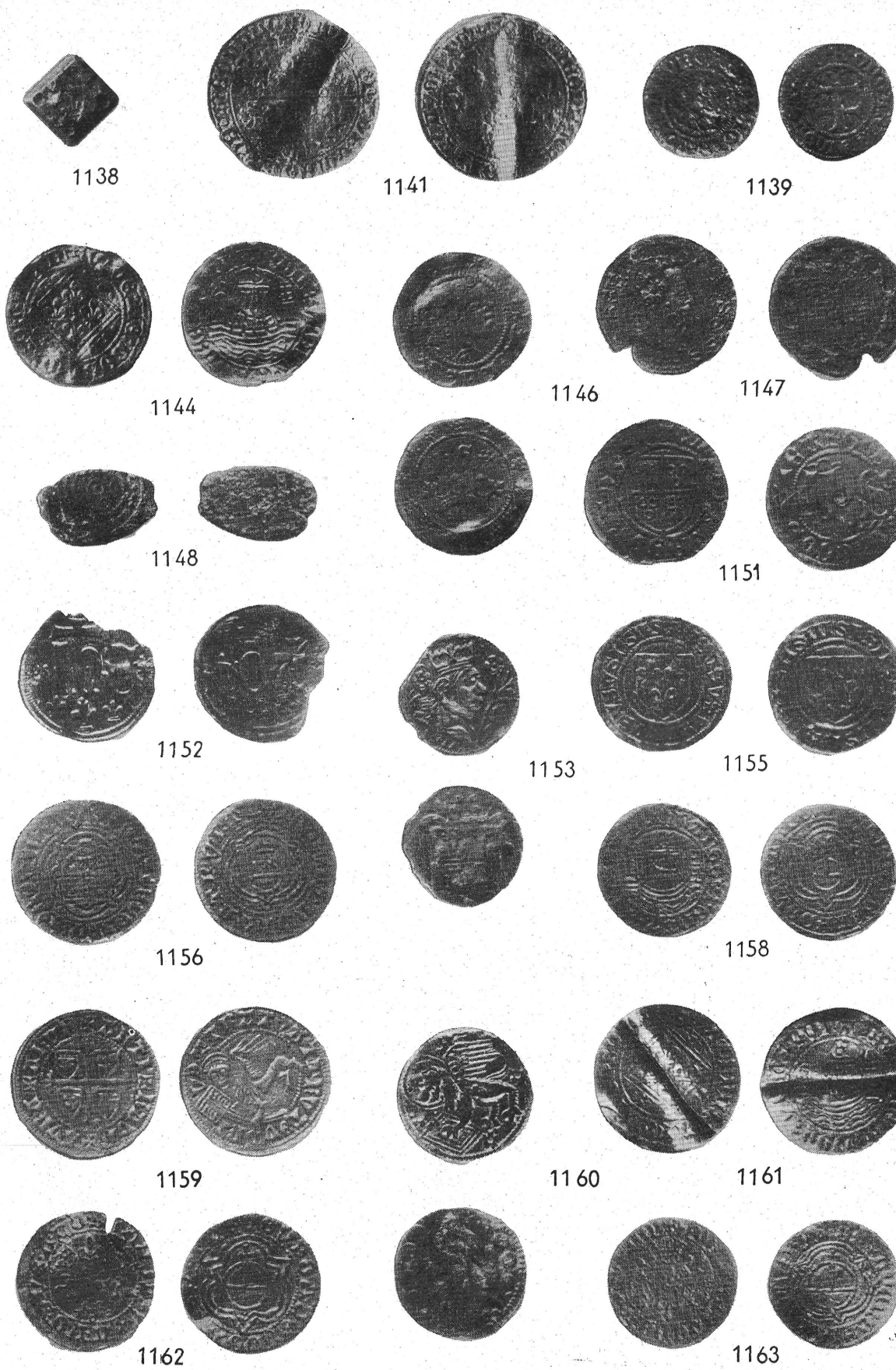
Ebből a hamisítványtömegből csupán egy csoportot kívánunk külön kiemelni. Ez a Rudolf nevére vert denárok 316 darabból álló tömege 1579-ből. Valamennyi kevés ezüsttel vegyített rézből készült és azonos éremképet mutat. Az éremképek egyezése annyira megy, hogy az összes előfordult veret ugyanazon verőtővel készített példánynak tekinthető. Itt már a hamisítás különleges esetével állunk szemben. Ilyen tömegű teljesen egyforma hamis veret feltétlenül közeli hamisító műhelyt tételez fel. Nem lehetetlen, hogy bent a várban kísérletezett valaki a török időkben császári pénzek (ez esetben magyar denárok) utánzásával. Ez az anyag valami okból nem került forgalomba. Tulajdonosuk nyilván elrejtette ezeket, és ezt a rejtett anyagot hozták felszínre az ásatások. A lelőhely is emellett szól (nyugati külső palotaudvar, pince). Tehát e 316 denár nem azonos karakterű a többi szórványanyaggal, hanem elrejtett kincsleletnek tekinthető, noha csak utánzott éremanyagot foglal magában.

Feltűnően nagy számban vannak a XVII. század elején is e hamis denárok. Miután a magánpénzverés a magyar területen már régóta megszűnt, valószínű, hogy a török uralom alatti területen alkalmi pénzhamisítók (ötvösök, kovácsok, cigányok stb.) készítményei lehetnek ezek az egyszerű nép félrevezetésére. A császári pénzek török területen szabadon forogtak és így alkalmat nyújtottak a hamisítványok létrejöttére. Főként II. Mátyás denárainak mintájára készült ebben az időben sok utánzat.

Ezzel meg is szűnik a magyar pénzleletek numizmatikai jelentősége. I. Lipót korától kezdve csak néhány közönséges típusú veret fordul elő a legtipikusabb szórványként a kiásott rétegekben.

*

Változatos és színes képet nyújtanak a vár területén előkerült idegen pénzek. Magától értetődik, hogy a legnagyobb számmal azon államok veretei szerepelnek, amelyekkel — főként a középkori — Magyarország szoros politikai, gazdasági, kulturális stb. kapcsolatot tartott fenn.



2. kép. Jetonok

Ilyenek a középkorban főként Ausztria, Csehország és Lengyelország, ezenkívül általában Németország és Itália pénzei. Az újkorban főként Ausztria (és tartományai), Lengyelország (és tartományai) s Ragusa veretei jönnek figyelembe, azonkívül néhány németországi veret, akárcsak a korabeli többi éremleletben. A szokásos pénzfajok mellett azonban időnkint meglepetések is előfordulnak (így a középkori anyagban az athéni hercegség denárja, az újkoriban pedig Orange tartomány 1/12 écu-je stb.). A török hódoltság idején a török pénzek tömeges előfordulása viszont magától értetődő jelenség. Általában megállapítható, hogy a külföldi pénzek között sem bukkant fel eddig nem ismert új típus. Ezeknél inkább a tényleges előfordulásuk a figyelemre méltó.

E külföldi pénzek időrendbe foglalt és összesített áttekintését, valamint forgalmuknak valószínű folyamatát idézett korábbi tanulmányunkban már feldolgoztuk. Ezúttal csak néhány, numizmatikai szempontból jelentősebb vagy érdekesebb példányra, illetve csoportra kívánjuk ráterelni a figyelmet.

Az időben legkorábbi előforduló veretek osztrák pénzek a hozzájuk csatlakozó bajor denárral (1033. sz.) együtt, a XIII—XIV. század fordulójáról. Ezek a pénzek az ún. »bécsi denárok«, amelyeknek mint kedvelt fizetési eszköznek, állandó forgalmuk volt ebben az időben Magyarország területén. Jelenlétük tehát a budai várban, akárcsak az ország bármely más részében, könnyen érthető jelenség, hiszen részei voltak a rendes pénzforgalomnak. Szerepük megítélése tehát egészen más szempont alá esik, mint a többi külföldi vereté. Přemÿsl Ottokar és I. Albrecht vereteit lehet ebbe a kategóriába sorolni (983—991. sz.) az említett bajor denárral együtt. Mind ismert típusok, Luschin időrendi osztályozása alapján.

A korai idegen veretek közé tartozik a keresztes háborúk idején alapított athéni hercegség denárja 1287—1308 közötti időből (1111. sz.). Érdekes és feltűnő ilyen távoli veret felbukkanása olyan korból, amikor még a hazai veretek szereplése is igen gyérszámú.

A cseh veretek közül említhető egy huszita fillér (1023. sz.), főként azonban I. Mátyás Csehország részére vert C 245 sz. fillérje (1024. sz.) mint Mátyás nagyhatalmi törekvéseinek egyik viszonylag ritka emléke. Görlitz város fillérje (1030. sz.) pedig Zsigmond által a város részére 1422-ben megerősített pénzverési jog eredménye.

Zsigmond korából valók a Szörényi bánság állítólagos pénzei is. Véleményünk szerint igen kétséges, hogy ezek valóban a Szörényi bánság veretei lennének. Az egykorú leletekben állandóan Zsigmond pénzeivel együtt kerülnek elő. Tehát nyilvánvaló, hogy Magyarország területén rendes forgalmuk volt. Típusban a havasalföldi és moldvai pénzekkel mutatnak egyezést, és veretésük kérdésének végleges megoldásáig minden újabb leletadat értékes felvilágosítást nyújthat velük kapcsolatban.

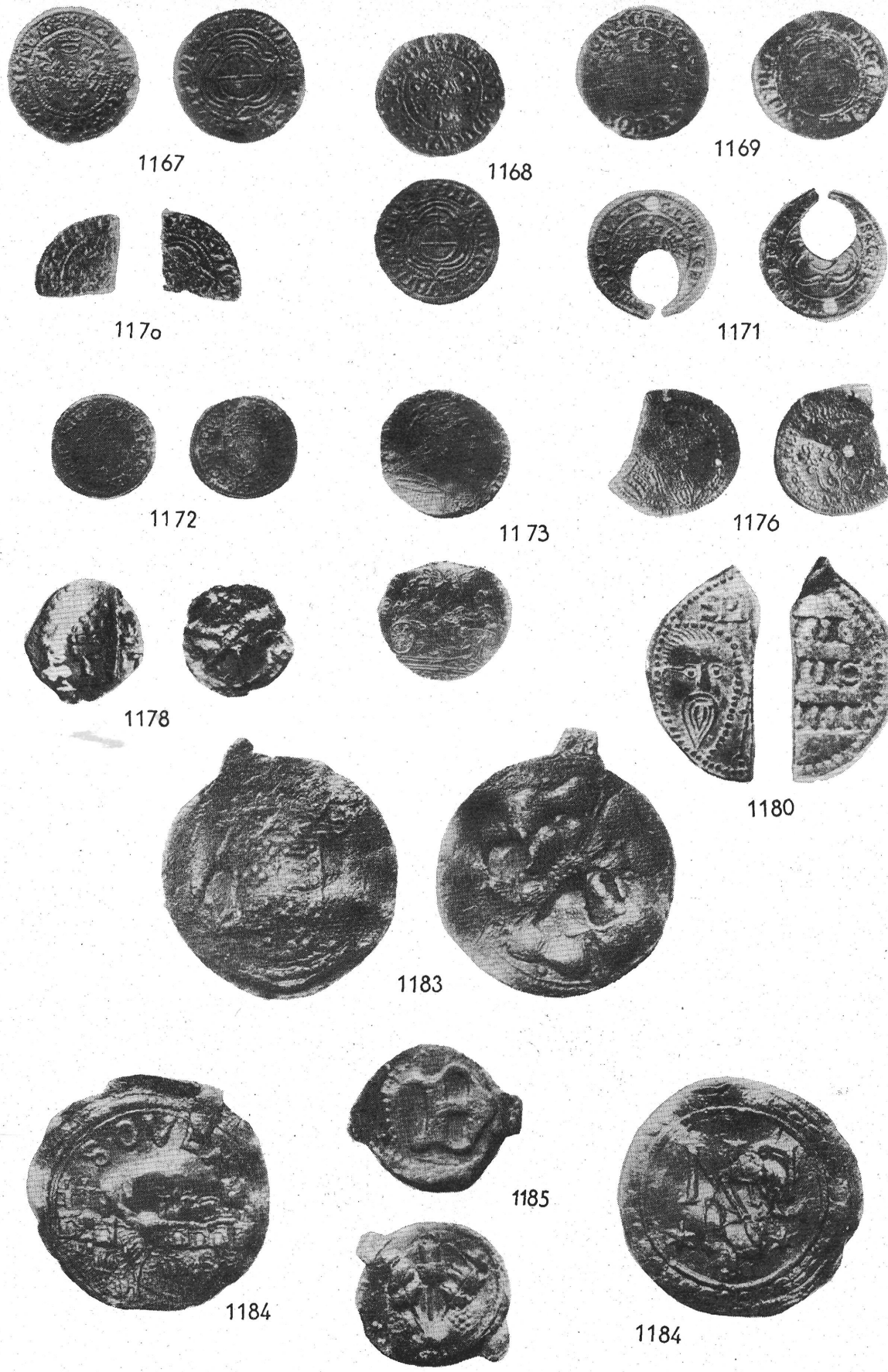
A XV. század végéről egy ferrarai grossetto egykorú ólomhamisítványa érdemli meg a közelebbi vizsgálatot (1063. sz.). Ennek a jelentősége abban rejlik, hogy jóval korábban az esztergomi királyi palota ásatásai alkalmából előkerült ennek a hamis grossettónak egykori öntőmintája.[10] Valószínű, hogy ezt az érmet Magyarországon élő olaszok hamisították.

Megemlíthető még, hogy a XV. század végén, amikor a hazai leletekben idegen pénz általában alig fordul elő, és ezt a megállapítást igazolja a vár-ásatásokból előkerült anyag is, a salzburgi érsekség pfennigje a Sede Vacante idejéből (1494) mindjárt három példányban tűnik fel.

A többi középkori idegen pénz szórványos előfordulása az említett kapcsolatok eredménye. Ezek között Aquileia szerepét kell külön hangsúlyozni, mert ennek pénzei közül II. Antonio di Panciera denárai 8 példányban, II. Lodovico di Teck soldói pedig 12 példányban jöttek elő, ez tekintélyes szám a többihez viszonyítva.

Az újkori külföldi pénzek sorozata általában egyezik a különböző egykorú éremleletek anyagának összetételével. Elsősorban természetesen az osztrák és lengyel pénzek jönnek elő számottevő mennyiségben. A lengyel pénzek között hamis veretek (pl. 1098. vagy 1100. sz.) is előfordulnak. A lengyel pénzeknek óriási tömegű magyarországi forgalma indokolja ezt a jelenséget.

A külföldi pénzek sorában is alig akad magasabb forgalmi értékű példány. Mindössze két tallért említhetünk ebből a szempontból. Az egyik Kaufbeuren városé (1038. sz.), a másik pedig Geldern tartományé (1056. sz.). Az utóbbi »oroszlános tallér« néven saját kora egyik legnépszerűbb



3. kép. Jetonok és bárcák

és leggyakrabban emlegetett pénzfaja volt. Tehát a magasabb értékű pénzből is a legközönségesebb veret szerepel.

Az egész ásatási leletanyagban mint magasabb értékű pénzlelet, egyedülálló kivételt képez egy aranypénz lelet, amelyben 13 velencei zecchino (1067—72. sz.), 1 szász (1034. sz.) és 1 török dukát (1131. sz.) foglal helyet. Ezt a kincsleletet csontváz mellett találták, és a korban legfiatalabb velencei dukátról ítélve (1676—84) nyilván a Buda visszavételét célzó ostrom idején elesett katona birtoka lehetett. Ez a kincslelet megint más elbírálás alá kell, hogy essék, mint a tömeges szórványanyag.

Számunkra rendkívül érdekes veret a magyar mintára készült moldvai denár 1562-ből (1086. sz.). E moldvai veretek általában ritkán felbukkanó példányok. Budai feltűnése nyilván a török közvetítés eredménye. Hasonlóképpen a törökök révén kerülhetett Budára a ragusai grossettók XVII. századi, viszonylag gazdag sorozata. Mindezek a balkáni kereskedelmi forgalom valószínű emlékei.

Végül természetszerűleg a török pénzek dús sorozatával találkozunk. Ezeknek a XV. század végétől kezdődő szakadatlan sora egészen a XVII. század végéig, azaz nagyjában Buda visszavételéig, méltó tömegben érzékelteti a török hódoltságot. Itt is főként a mindennapi életben szerepet játszó közönséges anyagról (aprópénzekről) van szó. Tehát karakterben jól beleilleszkednek ezek a teljes leletanyag keretébe.

Általában megállapítható, hogy az újkori éremanyag kevésbé becses történeti forrásértékkel rendelkezik, mint a középkori pénzek dús sorozata. Hozzájárul ehhez kétségtelenül az is, hogy a budai vár szerepe az újkorban jóval kisebb, mint a középkorban. Nyilvánvaló: ez kihatással kellett, hogy legyen a leletanyag fontosságára nézve.

*

A leletanyagban a folyópénzek mellett elég szép számú jeton, bárca, bulla és egyéb hasonló éremfajta is előkerült. Ezeknek a jelentősége inkább művelődéstörténeti szempontból becses, a keltezéshez csak hozzávetőleges segítséget nyújtanak. A belső összefüggés alapján csoportosítva állítottuk össze őket. Akad köztük néhány figyelemre méltó darab is.

Mindjárt különös érdekességű a XIV. századból való dukátsúly. Esetleg az Anjou-korból származhatik, amennyiben a rajta látható liliomot az Anjou-liliommal azonosítjuk (bár a pénzeken más az Anjou-liliom formája). Súlya 3,41 g, tehát a kopást figyelembe véve, jól megfelel a dukát 3,5 g súlyának. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy dukátsúlynak kell tekinteni (1138. sz.).

Gazdag sorozat található a középkori jetonokból. Ezek két nagyobb csoportra oszthatók (a meghatározhatatlan töredékektől eltekintve): francia eredetű (1141—45. sz.) és régi nürnbergi veretű jetonokra (1151—70. sz.). Ezekhez csatlakozik két magyar jeton is (1139—40. sz.) Zsigmond korából. Ezek a középkori jetonok a vonalon való számolás céljára készültek, miután római számokkal számtani műveleteket végezni nem lehetett. Az éremképek a legváltozatosabbak: címer, díszítmény, emberfej, állatalak, betű, felirat, monogram, vallási jelvény és egyéb legkülönbözőbb ábrázolás. Különösen Nürnbergben alakultak ki állandó típusok: országalma, rozetta három koronával és három liliommal, rutapajzsban liliomok stb. Ezek többnyire értelmetlen körirattal körülvéve igen sok változatban kerültek kivitelre és terjedtek el mindenfelé. Az újabb nürnbergi jetonokat a XVI. század közepe óta már többnyire jelezték a vésnökök, és azóta e nevek vagy jelzések szerint történik a jetonok osztályozása. Ezek az újabb jetonok a vonalon való számolás megszűnésével már inkább játékpénzeknek tekinthetők, különösen a XVIII. század óta.

A jetonokon kívül különböző bárcák is kerültek elő. Ezek egyike WRBA feliratot visel (1177. sz.). Nem lehet tudni, hogy e szó nevet jelent-e vagy egyéb értelmű. Másikon két T betű vehető ki (1178. sz.). A harmadik felirat nélküli (1179. sz.). Egyiknek sem ismerjük közelebbről a célját vagy a rendeltetését.

Az Egyházi Állam két ólombullája (1180—81. sz.) viszont ismert és meghatározható példány. Ezek a bullák a pápai kancellária által kibocsátott oklevelek ólompecsétjei voltak. A pergament oklevelek nyilván elpusztultak, csak a fémpecsétek maradtak meg belőlük.

Végül néhány különös bárcával találkozunk, ezekről nem tételezhetünk fel egyebet, mint hogy csomagzáró plombák lehettek. Közülük kettő (1182—83. sz.) angol—francia címert visel, a további három közül egyiken SOIVER felirat olvasható (1184. sz.), a másikon B betű (esetleg Buda kezdőbetűje) látható (1185. sz.), a harmadik teljesen kopott és kivehetetlen. Miután az utóbbi három példány két összehajtott lapból van összeillesztve, feltehető, hogy az említett célra készült. Esetleg külföldi küldemények érkezhettek hasonló bárcák pecsétje alatt. Mindez természetesen csak feltevés, de elfogadhatóbb magyarázatot ezek eredetére és céljára nézve jelenleg nem tudunk adni.

*

A másik szempont, amely szerint a leletanyagot feldolgoztuk, a lelőhelyek szerinti osztályozás volt. Az alkalmazott koordináta rendszer segélyével minden érem lelőhelyét a legpontosabban ki lehetett jelölni. Ez a rendszer minden félreértés nélkül jelöli ki a lelőhelyeket akár szórványleletről van szó, akár pedig ugyanazon a ponton felbukkant több éremről. Általában megállapítható, hogy túlnyomó többségben az 1—2 éremből álló szórványleletek a gyakoriak. Ez meg is felel a leletanyag természetének. Ezek a szórványleletek igen sok esetben kitűnő datálási bizonyítékot szolgáltatnak, viszont az éremtani kutatások számára éppen ezek jelentik a kevésbé használható anyagot.

Más a helyzet azoknál a lelőhelyeknél, ahol az előkerült érmek száma több. Ilyen pl. a IX. szemétgödör, ahol jóformán minden lelőhelyként szereplő metszőponton egész kis éremlelet került elő. Ezek a kis leletek — még ha csak néhány éremből állanak is — adott esetben jelentős forrásanyagul szolgálhatnak. Datálási szerepük mellett ugyanis szerencsés összetétel esetén jó adatokat szolgáltathatnak a középkori pénzek időrendi problémáinak megoldásához. Valamennyi kisebb-nagyobb leletanyagot ugyanis egymással párhuzamba állítva és összevetve a máshonnan ismert többi leletanyaggal, olyan összefüggések tárulhatnak fel, amelyek lényeges időrendi kérdéseket dönthetnek el. Miután középkori pénztörténetünkben az időrend kérdése Schulek Alfréd értékes kutatásai után is még mindig sok homályos és vitás problémát rejt magában, a leletanyagnak a forrásértéke ebben a vonatkozásban is kiemelendő. Ezt a munkát azonban csak a minden apró adatra figyelmet fordító részletkutatás végezheti el. Ezúttal csak felhívjuk a figyelmet a leletegyüttes ilyen irányú jelentőségére, a feldolgozás alkalmából észlelt tapasztalatok alapján.

Az együtt előkerült és kisebb-nagyobb zárt leletként kezelhető érmek másik fontos szerepe a pénzforgalom vizsgálatánál jöhet figyelembe.[11] Itt az egyes pénzfajok forgalmi idejére nézve, a külföldi pénzek hazai szereplésére vonatkozólag stb. nyújthatnak értékes felvilágosítást ezek a leletegyüttesek. Lehetőleg minél több hasonló összetételű lelőhely éremanyagát kell együttesen vizsgálni, mert az egymáshoz közel eső időben elrejtett vagy elszórt érmek adatai egymást szerencsésen egészíthetik ki. Természetesen ez az anyag — bármilyen értékes legyen is ebben a vonatkozásban — önmagában nem oldhatja meg a pénzforgalom bonyolult kérdéseit, de mint központi fekvésű telepről előkerült bizonyíték, eredményesen járulhat hozzá sok kérdés megoldásához.

A numizmatikai kutatás a pénzforgalmi problémák vizsgálatánál nem ragaszkodik a számos megjelölt metszőpontokon előkerült anyag elkülönítéséhez — ez inkább a datálás szempontjából lényeges —, hanem az egységes nagyobb területrészeken (pl. a kápolnától északra fekvő udvar vagy valamelyik szemétgödör) előkerült éremanyag együttes szemlélését tartja eredményesnek. Különösen fennáll ez olyan esetekben, amikor a területrész éremanyagánál az odakerülés időpontja esetleg pontosabban is megállapítható (pl. a maga korában már betemetett szemétgödör).

A felsorolt főbb szempontok mellett a kisebb-nagyobb leletek még sokféle tekintetben jöhetnek majd figyelembe a különböző kutatásoknál. Nem mehetünk bele ezek részletes taglalásába, az eddig felvetett főbb problémákat is csak nagy vonalakban érinthettük, de mindez talán eléggé meggyőzően bizonyítja, hogy a leletanyag részletes feldolgozása megérte a ráfordított munkát.

IRODALOM

Az éremanyag meghatározásánál felhasznált irodalom az alkalmazott rövidítések betűrendje szerint felsorolva.

AÉ	Archaeologiai Értesítő
Bahrfeldt	*E. Bahrfeldt*, Das Münzwesen der Mark Brandenburg. Berlin & Halle a/S., 1889—1913, I—III.
Beierlein	*J. P. Beierlein*, Die Medaillen und Münzen des Gesamthauses Wittelsbach. München, 1897—1901, I—II.
BR	*M. Bernhart — K. Roll*, Die Münzen und Medaillen des Erzstiftes Salzburg. München, é. n., I—II.
C	l. CNH
Cagiati	*M. Cagiati*, Le monete del reame delle due Sicilie. Napoli, 1911—1913, I—VI.
CNH	*Réthy L.*, Corpus Nummorum Hungariae. Bp. 1899—1907, I—II.
CNI	Corpus Nummorum Italicorum. Roma, 1901—1940, I—XIX.
Coh.	*H. Cohen*, Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain. Paris, 1880—1892, I—VIII.
Coll. Rouyer	*H. de La Tour*, Catalogue de la collection Rouyer. I. Jetons & Méreaux du Moyen Âge. Paris, 1899.
Dieudonné	*A. Dieudonné*, Manuel de Numismatique Française. II. Monnaies royales. Paris, 1916. és IV. Monnaies féodales. Paris, 1936.
Doneb.	*(E. Fiala)*, Beschreibung der Sammlung böhmischer Münzen und Medaillen des Max Donebauer. Prag. 1888—1889, I—III.
Fischer	*E. Fischer*, Beitrag zur Münzkunde des Fürstenthumes Moldau. Czernowitz, 1901.
Friedensb.	*F. Friedensburg*, Schlesiens Münzgeschichte im Mittelalter. I. Theil, Urkundenbuch und Münztafeln. Breslau, 1887.
FS	*Friedensburg—Seger*, Schlesiens Münzen und Medaillen der neueren Zeit. Breslau, 1901.
Groschenkab.	*J. F. Joachim*, Das neueröffnete Groschen-Cabinet. XI. Fach (Bayern und Pfalz). Leipzig, 1755.
HCz	*E. Hutten—Czapski*, Catalogue de la collection des médailles et monnaies polonaises. Paris, 1871—1872, I—II.
Höfken	*R. v. Höfken*, Passauer Pfennige. Wien, 1899.
L	*A. Luschin*, Wiens Münzwesen. Wien, 1902.
Ljubić	*S. Ljubić*, Opis Jugoslavenskih novaca. Zagreb, 1875.
Luschin	*A. Luschin*, Die Wiener Pfennige. Wien, 1877.
LWM	*A. Luschin*, Wiener Münzwesen im Mittelalter. Wien und Leipzig, 1913.
Markl	*M. Markl*, Die Münzen, Medaillen und Prägungen mit Namen und Titel Ferdinand I. Prag, 1896, I—II.
Miller	*Miller—Loehr—Holzmair*, Österreichische Münzprägungen 1519—1938. Wien, 1948.
Neumann	*J. Neumann*, Beschreibung der bekanntesten Kupfermünzen. Prag, 1858—1872, I—VI.
Noss	*A. Noss*, Die Münzen von Trier. I. Theil 2. Abschn. Beschreibung der Münzen 1307—1556. Bonn, 1916.
Sabat.	*J. Sabatier*, Description générale des monnaies byzantines. Paris, 1862. I—II.
Schlumb.	*G. Schlumberger*, Numismatique de l'Orient latin. Paris, 1878.
Schulth.	*J. A. Erbstein*, Die Ritter von Schulthess-Rechbergsche Münz- und Medaillen-Sammlung. Dresden, 1868—69, I—II. rész.
Serafini	*C. Serafini*, Le monete e le bolle plumbee pontificie del Medagliere Vaticano. Milano, 1910—1912, I—II.
Voogt	*W. I. De Voogt*, Geschiedenis van het Muntwezen der Vereenigde Nederlanden. Deel 1. Provincie Gelderland. Amsterdam, 1874.
Welzl	Verzeichniss der Münz- und Medaillen-Sammlung des Leopold Welzl von Wellenheim. Wien, 1844—1845, II. köt. I—II. rész.
Windischgr.	*E. Fiala*, Collection Ernst Prinz zu Windisch-Grätz. Prag, 1895, I. köt. I. rész.

AZ ÉREMANYAG FELDOLGOZÁSA

(1955. ÉV VÉGÉIG ELŐKERÜLT ANYAG)

A képeken bemutatott érem sorszáma *-gal jelölve)

ANTIK PÉNZEK[12]

Róma

1. Köztársasági denár (i. e. 138—i. u. 80. évekből), kopott 1
2. Augustus középbronz Coh.[2] 228 1
3. « « kopott 1
4. Domitianus denár Coh.[2] 283 1
5. Hadrianus középbronz Coh.[2] 369 1
6. Faustina sen. denár kopott 1
7. « nagybronz Coh.[2] 28 1
8. Commodus « « 79 1
9. « középbronz kopott 1
10. Gallienus antoninianus kopott 1
11. Diocletianus kisbronz Coh.[2] 541 $\frac{I}{A}$ jegy 1
12. I. Constantinus « « 454 ASIS☉ 1
13. « « « 519 1
14. « « « 546 $\frac{A|F}{?}$ 1
15. II. Constantius « « 245 Siscia 1
16. « « « 92 sqq 1
17. « centenionalis (GLORIA EXERCITVS) 1
18. II. Constantius vagy Constans kisbronz (340—350-es évekből) 1
19. Constans kisbronz Coh.[2] 179 1
20. Kisbronz (SPES PVBLICA típus, 350—390-es évekből)] 1
21. Valens kisbronz Coh.[2] 11 1
22. « « « 47 1
23. Gratianus kisbronz, Siscia 1
24. III. századi kisbronz (kopott, égett) 1
25. III—IV. századi kisbronz töredéke 1
26. IV. századi « kopott 3
27. IV. század 2. fele « « 3
28. « « töredék 1

Bizánc

29. I. Justinus dekanummion Sabat. 41 1

MAGYAR PÉNZEK

Középkor

30. XII. század CNH I. 153 denár[13] 1
31. III. Béla « 101 rézpénz töredék[14] 1
32. II. Endre « 224 denár 1
33. IV. Béla « 232 obulus (2 db-ra törve) 1
34. « « 238 « (valószínűleg)[15] 1
35. IV. László « 310 denár 1
36. « « 324 « 2
37. III. Endre « 375 obulus 1
38. Róbert Károly CNH II. 6 garas ⩝ — ? 1
39. « « 9 denár, címertől b. o 1
40. « « 20 « töredékekben 1
41. « « 23 « 1
42. « « 31 « 1
43. « « 36 «[16] 1
44. « « 47 « 2
45. Nagy Lajos « 88(?) « töredék 1
46. « « 89A « j. n. 1
47. « « 89A « * — * 1
48. « « 89A « bizonytalan jegy 2
49. « C II. 94A denár — A 1
50. « « 94A « töredékes és kopott 1
51. « « 94—96 « egyik vált. — liliom 1
52. « « 94—96 « « « kopott 1
53. Mária « 114 « j. n. 3
54. « « 114 « liliom-liliom 2
55. « « 114 « bizonytalan jegy 1
56. « « 114 « töredékes 1
57. « « 116 « j. n. 1
58. « « 116 « korona alatt I 1
59. « « 116 « töredékes 2
60. « « 117 obulus $\overline{\wedge}$ hamis[17] 1
61. « « 117 « bizonyt. j., hamis 1
62. Zsigmond C II. 120 denár 1
63. « « 121 « j. n. 1
64. « « 121 « — B 2
65. « « 121 « C — 1
66. « « 121 « — n 2
67. « « 121 « címer felett C 1
68. « « 121 « « M 1
69. « « 121 « « n 1
70. « 121 « • 1
71. « « 121 « « .. 1
72. « « 121 « « * 1
73. « « 121 « « levéldísz 1
74. « « 121 « bizonytalan jegy 1
75. « « 121 « töredék 1
76. « « 121 « hamis (réz) 3
77. « « 124A « B — L 1
78. « « 124A « B — .L 1
79. « « 124A « C — L 1
80. « « 124A « K — L 2
81. « « 124A « K — L hamis 1
82. « « 124A « K — S « 1
83. « « 124A « K — S 2
84. « « 124A « K — ? 1
85. « « 124A « n — ? 1
86. « « 124A « ? — * 1
87. « « 124A « hamis 1
88. « « 125A obulus címer felett: j. n. 12
89. « « 125A « « — D 1
90. « « 125A « « h — 1
91. « « 125A « « I — 2
92. « « 125A « « M — 1
93. « « 125A « « — M 1
94. « « 125A « « n — ? (talán n—M) 1
95. « « 125A « « O — 1
96. « « 125A « « — P 1
97. « « 125A « « P — B 1
98. « « 125A « « T — O 1
99. « « 125A « « • — T 1
100. « « 125A « « T — ? 1
101. « « 125A « « V — 1
102. « « 125A « « — V 2
103. « « 125A « « . — 1
104. « « 125A « « — . 1
105. « « 125A « « . — . 1
106. « « 125A « « * — 1
107. « « 125A « ◡ — (félhold) 1
108. « « 125A « — ◠ 1
109. « « 125A « b — $\dot{\vee}$ 1
110. « « 125A « izmaelita jegy[18] 2
111. « « 125A « izmaelita jegy[19] 1
112. « « 125A « izmaelita jegy[20] 1
113. « « 125A « kereszt szárai közt: D 1
114. « « 125A « « K 1
115. « « 125A « « n 2
116. « « 125A « kereszt közepén. 2
117. « « 125A « bizonytalan jegy (kopott) 92
118. « « 125A « elvert példány 2
119. « « 125A « egylapú veret (címer) 1
120. « « 125A « töredékekben (töredékes) 27
121. « « 125A « hamisítvány[21] 33
122. « « 125B « bizonytalan jegy[22] 1
123. « « 125C « hamis[23] 1
124. « « 128 ducat K — D 1
125. « « 128 « K — f 1
126. « « 128 « n — I 1
127. « « 128 « ? —) (félhold) 1
128. « « 129 quarting j. n.[24] 2
129. « « 129 « A — A 1
130. « « 129 « A — ꝺ 1
131. « « 129 « A — D 1

132.	Zsigmond	C II.	129	quarting	A	— D (A — D helyett)	1
133.	«	«	129	«	A	— G	1
134.	«	«	129	«	A	— ? (izmaelita jegy?)	1
135.	«	«	129	«	B	— A	7
136.	«	«	129	«	B	— I	1
137.	«	«	129	«	B	— n	4
138.	«	«	129	«	B	— W	2
139.	«	«	129	«	B	— ? (talán B — W)	1
140.	«	«	129	«	B	— ?	1
141.	«	«	129	«	C	— O	1
142.	«	«	129	«	C	— ? (talán C — O)	1
143.	«	«	129	«	C	— h	1
144.	«	«	129	«	C	— n	1
145.	«	«	129	«	C	— V	6
146.	«	«	129	«	C	— ? (talán C — V)	1
147.	«	«	129	«	D	— ?	1
148.	«	«	129	«	h	— n	2
149.	«	«	129	«	h	— R	1
150.	«	«	129	«	h	— ?	1
151.	«	«	129	«	I	— B (torzítva)	1
152.	«	«	129	«	I	— ((félhold)	1
153.	«	«	129	«	I	— I	10
154.	«	«	129	«	I	— ? (talán I—I)	1
155.	«	«	129	«	I	— ?	1
156.	«	«	129	«	K	— n	1
157.	«	«	129	«	K	— S	1
158.	«	«	129	«	u	— q (B — n helyett)	1
159.	«	«	129		n	— n	12
160.	«	«	129	«	n	— u (n — n helyett)	1
161.	«	«	129	«	n	— R	1
162.	«	«	129	«	n	— ?	1
163.	«	«	129	«	⊏	— ?	1
164.	«	«	129	«	O	— K	1
165.	«	«	129	«	R	— ?	1
166.	«	«	129	«	S	— A	1
167.	«	«	129	«	S	— O	1
168.	«	«	129	«	S	— L	1
169.	«	«	129	«	S	— P	1
170.	«	«	129	«	?	— A	3
171.	«	«	129	«	?	— B töredékes	1
172.	«	«	129	«	?	— O	1
173.	«	«	129	«	?	— I (talán I — I)	2
174.	«	«	129	«	?	— I	2
175.	«	«	129	«	?	— I barbarizált veret	2
176.	«	«	129	«	?	— L	3
177.	«	«	129	«	?	— n	5
178.	«	«	129	«	?	— P barbár veret	1
179.	«	«	129	«	?	— R (talán n — R)	1
180.	«	«	129	«	?	— R	1
181.	«	«	129	«	?	— V (talán C — V)	1
182.	«	«	129	«	?	— V (V nyílása bezárva)	2
183.	«	«	129	«	bástya	— falevél	1
184.	«	«	129	«	korona	— korona	5
185.	«	«	129	«	*	— ?	1
186.	«	«	129	«	?	— *	2
187.	«	«	129	«	(	— ? [talán (—)]	1
188.	«	«	129	«	?	— ((félhold)	2
189.	«	«	129	«	bizonytalan (talán n—n)		1
190.	«	«	129	«	kivehetetlen jegy, kopott		25
191.	«	«	129	«	vastag lapra verve		1
192.	«	«	129	«	elvert példányok		4
193.	«	«	129	«	töredékes (töredékben)		11
194.	«	«	129	«	barbár veret (hamis?)		4
	Zsigmond—I. Mátyás korából bizonytalan veretek[25]						
195.	3 címer nyoma vehető ki (C II. 149 vagy 201 típusok)						1
196.	4 részű címer nyoma vehető ki (talán C II. 120 vagy 121)						1
197.	Pólyás címer látható csupán (vagy annak részlete)						5
198.	Kétrészű magyar címer (I. Ulászló vagy V. László kora)						3
199.	Pólyás címer és kettős kereszt				B	— ?	1
200.	«	«	«	«	?	— B	1
201.	«	«	«	«	C	— ? (esetleg C 156)	1
202.	«	«	«	«	K	— ?	1
203.	Kettős kereszt vehető csak ki				B	— ?	3
204.	«	«	«	«	?	— B	1
205.	«	«	«	«	P	— B	1
206.	«	«	«	«	bizonytalan jegy		7
207.	Elvert (I. Ulászló kora, talán C 145A)				?	— I	1
208.	« (korona nyoma és P betű vehető ki)						1
209.	Bizonytalan (kopott, lecsiszolódott) veretek						5
210.	Töredék (valószínűleg Zsigmond kora)						1
211.	Bizonytalan töredék						3
212.	Albert	C II.	134	denár	K	— ? (talán K — L)	1
213.	«	«	134	«	n	— S hamis	1
214.	«	«	135B	«	C	— liliom	1
215.	«	«	135B	«	D	— D	1
216.	«	«	135B	«	h	— ?	1
217.	«	«	135B	«	K	— P	4
218.	«	«	135B	«	K	— R	1
219.	«	«	135B	«	L	— ?	1
220.	«	«	135B	«	?	— S	1
221.	«	«	139	obulus	B	— ?	1
222.	I. Ulászló	C II.	141	denár	B	— B	1
223.	«	«	141	«	B	— n	1
224.	«	«	141	«	B	— P	3
225.	«	«	141	«	B	— ?	3
226.	«	«	141	«	K	— P	1
227.	«	«	141	«	?	— P (talán B — P)	1
228.	«	«	141	«	?	— P töredék	1
229.	«	«	141	«	bizonytalan jegy (kopott)		1
230.	«	«	142	obulus	B	— n (inkább C. 144)	1
231.	«	«	142	«	B	— P	1
232.	«	«	142	«	?	— P	2
233.	«	«	142	«	bizonytalan jegy		1
234.	«	«	142 vagy 144	obulus[26]			2
235.	«	«	143A	denár	q	— B (talán B — n helyett)	1
236.	«	«	143A	«	B	— n	1
237.	«	«	143A	«	B	— ?	4
238.	«	«	143A	«	E	— C (talán B — C)	1
239.	«	«	143A	«	G	— ?	1
240.	«	«	143A	«	?	— B	3
241.	«	«	143A	«	?	— I	1
242.	«	«	143A	«	?	— n	1
243.	«	«	143A	«	bizonytalan jegy		6
244.	«	«	143B	«	A	— B	1
245.	«	«	143B	«	?	— B	1
246.	«	«	144	obulus	bizonytalan jegy		1
247.	«	«	145A	denár	j. n.[27]		3
248.	«	«	145A	«	A	— C	1
249.	«	«	145A	«	A	— I (?) torzított veret	1
250.	«	«	145A	«	A	— n	3
251.	«	«	145A	«	A	— ?	6
252.	«	«	145A	«	B	— q (barbarizált)	1
253.	«	«	145A	«	A	— C	1
254.	«	«	145A	«	B	— I (?)	1
255.	«	«	145A	«	B	— n	1
256.	«	«	145A	«	B	— n	10
257.	«	«	145A	«	B	— buzogány	4
258.	«	«	145A	«	B	— ? (talán B — n)	1
259.	«	«	145A	«	B	— ?	14
260.	«	«	145A	«	C	— ?	1
261.	«	«	145A	«	O	— ?	1
262.	«	«	145A	«	E	— I	1
263.	«	«	145A	«	I	— ?	8
264.	«	«	145A	«	H	— ? (talán B — ?)	1
265.	«	«	145A	«	n	— ?	1
266.	«	«	145A	«	⊏	— ?	1
267.	«	«	145A	«	u	— ? (n — ? helyett)	2
268.	«	«	145A	«	n	— ?	1
269.	«	«	145A	«	P	— P	1
270.	«	«	145A	«	P	— R	3
271.	«	«	145A	«	P	— ?	2
272.	«	«	145A	«	K	— H	1
273.	«	«	145A	«	R	— ?	1
274.	«	«	145A	«	S	— ? (talán S — n)	1
275.	«	«	145A	«	S	— ?	1
276.	«	«	145A	«	V	— I barbarizált	1
277.	«	«	145A	«	V	— ? (esetleg W — ?)	1
278.	«	«	145A	«	W	— B	1
279.	«	«	145A	«	W	— O	1
280.	«	«	145A	«	+	— 8	1
281.	«	«	145A	«	+	— ?	2
282.	«	«	145A	«	?	— A	1
283.	«	«	145A	«	?	— ⊲	1
284.	«	«	145A	«	?	— B	2
285.	«	«	145A	«	?	— H	4
286.	«	«	145A	«	?	— E (talán I — E)	1

287.	I. Ulászló	C II.	145A	denár	? — E		2
288.	«	«	145A	«	? — G		3
289.	«	«	145A	«	? — I (talán B — I)		1
290.	«	«	145A	«	? — I		8
291.	«	«	145A	«	? — L		2
292.	«	«	145A	«	? — n		4
293.	«	«	145A	«	? — n		1
294.	«	«	145A	«	? — u (? — n helyett)		1
295.	«	«	145A	«	? — n̈		7
296.	«	«	145A	«	? — O		1
297.	«	«	145A	«	? — P		1
298.	«	«	145A	«	? — R (talán P — R)		1
299.	«	«	145A	«	? — R		6
300.	«	«	145A	«	? — S		2
301.	«	«	145A	«	? — ⊢ barbarizált		1
302.	«	«	145A	«	? — V		1
303.	«	«	145A	«	? — ȝ		1
304.	«	«	145A	«	? — buzogány		3
305.	«	«	145A	«	? — ∞		1
306.	«	«	145A	«	bizonytalan jegy		52
307.	«	«	145A	«	elvert példányok		4
308.	«	«	145A	«	kettős veret		1
309.	«	«	145A	«	töredékes (töredékben)		10
310.	«	«	145A és 146A bélyegei ráverve ugyanazon lapkára				1
311.	«	«	145A vagy 146A (elvert, barbarizált)				2
312.	«	«	145C	denár	? — Ꞑ		1
313.	«	«	145C	«	bizonytalan jegy		1
314.	«	«	146A	«	j. n.		1
315.	«	«	146A	«	A — B		10
316.	«	«	146A	«	A — S		2
317.	«	«	146A	«	A — ?		4
318.	«	«	146A	«	B — I (?)		4
319.	«	«	146A	«	B — n		5
320.	«	«	146A	«	B — n̈		8
321.	«	«	146A	«	B — P		11
322.	«	«	146A	«	B — * (talán B — n̈)		1
323.	«	«	146A	«	B — ? (talán B — I)		1
324.	«	«	146A	«	B — ? (talán B — n)		1
325.	«	«	146A	«	B — ? (talán B — P)		1
326.	«	«	146A	«	B — ?		14
327.	«	«	146A	«	C — P		1
328.	«	«	146A	«	O — ?		1
329.	«	«	146A	«	E — Ꞑ		1
330.	«	«	146A	«	G — G (vagy E — E)		1
331.	«	«	146A	«	G — ?		1
332.	«	«	146A	«	I — 8 barbarizált		1
333.	«	«	146A	«	I — ? (talán I — B)		1
334.	«	«	146A	«	I — ?		5
335.	«	«	146A	«	L — ?		2
336.	«	«	146A	«	n — ?		2
337.	«	«	146A	«	P — C		1
338.	«	«	146A	«	P — n̈ (B — n̈ helyett)		1
339.	«	«	146A	«	P — S		2
340.	«	«	146A	«	P — ?		5
341.	«	«	146A	«	R — I		2
342.	«	«	146A	«	R — ? (talán R — I)		1
343.	«	«	146A	«	S — E		1
344.	«	«	146A	«	S — ?		1
345.	«	«	146A	«	V — ?		2
346.	«	«	146A	«	? — A		2
347.	«	«	146A	«	? — B[28]		2
348.	«	«	146A	«	? — Ꞑ		2
349.	«	«	146A	«	? — G		1
350.	«	«	146A	«	? — n		3
351.	«	«	146A	«	? — ⊏		1
352.	«	«	146A	«	? — n̈[29]		2
353.	«	«	146A	«	? — P		1
354.	«	«	146A	«	? — S (talán P — S)		2
355.	«	«	146A	«	? — S		5
356.	«	«	146A	«	? — ȝ		1
357.	«	«	146A	«	? — * (talán n̈)		1
358.	«	«	146A	«	bizonytalan jegy		26
359.	«	«	146A	«	elvert példányok		6
360.	«	«	146A	«	kettős veret		2
361.	«	«	146A	«	egylapú veret (előlap)		1
362.	«	«	146A	«	« « (hátlap)		1
363.	«	«	146A	«	töredék		7
364.	I. Ulászló	C II.	146C	denár	A — ?		1
365.	«	«	146C	«	? — B		1
366.	«	«	146C	«	bizonytalan jegy		1
367.	«	«	147	«	W — O		2
368.	«	«	147	«	bizonytalan jegy (töredék)		1
369.	«	«	148	«	W — h		1
370.	«	«	148	«	bizonytalan jegy		1
371.	«	«	149A	«	A — n		1
372.	«	«	149A	«	A — P		3
373.	«	«	149A	«	A — ꟼ		1
374.	«	«	149A	«	A — S		1
375.	«	«	149A	«	A — ?		1
376.	«	«	149A	«	Ꞑ — n		3
377.	«	«	149A	«	B — n̈		5
378.	«	«	149A	«	G — B		3
379.	«	«	149A	«	G — ? (talán G — G)		1
380.	«	«	149A	«	G — ?		1
381.	«	«	149A	«	I — h		2
382.	«	«	149A	«	I — ?		1
383.	«	«	149A	«	n — *		1
384.	«	«	149A	«	P — B hamis[30]		1
385.	«	«	149A	«	P — R		2
386.	«	«	149A	«	P — S		1
387.	«	«	149A	«	P — W		1
388.	«	«	149A	«	P — ?		1
389.	«	«	149A	«	S — L		2
390.	«	«	149A	«	W — A hamis		1
391.	«	«	149A	«	W — D		1
392.	«	«	149A	«	W — h		1
393.	«	«	149A	«	W — 2 buzogány keresztben		2
394.	«	«	149A	«	W — ?		1
395.	«	«	149A	«	? — B		1
396.	«	«	149A	«	? — E		1
397.	«	«	149A	«	? — I		1
398.	«	«	149A	«	? — n̈		1
399.	«	«	149A	«	? —		1
400.	«	«	149A	«	? — R		1
401.	«	«	149A	«	bizonytalan (közte hamis is)		7
402.	«	«	149A	«	elvert (keresztben)		1
403.	«	«	149A	«	töredék		1
404.	«	«	149C	«	O — n		3
405.	«	«	149C	«	I — h		1
406.	«	«	149C	«	K — P		1
407.	«	«	149C	«	P — S (?) barbár		1
408.	«	«	149C	«	P — W		1
409.	«	«	149C	«	R — S (?)		1
410.	«	«	149C	«	W — B		2
411.	«	«	149C	«	W — G		1
412.	«	«	149C	«	W — S		1
413.	«	«	149C	«	? — C (talán W — C)		1
414.	«	«	149C	«	bizonytalan, hamis		2
415.	«	«	? elvert (talán a 146A sz. lap bélyege ráverve a C II. 145A lapkájára ꟼ — ?)				1
416.	« korából bizonytalan veretek						4
417.	Kormányköz	C II.	152	denár	B — n̈		2
418.	«	«	152	«	? — nȷ		1
419.	«	«	153 obulus bizonytalan jegy, egylapú (címer)				1
420.	Hunyadi J.	«	156	denár	B — n̈		2
421.	«	«	156	«	B — n torzítva, hamis		1
422.	«	«	156	«	B — ?		2
423.	«	«	156	«	h — +		4
424.	«	«	156	«	n — A		1
425.	«	«	156	«	n — C		2
426.	«	«	156	«	? — n̈		1
427.	«	«	157A	«	B — ?		1
428.	«		158A	obulus	B — I		1
429.	«	«	158A	«	B — ?		1
430.	«	«	159	«	C — +		1
431.	«	«	160	«	B — E		1
432.	Hunyadi J. és I. Ulászló	C II.	162	denár	P — B		1
433.	Hunyadi J. és V. László	«	166	«	B — I		2
434.	V. László	C II.	179	denár	A — B		2
435.	«	«	181	«	? — G (talán C — G)		1
436.	«	«	182	«	B — L		1
437.	«	«	182	«	B — ?		1
438.	«	«	182	«	K — I (talán K — P)		1
439.	«	«	182	«	K — P		12

440.	V. László	C II.	182	denár	K	— R	1
441.	«	«	182	«	K	— ?	1
442.	«	«	182	«	n	— S	1
443.	«	«	182	«	P	— ? hamis	1
444.	«	«	182	«	R	— K (talán B-E)	1
445.	«	«	182	«	?	— R	1
446.	«	«	182	«	?	— P	2
447.	«	«	184	«	I	— ? (talán n — ?)	1
448.	«	«	186	«	B	— P	4
449.	«	«	186	«	C	— G	1
450.	«	«	189	«	C	— S hamis	1
451.	«	«	189	«	S	— O	1
452.	«	«	191	«	S	— O	1
453.	«	«	192	«	S	— O	1
454.	«	«	194C	«	?	— V	1
455.	«	«	196	«	K	— G	1
456.	«	«	196	«	?	— K	1
457.	«	«	201A	«	C	— S	1
458.	«	«	201A	«	h	— ?	1
459.	«	«	201A	«	K	— B barbár	1
460.	«	«	201A	«	K	— R	3
461.	«	«	201A	«	K	— R	1
462.	«	«	201A	«	K	— ?	1
463.	«	«	201A	«	S	— O	4
464.	«	«	201A	«	S	— ?	1
465.	«	«	201A	«	bizonytalan, kopott		1
466.	«	«	202	obulus	B	— S[31]	2
467.	«	«	202	«	C	— ?	1
468.	«	korából	denár	B	—R (C II. 182—189 egyike)		1
469.	I. Mátyás	C II.	204A	aranyforint	K	— címer felett K	1
*470.	«		204A	«	B	— V egykorú hamis[32]	1
471.	«	«	213E	garas	B	— patkón kereszt	1
472.	«	«	214	denár	B	— S	1
473.	«	«	214	«	K	—I	2
474.	«	«	214	«	bizonytalan töredék		1
475.	«	«	215	obulus	B	— S	1
476.	«	«	215	«	B	— S	3
477.	«	«	217	denár	B	— S	4
478.	«	«	217	«	B	— ?	2
479.	«	«	217	«	C	— ?	1
480.	«	«	217	«	K	— A	1
481.	«	«	217	«	K	— B	2
482.	«	«	217	«	n	— E	3
483.	«	«	217	«	S	— S	1
484.	«	«	217	«	?	— E	1
485.	«	«	217	«	?	— S	1
486.	«	«	217	«	bizonytalan töredékes		1
487.	«	«	218	«	B	— A	1
488.	«	«	218	«	B	— S	6
489.	«	«	218	«	B	— ?	1
490.	«	«	218	«	n	— E	2
491.	«	«	218	«	?	— A	1
492.	«	«	218	«	?	— S	1
493.	«	«	218	«	bizonytalan, hamis		1
494.	«	«	219	«	B	— A	2
495.	«	«	219	«	B	— E	4
496.	«	«	219	«	B	— S	1
497.	«	«	219	«	B	— ? (talán B — S)	1
498.	«	«	219	«	B	— ?	1
499.	«	«	219	«	K	— V	1
500.	«	«	219	«	K	— ?	1
501.	«	«	219	«	?	— E	1
502.	«	«	219	«	?	— S	1
503.	«	«	222	«	B	— S	4
504.	«	«	222	«	B	— ?	1
505.	«	«	222	«	C	— I	3
506.	«	«	222	«	n	— I	1
507.	«	«	225	«	B	— E	1
508.	«	«	225	«	B	— R	2
509.	«	«	226	obulus	B	— E	1
510.	«	«	226	«	B	— R	1
511.	«	«	227	denár	B	— R	1
512.	«	«	227	«	B	— S	20
513.	«	«	227	«	B	— ? (talán B — S)	2
514.	«	«	227	«	B	— ?	6
515.	«	«	227	«	C	— A	1
516.	«	«	227	«	C	— ?	2
517.	«	«	227	«	I	— S	2
518.	I. Mátyás	C II.	227	denár	n	— E	10
519.	«	«	227	«	S	— n	3
520.	«	«	227	«	S	— ?	1
521.	«	«	227	«	8	— ? (talán B, barbár)	1
522.	«	«	227	«	?	— A	1
523.	«	«	227	«	?	— S (talán E — S)	1
524.	«	«	227	«	?	— S	2
525.	«	«	227	«	bizonytalan (talán B — S)		1
526.	«	«	227	«	bizonytalan		8
527.	«	«	228	«	B	— E	1
528.	«	«	228	«	B	— I	5
529.	«	«	228	«	B	— S	5
530.	«	«	228	«	B	— ?	3
531.	«	«	228	«	C	— +	2
532.	«	«	228	«	E	— B	1
533.	«	«	228	«	G	— L (szerű jegy)	1
534.	«	«	228	«	n	— E	5
535.	«	«	228	«	?	— I	1
536.	«	«	228	«	bizonytalan		1
537.	«	«	229	obulus	B	— S	2
538.	«	«	230	«	K	— ?	1
539.	«	«	230	«	n	— E	1
540.	«	«	230	«	?	— P	1
541.	«	«	232	denár	K	— P*	17
542.	«	«	232	«	K	— ? töredék	1
543.	«	«	232	«	bizonytalan, hamis		2
544.	«	«	233	«	n	— C	1
545.	«	«	233	«	n	— P v	1
546.	«	«	233	«	n	— 2 kalapács keresztben	2
547.	«	«	233	«	n	— 2 kígyó[33]	3
548.	«	«	233	«	n	— ?	1
549.	«	«	234	«	C	— A hamis	1
550.	«	«	234	«	K	— A	2
551.	«	«	234	«	K	— G	1
552.	«	«	234	«	K	— P	5
553.	«	«	234	«	K	— V	1
554.	«	«	234	«	K	— ? töredék	1
555.	«	«	235A	«	B	— S	3
556.	«	«	235A	«	B	— patkón +	2
557.	«	«	235A	«	C	— liliom	2
558.	«	«	235A	«	h	— T	1
559.	«	«	235A	«	K	— címer	13
560.	«	«	235A	«	K	— címer hamis	1
561.	«	«	235A	«	K	— címer felett K	5
562.	«	«	235A	«	K	— ugyanaz, hamis	1
563.	«	«	235A	«	K	— ⊣	4
564.	«	«	235A	«	K	— ? elvert	1
565.	«	«	235A	«	K	— ? hamis	1
566.	«	«	235A	«	n	—B hamis	1
567.	«	«	235A	«	n	— n	1
568.	«	«	235A	«	n	— 2 kalapács keresztben	13
569.	«	«	235A	«	n	— patkón +	1
570.	«	«	235A	«	n	— ? hamis	1
571.	«	«	235A	«	S	— B	1
572.	«	«	235A	«	bizonytalan, hamis		1
573.	«	«	237	«	S	— W	1
574.	«	«	238	«	S	— W	2
575.	«	«	239A	«	K	— P	9
576.	«	«	239A	«	K	— P hamis	1
577.	«	«	239A	«	K	— P*	4
578.	«	«	239A	«	K	— P v	1
579.	«	«	239A	«	K	— A v	14
580.	«	«	239A	«	K	— A v hamis	1
581.	«	«	239A	«	K	— ?	1
582.	«	«	239A	«	?	— P	1
583.	«	«	239A	«	?	— P hamis	1
584.	«	«	239A	«	?	— A* v	1
585.	«	«	239A	«	bizonytalan, hamis		1
586.	«	madonnás	denár[34]		K	— P hamis	1
587.	«	«	«		n	— ?	1
588.	«	«	«		bizonytalan töredék		3
589.	«	«	«		hamis		1
590.	«	C II.	242	obulus	K	— P*	9
591.	«	«	242	«	K	— ?	2
592.	«	«	242	«	bizonytalan töredék		1
593.	«	«	243	«	C	— liliom	1

594.	I. Mátyás	C II.	243	obulus	K	— címer		2
595.	«	«	244	«	K	— A		1
596.	«	«	244	«	K	— P*		1
597.	«	«	244	«	K	— V		2
598.	«	«	244	«	K	— A		5
599.	«	«	244	«	K	— ?		2
600.	«	«	244	«	?	— P		1
601.	XV. század vége (Mátyás v. Ulászló) madonnás denár töredék							2
602.	XV. század vége (Mátyás v. Ulászló) madonnás denár töredék hamis							2
603.	II. Ulászló	C II.	272B	denár	K	— H		1
604.	«	«	272B	«	K	— ?		1
605.	«	«	272C	«	K	— G hamis		1
606.	«	«	272C	«	K	— H		1
607.	«	«	276	«	K	— ?		1
608.	«	«	276	«	K	— ? körülvágott		1
609.	«	«	277	«	K	— ? 1504		1
610.	«	«	277	«	K	— H 1505 (?)		1
611.	«	«	277	«	K	— H 1507 (?)		1
612.	«	«	277	«	K	— H 1507 hamis		1
613.	«	«	277	«	K	— H 1508		2
614.	«	«	278A	«	K	— G 1508		1
615.	«	«	278A	«	K	— G 1510		1
616.	«	«	278A	«	K	— G 1511 hamis		1
617.	«	«	278A	«	K	— G 1516		1
618.	«	«	278A	«	K	— ? 1510 hamis		1
619.	«	«	278A	«	K	— O (torzult) 1508 hamis		1
620.	«	«	281	obulus	K	— h		1
621.	«	«	283	«	K	— H M		1
622.	«	«	284	«	K	— AF B		1
623.	II. Lajos	«	306A	denár	A	— B (?) 1522		1
624.	«	«	306A	«	A	— V // HK 1526		1
625.	«	«	306A	«		« évsz.? töredék		1
626.	«	«	306A	«	B	— A /* A* 1526		1
627.	«	«	306A	«	K	— B 1519 hamis		1
628.	«	«	306A	«	K	— B 1526 hamis		1
629.	«	«	306A	«	K	— H hamis		1
630.	«	«	306A	«	N	— X 1520 hamis		1
631.	«	«	306A	«	?	— A évsz.? töredékes		1
632.	«	«	306A	«	?	— B 1522 töredék		1
633.	«	«	306A	«	?	— K 1527 töredék		1
634.	«	«	306A	«	?	— ? 152?(talán 1521)		1
635.	«	«	306A	«	hamisítvány			1
636.	«	«	308A	«	B	— ? 1525		1
637.	«	«	308A	«	L	— B 1521 hamis		1
638.	«	«	308A	«	L	— K 1522		2
639.	«	«	308A	«	L	— K 1522 hamis		1
640.	«	«	308A	«	L	— K 1523		1
641.	«	«	308A	«	L	— K 1524		2
642.	«	«	308A	«	L	— K 152? hamis		1
643.	«	«	308A	«	L	— ? 1523 (?) hamis		1
644.	«	«	308A		L	— K évsz.? hamis		2
645.	«	«	308A	«	?	— K « töredék		1
646.	«	«	308A	«	?	— ? 1524		1
647.	«	«	308A	«	?	— ? 152?		1
648.	«	«	308A	«	töredék			1
649.	«	«	309	«	1524 (torzítva) hamis			1
650.	«	«	315	obulus	L	— K		1
651.	«	«	315	«	hamisítvány			1
652.	János	«	330	garas	K	— T 1527		1
653.	«	«	331A	denár	A	— B 1530		2
654.	«	«	331A	«	A	— B hamis		1
655.	«	«	331A	«	I	— B ???O hamis		1
656.	«	«	331A	«	I	— R 1529		1
657.	«	«	331A	«	I	— V 1528		3
658.	«	«	331A	«	I	— V töredék		1
659.	«	«	331A	«	I	— ? 1528 töredék		1
660.	«	«	331A	«	K	— T 1527		4
661.	«	«	331A	«	N	— I 1527		1
662.	«	«	331A	«	R	— A 1527		1
663.	«	«	331A	«	R	— A 1528		1
664.	«	«	331A	«	R	— A 1529		5
665.	«	«	331A	«	R	— A 1529 címer körül három o		1
666.	János	C II.	331A	«	R	— A 15??		1
667.	«	«	331A	denár	R	— A évszám (?)		2
668.	«	«	331A	«	?	— A 1529		2
669.	«	«	331A	«	?	— ? 153? hamis		1
670.	«	«	331A	«	töredék			1
671.	«	«	331A	«	hamis			1
672.	«	«	332	«	A	— B 1530		2
673.	«	bizonytalan CNH szám			töredék			1
674.	«	«	«	«	K	— ? hamis		1
675.	«	«	«	«	hamis			1

Újkor

676.	I. Ferdinánd	denár	j. n. 1528					2
677.	«	«	C	— liliom 1527				2
678.	«	«	«	« 1528				1
679.	«	«	«	« 1532				1
680.	«	«	IB monogr. — K 1530[35]					1
681.	«	«	P	— H 1531				1
682.	«	«	K	— B 1527				2
683.	«	«	«	« 1528				6
684.	«	«	«	« 1528 töredék				1
685.	«	«	«	« 1528 hamis				2
686.	«	«	«	1529				8
687.	«	«	«	1529 hamis				1
688.	«	«	«	???? (20-as évekből)				1
689.	«	«	«	1530				6
690.	«	«	«	1530 töredék				2
691.	«	«	«	1531				4
692.	«	«	«	1532				3
693.	«	«	«	1532 hamis (rezes)				1
694.	«	«	«	1533				1
695.	«	«	«	1533 hamis (rezes)				1
696.	«	«	«	1534				2
697.	«	«	«	1534 hamis				1
698.	«	«	«	1535				5
699.	«	«	«	1535 hamis (rezes)				2
700.	«	«	«	1536				8
701.	«	«	«	1536 hamis				1
702.	«	«	«	1537				7
703.	«	«	«	1537 hamis				11
704.	«	«	«	1538				1
705.	«	«	«	1538 hamis				3
706.	«	«	«	1539				3
707.	«	«	«	153? töredékes				1
708.	«	«	«	1540				2
709.	«	«	«	1540 hamis				3
710.	«	«	«	1541				2
711.	«	«	«	1541 hamis				3
712.	«	«	«	1542				1
713.	«	«	«	1543				2
714.	«	«	«	1543 töredék				1
715.	«	«	«	1543 hamis				1
716.	«	«	«	1544				5
717.	«	«	«	1544 hamis				2
718.	«	«	«	1545				5
719.	«	«	«	1545 hamis (rezes)				1
720.	«	«	«	1546				2
721.	«	«	«	1546 hamis (rezes)				2
722.	«	«	«	1547				11
723.	«	«	«	1547 hamis				2
724.	«	«	«	1548				8
725.	«	«	«	1549				3
726.	«	«	«	1550				7
727.	«	«	«	1550 hamis				10
728.	«	«	«	1551				5
729.	«	«	«	1551 hamis				2
730.	«	«	«	1552				4
731.	«	«	«	1552 hamis				4
732.	«	«	«	1553				5
733.	«	«	«	1553 hamis				1
734.	«	«	«	1554				3
735.	«	«	«	554 hamis				1
736.	«	«	«	1555				1
737.	«	«	«	1555 hamis				4
738.	»	»	»	???5 (talán 1555)				2
739.	«	«	«	1556				3
740.	«	«	«	1556 hamis				1
741.	«	«	«	1557				1

742. I. Ferdinánd denár K — B 1558 2
743. « « « 1558 hamis 1
744. « « « 1559 1
745. « « « 1559 hamis 2
746. « « « 1560 5
747. « « « 1560 hamis 3
748. « « « 1561 1
749. « « « 1561 hamis 2
750. « « « 1562 1
751. « « « 1563 1
752. « « « 1564 5
753. « « « 1564 hamis 3
754. « « « 1565 2
755. « « « 1566 hamis 2
756. « « « 1569 hamis 1
757. « « « 15?? (kopott) 1
758. « « « ???0 2
759. « « « bizonyt. évszám 10
760. « « « töredék 13

Egykorú (zavart) hamisítványok I. Ferdinánd nevére[36]

*761. Denár K — B ?22? (20-as évekből) 1
*762. « « 5530 (talán 1530) 1
*763. « « 153? (talán 1538) 1
*764. « « 153? (30-as évekből) 1
*765. « « 15A0 (= 1540) 1
*766. « « 15V⧖ (talán 1542) 1
767. « K — ? ??44 (= 1544) 1
768. « K — B 154 (csak ennyi) 1
*769. « Z — C 1ϱϱ0 (= 1550) 1
770. « K — B 550 (= 1550) 1
*771. « « ??50 (= 1550) 1
*772. « « 5550 (talán 1550) 1
*773. « « 6554 (= 1554) 1
*774. « « ??55 (= 1555) 2
*775. « « 55 (talán 1555) 2
*776. « « 155? (50-es évekből) 2
*777. « « 155 (csak ennyi) 1
778. « « ?55? (50-es évekből) 1
779. « « ??60 (= 1560) 1
780. « « 1565 (eltorzulva) 1
781. « « 5∂∂5 (= 1565) 1
*782. « ꟻ — K ???0 1
*783. « K — B 08 (köriratban) 1
784. « « 15?? 3
*785. « « 15 (csak ennyi) 1
*786. « « 121 « 1
787. « « 151 « 1
*788. « « I<> 1
789. « K — ? évsz. nem vehető ki 1
790. « K — B « « « 18
791. « ? — B « « « 2
792. « ꟻ — B « « « 1
*793. « ⊦ — B « « « 1
794. « T — ? « « « 1
*795. « 8 — Z « « « 1
*796. « ? — X « « « 1
797. « kopott vagy töredékes 12
798. XV. század közepe[37] denár K — ? töredék 1
799. « « « « hamis 1
800. « « « K — B töredék 2
801. « « « « hamis 3
*802. « « « ꟻ — K « 1
803. « « « I — ? « 1
804. « « « R — ? 1
805. « « « töredék 6
806. « « « hamis 5
807. Miksa denár K — B 1566 2
808. « « « 1566 hamis 4
809. « « « 1567 1
810. « « « 1568 3
811. « « « 1568 hamis (rezes) 1
812. « « « 1569 5
813. « « « 1570 1
814. « « « 1570 hamis 1
815. « « « 1571 3
816. « « « 1572 2
817. « « « 1573 1
818. Miksa denár K — B 1574 1
819. « « « 1575 6
820. « « « 1576 1
821. « « « 1576 hamis 1
822. « « « 1577 2
823. « « « 1577 hamis 2
824. « « « 1578 1
825. « « « 1578 hamis 5
826. « « « töredék 2
827. « « « Γ51 hamis 1
828. « « « 155 « 1
829. « « « 156 « 1
830. « « « 991 « 1
831. « « K — ꟻ évsz. (?)« 1
832. Rudolf « ꟻ — ? 1571 hamis 1
833. « « K — B 1577 « 2
834. « « « 1579 évsz. köriratban 1
835. « « « 1579 évsz. címer felett, hamis[38] 316
836. « « « 1580 1
837. « « « 1581 2
838. « « « 1581 hamis (rezes) 3
839. « « N — B 1581 1
840. « « K — B 1583 hamis 1
841. « « « 1585 « 1
842. « « « 1586 2
843. « « « 1586 hamis 1
844. « « « 1589 1
845. « « « 158? (80-as évekből) 1
846. « « « 1592 2
847. « « « 1593 1
848. « « « 1594 1
849. « « « 1597 1
850. « « « ??98 (= 1598) 1
851. « « K — ? ??01 (= 1601) hamis 1
852. « « K — B 1603 (?) 1
853. « « « 1607 1
854. « « « ??09 (= 1609) hamis 1
855. « « « 160? hamis (rezes) 1
856. « « « ??8? (talán 1582) 1
857. « « « típusú töredék 3
858. « « « hamis, évsz. címer felett[39] 1
859. « « « « « köriratban 4
860. « « ꟻ — X hamis 1
861. « « H — ? V6?? hamis 1
862. II. Mátyás denár K — B 1610 (?) hamis 1
863. « « « 1612 3
864. « « « 1613 1
865. « « « 1614 hamis 1
866. « « « 1615 5
867. « « « 1615 hamis 2
868. « « « 1616 5
869. « « « 616 hamis 1
870. « « « 1617 3
871. « « « 1617 hamis 1
872. « « « 1618 4
873. « « « 1618 hamis 1
874. « « « 1619 2
875. « « « 161? töredék 3
876. « « « 1620 1
877. « « « 1620 hamis 2

II. Mátyás koronás denárainak típusára[40]

878. Denár K — B töredék 1
879. « ꟻ — B hamis 2
880. « ꟻ — K 1011 (talán 1611) hamis 1
881. « ꟻ — K hamis 1
882. « H — ? (K helyett) hamis 1
883. « K — B 16?? hamis 1
884. « « ???0 « 1
885. « « hamis 2
886. « ⊿ — ? « 1
887. « kopott, hamis 1
888. « töredék, hamis 2

II. Mátyás nevére, korona nélküli kétrészű címeres típusra[41]

889. Denár B — B hamis 1
890. « ꟻ — B « 1
891. « ꟻ — Ж « 1

892. Denár K — B 16?? hamis 1
893. « « 60 « 1
894. « « ?61? « 1
895. « « 1ГТ « 1
896. « « hamis 4
897. « Ж — B ???1 1
898. Denár S — 9 hamis 1
899. « töredék, hamis 1
900. II. Ferdinánd denár K — B 620 (= 1620) hamis 1
901. « « « 1623 3
902. « « « 1624 2
903. « « « 1624 hamis (rezes) 1
904. « « « 1625 2
905. « « « 1626 3
906. « « « 1627 töredék 1
907. « « « 1627 hamis 2
908. « « « 1628 1
909. « « « 1629 1
910. « « « 162? kopott 2
911. « « « 162? hamis 4
912. « « « 1630 2
913. « « « 1630 töredék 1
914. « « « 1631 1
915. « « « 1632 2
916. « « « 1633 2
917. « « « ???3 (= 1633) 1
918. « « « 1634 2
919. « « « 1636 1
920. « « « 1636 hamis 1
921. « « « 1638 1
922. « « « 163? (talán 1633) hamis 1
923. « « « 163? 1
924. « « « 16?? 1
925. « « « ???2 töredék 1
926. « « « 60?? hamis 1
927. « « « töredék 2
928. « « « bizonytalan 3
929. « « Ч — B hamis 1
930. « « bizonytalan, hamis 1
931. « obulus K — ? 1623 1
932. III. Ferdinánd denár K — B 1631 hamis 1
933. « « « 1636 (?) hamis 1
934. « « « 1638 1
935. « « « 1641 1
936. « « « 1642 1
937. « « « 1644 hamis (rezes) 1
938. « « « 1649 1
939. « « « hamis 2
940. XVII. század első fele[42] denár Ч — ? töredék hamis 1
941. « « « Ч — K hamis 3
942. « « « K — ? töredék 1
943. « « « K — B hamis 1
944. « « « « (torzítva), hamis 1
945. « « « K — Ч hamis 1
946. « « « Ж — B hamis 1
947. « « « ? — R « 1
948. « « « bizonyt. 116 hamis 1
949. « « « töredék 1
950. « « « hamis 4
951. « « « hamis töredék 2
952. I. Lipót 15 krajcár K — B 1677 1
953. « poltura j. n. 1700 1
954. « duarius K — B 1697 1
955. « « « 1700 1
956. « denár K — B 1677 1
957. « « « 1679 1
958. « « « 1681 1
959. « « « 1682 1
960. « « « 1683 1
961. « « « 1686 1
962. « « « 1689 1
963. « « « 1690 3
964. « « « 1694 1
965. M. Terézia rézdenár j. n. 1767 1
966. « rézkrajcár G 1763 1
967. « « K 1761 1
968. Ferenc « B 1800 1
969. « « S 1800 1
970. Ferenc negyedkrajcár B 1816 1
971. Ferenc J. rézkrajcár B 1858 2
972. « « B 1859 1
973. XIX. század rézkrajcár kopott 1
974. Horthy M. 2 fillér BP 1927 1

Erdély

975. I. Ferdinánd denár H — P 1552 1
976. János Zs. « N — P 1556 1
977. Bethlen G. széles garas N — B 1623 hamis 1
978. « denár A — I 1621 1
979. « « N — B bizonytalan 1
980. « « K — B 1620 1
981. « « « 1620 hamis 1
982. « « « 1621 4

IDEGEN PÉNZEK

Ausztria

983. Přemÿsl Ottokar (1261—1276) pfennig LWM 61b 1
984. « « (1261—1276) « « 64 (?) 1
985. I. Albrecht (1282—1308) « « 101 1
986. « (1282—1308) « « 102 1
987. « (1282—1308) « « 106 1
988. « (1282—1308) « « 119 1
989. « (1282—1308) « « 125 1
990. XIII. század második fele, Luschin 240-re emlékeztet 1
991. XIII. század vége bécsi pfennig típusú kopott veretek 6
992. V. Albrecht (1411—1439) schwarzpfennig L 167 16
993. « (1411—1439) « « 167 v. 169[43] 1
994. « (1411—1439) « « 169 13
995. Ladislaus (1452—1457) « « 171 1
996. « (1452—1457) « « 171 hamis 2
997. III. Friedrich (1433—1493) « « 177 1
998. « (1433—1493) hälbling « 178 1
999. « (1433—1493) schwarzpfennig « 182 2
1000. « (1433—1493) « « 186 hamis 1
1001. « (1433—1493) pfennig « 187 2
1002. « (1433—1493) « « 187—89 tör. 1
1003. « (1433—1493) hälbling « 188 2
1004. « (1433—1493) pfennig « 189 1
1005. XV. század bizonytalan schwarzpfennig « 198 1
1006. « meghatározhatatlan schwarzpfennig 1
1007. II. Miksa 2 krajcár 1571 cf. Miller VII. t. 4 1
1008. M. Terézia rézkr. W 1760 cf. Miller 39. t. 55 1

Felső-Ausztria

1009. I. Ferdinánd pfennig 1528 cf. Markl 557 1
1010. « « 1533 « « 557 2

Stájerország

1011. I. Ferdinánd pfennig 1529 Markl 1831 1
1012. I. Lipót 3 krajcár IA 170? Miller 28. t. 3 1

Karintia

1013. I. Ferdinánd pfennig évsz. (?) cf. Miller 3. t. 24 1
1014. II. Ferdinánd 3 krajcár 1636 cf. « 18. t. 18 1

Tirol

1015. Zsigmond (1439—1496) krajcár Windischgr. 2636 1
1016. « (1439—1496) « « 2637 1
1017. Lipót fhg. 10 krajcár 1632 cf. Miller 23. t. 15 1
1018. M. Terézia krajcár 1752 (?) 1
1019. « rézkrajcár H 1780 Neumann 1341 1

Görz

1020. I. Maximilian (1500—1519) tirolino cf. Windischgr. 2448 1

Szilézia

1021. III. Ferdinánd krajcár Teschen 1648 1
1022. I. Lipót 3 krajcár CB 1696 FS 739 1

Csehország

1023. Husziták (1420—1436) fillér Doneb. XX. 913 1
1024. I. Mátyás (1468—1478) « CNH II. 245 1

1025. II. Ulászló (1471—1516) weisspfennig cf. Doneb. 959 1
1026. « (1471—1516) « « « 961 4
1027. II. Lajos (1516—1526) « « « 996 1
1028. I. Lipót krajcár Kuttenberg 1671 Doneb. 2532 1
1029. Ferenc rézkrajcár C 1800 Doneb. 3093 1

Görlitz város

1030. Zsigmond (1420—1437) kora, fillér Doneb. 929 1

Augsburg püspökség

1031. Peter v. Schaumburg (1421—1469) pfennig Welzl 2209—12 1
1032. « « (1421—1469) « Welzl 2213 1

Bajorország

1033. II. Ludwig (1253—1294) pfennig Beierlein I. 59 1
1034. I. Ernst (1402—1438) « « I. 165 1

Bayern—Landshut

1035. IV. Heinrich (1393—1450) pfennig Beierlein 3433 1

Bamberg püspökség

1036. XIV. század eleje pfennig Welzl II. 2. 2296 1

Breslau

1037. Wenzel (1378—1419) heller Friedensb. 554/a 1

Kaufbeuren

1038. Város tallér 1541 cf. Schulth. 7028 1

Nürnberg

1039. Város pfennig 168? egylapú töredékes 1

Öttingen

1040. Wolfgang († 1522) és Joachim († 1520) pfennig 1

Passau püspökség

1041. Ernst (1517—1520) garas cf. Welzl 2981 hamis 1
1042. « (1517—1520) pfennig Höfken II. t. 37 1

Pfalz

1043. III. Ruprecht (1398—1410) pfennig Groschenkab. IX. Fach. XII. t. 104 1

Poroszország

1044. Albrecht garas 1542 Bahrfeldt 1182 1
1045. « (1525—1569) garas cf. Bahrfeldt 1123 hamis 1

Ratibor

1046. Város heller 1510 körül Friedensb. 824 1

Salzburg érsekség

1047. Sede Vacante (1494) egylapú pfennig Windischgr. 1413 3
1048. Leonhard v. Keutschach zweier 1518 BR 530 1
1049. « « « kopott cf. BR I. t. 529 1
1050. « « pfennig hamis cf. BR I. t. 543[44] 1
1051. Matthäus Lang pfennig 1521 BR 771 1
1052. « « « 1523 « 773 1
1053. « « « 1536 « 785 1

Szászország Albertini-főág

1054. I. Johann Georg dukát 1634 2 horgas bot keresztben 1

Trier érsekség

1055. Otto v. Ziegenhayn (1418—1430) solidus Noss 449 1

Geldern tartomány

1056. Oroszlános tallér liliom 1648 cf. Voogt XI. t. VI 1

Ancona város

1057. Anonim (XV. század) quattrino CNI XIII. 34. o. 78 1

Aquileia érsekség

1058. I. Antonio Gaetani (1395—1402) denár cf. CNI VI. III. t. 23 1
1059. « « (1395—1402) « « « VI. III. t. 24 1
1060. II. Antonio di Panciera (1402—1411) denár cf. CNI VI. III. t. 26 8
1061. II. Lodovico di Teck (1412—1437) soldo CNI VI. III. t. 28 12

Bologna város

1062. Anonim pápai veret (XIV—XV. század ford.) quattrino cf. CNI X. II. t. 5—17 töredék 1

Ferrara

*1063. Ercole d'Este (1417—1505) grossetto cf. CNI X. XXX. t. 16 hamis[45] 1

Firenze város

1064. XIV. sz. quattrino cf. CNI XII. XV. t. 31 kopott 1

Nápoly (és Szicilia)

1065. I. Alfonso (1442—1458) denár cf. Cagiati G. típus 1

Velence

1066. Francesco Dandolo (1329—1339) piccolo cf. CNI VII. III. t. 8 1
1067. Pietro Loredano (1567—1570) zecchino cf. CNI VII. XIV. t. 4 1
1068. Francesco Molin (1646—1655) zecchino cf. CNI VIII. XI. t. 10
1069. Bertucci Valier (1656—1658) zecchino cf. CNI VIII. XIII. t. 9 1
1070. Domenico Contarini (1659—1674) zecchino cf. CNI VIII. XIII. t. 3—5 7
1071. Alvise Contarini (1676—1684) zecchino cf. CNI VIII. XVII. t. 2 1
1072. III. Alvise Mocenigo 10 soldo 1722 cf. CNI VIII. XXV. t. 11 1

Ragusa

1073. Város follaro (1494—1545) cf. CNI VI. XXIX. t. 18 2
1074. « grosso (1594—1613) « « « XXIX. t. 10 1
1075. « grossetto 1654 cf. CNI VI. 486. 62 1
1076. « « 1680 « « « 491. 93—96 töredékes
1077. « « 1682 « « « 492. 102—5 kopott 1
1078. « « 1684 « « « 494. 118 1
1079. « « 1684 « « « 494. 116—20 töredezett 1
1080. « « 1685 « « « 495. 122 1
1081. « « 1686 (?) « « « 496. 131 1
1082. « « évsz. (?) « « « XXIX. t. 16. kopott 2

Szörényi bánság[46]

1083. Redwitz Miklós (1430 k.) denár ? — ?// B — R AÉ 1891. 195 1
1084. Redwitz Miklós (1430 k.) denár K — R// ? — R AÉ 1891. 195 1
1085. Redwitz Miklós (1430.k.) denár V — R cf. AÉ 1891. 195 1—7 1

Moldva

1086. Heraklides Jakab denár S — M 1562 Fischer 173 1

Szerbia

1087. I. Brankovics György (1427—1456) garas Ljubić XIII. t. 16 1

Lengyelország

1088. Vlad. Jagiello (1386—1434) és Vlad. Warneńczyk (1434—1444) félgaras cf. HCz 155 1
1089. Ugyanaz, félgaras F ‡ HCz 159 1
1090. « denár « 172 6
1091. « « « 173 2

1092. IV. Kázmér (1444—1492) félgaras HCz 176 2
1093. Sándor (1501—1505) « « 201 1
1094. I. Zsigmond (1506—1548) garas évsz. (?) HCz 270 1
1095. XVI. század garas réz hamisítványa, kopott 1
1096. III. Zsigmond dutka 1593 HCz 889 1
1097. « « 1594 « 915 1
1098. « « hamis 2
1099. « garas 1609 HCz 1250 1
1100. « « 1611 cf.« 1274 hamis 1
1101. « « 1614 « 1313 vált. 1
1102. « poltura 1621 « 1422 1
1103. « « 1623 « 1461 1

Litvánia

1104. János Kázmér solidus 1666 HCz 2304 1
1105. « « « 166? 1

Danzig város

1106. I. Zsigmond garas 1538 cf. HCz 384—5 hamis 1

Porosz terület részére

1107. I. Zsigmond garas 1532 HCz 324 vált. 1

Schweidnitz

1108. II. Lajos félgaras évsz. (?) HCz 204—5 1

Franciaország

1109. III. Henri 1/2 franc ·I· 1587 cf. Dieudonné II. 184 1
1109a. XIV. Lajos $^1/_{12}$ écu 1659 D f. Dieudonné II. 357. 1

Orange

1110. Guillaume Henri 1/12 écu 1660 Dieudonné IV. 311 1

Athéni hercegség

1111. II. Guy de la Roche (1287—1308) denier tournois cf. Schlumb. XIII. t. 9

Törökország[47] 1

1112. I. Mohammed (1413—1422) akcsa 2
1113. II. Mohammed (1451—1481) « 1
1114. II. Bajazid (1481—1512) « 2
1115. I. Szelim (1512—1520) « Konstantinápoly 3
1116. « (1512—1520) « Novar 1
1117. « (1512—1520) « bizonytalan 9
1118. I. Szeiim (1512—1520) v. II. Szulejmán (1520—1566) akcsa 1
1119. II. Szulejmán (1520—1566) akcsa Konstantinápoly 1
1120. « (1520—1566) « Egyiptom 1
1121. « (1520—1566) « Kratova 1
1122. « (1520—1566) « Novar 2
1123. « (1520—1566) « bizonytalan 23
1124. II. Szelim (1566—1574) akcsa 6
1125. III. Murád (1574—1595) ezüstpénz Egyiptom 1
1126. « (1574—1595) akcsa 4
1127. XVI. századi bizonytalan (részben töredékes) akcsák 16
1128. III. Mohammed (1595—1603) akcsa 4
1129. « (1595—1603) rézpénz 1
1130. I. Ibrahim (1640—1648) kis ezüstpénz 6
1131. IV. Mohammed (1648—1687) dukát 1058 [= 1648] Konstantinápoly 1
1132. IV. Mohammed (1648—1687) kis ezüstpénz 32
1133. « (1648—1687) rézpénz 2
1134. III. Szulejmán (1687—1691) kis ezüstpénz 1
1135. « (1687—1691) rézpénz Konstantinápoly 5
1136. XVII. századi kis ezüstpénz 6
1137. Teljesen bizonytalan ezüstpénz (kopott, törött) 2

JETON—BÁRCA

*1138. Dukátsúly (XIV. század?)
E) Négyszög közepén liliom, körüle 4 kis kör
H) —
Bronz, egylapú 16—16 mm 3,41 g 1
*1139. Zsigmond réz jeton CNH II. 366 1
1140. « « « « 367 1
*1141. Francia jeton (középkori)
E) BVMEOPADBVMEOPADBVMEOPAD+
Négyrészű címerpajzs. 1., 4. mezőben három liliom, 2., 3. mezőben állatfej (Francia és Dauphiné)
H) ...OAVMEOPP...EPBCOAVM...
Mező, kitöltve liliomokkal
Bronz, 28 mm cf. Coll. Rouyer XXV. t. 5. 1
1142. Francia jeton (középkori)
E) Négyrészű címer. 1., 4. mezőben állatfej, 2.,3. mezőben három liliom (Dauphiné és Francia)
H) Liliomok
Bronz, cf. Coll. Rouyer XXV. t. 5. 1
1143. Francia jeton (középkori)
E) AVE MARIA...
Címerpajzsban három liliom
H) Kivehetetlen körirat
Liliomos végű kereszt
Bronz, cf. Coll. Rouyer XXIII—XXIV. t. 1
*1144. Francia jeton (középkori)
E) VIVE : LE : BO...AD korona
Négyszögben négy liliom
H) VELEVE : LA : GELLEE : DE...R :
Hajó zászlóval, felette G betű
Bronz, 24 mm cf. Neumann 29301—04 1
1145. Francia jeton (középkori)
E) VIVE : LE : BOn : ROY : DE : FRAn
Négyszögben (rutapajzs) négy liliom
H) VELEVE : ...DE : FRA :
Hajó, felette G betű
Réz, cf. Neumann 29301—04 1
*1146. Középkori jeton
E) Díszítmény körben gyerekfej
H) Vonalkör és gyöngykör között rozetták, a gyöngykörben korona, felette S betű két rozetta között
Bronz, 23 mm 1
*1147. Középkori jeton
E) SSSSS (körben)
Szakállas férfifej.
H) Levéldíszekből kör
Ifjú mellképe j.
Réz, 23 mm 1
*1148. Középkori jeton (töredék)
E) Középen pont, ezt övezi : vonalkör, díszítményekből kör, vonalkör, pontokból álló kör, végül lezáró körvonal
H) Ugyanaz (alig vehető ki)
Bronz, 19 mm (fele letörve) 1
1149. Középkori jeton (körülvágott)
E) Négyes karélyban rozetta körül négy liliom egyenszárú kereszt alakban

H) Nem vehető ki
Bronz, 12,5—13 mm (négyszögre körülvágva) 1

1150. Középkori jeton (töredék)
Csak egy szelvényrész vehető ki: karélyban liliom. Bronz 1

*1151. Nürnbergi jeton (régi)
E) TODTEDSDESORTERSE
Címerpajzs. 1. és 4. mezőben farkasfej (Windischgrätz), 2., 3. mezőben három kis kör (Waldstein)
H) A...EGOS ⁘ EARGOS ⁘
Középen Krisztus monogramja
Bronz, 24 mm cf. Coll. Rouyer XXVIII. t. 5 1

*1152. Nürnbergi jeton (régi)
E) Krisztus monogram (IHS) két rozetta közt, lent három liliom
H) Krisztus monogram (xps), felette három liliom, alatta két liliom
Bronz, 23 mm cf. Coll. Rouyer XXVIII. t. 7 1

*1153. Nürnbergi jeton (régi)
E) Koronás fej két virág között
H) Koronázott címerpjzsban három liliom
Réz, 20 mm cf. Coll. Rouyer XXVIII. t.10 1

1154. Nürnbergi jeton (régi)
E) +O+ / CASPAR / BALTHESA / R.MELCHI / OR+/./|\
H) Csillagkörben korona
Bronz, 21 mm 1

*1155. Nürnbergi jeton (régi)
E) AVS VS VS VS VS VS VS VS VS VS
Címerpajzsban három liliom
H) SIS IIS IIS IIS IIIS IIS IS IIS III
Címerpajzs három liliommal
Bronz, 23 mm 1

*1156. Nürnbergi jeton (régi)
E) TRVRTRVR... (körben)
Négyes, majd tizenkettes karélyban 3 részű címerpajzs
H) TRVRTRVR... (körben)
Dupla hármas karélyban országalma
Réz, 24 mm 1

1157. Nürnbergi jeton (régi)
E) Címerpajzsban három liliom, felette 0+0
H) Hajó
Réz 1

*1158. Nürnbergi jeton (régi)
E) Hajó
H) Dupla hármas karélyban országalma
Réz, cf. Neumann 32454—55 1

*1159. Nürnbergi jeton (régi)
E) ARTI+RAVR+AVRA+ARVR+
Kereszt, szárai közt négy címer (1. csillag, 2. kereszt, 3. három pont és 4. pólya)
H) V∃TTRATVATTRVTEVART
Szárnyas oroszlán számoló táblával
Bronz, 34 mm cf. Neumann 32458 1

*1160. Nürnbergi jeton (régi)
E) Szárnyas oroszlán négy rozetta közt táblán számol
H) Csontváz, balról öt, jobbról négy gömb
Bronz, 23 mm 1

*1161. Nürnbergi jeton (régi)
E) ...BO..VInn..nROIVIOnRO...
Négyszögben négy liliom
H) ..nER...nOnnD...
Hajó, felette G betű
Réz (törött), 25 mm cf. Neumann 32454—55 1

*1162. Nürnbergi jeton (régi)
E) Kivehetetlen körirat
Rozetta körül három korona között három liliom
H) ...VEnO...
Dupla hármas karé yban országalma
Réz, 21,5 mm cf. Nleumann. 32463—69 1

*1163. Nürnbergi jeton (régi)
E) ...REV...VG
Rozetta körül három korona között három liliom
H) ...DE.ABVn...
Dupla hármas karélyban országalma
Réz (töredék), cf. Neumann 32463—69 1

1164. Nürnbergi jeton (régi)
E) Rozetta körül három korona és három liliom
H) Dupla hármas karélyban országalma
Réz, cf. Neumann 32463—69 1

1165. Nürnbergi jeton (régi)
Előbbihez hasonló. Cf. Neumann 32463—69 1

1166. Nürnbergi jeton (régi)
E) AnOD·VEA·nO·DVE·A·nO·E
Rozetta körül három korona között három liliom. Koronák felett háromkis kör
H) EVEOADEVDOA...AEn
Dupla hármas karélyban országalma
Réz, 23 mm cf. Neumann 32464—65 1

*1167. Nürnbergi jeton (régi)
E) EAVE*EAVEB*AEVB ⁘ ❀
Három korona közt három liliom
H) EVBEVB*EVBEVB*EVBEVB*
Dupla hármas karélyban országalma
Réz, 23 mm cf. Neumann 32470 1

*1168. Nürnbergi jeton (régi)
E) BOnVE*BEVRE : * BEROI*
Rozetta körül három korona között három liliom
H) BVERVO*BVEnR*VEOnE*
Dupla hármas karélyban országalma
Réz, 21 mm cf. Neumann 32474—75 1

*1169. Nürnbergi jeton (régi)
E) DRAVMO*VCOP...COAC*
Három korona közt három liliom
H) MORGEN*IST GVT PE...
Dupla hármas karélyban országalma
Réz, 22,5 mm 1

*1170. Nürnbergi jeton (régi)
E) + AVRIO...
Három korona közt három liliom ábra $^1/_3$ része vehető ki

H) ...VREVIO...
Dupla hármas karély egy része látszik
Réz (töredék) 1

*1171. Nürnbergi jeton (Hans Schultes [1550—1574 körül] jelzésével)
E) GLVCK KVM...ON.GOT ALEIN
Rozetta körül három korona között három liliom
H) ..NS.SCHLTE..IN.NVRENBERG
Dupla hármas karélyban országalma
Réz (kicsorbulva), 22 mm cf. Neumann 32150—56 1

*1172. Nürnbergi jeton (Cornelius Lauffer [1660—1676 körül] jelzésével)
E) LVD : XIIII DG : FR : ET NA : REX
Mellkép babérkoszorúval j.
H) COR : LAVFFERS.RECHPFENING
Koronázott címerpajzsban három liliom
Réz, 18,5 mm 1

*1173. Nürnbergi jeton (Johann Jakob Dietzel [1736 körül] jelzésével)
E) ANNA.D.G.RVS — SOR. IMPERAT
Koronázott mellkép j.
H) DONAT VICTORIA TANTA
Diadalkocsi, mögötte Victoria, lent I.I.D.RE.P
Réz, 22 mm 1

1174. Nürnbergi jeton (ugyanazon jelzéssel)
XV. Lajos mellképe, I.I.D jelzés
Réz (az érem elkallódott) 1

1175. Nürnbergi jeton (IGK jelzéssel, XVIII. század)
Réz (az érem elkallódott) 1

*1176. Nürnbergi jeton (Christian Sigmund Annert [XIX. század első fele] jelzésével)
E) ...D.G.F.E : REX
XV. Lajos mellképe j.
H) ...IGM:ANNERT.RE:PF:
Korona alatt liliomos monogram
Réz (csonka), 23 mm 1

1177. Wrba, bárca
E) Középen WRBA, lent két kis stilizált állat
H) —
Ólom, egylapú, 25 mm 1

*1178. Bárca
E) Gyöngykörben kereszt szárai közt két rozetta és két T betű
H) Hatágú csillag
Bronz, 20 mm 1

1179. Bárca (középkori?)
E) Karjait széttáró szembenálló alak vehető ki
H) Bizonytalan
Réz (teljesen kopott), 25 mm 1

*1180. Egyházi Állam, VIII. Bonifacius (1294—1303) ólombulla (fele). Serafini I. L. 5 1

1181. Egyházi Állam, VI. Ince (1352—62) ólombulla. Serafini I. K. 12 1

1182. Angol csomagzáró bárca (?)
E)HONI*SOEIT*QVI*MAL*Vϱ*JqENSE C·:
Koronázott címerpajzs. 1.,4. mezőben hármas liliom, 2.,3. mezőben három párduc (francia és angol), oldalt két állatalak
H) —
Bronz, egylapú, 33 mm 1

*1183. Angol csomagzáró bárca (?)
E) Négyrészű angol—francia címer koronázva (előbbihez hasonló) oldalt két állatalakkal
H) Tudor liliom
Bronz, 40 mm 1

*1184. Bizonytalan csomagzáró bárca (?)
E) Gyöngykörben SOVER. Lent városkép
H) N? / * * Beütés a mezőben
Bronz (két lapból összeillesztve), 41 mm 1

*1185. Ólomzár
E) Gyöngykörben B betű
H) Tölgyág két rozetta között
Ólom (két lapból összeillesztve), 27 mm 1

1186. Csomagzáró bárca
E) Kivehetetlen ábra
H) Kivehetetlen ábra
Bronz (két lap fülénél összehajtva), 18 mm 1

AZ ÉREMANYAG OSZTÁLYOZÁSA LELŐHELYEK SZERINT[48]

A lelőhelyek nevei az ásatások színhelyéről készült legújabb térkép alapján felsorolva. A korábbi ásatási munkahelyek, melyekkel azonban a régi leltárkönyvekben találkozni lehet, zárójelben vannak felemlítve. Az egyes lelhelyeken belül a rétegek csökkenő sorrendjében következnek a leletek (mert a legmagasabb számú, tehát legmélyebben fekvő rétegben szerepel a legkorábbi veret), ezen belül a hálózati számok sorrendje következik, majd végül ennek a keretében a hosszmérték (méter) értékei csökkenő számú sorrendben. Minden egyes így megjelölt lelőhelyen együtt talált érmek az éremanyag feldolgozásának sorszámai szerint következnek. Amennyiben a megjelölt sorszám alatt leírt típusból egynél több darab fordul elő az illető lelhelyen, ez esetben a darabszám zárjelben van a sorszám mellett. A sorszámok után zárjelben közölt kronológiai adatok ugyanazon réteg összes hálózati számai alatt feltüntetett érmek közül a legkorábbi és legkésőbbi keltezésű érem időbeli meghatározását adják.

Rövidítések : AR = alsó réteg, FR = felső réteg, R = réteg, — = nincs rétegszáma.

Nagy Rondella

5R 464—810/2,4—4 : 197 [XV. század]
3R 451—802/6—6,5 : 1137
3R 454—799/5(7) : 615 [1510 körül]
2R 450—806/3 : 692
2R 459—806/2,8 : 868, 956. 959

2R 460—805/5 : 801
2R 462—808/3,9—4,8 : 790
2R 468—801/3,5 : 790, 842 [1532—1682]
1R 460—805/3—4 : 1172
1R 460—805/2,2 : 971
1R 462—803/2—4 : 982
1R — /2,5 : 916 [1621—1858]
— 451—830/2 (nagy köves úttestről) : 823
— 455—793/4,5 : 760
— 455—833/1,5 : 1072
— 464—802/1,5 : 939, 1039, 1125
— 464—809/4,10 (A két bástyafal közötti út agyagburkolatából, közvetlenül a kövek felett) : 646
— 465—793/1 : 1125(3)
— 465—796/2 : 825
— 465—804/1,8 : 703
— 471—827/1,7 : 807
— — /3 : 700
— — /1,6 : 1012
— Szórvány : 866

Újvilág kapu

— 497—850/4,1 : 641
— 497—850/2,7 (köves út alatt) : 823
— 497—850 (út alatt) : 1153
— Farkasverem felett húzódó nagy köves út (török) alatt : 644

Déli ágyúállás

— Szórvány : 1099

Déli külső palotaudvar (télikert)

4R 476—882/3 : 692 [1532]
3R 472—893/3,2 : 771
3R 477—876/3,2 : 722, 790, 982
3R 477—882/2,8—3 : 609 [1504—1621]
3R Szórvány 1109a
2R 473—892/2,6 : 833, 1127
2R 474—890/2,8 : 877
2R 474—891/2,8 : 911
2R 475—891/2,6 : 706, 731, 950, 1046
2R 476—890/2,8 : 727, 760, 791, 862, 896, 897, 928, 1123
2R 488—868 : 173, 790, 977 [Zsigmond — 1623]
1R 452—890/3 (előtte) : 1014 [1636]
— 470—895/7,6 : 648, 812
— 477—881/2,5—3 (3. és 4. R padlószint és nagy kőréteg között): 1044
— 478—882/2,9—3 : 812, 840
— 483—878/1 (előtte) : 970
— 486—864 : 640
— 486—890/1,2 (melegház) : 888, 1112
— 488—863/4,5 : 826
— 491—865/4,4 : 906, 911, 951
— 494—869/3,1—3,8 (tetőcserepes szemétből) : 209, 514, 750
— 499—861/1 : 843, 867, 882, 940, 951, 981
— 500—876 : 25, 206, 760, 1127
— 501—876/1,9 (középkori küszöb alatt) : 27(3), 1133
— 502—937/5,91 (déli rész) : 705
— 503—937/6 (déli rész) : 649
— 505—937/7,2 (déli rész) : 797
— 513—898/5 : 934
— Török szemétréteg : 1054, 1068(2), 1069, 1070(7), 1071, 1131
— Szórvány/3,5—4,5 : 604, 630, 669, 731, 760, 775, 873, 1117
— Szórvány : 632, 711, 861, 866, 1052, 1127

Déli kapu

FR Farkasverem/0—1,5 : 1077 [1682]

Déli külső palotaudvar kút

3R Kút/11,3—11,9 : 6
3R Kút/10,4—11 : 884 [II. Mátyás]
2R Kút/10 : 932
2R Kút/9,7—10 : 947 [1631]
1R Kút/8 : 1042 [1517—20]

Lovagterem

— 487—906/2,75 : 742, 815
— 488—906/1,4 : 676, 896
— 2 pillér között/kb. 3 : 555, 829
— Sziklaboltozat alól : 1110

Lovagteremtől keletre

3/AR 482—910/5,7 : 881, 941
AR Szemétréteg : 503 [I. Mátyás — XVII. század]

István-torony

— — /1,7 : 969

Boltozatos helyiségek

4R 619—1056/5,8—6,7 (boltív alól) : 816 [1572]
— Szórvány/3 (boltozatos pince) : 903

Nyugati külső palotaudvar (Gyilokjáró)

— 509—880/7,8 (középkori nívó) : 398
— 530—891 (ajtó melletti terrazzo padlóból) : 382
— Vízvezeték-alagút boltozata felett : 249
— Vízvezeték-alagút boltozata felett/7,5 : 290
— Vízvezeték-alagút feletti beásásból : 340
3R 505—877 : 715, 790, 909
3R 507—878 : 868, 872
3R 508—880/7,8 : 709, 824, 925
3R 509—880/7,8 : 748, 801
3R 511—878/7,8 : 729, 1064, 1123, 1161
3R 511—883/7,8 : 699, 815, 982
3R 511—883/7 : 835
3R 511—883/6,5—7,8 : 658, 740, 785, 835, 849, 857
3R 514—878/7,3 : 722, 730

3R 514—880/7,8 : 203, 309, 328, 727 (2), 737, 876, 1162, 1177
3R 514—884/6,5—8 : 732
3R 514—887/7,6—8,6 : 921
3R 514—888/7,8 : 770, 797
3R 515—881/8 : 830
3R 515—884/12 : 858, 1124 (5)
3R 515—884/6,5—7,8 : 799, 835, 902, 1086
3R 518—881/7,8 : 664
3R 518—889 / 519—890 } 7,8—9,2 : 643, 870
3R 519—890/8 (pincebeszakadás) : 1098
3R 521—881/6,5—7,8 : 591
3R 522—882/6,5—7,8 : 828
3R 523—892/7,3—7,5 : 856
3R 527—892/7,2 : 366, 567
3R 528—897/6,7—7 : 597
3R 528—901/7,4 (konyha, tégla alatt) : 1163
3R 528—901 (konyha, padló alatt) : 232, 244, 306
3R 529—896/7,7 : 1060
3R 530—891 (terrazzo felett) : 898
3R 534—900/8,5 : 299
3R 534—900/7,5 : 535
3R 534—901/7 : 606 [I. Ulászló — 1638]
3R Szórvány/6,5—7,8 : 941
3/AR 535—903 : 983 [1261—76]
3/CR 530—899/7,5—7,7 : 190, 234, 254, 256, 306 (3), 404, 419, 1006
3/CR 531—900/7,2 : 598, 1159
3/CR 532—902 : 320, 378
3/CR 533—902/7,7—7,8 : 171 [Zsigmond — I. Mátyás]
3/I.R 511—881/5,4—6,2 : 1127 [XVI. század]
3/II.R 510—881/7,2 : 902 [1624]
3/IV.R 509—881/7,6 : 512, 1053 [I. Mátyás — 1536]
2R 505—877/7 : 705 [1538]
FR 511—880/1,2 : 777 [I. Ferdinánd]
— 511—883/7,8 : 779, 901
— 517—883/10 : 894
— 518—878/1,8 : 910
— 528—900 (2. és 3. támpillér között a török padlószinten) : 946
— 537—899 (terrazzópadló) : 469
— Kemence feletti omladékból : 376
— 2. és 3. pillér között a téglapadlón : 933
— Szórvány : 565, 761, 875, 953

Nyugati külső palotaudvar pince (Gyilokjáró pince és a 26, 27, 29. gödör)

4R 514—884/11,1—11,4 : 835
4R 517—888/11,7—12 : 541 [I. Mátyás — 1579]
4R 519—889 : 778 [I. Ferdinánd]
3R 513—885/11—11,7 : 835 (4)
3R 513—885/10—11,7 : 602, 835 (10)
3R 513—885/10,5 : 835 (196)
3R 513—886/11 : 819, 835 (3)
3R 513—886/10—11 : 835 (3)
3R 514—884/10—11 : 740, 857
3R 514—885/10—11 : 835 (14), 879
3R 515—884/11—11 : 835 (14)
3R 515—884/10—11 : 835 (52)
3R 515—886/10—11 : 835 (13)
3R 516—881/10—11 : 727 (2), 790
3R 516—886/11,7—12 : 835
3R 516—886/10—11 : 857, 875
3R 516—886/10,5 : 794
3R 516—886/9 : 872, 918, 1017, 1100, 1103, 1109
3R 517—888/7,6—8,6 : 749
3R 518—889/11,5 : 135
3R 518—891/11—11,5 : 844
3R 519—888/11—11,5 : 800, 820
3R 519—889/10—10,5 : 801, 850, 886
3R 519—890/10—10,5 : 656, 855, 883, 885, 887
3R 520—889/10—10,5 : 790, 802, 1093
3R 521—885/10 : 295, 385, 664, 765, 1127, 1182
3R 521—886/10,5 : 1067
3R 522—885/10 : 837, 859, 942
3R Pince : 716, 718, 724, 746, 775, 781, 790, 797, 833, 848, 860, 866, 867, 868 (3), 926, 943, 950, 1020, 1107 [Zsigmond — 1634]
— 517—890/9,8—10,6 : 814
— XXVI. gödör/11,3 : 234
— XXVI. gödör szórvány : 590
— 29. gödör/10,5 : 859, 1171
— 29. gödör : 1137
— Szórvány : 5, 716

Keleti külső palotaudvar (pince, külső támpillér)

8R 490—953/8 : 10, 194, 530, 841 [Zsigmond — 1585]
5R 496—960/7,2 : 711, 808
5R 498—960/6,5—7,2 : 764
5R 498—961/6,5—7,2 : 657, 677, 723, 797, 1120
5R 499—960/6,5—7,6 : 611
5R 499—960/6,5—7,3 : 610
5R 499—960/6,5—7,2 : 659, 703
5R 499—963/6,5—7,4 : 797
5R 499—967/6,5—7,5 : 157, 190
5R 500—961/6,5—7,5 : 588
5R 500—961/6,5—7,2 : 723
5R 501—960/6,5—7,2 : 88
5R 501—963/6,5—7,5 : 20, 135, 730
5R 501—963/6,5—7,3 : 104
5R 503—963/7,2 : 80, 151, 237, 250, 267, 1030
5R 504—957/6,5—7,2 : 290
5R 504—958/6,5—7,2 : 600
5R 504—962/7,2 : 53, 488
5R 504—962/6,5 : 512
5R 507—958/9,4—10 : 209, 483 [Mária — 1566]
4R 490—930/3,2 : 667
4R 492—932/3,3 : 295, 732
4R 493—932/5 : 603, 621, 1140
4R 493—958/8 : 713
4R 494—955/7,2 : 790, 959
4R 494—956/7,2 : 837
4R 494—957/5,5 : 869
4R 494—959/5,6 : 774, 795
4R 495—959/6,8 : 745
4R 495—959/6 : 917
4R 495—926/3,66 / 4R 496—927/4,01 } : 616
4R 496—932/5 : 432
4R 496—960/6 : 790

4R 496—967/6,5 : 1078
4R 497—958/7 : 1117
4R 498—958/7,8 : 671
4R 498—958/5,2—6,5 : 703
4R 498—959/6,8 : 737
4R 499—958/5,2—6,5 : 915
4R 499—959/5,2—6,5 : 812
4R 499—960/5,2—6,4 : 703, 743
4R 501—962/6,4—6,7 : 624
4R 501—962/6,4—7,2 : 747
4R 502—968/6,8 : 726
4R 503—953/6,6 : 576
4R 504—958/4,8 : 872
4R 505—965/6,5—7,2 : 579
4R 505—966/5,5 : 751
4R 506—955/5 : 915, 922
4R 506—956/6,9 : 79
4R 506—964/6,7 : 143, 145, 488, 531
4R 506—966/7,4 : 117, 513
4R 506—968/7,5 : 319, 414
4R 506—969/6,7 : 752,
4R 507—953/6,9 : 730, 905
4R 507—953/6,5 : 1102
4R 507—957/4,5 : 760, 854
4R 507—964/6,7 : 117, 120, 518, 612
4R 507—964/6,4 : 184
4R 507—965/6,8 : 83, 263, 347, 401, 664
4R 507—965/6,7 : 144, 691
4R 508—955/5,5 : 913, 1127
4R 508—956/6,9 : 1127 [Zsigmond — 1684]
3R 485—924/3 : 754
3R 490—919/3 : 714, 744, 749, 805
3R 490—920/3 : 696, 753
3R 491—920/2,3 : 756
3R 492—922/2,3 : 783, 916
3R 493—930/4 : 690, 805
3R 493—959/4,6 : 745, 1080
3R 494—930/4 : 694, 1150
3R 494—933/4,5 : 541, 697
3R 495—934/4,5 : 633, 790, 804
3R 495—955/5,3 : 980, 1082
3R 496—929/4 : 22, 1164
3R 496—931/4 : 614
3R 497—927/3,2 : 661
3R 497—933/4 : 790
3R 497—949/6 : 703, 705
3R 498—934/4 : 39
3R 499—931/3,5 : 928
3R 499—966/6,5 : 835
3R 500—961/5,2 : 790
3R 502—958/4,7 : 1130 (2), 1132 (22)
3R 502—962/6,4 : 1108
3R 505—964/4 : 937
3R 505—966/5,6 : 655
3R 505—968/6,7 : 1079
3R 508—957/5,8 : 808
3R 508—957/5,7 : 982
3R 510—901/4,8 : 808
3R 511—963/5 : 690
3R 512—964/5,8 : 1061 [Róbert K. — 1685]
2R 493—923/3 : 730, 746, 752
2R 494—923/2,5 : 780
2R 497—930/3 : 733
2R 497—949/7 : 864
2R 497—949/6 : 866
2R 498—931/2 (keleti homlokzati fal előtt) : 1123
2R 498—931/1,8 : 709
2R 498—964/5 : 1127
2R 499—930/1,5 : 1081
2R 499—958/4,6 : 753
2R 499—964/5,2 : 944
2R 499—966/6,1 : 145, 552
2R 500—965/5,2 : 890, 949
2R 500—967/5,4 : 834
2R 502—970/3,5 : 896
2R 502—970/3,2 : 950, 1097
2R 503—969/4 : 1123
2R 505—968/3,7 : 797
2R 506—957/5,8 : 832
2R 506—957/4,7 : 1123
2R 506—957/4,5 : 306
2R 506—959/4,3 : 752
2R 506—969/4 : 1112
2R 507—962/5,5 : 694
2R 508—963/5,5 : 575
2R 509—961/4 : 825
2R 509—961/3,8 : 819
2R 509—963/5,5 : 818
2R 510—953/3,7 : 1106
2R 511—960/4,5 : 686
2R 599—966/5,4 : 904 [Zsigmond — 1686]
1R 493—923/2,10 : 735
1R 494—923/4 : 575
1R 494—925/3 : 782
1R 494—925/2 : 17, 233, 481
1R 495—931/2 : 831
1R 495—931/1,5 : 1135
1R 496—929/1,5 (középkori keleti homlokzati fal előtt) : 919, 1013
1R 496—932/1,1 : 117
1R 496—962/3,5 : 88
1R 497—933/2,5 : 1123
1R 499—930/1,5 : 821
1R 499—962/4,7 : 1130
1R 502—962/3,2 : 819
1R 503—957/3 : 986
1R 505—937/3,2 : 1018, 1127
1R 507—960/3,8 : 954
1R 507—966/2,2 : 1165
1R 508—953/3,1 : 1008
1R 508—956/2 : 1118
1R 508—957/3 : 874
1R 508—957/2 : 927
1R 509—958/2 : 872 [1282/1308—1760]
FR 491—920 : 1019
FR 493—924/1 : 673, 760
FR 493—954/2,5 : 955
FR 493—954/1 : 971
FR 494—925/1 : 896, 1007
FR 497—930/5 : 1123
FR Szórvány : 972 [XVI. század — 1859]
— 490—919/2 : 901, 923
— 490—953/2,1 : 1136
— 491—920/5 : 48

— 493—932/3,5 : 703, 727, 766, 1167
— 495—924/5 : 38
— 496—926/5 : 900
— 497—932/6 : 927
— 499—956/4,2 : 825 (2), 826
— 500—939/8 : 488
— 500—955/5,8 : 838
— 506—965/7,4 : 526
— 508—958/2,6 : 691
— 508—959/2,2 : 847
— 509—963/4,5 : 120
— 510—959/3 : 810
— 511—960/4,8 : 812
— 511—962/4 : 664, 777
— 511—964/5 : 726
— 560—967/3,2 : 816
— Felső fehér csík felett 30 cm-re : 21
— Szórvány : 2, 26, 117, 530, 638, 677, 683, 685, 734, 737, 769, 776, 790 (2), 838, 859, 904, 958, 965, 966, 974, 992, 1050, 1061, 1075, 1092

Déli kisudvar környéke

2R A keleti határfal alapozása mellől a sziklafalszín feletti rétegben/1,72 : 945 [XVII. e.]
— A lépcsőház melletti feltöltésből/1,7 : 36

Déli kisudvar II. helyiség

1R A déli fal szélén a falban (1R?) szórvány : 259 [I. Ulászló]

Déli kisudvar III. helyiség

1R 518—918/0,75—1,48 : 44
1R 519—918/0,75—1,43 : 991 (4) [Róbert Károly]
— A déli falat átvágó modern árok fenekén : 44

Déli kisudvar IV. helyiség

1R 511—927/1,54 : 988 [1282—1308]

Kápolna

4R 504—976/5 : 660
4R 506—976/5 : 676 [1527—1528]
3R 504—977/5 : 53
3R 509—970/5 : 47, 553 [Nagy Lajos—I. Mátyás]
2R 504—974/2 (mérműves ablaknál) : 237 [I. Ulászló]

Kápolnától északra fekvő udvar (kápolnától északra, kápolnától északra X. gödör, kápolnától keletre, kápolna mellett)

8R 510—986 : 159, 169, 363, 1085
8R 511—988 : 153, 159(2), 184, 190, 194, 463, 990
8R 512—987 : 117, 170, 184 [XIII. század — V. László]
8/CR 505—987 : 367
8/CR 505—989 : 213, 326
8/CR 507—988 : 306
8/CR 509—986 : 122, 159 [Zsigmond—I. Ulászló]
7R 504—987/8,5 : 302, 393
7R 504—988/7,5 : 188, 423, 559, 1091, 1147
7R 505—989 : 466, 550, 572
7R 507—987/8,2—8,6 : 488, 498, 507, 514 (2), 568
7R 511—986/8,3—8,6 : 559
7R 514—989/8,2—8,6 : 422 [Zsigmond—I. Mátyás]
7R Szórvány : 518
7/BR 507—987 : 348, 375, 378, 517
7/BR 508—988 : 512
7/BR 509—989 : 242, 256, 421, 521
7/BR 510—985 : 206, 377, 439, 446
7/BR 510—987 : 513
7/BR 511—988 : 448, 994 [I. Ulászló—I. Mátyás]
6—7R 512—986/7,4—8,2 : 423
6R 505—988/8,4 : 559
6R 511—988/8,2—8,8 : 526, 1035
6R 512—986/7,4—8,2 : 439 (2)
6R 512—990/8,2—8,6 : 190
6R 513—988/8,2—8,6 : 424
6R — /8,2—8,5 : 512 [Zsigmond—Mátyás]
5R 504—984/7—7,4 : 422, 463, 496, 522, 523, 588
5R 504—986 : 508
5R 504—988/7,5 : 439
5R 504—989/7—8 : 575
5R 504—989/7—7,4 : 540
5R 506—984 : 114, 550, 1146, 1158
5R 507—982 : 1060, 1089
5R 507—984 : 1155, 1185
5R 507—991/6,7—7,4 : 496, 1059, 1073
5R 507—992/6,7—7,4 : 1
5R 508—985 : 494, 1061
5R 508—991/7,4—8,4 : 568
5R 509—989/6,7—7,4 : 85, 405
5R 509—990/7,4—8,4 : 439
5R 509—990/6,7—7,4 : 575, 1063
5R 509—991/6,7—7,4 : 496, 1025, 1036
5R 511—990/7,4—8,2 : 496, 505
5R 511—991/7,4—7,8 : 518
5R 512—988/7,4—8,2 : 577
5R 512—989/6,7—7,4 : 541, 1091
5R 512—990/6,7—7,4 : 1061
5R 512—992/5,18—7,3 : 237
5R 513—987/7,4—8,2 : 526
5R 513—988/6,7—7,2 : 103, 520
5R 513—990/7,4—8,2 : 439
5R 514—989/7,4—7,7 : 512
5R 514—989/6,7—7,1 : 552
5R 515—989/7,4—8,2 : 377
5R 515—989/7—7,4 : 252, 544
5R 515—989/6,7—7,1 : 289
5R 515—992/5,18—7,1 : 505 [Zsigmond—I. Mátyás]
5/AR 504—989/7,1 : 579 [I. Mátyás]
4—5R Szórvány : 123, 204, 259, 512, 622, 1156
4R 503—981/3,8 : 117
4R 505—989/4,2—5,2 : 8, 11
4R 505—990/4,2—5,2 : 3
4R 505—991/5,2—6 : 570
4R 505—992/4,2—5,2 : 598
4R 506—988/4,2—5,2 : 541 (2)
4R 506—989/4,2—5,2 : 547, 579, 590
4R 506—990/4,2—4,5 : 512
4R 506—991/5,2—6 : 433, 518
4R 506—991/4,2—5,2 : 96
4R 506—992/6—6,7 : 601
4R 507—982 : 129, 224, 434, 440, 485, 503, 504, 547, 551, 579, 994, 998, 1031
4R 507—987/5,2—6 : 1083
4R 507—988/7,35—7,95 : 493, 503, 559, 563
4R 507—988/5,2—6 : 434

4R 507—988/4,2—5,2 : 561
4R 507—990/6—6,7 : 1152
4R 507—990/5,2—6 : 15
4R 507—990/4,2—5,2 : 552, 561, 593, 597, 1060
4R 507—991/4,2—5,2 : 88
4R 508—986/4,2—5,2 : 579
4R 508—988/4,2—5,2 : 131
4R 508—989/4,2—5,2 : 489
4R 508—990/5,2—6 : 590
4R 508—991/6,5—6,7 : 519
4R 508—991/5,2—6 : 1111
4R 508—991/4,2—5,2 : 574
4R 509—986/5,2—6 : 306
4R 509—986/4,2—5,2 : 508
4R 509—987/4,2—5,2 : 117, 477
4R 509—988/5,2—6 : 393
4R 509—988/4,2—5,2 : 568
4R 509—989/6—6,7 : 577
4R 509—989/4,4—5,3 : 541
4R 509—990/5,2—6 : 158, 484, 503, 577
4R 509—990/4,4—5,3 : 577
4R 509—991/6—6,7 : 533
4R 509—991/5,2—6 : 270
4R 510—984/6—6,7 : 518
4R 510—986/5,2—6 : 417
4R 510—986/4,2—5,2 : 206, 522
4R 510—987/5,2—6 : 1057
4R 510—987/4,2—5,2 : 555, 590, 1061
4R 510—988/4,4—5,3 : 590
4R 510—989/5,2—6 : 474, 579
4R 510—990/6—6,7 : 217, 427
4R 510—990/5,2—6 : 117
4R 510—991/6—6,7 : 145
4R 510—991/5,2—6 : 486, 519, 579
4R 511—985/5,2—6 : 237, 512, 552, 559, 575
4R 511—985/4,2—5,2 : 1000
4R 511—985/4,2—4,5 : 510
4R 511—986/5,2—6 : 598
4R 511—986/4,2—5,2 : 153, 473, 476
4R 511—987/5,2—6 : 564, 596, 1060
4R 511—990/5,2—5,9 : 995
4R 511—990/4,7—5,3 : 598
4R 512—986/4,2—5,2 : 54, 472
4R 512—989/6,7—7,4 : 541
4R 512—990/6—6,7 : 575
4R 512—990/5,2—5,8 : 476, 549
4R 513—987/4,1—5,2 : 466, 543 (2), 568
4R 513—988/5,8—6,4 : 1001
4R 513—988/4,1—5,3 : 148
4R 513—988/2—2,6 : 599
4R 513—990/6—6,7 : 590
4R 513—992/3,3—5,2 : 241, 306, 367, 1024
4R 514—988/4,1—5,3 : 488, 502, 515
4R 514—989/4,75—5,65 : 227, 363, 439, 455, 505, 509, 1087
4R 514—990/6,4—6,7 : 561, 594, 1061
4R 515—989/5,2—5,8 : 561
4R 515—989/4,75—5,65 : 563
4R 517—992/3,3—4,8 : 220, 500
4R — : 379, 559, 568, 579, 583, 1003, 1058 [Mária—I. Mátyás]
4/AR 503—987 : 519
4/AR 504—987/4,7—5,4 : 120, 574
4/AR 505—982 : 541
4/AR 507—985 : 159, 309, 479, 490, 524, 590
4/AR 508—987/5 : 1060 [Zsigmond—I. Mátyás]
4/BR 502—987/6 : 232, 598
4/BR 503—985/6 : 86, 309
4/BR 503—988/5,7—6 : 7, 16, 26, 29, 433
4/BR 504—989/6,7 : 14, 653
4/BR 504—989/6—6,5 : 512, 541
4/BR 504—989/5,7—6 : 12, 541, 552, 1016
4/BR 505—985/6,5—7 : 239
4/BR 505—989/6,5—7 : 176, 182, 514, 541, 835
4/BR 506—986/5,4—6,7 : 263, 272
4/BR 508—985 : 13, 197, 1032
4/BR 508—986/5,4—5,7 : 541, 599 [Zsigmond — 1579]
3R 504—982/3,5 : 83, 414, 657
3R 507—982 : 159, 476, 517, 984, 1139
3R 510—989/2,7—3,7 : 559 [XIII. század — I. Mátyás]
3/IV.R 509—882/7,6 : 541 [I. Mátyás]
2R 503—985 : 660, 679, 686, 689 (2), 691, 758
2R 505—992/2,7—4,3 : 24
2R 507—982/2,7—3,4 : 406, 613
2R 509—986 : 499, 689 [I. Ulászló — 1532]
2/AR 502—988/4,5—5,3 : 686 [1529?]
1—2R 499—974 : 905, 1134
1R 499—974/3 : 967
1R 503—986/2,5—3,6 : 674
1R 503—988/2,5—3,5 : 888
1R 504—989/2,5—3,2 : 642
1R 504—990/2,5—3,1 : 626, 776
1R 505—987/2,5—3,5 : 644, 683, 908, 1041
1R 505—987/1,4—2,5 : 1136
1R 505—990/2,5—3,2 : 696, 698, 700, 702 (2), 706 (2)
1R 506—988/2,5—3,2 : 675, 1126
1R 506—989/2,5—3,2 : 784
1R 506—990/1,4—2,8 : 805
1R 506—991/1,4—2,3 : 685
1R 507—985/1,4—2,1 : 678
1R 507—986/1,4—2,5 : 557, 627
1R 509—985/1,4—1,8 : 680
1R 509—985/1,3—1,9 : 901
1R 510—988/1,4—1,8 : 709
1R 513—986/7,4—8 (boltív alóli betöltésből) :
1R 420, 526
1R 513—986/6,6—7,4 (uo.) : 121, 128, 321, 448, 450, 512, 526, 992, 996
1R 514—986/6,6—7,2 (uo.) : 117, 325, 353
1R 514—986/6,6—7 (uo.) : 209, 306, 321, 992, 994
1R 514—987/7,3—8 (uo.) : 88, 116, 190, 376, 425, 438, 512, 1033
1R 514—987/6,6—7,2 (uo.) : 206, 224, 306, 437, 464, 477, 482, 511, 512 (3), 996
1R 514—987/6,6—7,1 (uo.) : 117, 512, 514, 524, 525, 1151
1R 519—986/7,4—8 (uo.) : 516 [1253/94—1761]
FR 498—974/1,4—1,9 : 701, 1029 [1536—1800]
— 499—976/3,1 : 1132
— 513—986/6,7—7,8 (boltív alóli betöltés) : 267, 297, 1043

— 514—986/5,4—6,7 (boltív alatt) : 203, 358, 380, 448, 478, 482, 526
— 515—986/5,4—6,7 (boltív alatt) : 206, 320, 514
— 530—982/3 (keleti rész, kápolna mögött földkitermelés) : 731
— — /3,1 : 1128
— Szórvány/6,6—8,6 : 992
— Szórvány : 168, 201, 243, 401, 423, 425, 445, 512, 518, 529, 557, 590, 594, 1051, 1060, 1061

Keleti palotaszárny

— 524—989/4,5 : 64, 287, 305, 306, 310, 359, 702, 1179
— 524—989/4 : 99, 121, 203, 306, 477
— 526—989/1 : 1142
— 527—988/4,5 : 992 (2)
— 527—988/2—3 : 147, 190 (2), 370
— 530—982/3,5 (belső terem) : 777
— 530—982/2,8 (belső terem) : 541, 542

Északi kaputorony (31. gödör)

6R 502—1004/2 : 58
6R 505—1004/1,8 : 56 [Mária]
1R 509—993/2,3 : 762
1R 509—995/2,7—3,2 : 1127
1R — /5—5,2 : 810
1R — /3,6—4 : 825, 991, 1096, 1098
1R — /2—3,6 : 34: 708, 757, 792, 796, 798, 822, 836, 839, 846 (2), 851, 852, 859, 863(2), 879, 880, 885, 891, 893, 910, 912, 918, 924, 928, 935, 936, 941, 948, 1026, 1074, 1092 [IV. Béla — 1642]
FR — /1,5—2 : 784, 895 [I. Ferdinánd — 1617]

Lőportoronytól keletre (Lőportoronytól délkeletre)

5R 509—1001/1,2 : 1160 [XV. század?]
3/AR 492—910/5,7 : 727 [1550]
— 509—1012 (szemét R) : 729
— Lőportorony délkeleti fele és a támpillér közötti szemétdombból égett R aljából : 1141
— Lőportorony szórvány (épülettörmelékes részből a szemétréteg fölöttről) : 717, 726, 746, 808, 819 (2)
— Lőportorony környéke, szórvány : 720
— Lőportoronytól keletre (Nagyudvar bontás) : 722

Lőportorony előtt III. pincehelyiség

1R 518—1030/7—8 : 625, 681, 1104 [II. Lajos — 1666]

Lőportorony előtt IV. pincehelyiség

2R Szórvány : 686 [1529]

Török alagút

2R A támpillér melletti felső lejáratból, szemétrétegből : 579, 725, 739, 741, 790, 800, 807, 976 [I. Mátyás — 1566]

Keleti bástyafal

— Szórvány : 117, 952

»Friss Palota« területe (Savoyai-szobor környéke)

5R 570—1074 : 90, 105, 109, 113, 117 (15), 119, 121 (2) [Zsigmond]
2R 576—1073/4,5 : 211 [XV. század ?]
1R 569—1076/1,55 : 590
1R 570—1070/3 : 721
1R 570—1079/1,8 : 306, 568
1R 572—1077 : 197
1R 573—1072/3 : 719
1R 574—1074/3,5 : 358 [I. Ulászló — 1546]
FR 570—1078/1 : 309, 475, 1002 [I. Ulászló — I. Mátyás]
— 570—1075/3,3 : 195
— 571—1074/2,2 : 1094
— 577—1089/1 : 1143
— Szórvány : 19, 150, 790

Szárazárok

4R 521—1058/5—5,3 : 209, 726
4R 618—1058/4,9—5,2 : 683
4R 618—1059/5—5,4 : 541, 547, 575, 722, 784, 1127
4R 618—1057 / 620—1058 } 4,9—5,2 : 1025
4R 619—1058/5,7—6 : 377, 441, 490, 584, 1047
4R 619—1058/4,9—5,3 : 629, 999, 1170
4R 621—1052/4,9—5,2 (környéke) : 666, 698, 716, 747
4R 621—1058/5—5,3 : 581, 645, 684, 689, 698, 1117
4R 621—1059/5,7—6,2 : 141
4R 622—1056/5,6—6 : 720
4R 622—1057/5—5,4 : 683, 767, 797, 1027, 1129, 1148
4R 623—1059/5,8—6,2 : 700, 973
4R 624—1057/5,5 : 467, 806 [Zsigmond—1595/1603 és XIX. század]
— 631—1040/1,7 (modern betöltés) : 1135

Északi zárófal

— 660—1170/1,8 : 963
— 674—1164/1 (Turul madárnál) : 306
— 674—1164/0,8 (Turul madárnál) : 76
— 724—1121/1,5 : 586

Dunai zárófal (Déli dunai záróbástya)

FR 447—912 : 683, 699, 700, 1010 [1528—1536]

Nyugati nagy Zwinger belső kapuja (Arányi-kapu)

FR 671—1000/0,5—2 : 1169, 1173 [XVIII. század]

Karakas pasa tornyához vezető fal

1R 774—1076/2 : 1176 [XIX. század]

Csonkatorony I. helyiség

4R 586—986/5,24—5,78 (beásás a keleti fal belső síkja mellett) : 69 [Zsigmond]
3R 590—981/3,51—4,9 : 449 [V. László]
— 592—984/2,3 : 687
— 592—984/2 : 815
— 592—992/3,3 : 722

Csonkatorony északi helyisége

— 593—991/2,4 : 793, 1113, 1114, 1115 (3), 1116, 1117 (5), 1119, 1121, 1122, 1123 (13), 1124, 1127 (3)

Csonkatorony melletti borospince (Nagyudvar pince)

7R 585—997/3—3,3 : 57
7R 586—996/3,2—3,6 : 41 [Róbert Károly—Mária]
7/AR 585—997/2,9—3,3 : 59
7/AR 585—998/3,7 : 989 [1282/1308—Mária]
6R 585—996/2,1 : 55
6R 585—996/1,6—2,1 : 50 [Nagy Lajos—Mária]
4R 584—994/1,4—1,6 : 59 [Mária]
FR 590—997/0,2—0,5 : 877 [1620]

Csonkatorony mellett

2R 577—969/1,3 : 88, 117 (2), 805
2R 580—968/1,3 : 672
2R 580—976/4,5 : 657 [Zsigmond—1530]
1R 574—970/1,3 : 654, 703 [XVI. század]
— 574—971/1,8 : 568
— 581—969/1 : 722
— 593—991/2,8 : 569

Kelet—nyugati védőárok nyugati oldala

(Nagyudvar, XV. gödör, meszesgödör mellett)
6R 566—983/4,6 : 51
6R 567—977/3,5 : 71, 91, 97, 98, 102, 110, 117, 120 (3), 121 (6), 124, 137(2), 153, 172, 173, 193(2), 279, 306, 337, 358, 463
6R 567—982/3,5 (2. szemét R) : 117, 149, 153, 390
6R 567—984/3,6 : 121, 190
6R 567—987/4 : 52, 117(3), 120, 138, 340, 378
6R 568—980/3,6 : 326 (2)
6R 568—981/3,6 : 66, 68, 89, 116, 117 (2), 120, 121 (4), 155, 451
6R 568—981/3 : 66
6R 568—984/4,95 : 164, 170, 187, 198, 326, 1090
6R 568—986/3,6 : 81, 224, 240, 315, 321, 339, 1062
6R 568—987/3,5 : 352
6R 569—975/4,95 : 76, 78, 135, 363
6R 569—976/4,95 : 87, 92, 121, 177, 184, 185, 192, 391, 1090
6R 569—976/4 : 184
6R 569—977/4,95 : 88, 117, 125, 160, 166, 188, 190
6R 569—985/4,95 : 121, 175, 177, 178, 260, 329
6R 569—989/4,95 : 194
6R 573—979/4,95 : 88, 117 (5), 121, 145, 315
6R 574—961/4,95 : 568 [Nagy Lajos—V. László]
4R 560—980/3,5 : 49
4R 563—981/3,8 : 94, 117, 120, 190, 259, 431
4R 564—977/3,2 : 88, 108, 120, 121, 209
4R 564—981/3,8 : 228, 1061
4R 564—985/3,8 : 117
4R 564—988/2,6 : 61, 702, 703, 712, 732, 736, 737, 752, 760, 773, 789, 1047, 1117, 1133
4R 565—976/2,93 : 80, 117 (2), 120 (3), 159, 174, 176, 190, 192, 193
4R 565—978/3,3 : 306
4R 565—978/3,2 : 60, 88, 115, 153, 190 (2), 259, 334, 349, 359 (2), 371, 374, 384, 404, 458, 1084, 1138
4R 565—978/3 : 117, 135, 142, 153 (2), 223, 259, 319, 320, 339
4R 565—981/2,4 : 132, 190, 556, 559, 582
4R 566—988/2,6 : 689, 777, 1060
4R 567—980/3 : 110, 117, 146, 159 (3), 161, 162, 165, 167, 179, 193 (2), 217, 247, 295, 298, 301, 315, 1090
4R 567—986/3,5 : 136, 198, 200, 306, 401
4R 567—987/2,7 : 31, 579, 668, 703, 726, 754, 809, 1026, 1144
4R 568—976/2 : 91, 117 (4), 120 (4), 159, 190, 193 (4), 210, 453
4R 568—980/2,9 : 563
4R 568—984/2,7 : 568
4R 568—988/2,7 : 208, 631, 639, 652, 672, 686, 728, 806
4R 570—984/3 : 562, 619
4R 572—977/2,3 : 755
4R 574—978/2,3 : 568
4R 575—984/3 : 561, 811
4R 575—985/2,3 : 117 (2), 315 (2), 592, 1061
4R 576—976/4 : 117, 175, 184, 189, 306, 439 [III.Béla—1568 és 1648/87]
2R 566—981/2,95 : 571
2R 566—985/2,7 (szemét R) : 545, 553
2R 567—980/2,7 (szemét R) : 470, 559
2R 569—980/2,7 (szemét R) : 243
2R 569—984/2,9 (szemét R) : 566
2R 573—985/2,7—3 : 518
2R 575—970/2,5—3 (ajtó mellett) : 496
2R 578—967/2,3 : 585
2R 578—968/2,3 (ajtó mellett) : 1048 [I. Ulászló —1518]
1R 564—984/2,2 (épülettörmelék) : 746
1R 569—976/3 : 663, 1181
1R 570—977/3,6 : 620
1R 570—978/3 : 1166
1R 572—978/3 : 439
1R 574—965/1,7 (Alagút mellett) : 797
1R 576—981/2,6 : 82 [1352/62—1560]
— 564—983/1,5 (épülettörmelék) : 711
— 566—980/2,9 (szemét R) : 559
— 566—981/2,7 (szemét R) : 613, 1026
— 567—983/3 : 117, 120, 193, 196, 240, 281, 306, 372
— 567—984/2,9 (szemét R) : 638
— 568—980 (épülettörmelék) : 817
— 568—982/3,6 : 93, 101, 102, 115, 117 (8), 120 (3), 121 (4), 133, 190, 306, 324, 331, 394

— 568—982/2,85 (szemét R) : 555
— 568—986/2,9 (65 cm-es szemét R) : 605, 727, 1009, 1061
— 570—980/2,7 : 487, 1145
— 570—982/2,7 (szemét R) : 575
— 570—987/2,7 : 602, 665, 704, 727, 774
— 571—983/2,7 (szemét R) : 568, 608
— 578—968/2,3 : 1045
— Alagút : 527, 528(5), 529 (4), 530, 531, 532, 534 (5), 536, 537 (2), 538, 539
— Szórvány : 117, 121, 180, 194, 306, 447, 979

Kelet—nyugati védőárok nyugati oldala (Nagyudvar Csonkatoronytól keletre)

9/bR 567—988/4,5 : 117 [Zsigmond]
9R 566—977/5,1 : 72
9R 567—979/5,4 (sziklába vájt terület fenekén, közvetlenül a sziklán) : 46 [Nagy Lajos—Zsigmond]
8R 575—984/4—4,9 : 126 [Zsigmond]
6R 573—982/4,1 : 214
6R 574—983/4,1 : 207 [I. Mátyás]
4R 558—979/3, 7 : 54, 67, 70, 106
4R 558—979/3,5—3,7 : 53, 88
4R 564—989/4,8 : 76 [Mária—Zsigmond]
3R 565—989/3,2 : 637, 698
3R 565—990/3,05—3,35 : 695, 703, 1168
3R 565—990/2,2—3,35 (török szemétréteg) : 686, 710, 753, 772, [1521—1564]
2R 558—979/2,6 : 595
2R 558—980/2,6—2,8 : 1061
2R 559—979/0,9—2 : 710, 713, 724 (2)
2R 559—980/1,2—1,4 : 698, 724, 747
2R 559—981/1,2—1,4 : 702
2R 560—978/2—2,75 : 718
2R 560—980/1,2—1,4 : 718, 724, 726
2R 560—980/0,95—1,1 : 617, 755, 975
2R 560—981/1,4—3 : 641
2R 560—981/1,2—1,4 : 1038
2R 560—982/0,95—1,05 : 716, 722, 725 [1412/37—1566]
— 567—978/5,25 (nem a fenéken, a só deres R felett) : 121
— Szórvány : 810

Kelet—nyugati védőárok (Keleti szikla Zwinger)

2R 533—989 : 84, 211, 307, 546, 575
2R 534—989 : 579 (2)
2R 575—980/2,5 (bevezető ajtó) : 558 [Zsigmond—Mátyás]
1R 533—989 : 683
1R 534—988 : 478, 496, 579, 601, 1004 [Mátyás—1528]
— Szórvány : 812, 1060

Csonkatoronytól délre

2R 575—972/3,8—4,5 : 30
2R 578—979/2,2 : 664
2R 582—976/2,5 : 591, 660, 668, [XII. század—1529]

Csonkatorony előtt II. helyiség

6R 569—977/5 : 190 [Zsigmond]
3R 576—970/3,97 : 1066 [1329/39]

Csonkatoronytól délre nyugati Zwinger

2R 589—971/5,75 : 506 [I. Mátyás]

Nyugati szárny I. helyisége (Nagyudvar kemencéktől északra)

6R 574—961/4,95 : 578 [Mátyás]
2R 567—955/2,7 (a kamara szájától északra vont metszéstől 1 1 R) : 559 [I. Mátyás]
— 564—955/0,66 : 206

Nyugati szárny II. helyiség (Nagyudvar kemencék)

2R 563—953/1,6 (középső kemence padlója alatt) : 63 [Zsigmond]
1R 563—953/1,4 (középső kemence padlója alatt) : 64 [Zsigmond]

Nyugati szárny III. helyiség (Nagyudvar kemencéktől délre)

4R 559—950/4,25 : 40 [Róbert Károly]

Nyugati szárny IV. helyiség (Nagyudvar kemencéktől délre II. helyiség)

3R 551—948/4,7 : 42 [Róbert Károly]
3/AR 551—946/3,2 : 987
3/AR 552—946/3,96 : 985 [1282—1308]
2/AR 556—945/1,2—1,5 : 45
2/AR 557—944/1,5—1,9 (B metszet mögött) : 117 [Nagy Lajos—Zsigmond]
2/DR 554—942/3,15 : 48 [Nagy Lajos]

Fűtőház melletti válaszfalnál

— 490—840/2,5 : 912

Szent György tér

— Szórvány (szemétgödör) : 121, 495 (2), 496 (7), 497

Nagy hordalék

— : 202

Szórvány: 18, 263, 573, 580, 623, 653, 691, 702, 727, 758, 786, 968, 1022, 1061, 1174

I. gödör

— 503—932/6 : 650 [II. Lajos]

II. gödör

— — : 716, 813, [1544—1570]

III. gödör

— 498—936/7 : 724
— 499—935/8 : 282, 355
— 499—936/9 : 702
— 499—936/5 : 763, 870, 1037
— Szórvány : 703 [1378/1419—1617]

IV. gödör

— 496—936/8 : 488

— 497—936/3,8 : 660
— 498—935/6 : 957 [I. Mátyás—1679]

V. gödör

— 506—937/8,5 : 964
— 507—939 : 618, 1090 [1386/1434—1694]

VII. gödör

— 503—977/2 : 797 [I. Ferdinánd]

VIII. gödör

4R 511—958/6 : 707
— 506—957/3,5.: 822, 875 .
— 508—956/3 : 724
— 509—957/3,5 : 1101 [153?—1614]

VIII/2. gödör

4R 507—959/7,7 : 62, 121, 135, 177, 181
4R 507—959/7,3 : 140
4R 507—959/7,2 : 75, 182
4R 508—960/7,3 : 381, 1001
4R 509—958/7,3 : 120, 190
4R 509—960/6,8 : 363, 376
4R 509—960/6,6 : 410, 417
4R 510—960/7 : 137
4R 510—962/7,2 : 120
4R 510—962/6,7 : 117, 120, 121(2), 177
4R 510—962/6,5 : 117, 193, 265
4R 510—962/5,8 : 667
4R 511—959/6,5 : 473
4R 511—960/6,3 : 518
4R 511—960/4,2 : 686
4R 511 961/7,5 : 65, 117
4R 511—961/5,5 : 651
4R 511—962/6 : 579, 797, 1055
4R 511—962/3,8 : 628
4R 511—962/3,6 : 588
4R 513—962/4,5 : 838
4R 513—962/4 : 1040, 1049 [Zsigmond—1581]
3R 501—964/6,5 : 1090
3R 506—960/9,9 : 803
3R 506—960/6,9 : 313
3R 506—960/4,9 : 145
3R 507—959/4,8 : 1010
3R 507—964/7 : 135, 190, 192
3R 507—964/5 : 243
3R 508—961/6,5 : 215
3R 508—963/7 : 399
3R 508—964/6,5: 117, 120, 159, 186, 299, 306(3), 309, 321, 377, 392, 395, 404, 430, 442, 1090
3R 508—964/6,3 : 163, 238, 315
3R 508—965/7 : 117
3R 509—957/6,6 : 190
3R 509—963/7 : 760
3R 509—963/6,5 : 112, 117, 120, 153, 186
3R 509—964/6,5 : 174, 416
3R 509—964/6,3 : 190, 212, 225, 274, 292, 295
3R 509—964/6,1 : 206
3R 509—965/6,5 : 229, 284, 992, 994(2)
3R 509—965/6,3 : 217
3R 511—960/6,8 : 73, 117(4), 120, 306 [Zsigmond —1533]
2R 507—959/6,3 : 548
2R 510—964/6,1 : 439 [V. László—I. Mátyás]
1R 508—964/5,5 : 138
1R 508—966/5,3 : 662
1R 509—965/5,6 : 326
1R 510—964/5,5 : 340, 381 [Zsigmond—1527]
— 508—963/7 : 117 ,135, 292
— 509—957/5,5 : 1047
— 509—958/5,2 : 77
— 509—959/1,5 : 726
— 509—964/6,3 : 216
— 511—961/4 : 689
— Szórvány : 36, 117(2), 121, 128, 139, 190, 217, 256, 316, 334, 345, 787

VIII/2B. gödör

4R 507—959/7,7 : 219
4R 508—960/7,2 : 153 [Zsigmond—Mátyás]
1R 507—962/5,8 : 4 [Római pénz]
— Szórvány : 121, 130, 170

VIII/3. gödör

5R 506—958/10—10,7 : 197
5R 506—958/8,9—9,4 : 496, 556, 1015
5R 507—958/10—10,6 : 397
5R 507—959/10—10,6 : 512
5R 507—959/9,4—10 : 330
5R 508—958/8,1—8,9 : 516 [I. Ulászló—I. Mátyás]
4R 506—958/6,7—7,3 : 501
4R 507—959/6,7—8,1 : 320 [I. Ulászló—I. Mátyás]

IX. gödör

6R 513—992/7,9—8,2 : 190 [Zsigmond]
5R 514—993/5,18—6,6 : 306 [I. Ulászló]
4R 512—993/3,2—5 : 607
4R 512—993/2,8—4,5 : 546, 568, 587, 931
4R 514—992/3,2—3,9 : 28 [I. Mátyás—1623]
3R 514—994/3,2—3,9 : 426 [Hunyadi János]
1R 508—988/1,4 : 693 [1532]
FR 507—994/1,9—2,3 (gödörtől keletre fekvő betöltés) : 1056, 1076, 1082, 1128(2),1130(3) 1132(9), 1136(4) [1595—1687]
— 520—990/2 : 560
— 520—991/2,5 : 226, 230, 243, 246, 247, 251(2), 256(2), 257, 259, 262, 263, 284, 285(2), 290(2), 306(3), 307, 309(3), 311(2), 315, 317(2), 318, 319, 320, 321(4), 326(4), 332, 333, 346, 350(3), 352, 355, 359, 360, 364, 365, 373, 411, 412, 415, 416, 443, 454, 460, 462, 471, 518, 559, 994
— 520—991/2,4 : 559
— 521—991/2,7 : 410
— 521—991/2,5 : 312
— 521—991/2,4 : 240, 247, 250, 251(2), 255, 256, 258, 259, 269, 285, 288, 300, 304, 306(2), 308, 340, 342, 355, 358, 359, 369, 409, 992(2), 994
— 522—990/4 : 74, 95, 107, 300
— 522—990/3,8 : 111, 117, 118, 295, 306(2), 318, 320, 340, 358, 388, 389, 435, 491

— 522—990/3,2 : 88(2), 100, 117(10), 118, 121, 190, 221, 236, 264, 271, 281, 293, 296, 326, 346, 354, 386, 401, 428, 429, 481, 992
— 522—990/3 : 117, 121, 134, 148, 152, 154, 156, 177, 183, 199, 263(2), 268, 275, 288, 290, 306(5), 309, 321, 326, 327, 334, 345, 358(4), 360, 361, 407, 413, 418, 512(2), 994(2), 1005, 1154
— 522—990/2,5 : 127, 137, 145, 176, 190, 191, 211, 245, 250, 253, 256(2), 257, 259, 263, 270, 276, 280, 290, 291, 292, 299(3), 303, 306(4), 314, 320, 321, 322, 341(2), 343, 347, 354, 355(2), 357, 358(10), 359, 362, 363(3), 372(2), 377, 387, 389, 400, 401, 408, 420, 448, 459, 468, 480, 492, 554, 994(2), 1003
— 526—989/2,4 : 243, 263, 288, 292, 306(4), 316, 326, 423, 456, 463, 465, 568
— 526—989/2,3 : 259, 317(2), 351
— 526—989/2,2 : 231, 248, 256, 287, 992(2), 993
— 526—989/2,1 : 257, 259, 326, 358
— 526—989/2 : 286, 1023
— 526—989/1,58 : 482
— 526—990/2,2 : 225, 295
— 526—991/2,5 : 205, 225, 235, 243, 259, 270, 271, 278, 283, 285, 291, 299, 306(3), 315(3), 318(2), 319, 320, 321, 326, 334, 338, 348, 356, 358(4), 401, 416, 444, 446, 452, 460, 461, 992(4), 994
— 526—991/2,4 : 117, 222, 251(2), 256, 259(3), 261, 266, 273, 290, 294, 295, 304, 306(3), 307, 309, 334, 335(2), 336(2), 344, 358(2), 368, 383, 385, 396, 401, 402, 416, 457, 460, 994,

X/A. gödör

— Szórvány : 192, 323, 477, 512, 518, 563, 999, 1034, 1088

XIII. gödör

1R 493—924/1,3 : 1028
1R 500—930/5 : 686, 907, 960, 963
1R 500—931/10,5 : 277, 319, 938, 1026
1R 500—931/10 : 962, 1123(2)
1R 500—931/9,5 : 929
1R 500—931/9 : 436, 907
1R 500—931/8,2 : 963
1R 500—931/8 : 218, 899, 911, 978, 1135(2)
1R 500—931/7,2 : 257, 1135, 1149
1R 500—931/7 : 290, 307, 866, 961
1R 500—931/6 : 871, 911 [I. Ulászló—1690]
— 500—931/10,8 : 153, 870
— 500—931/6,5 : 1105

XVII. gödör

— 501—875 : 26, 634, 717, 732, 759, 777, 791, 797(2), 806, 1123, 1127, 1128 [1521—1595/1603]

XIX. gödör

— 505—877/7,8 : 788, 805
— 517—883/10 [fecalia a pinceboltozat beomlásában] : 939
— —7,8 : 721 [I. Ferdinánd]

XX. gödör

— 508—880/7,8—8,25 : 1095 [XVI. század]

XXI. gödör

— 498—861/5,2 : 865, 892, 920 [1614—1636]

XXX. gödör

1R — /3,6 : 692, 805, 827, 845 [1532—158?]
— 529—902/0,8—1,2 (török padozat alatt) : 636, 647, 670, 1114
— 529—902/0,8—1,1 (Uo.) : 760
— — /1,1—1,5 : 9, 1011
— (Alagútból tégla) : 304

XXXII. gödör

— — /0,8 : 35 [1272—1290]

XXXII/b. gödör

— — /2,2 : 33 [1235—1270]

XXXIV. gödör

— A modern vízvezeték-csatorna árkában : 493

XL. gödör

5R — /2,9 : 991 [XIII. század]

XLVI. gödör

3R — /4,65—5,28 : 682(2), 688, 700(4), 708, 718(2), 722(3), 728(4), 731, 734(2), 738(2), 739, 759(10), 760(2) [I. Ferdinánd]

XLVII. gödör

1/FR — /4,7 : 37 [1290—1301]

XLVIII. gödör

2R — /4—4,15 : 197 [XV. század]

LII. gödör

— — : 403 [I. Ulászló]

LIII. gödör

— — /9,5 : 1065 [1442—1468]

LIV. gödör

— — : 198, 439, 526, [V. László—I. Mátyás]

LVIII. gödör

— — : 806, 853, 863, 878, 889, 930, 950, 1127 [XVI—XVIII. század]

LXI. gödör

— — : 32 [1205—1235]

JEGYZETEK

[1] *Huszár L.*, A várásatások éremanyaga. Arch. Ért. 79 (1952) 197—202.

[2] Így pl. Faustina nagybronza (7. sz.), II. Constantius kisbronza (16. sz.), egy IV. századi kisbronz (26. sz.) és a bizánci érem (29. sz.) együtt került elő a C II. 166. denárral a kápolnától északra fekvő udvaron. Commodus középbronzát (9. sz.) együtt találták III. Frigyes császár pfennigjével (1001. sz.) a XXX. gödörben. II. Constantiusnak egy másik rézpénze (17. sz.) I. Ulászló és I. Mátyás denárainak (233. és 481. sz.) társaságában került elő stb. Az önálló szórványként felbukkanó római pénzek (pl.: 1, 3, 4, 6, 15. stb. sz.) ugyancsak mind középkori pénzek szomszédságából származnak (nyugati külső palotaudvar, déli külső palotaudvar kút stb.).

[3] *Horváth H.*, Gótikus bronzmozsár a halászbástyai Kőemléktárban. Tanulmányok Budapest múltjából VI. Bp. 1939. Különlenyomat 15.

[4] Új jegynek tekintjük ez alkalommal azokat a változatokat, amelyek az Éremtár gyűjteményében nem fordulnak elő. Csak az Éremtár anyagát vettük figyelembe, mert ott határozottan ellenőrizni lehetett, hogy milyen jegyről van szó. Ezzel szemben a leletközlésekben gyakran téves olvasás fordul elő. Másrészt nem volt ezúttal lehetőség minden leletpublikáció átnézésére. A jegyek olvasásánál egyébként a legnagyobb óvatossággal jártunk el. Csak a kétségtelen bizonyossággal olvasható betűket és jeleket vettük figyelembe (azért sok a kérdőjel), különösen az új jegyek felsorolásánál.

[5] Ezeket a barbarizált vereteket, amelyeken az éremkép gyakran annyira eltorzult, hogy csak apró részletek alapján lehet meghatározni, nem tartjuk hamis vereteknek. Minden kétes esetben azért ajánlatos az eredeti példány megvizsgálása, mert a rendkívül erős kopások miatt nagy a lehetőség a jegyek téves olvasására.

[6] *Huszár L.*, I. Mátyás pénzei. Mátyás király emlékkönyv I, Lukinich I. szerkesztésében. Bp. é. n. 549—574.

[7] A hamisítás ismeretéhez és megértéséhez az ilyen leletanyag, amely zárt helyen a mindennapi forgalomból kihullott pénzeket ölel fel, sokkal jobb forrásanyagul szolgál, mint pl. a zárt éremleletek vagy kincsleletek, amelyeknél az elrejtő tulajdonos a legjobb tudása szerint a maga idejében nyilván szelektálta az anyagot, mint ahogy ma sem őrizne senki tudva hamis veretet a takarékperselyben.

[8] *Huszár L.*, János király denárai. Numizmatikai Közlöny I—II (1951—1952) 42.

[9] A hamis denárok közül egy sorozatot az I. sz. táblán hozunk. Ezek I. Ferdinánd nevére készült hamisítványok, vagy pedig olyan veretek, amelyek kétségkívül I. Ferdinánd denárainak utánzásával készültek.

[10] L. a 45. jegyzetet.

[11] A pénzforgalmat tárgyaló idézett tanulmányunkban a leletek adatait még nem vehettük figyelembe, mert az anyagnak a lelhelyek szerinti osztályozása csak most történt meg.

[12] A római pénzek (különösen a III—IV. századi kopott kisbronzok) meghatározásában R. Alföldi Mária nyújtott segítséget, akinek ezúton is köszönetünket fejezzük ki.

[13] Íratlan Árpád-kori, XII. századi denár. *Hóman B.*, Magyar pénztörténet. Bp. 1916. c. művében az időrendi beosztás szerint III. István korából (1114—1131) származtatja e veretet.

[14] A Corpus még IV. Béla pénzének tartotta, de *Jeszenszky G.* tanulmánya alapján [Az első magyar rézpénzek. Numizmatikai Közlöny XXXIV—XXXV (1935—1936) 35] ténylegesen III. Béla korából való veretnek lehet tekinteni.

[15] Az előlapi éremkép nagyon hasonlít a C 238. előlapjához, bár rendkívül kopott. A nagysága viszont megfelelő.

[16] Schulek Alfréd Buda város autonóm veretének tartja e pénzfajt a hátlapi bástya (budai címerkép) alapján. Numizmatikai Közlöny XXV (1926) XI. t.

[17] Ezen éremfajnak az Éremtár gyűjteményében előforduló példánya, amelyik után a Corpus ábrája készülhetett, szintén rendkívül gyanús, egykorú hamisítványnak látszó darab.

[18] A jegy hasonlít R betűhöz is, de inkább olyan, mintha az András-kereszt (×) felső nyílását félkörrel lezárnánk.

[19] A jegy alakja olyan, mint a Montenuovo-gyűjtemény katalógusában a jegyek táblájáan látható 14. és 10. sz. jegy (Ⱥ és Ꝉ).

[20] Az egyik, mint a Montenuovo-jegyzék 10. sz., a másik mintha a 9-es szám felső körében kereszt lenne (Ꝉ ⑨).

[21] E hamisnak összefogott példányoknál többször felmerül a kérdés, hogy valóban egykorú hamis veretek-e, vagy csak igen hitvány hivatalos kibocsátások. Sajnos felirat nincs, amelynek értelmetlensége szokott leginkább útbaigazító lenni, de a silány és néha hibás verés, az igen rezes fémtartalom, valamint az egész éremkép összbenyomása a jó és ép veretekhez viszonyítva, jogosan kelti fel a gyanút, hogy hamisítványokkal van dolgunk.

[22] Schulek ezt a típust Mária veretének tartja [Numizmatikai Közlöny XXX—XXXI (1931—32) 70], miután a hátlapi 4 korona egyikének a helyén M betű foglal helyet. A feltevésnek némi alapja van is, mert Mária Zsigmond trónralépte után is veretett egy ideig pénzt forrásadatokból következtetve [Folia Archaeologia V (1954) 120], de mindez egyelőre csak feltevés, véglegesen e kérdés még nincs eldöntve.

[23] A C II. 125C eddig ismert valamennyi példánya hamis. Ez is teljesen rezes és technikailag primitív veret. Ilyen éremfaj tehát nem is volt, hanem ez a fordítva vésett címer egyszerűen a C 125 eredeti típusát eltorzító hamisító műve. Vö. erre nézve Numizmatikai Közlöny XXX—XXXI (1931—32) 66 [Schulek] és uo. L—LI (1951—52) 36 [Király].

[24] A quarting súlyos inflációs jellegű pénz volt, azért sok a silány hivatalos veret közte. Nehéz tehát határt vonni a valódi és hamis veretek között. Csak az egészen eldurvult, torzított (barbarizált) vereteket emeltük ki, amelyeknél igen valószínű a hamisítás.

[25] Az éremanyag egy része rendkívül silány állapotban került elő. Néha kis részletek, 1—2 betű vagy az éremkép látható része lehetővé tette a meghatározást, de a XV. századi veretek bizonyos százalékát lehetetlen a Corpus szerint meghatározni. Hozzájárul a nehézséghez, hogy a XV. század folyamán különböző uralkodók azonos típusú pénzeket verettek, amelyeknél csak a felirat és esetleg a verdejegy dönti el a hovatartozást. Miután pedig éppen ezek a meghatározó elemek a vereteken gyakran nem vehetők ki, kénytelenek voltunk e — szerencsére nem nagyszámú — csoportot csak a rajtuk kivehető ábrázolások stb. szerint rendezni, és csak hozzávetőleg megjelölni a hovátartozást, amennyiben az egyáltalán lehetséges volt.

[26] Csak az előlapi sas vehető ki.

[27] A C II. 145A és 146A denároknál az a feltűnő, hogy a többi pénzfaj néhány példányban előforduló barbarizált verete mellett e két pénzfaj tekintélyes mennyiségben előkerült példányai között alig van kifogástalannak tekinthető darab. A többi eldurvult barbár veret. Azért e két fajnál nem is jelöljük külön a hamisítványt, mert amúgy sem lehet megkülönböztetni az eredetitől.

[28] Egyik körülvágott példány.

[29] Egyik csupán egylapú veret.

[30] Itt is sok a silány veret. Ezek jó része hamisnak látszik. Egy-két helyen jelöltük meg csak a hamisítványt, ahol semmi kétség nem fér hozzá, főleg ha szokatlan verdejegyet visel.

[31] A C II. 202 nem V. László, hanem I. Mátyás korából való és a C 218 obulusa lehet, főként az egyező verdejegyek alapján. Vö.: *Huszár L.*, I. Mátyás pénzei. Mátyás király emlékkönyv I, Lukinich I. szerkesztésében. Bp. é. n. 555.

[32] Arannyal futtatott bélelt érem. Súlya is csak 1,61 g az előbbi jó veret 3,54 g súlyával szemben. Értelmetlen a hátlapi körirata is. Az előlapi körirat: .S. .ADInS AV .. REX (S. Ladislaus rex helyett).

[33] Mint a Montenuovo-gyűjtemény jegyzékében 39. sz., de pajzs nélkül.

[34] Apró részletekből nyilvánvaló, hogy Mátyás korából valók (felirat részletei, szívpajzsban holló stb.), de oly kis töredékek, hogy a CNH szerint nem határozhatók meg.

[35] Leírva e típus: *Harsányi P.*, Adatok a CNH. III. kötetéhez. Numizmatikai Közlöny XVI (1917) 175. sz.

[36] E hamisítványokon a körirat gyakran torzított formájában is kivehető Ferdinánd neve vagy nevének részlete. Egyébként a legkülönösebb verdejegyekkel és évszám-torzulásokkal találkozunk. A hamisítók nyilván csak az eredeti látszatát akarták kelteni.

[37] Az alább felsorolandó érmeken az uralkodó neve nem vehető ki. Látszat szerint az 1527—1559 közt vert denártípus kopott példányai vagy töredékei ezek. A típus ismertetőjele az, hogy az ép példányokon az előlapi körirat végén kellene, hogy legyen az évszám. Mivel sem az uralkodó nevét, sem az évszámot nem lehet rajtuk kivenni, azért foglaltuk egységes csoportba őket »XVI.sz. közepén készült veretek« cím alatt.

[38] Ez a nagytömegű, 1579-es évszámot mutató dénár mind rezes, tehát hamis veretnek látszik, és valamennyi ugyanazon bélyeget árulja el, tehát azonos verőtővel kellett, hogy verjék.

[39] Azon denártípust, amelyen az évszám a címer felett foglal helyet, 1559—1579 között verték, és ekkor tértek át a következő típusra, amelyen a hátlapi köriratban lent foglal helyet az évszám. A közölt hamis denáron nem lehet kivenni az évszámot, de a típus azért megállapítható.

[40] E denártípus, amelyen az előlapi kétrészű címer felett korona van, 1609—1613 között került kiverésre. Az alább közlendő példányok vagy töredékek, vagy hamisítványok, amelyeken az évszám nem vehető ki, de a koronás címer részben vagy egészében igen.

[41] Ezt a típust (előlapon kétrészű címer korona nélkül, évszám a hátlapi köriratban) 1613 óta verték. Itt csak azon példányok vannak felsorolva, amelyeken Mátyás neve még egészében vagy részleteiben kivehető, de az évszám a kopottság vagy hamis veret következtében már nem.

[42] Az alábbi vereteken csak a kétrészű címer vehető ki. Sem az uralkodó neve, sem az évszám nem azonosítható. Kétrészű címerrel (címer felett sem korona, sem évszám) készültek denárok 1613—1625 között és 1630 után. Főként az 1613—1625 közötti típust követik ezek, tehát jórészt II. Mátyás és II. Ferdinánd korából valók lehetnek, de közelebbi meghatározás hiányában csak mint a XVII. század elejéről való veretek foglalhatók össze.

[43] Bizonytalan, mert a hármas karéjon kívül fent vagy semmi díszítmény nincs, vagy nem vehető ki. Típusa azonban megfelel egyébként a 167 (esetleg 169)-nek, és azért kérdőjellel ide vettük fel. Esetleg hamisak is lehetnek köztük.

[44] A Bernhart—Roll I. t. 543.-tól abban tér el, hogy lent L helyett R betű látható, a címer felett pedig IV*A* kivehetetlen évszám. Egyébként teljesen rézből verve.

[45] Ez a hamisítvány valamilyen billon (vagy ólom) veret az eredeti ezüst helyett. Az éremkép tökéletesen egyezik azon öntőminta éremképével, amely az esztergomi ásatások alkalmából került elő. [*Huszár L.*, Olasz pénz hamisítására szolgáló öntőminta a XV. század végéről, Numizmatikai Közlöny XXXVI—XXXVII (1937—1938) 94—96.]

[46] E vereteknél kétséges a német lovagrend szerepe. Réthy László határozta meg ezeket Redwitz Miklós vereteiként. [Arch. Ért. (1891) 193—198.] Román kutatók kétségbevonják, hogy ezek szörényi veretek lennének. Az erre vonatkozó véleményeltéré-

seket összeállítottuk a Numizmatikai Közlöny XL (1941) 37. l. 11. jegyzetében. Itt kifejtettük, hogy a kérdés nem oldható meg véglegesen. Ez a megállapítás jelenleg is fennáll. Mivel a pénzek Havasalföld és Moldva vereteivel mutatnak rokonságot, azért helyeztük a közlésnél abba a környezetbe.

[47] A török pénzek meghatározásában Königstein Hugó volt segítségünkre, akinek ehelyütt is köszönetünket fejezzük ki. A török pénzek meghatározása csak a pénzekről magukról leolvasható adatok segítségével történt. Irodalmi adatokkal való alátámasztásra — mint a nyugat-európai pénzeknél — nem gondolhattunk.

[48] A koordinátaszámok használata ugyan nem kifogástalan, mert nem vettük tekintetbe a számok előjeleit. Erre lehetőséget adott az a szerencsés körülmény, hogy a várásatásoknál ennek figyelembe nem vételénél is egyértelmű a meghatározás. Ezzel szemben az ásatásokról kiadott térképen ez a hiány kiküszöbölődik, mert ott az előjelek megtalálhatók. — Az alább közölt rengeteg számadat többszöri ellenőrzésen ment keresztül, de véletlen elnézés, sajtóhiba mindig előfordulhat. Ezért fontos datálásnál vagy kétes esetben ajánlatos az eredeti leltárkönyv adataival való egybevetés, illetve ellenőrzés.

L. HUSZÁR

DIE MÜNZFUNDE DER AUSGRABUNGEN AUF DEM GEBIET DER BURG VON BUDA

Die jahrelangen, umfangreichen Ausgrabungsarbeiten, die zur Freilegung des Gebiets der Burg von Buda führten und ein in jeder Hinsicht äusserst reiches Fundmaterial zutage förderten, blieben auch vom Gesichtspunkt der Münzkunde nicht ohne Erfolg. Schon zu Beginn der Arbeiten war vorauszusehen, dass die Forschungen an diesem so zentral gelegenen, historisch ausserordentlich wichtigen Ort wertvolle Münzfunde zeitigen werden, das Resultat übertraf jedoch die kühnsten Erwartungen. Zugleich mit einem archäologisch und geschichtlich hochwertigen Fundmaterial wurden nämlich zahlreiche Münzen aus der Blütezeit des Palastes ans Licht gebracht, die wir nun, einheitlich verarbeitet, veröffentlichen wollen. Ähnliche Grabungen pflegen stets ansehnliches Münzmaterial zu ergeben, doch handelt es sich hier um eine solche Masse von Münzen, die auch bezüglich ihrer Quantität mit dem aufgearbeiteten und veröffentlichten Material was immer für einer berühmten Freilegung zu wetteifern vermag.

Das zutage geförderte Münzmaterial ist von vielfältiger Bedeutung, interessiert uns jedoch im allgemeinen vor allem von drei Hauptgesichtspunkten aus. Erstens als selbständiges Quellenmaterial, d. h. als numismatischer Fund. Zweitens als verlässlicher Faktor, um gleichzeitig gefundene Objekte zeitlich erfolgreich einzuordnen und endlich drittens — wenn wir das Münzmaterial in seiner Gesamtheit bzw. das Material einzelner kleinerer oder grösserer Funde studieren — als authentisches Beweismaterial in bezug auf den Geldumlauf (und so mittelbar auf die Wirtschaftsgeschichte) des Fundortes — in unserem Fall der Burg von Buda. Damit ist natürlich bei weitem nicht jede Möglichkeit hinsichtlich der wissenschaftlichen Ausbeutung des im folgenden behandelten reichen Quellenmaterials erschöpft, doch liessen wir uns stets — daher auch bei gegenwärtiger Publikation — von obigen drei Hauptprinzipien leiten.

Wir nahmen die Auswertung des Münzmaterials im Sinne eines dieser Prinzipien schon früher vor,[1] als wir das Material vom dritten Standpunkt, dem des Geldumlaufs überprüften, wollen daher bei dieser Gelegenheit nicht mehr darauf eingehen. Unter Berücksichtigung der beiden anderen Prinzipien gliederten wir den Stoff in zwei Gruppen. Wir trachteten alle zutage geförderten Münzen einerseits in einheitlicher chronologischer Reihenfolge möglichst genau zu bestimmen, anderseits das verstreut oder als Fund ans Licht gebrachte Münzmaterial innerhalb der kleineren und grösseren Gebietseinheiten nach höchst präzise festgesetzten Fundorten zu sortieren.

Da nun die Ergebnisse dieser Zusammenstellung insbesondere für diejenigen von Interesse sind, die die zugleich mit den Münzen zutage geförderten Fundobjekte vom Gesichtspunkt ihrer zeitlichen Eingliederung zu behandeln haben werden, suchen wir diesmal eher eine numismatische Auswertung des Materials zu geben. Wir gedenken dieser Aufgabe in der Weise gerecht zu werden, dass wir die Beobachtungen, die wir bei Bestimmung und Verarbeitung des Münzmaterials machten, festhalten.

Diese Auswertung kann sich natürlich nicht in jeder Beziehung auf das verarbeitete Material erstrecken. Dazu gebricht es uns hier an Raum und Möglichkeit. Wir suchen bloss einige Gesichtspunkte hervorzuheben, die sich im Zusammenhang mit dem Münzmaterial ergeben, Probleme aufzuwerfen, bei deren Lösung sie von Nutzen sein können oder Exemplare zu behandeln, die vom Standpunkt der Numismatik Anspruch auf besonderes Interesse erheben dürfen. So untersuchten wir den Fund äusserst sorgfältig in bezug auf die Erschliessung von Daten, die uns eine nähere Kenntnis der Münze von Buda vermitteln. Kurz, diese Auswertung bildet eher nur einen Hinweis auf die Bedeutung des verarbeiteten Fundmaterials und behält die Verwertung sämtlicher Schlüsse und nützlicher Beweismittel späteren Einzelforschungen vor. Wir können eine so minutiöse Arbeit ohnehin nur in der Weise durchführen, dass wir alle übrigen bekannten Fundangaben, alle schriftlichen Dokumente und anderen verwendbaren Quellen sorgfältig miteinander vergleichen. Das vor uns liegende Fundmaterial an sich bildet ebenfalls nur eine einzige Quellengruppe, obwohl es — wie wir später sehen werden — in bezug auf einige bisher ungeklärte Probleme auch allein wertvolle Aufschlüsse gibt.

Die Zahl der freigelegten und behandelten Münzen beläuft sich insgesamt auf 2837 Stück. Von diesen sind 32 antike Münzen, 1492 ungarische Münzen aus dem Mittelalter, 943 ungarische (und siebenbürgische) Münzen der Neuzeit, 321 ausländische Exemplare, endlich 49 Jetons und Marken. Der überwiegende Teil setzt sich — was nur allzu verständlich ist — aus ungarischen Münzen des Mittelalters zusammen, dagegen überrascht das Vorkommen antiker Münzen.

Wenn wir die Umstände des Vorkommens dieser antiken Münzen (41 römische und 1 byzantinische) näher ins Auge fassen, stellen wir fest, dass diese zum grössten Teil in Begleitung von Münzen des 15. Jahrhunderts auftreten ; wenn sie aber gegebenenfalls sporadisch allein zutage gefördert werden, so rühren sie auch dann aus Fundstellen oder Schichten her, an denen in ihrer unmittelbaren Nähe doch auch wieder mittelalterliche Münzen vorkommen.[2] Folglich stellen sie auf keinen Fall Beweise für antike Schichten, unmittelbar uns überlieferte Denkmäler der antiken Welt dar, sondern dürften wohl im Laufe des 15. Jahrhunderts an ihre gegenwärtige Fundstelle geraten sein. In der Umgebung der Burg gab es zweifellos auch schon zu jener Zeit gute Fundorte (Aquincum usw.) und die antiken Münzen, die auf verschiedenen Wegen in die Burg gelangt waren, dürften sich da und dort mit den übrigen mittelalterlichen Geldstücken vermengt haben. Möglicherweise bildeten sie auch schon damals Gegenstand unmittelbaren Interesses, war doch die Aufmerksamkeit der Renaissance- und Protorenaissance-Welt im allgemeinen auf die Denkmäler der antiken Kultur gerichtet. Auch bei uns weisen einzelne Daten darauf hin, dass sich Ansätze von Münzsammeltätigkeit bereits zu jener Zeit feststellen lassen.[3] Wir wollen diesbezüglich keine weitgehenden Schlüsse ziehen, doch widerspiegelt die Zusammenstellung nach Fundstätten getreu obenerwähnte Charakteristik der Fundumstände antiker Geldstücke.

Betrachten wir die mittelalterlichen ungarischen Münzen in ihrer Gesamtheit, so können wir vor allem einige allgemeine Feststellungen machen. Erstens, dass die Ausgrabungen keine neuen Typen ergaben. Die bisher bekannten ungarischen Münzarten des Mittelalters kommen zwar in vielen neuen Varianten vor, doch wurde die im Corpus verarbeitete Münzserie durch keinen neuen Typus bereichert.

Zweitens, dass wohl seltenere Münzen zum Vorschein kamen, jedoch kaum solche höheren Wertes. Das heisst mit anderen Worten, dass wir im Fundmaterial zwar Münzen antreffen, die wegen ihrer geringen Exemplarenzahl für unsere heutigen Begriffe Raritäten darstellen (z. B. Nr. 432 und 433), während sie sich zu ihrer Zeit von den übrigen umlaufenden Münzen in nichts unterscheiden ; die ansonst nicht seltenen, aber wegen ihres grösseren Metallgehaltes zu ihrer Zeit höher gewerteten Münzen sind jedoch äusserst selten. So stossen wir beispielsweise im mittelalterlichen Fundmaterial kaum auf Goldgulden (Nr. 469) oder Groschen (Nr. 38, 471). Dieser Umstand allein spricht schon dafür, dass die ausgegrabene Münzmenge tatsächlich im wahren Sinne des Wortes ein »Streufund« sein muss. Diese in Mistgruben oder an sonstigen Stellen bewohnter Stätten offenbar verstreuten oder zufällig verloren gegangenen Exemplare waren auch zu ihrer Zeit Münzen geringeren Wertes, während die wertvolleren Geldstücke wohl von ihrem Besitzer höher geschätzt und demnach sorgfältiger aufbewahrt wurden. Wir können daher getrost annehmen, dass die erhaltenen Exemplare die üblichen damals umlaufenden Münzen darstellten ; sie eignen sich somit ausgezeichnet zu Datierungen.

Dieselbe Feststellung gilt auch für die Reihe der neuzeitlichen Münzen. Ausser zwei Talern besteht das Fundmaterial aus lauter Münzen niedrigen Wertes (hauptsächlich aus Denaren). Eine Ausnahme bildet der einige Dukaten umfassende Fund, der als Schatzfund zu betrachten ist. In bezug auf das Material der Neuzeit konnten wir die allgemeine Beobachtung machen, dass es auffallend viele zeitgenössische Fälschungen enthält. Fälschungen sind natürlich auch unter den mittelalterlichen Münzen in grosser Zahl vertreten, unter den neuzeitlichen bilden sie jedoch einen beträchtlichen Teil des ganzen Materials. Dieser Umstand bestärkt uns neuerdings in der Ansicht, dass die während der Ausgrabungsarbeiten zutage geförderten Stücke tatsächlich Münzen darstellen, die irgendwie ausser Umlauf geraten waren.

Nach diesen allgemeinen Feststellungen können wir auf den Bericht der Einzelbeobachtungen übergehen.

Die wenigen, aus der Arpadenzeit (Nr. 30—37) stammenden Münzen enthalten nichts Wesentliches ; ihr Datierungswert ist äusserst gross, reichen sie doch bis in die älteste Epoche des Lebens der Burg zurück. Im 14. Jahrhundert, bis zur Zeit König Sigismunds, ist das Vorkommen von Münzen noch ziemlich sporadisch. Aus der Zeit Karl Roberts, Ludwigs d. Gr. und Marias sind uns im allgemeinen die gewöhnlichsten Typen mit den üblichen und bekannten Münzzeichen erhalten.

Die meisten Münzfunde fallen in die Epoche Sigismunds und Matthias I. Neue Typen wurden — wie bereits erwähnt — nicht zutage gefördert, doch gibt es unter den zahlreichen Exemplaren eine Unmenge von Münzzeichenvarianten, die auch bisher unbekannte, neue Zeichen enthalten,[4] wodurch die lange Reihe dieser wesentlich ergänzt wird.

Wenn wir das ganze mittelalterliche Material untersuchen (d. h. mit der Sammlung des Münzkabinetts vergleichen), stellen wir auf folgenden Exemplaren neue Münzzeichen fest : Aus der Zeit Wladislaws I. das Zeichen W—O auf dem Denar C. 145A, die Zeichen A-n, A-S und S-L auf dem Denar C. 149A, die Zeichen W-G,W-S auf dem Denar C. 149C ; aus der Zeit János Hunyadis das Zeichen B-P auf dem Denar C. 162, das Zeichen K-A auf dem Denar C. 217 Matthias' I., das Zeichen n-E auf dem

Denar C. 218 Matthias' I., die Zeichen B-A und B-E auf dem Denar C. 219 Matthias' I., das Zeichen B-E auf dem Denar C. 228 Matthias' I., das Zeichen C-Lilie auf seinem Obolos C. 243; endlich kommt der Denar C. 331A Johanns mit dem Zeichen R-A auch aus dem Jahre 1527 vor (mit dieser Jahreszahl war er uns bisher nicht bekannt). Im wesentlichen sind es diese Münzzeichenvarianten, die in der mittelalterlichen Serie das Neue repräsentieren. Diesen Beizeichen ist besondere Aufmerksamkeit zu widmen, wird doch ihre Identifizierung mit den aus schriftlichen Quellen überlieferten Namen der »Kammergrafen« einmal dazu beitragen, die zeitliche Einordnung der Münztypen endgültig zu bestimmen. An dieser Stelle können wir nicht darauf eingehen, oben angeführte Zeichen zu lösen oder auch nur den Versuch einer Lösung anzustellen, da sich ein solches Unterfangen nur unter Benutzung des gesamten Materials und durch Vergleich aller bekannter Daten erfolgreich durchführen liesse.

Unter den mannigfaltigen Münzzeichenvarianten fällt die grosse Zahl der Zusammensetzungen mit dem Buchstaben B auf. Der Buchstabe B ist das Beizeichen der Münze von Buda. Diese war während des ganzen 15. Jahrhunderts von ausserordentlicher Bedeutung, so wird denn — da es sich um eine Budaer Fundstätte handelt — das Vorkommen solcher Münzen verständlich. Diese, aus sicherem Fundort stammenden und verhältnismässig häufigen Budaer Exemplare bilden ein äusserst wertvolles Quellenmaterial für das Studium der Geschichte der Münzprägung von Buda.

Im Verhältnis zu den übrigen Münzen sind aus der Zeit Sigismunds der Obolos C. 125A (200 Stück), der Quarting 129 (162 Stück) und aus der Zeit Wladislaws I. die Denare C. 145A (204 Stück) und C. 146A (161 Stück) auffallend zahlreich vertreten. Für ihren grossen Umlauf spricht auch die Tatsache, dass unter den ordentlichen Münzen auch Fehlprägungen mit einseitiger und doppelter Prägung sowie aufeinander geprägte verschiedene Exemplare vorkommen. Diese stellen »Ausschuss-Exemplare« dar, die infolge überstürzter Arbeit irgendwie in Umlauf kamen. Sie sind nur bei massenhaftem Geldumlauf zu beobachten, da sie im allgemeinen nur einen kleinen Bruchteil der geprägten Münzmenge ausmachen. Ausserdem weist auch die verhältnismässig grosse Anzahl zeitgenössischer Fälschungen auf einen massenhaften Geldumlauf hin. Diese kommen jedoch auch nur in geringem Prozentsatz vor. So sind z. B. in der Reihe des Obolos C. 125A insgesamt 33 offensichtlich falsche (Kupfer) Münzen zu erkennen (ein Sechstel der ganzen Reihe).

Die lange Prägungs- und Umlaufszeit des Obolos C. 125A (1390—1424) rechtfertigt sein massenhaftes Vorkommen, der Quarting C. 129 machte dagegen einen schweren Münzverschlechterungsprozess durch und dürfte als Münze mit entschiedenem Inflationscharakter in den Jahren von 1430—37 massenhaft im Umlauf gewesen sein.

Eine ähnliche Inflationsursache kommt wohl auch für das auffallend häufige Auftreten der Denare C. 145A und C. 146A Wladislaws I. in Betracht. Bei Untersuchung dieser beiden Denartypen machen wir die interessante Wahrnehmung, dass sie auch schon ursprünglich Billonmünzen, d. h. Münzen von minderwertigerem Münzfuss waren. Der Inflationscharakter offenbart sich durch einen stets kleiner werdenden Münzfuss, was in unserem Fall zum Umlauf von ganz aus Kupfer geprägten Exemplaren führte. Diese Inflationserscheinung zog die Ausgabe grosser Münzmengen nach sich und das mag wohl mit überstürzter Prägung einhergegangen sein. Gewiss ist es darauf zurückzuführen, dass die Münzbilder auf zahlreichen Fundexemplaren der beiden Münztypen verzerrt sind, oft ganz barbarischen Charakter aufweisen und die Beizeichen jedes Sinnes entbehren, obwohl der Charakter der Münzen auf offizielle Prägungen schliessen lässt.[5] Eine eigenartige Situation ergibt sich nun daraus, dass man bei diesen beiden Typen nicht mit Gewissheit feststellen kann, ob das in Rede stehende Stück eine offizielle aber deformierte Münze oder aber vielleicht doch eine zeitgenössische Fälschung darstellt. Weder Reinheit des Münzbildes, noch Feinheit der Münze ermöglichen eine Entscheidung in diesem oder jenem Sinn, da auch offizielle Prägungen verzerrte Kupfermünzen sein können. Mit ihren mannigfachen, barbarischen Münzbildern und zeichen dienen jedoch diese Stücke in ihrer Gesamtheit als vorzügliches Quellenmaterial zum Studium der Prägung und des Umlaufs der beiden Münzsorten. Das häufige Vorkommen des Zeichens B lässt darauf schliessen, dass die Münzen wohl in der Budaer Münzstätte geprägt worden sein dürften.

In der ergiebigen, aus der Zeit Wladislaws I. stammenden Münzreihe soll besonders auf ein eigentümliches, umgeprägtes Exemplar (Nr. 415) hingewiesen werden. Bei diesem wurde der Stempel C. 146A auf den schon vorhandenen C. 145A geprägt (oder umgekehrt). Das Stück trägt das Beizeichen der Budaer Münze und verdient besonders hervorgehoben zu werden, da eine solche technische Spezialität bei Zeitbestimmungen eventuell wertvoll sein kann. Offenkundig lässt sich nämlich von der irrtümlichen Handhabung der Prägestöcke darauf schliessen, dass die Prägung der Münzen (C. 145A und C. 146A) in kurzem Nacheinander erfolgte.

Hervorzuheben sind ferner die Denare C. 162 bzw. C. 166, die auf die Namen János Hunyadi und Wladislaw I., bzw. János Hunyadi und Ladislaus V. gemeinsam geprägt wurden.

Diese Münzen sind nicht nur wegen ihrer Seltenheit, sondern auch wegen ihrer Beizeichen besonders interessant. Auf beiden ist nämlich der Buchstabe B ersichtlich und so besteht wohl kein Zweifel, dass diese eigenartigen und seltenen Münzen aus der Münzstätte von Buda stammen.

Die Zeit Matthias I. ist im Münzmaterial ebenfalls reichlich vertreten. Von Matthias I. allein sind alle Münzsorten, wie Goldgulden (Nr. 469), Groschen (Nr. 471) Denare und Obolen erhalten. Wir begegnen daher Münzen von grösserem Umlaufswert, was offenbar die wachsende Bedeutung des Palastes symbolisiert. Der eine der beiden aufgefundenen Goldgulden stellt eine Fälschung dar (Nr. 470), ist aber auf jeden Fall von interessantem Gepräge. Während nämlich das echte Exemplar aus Körmöc (Kremnitz) stammt, trägt dieser falsche Goldgulden das Zeichen B-Ⱶ, sucht also die Budaer Prägung nachzuahmen. Dieser Umstand erweckt unsere Aufmerksamkeit, da unter den übrigens ausserordentlich zahlreichen Goldmünzsorten des Königs solche mit dem Beizeichen der Münze von Buda nur in einer einzigen Variante bekannt sind (C. 204A mit dem Zeichen B-E). Wenn daher dem Münzfälscher gerade diese seltene Variante als Muster diente, ist daraus logischerweise zu schliessen, dass die Fälschung wahrscheinlich in Buda oder in seiner unmittelbaren Umgebung vorgenommen wurde. Fälschungen sind immer unklare, komplizierte Probleme und Beobachtungen wie die obige können gegebenenfalls wertvolle Beiträge zur Klärung münzgeschichtlicher oder wirtschaftsgeschichtlicher Zusammenhänge liefern.

Unter den Kleingeldmünzen Matthias I. kommt aus der Serie der vor 1467 geprägten sogenannten »Münzen mit Wappenschild« der Denar C. 227 am häufigsten vor, was leicht zu verstehen ist, da er die schlechteste Legierung der Münzen des Königs darstellte (aus 1465) und folglich zu seiner Zeit am wenigsten geschätzt wurde.[6] Unter den nach 1467 geprägten sogenannten Denaren »mit Madonnenbild« sind gefälschte auffallend seltener als unter den früheren Münzsorten des 15. Jahrhunderts. Es besteht kein Zweifel, dass wir in dieser Erscheinung ein handgreifliches Resultat der grossen Geldreform von 1467 zu sehen haben. Von da an wurde das Geld aus achtlötigem gutem Silber hergestellt, die falschen Kupfermünzen waren leicht zu erkennen und so lassen denn bei den »Denaren mit Madonnenbild« die Fälschungen merklich nach.

Dieser Feststellung oder — etwas übertrieben gesagt — Gesetzmässigkeit entspricht die weitere Beobachtung, dass die unter dem Namen »nova moneta« (C. 308A) bekannten, unterwertigen Münzen von neuem in Begleitung einer verhältnismässig grösseren Zahl zeitgenössischer Nachahmungen vorkommen. In den Jahren von 1521—25 wurde diese Münzsorte mit bis auf die Hälfte verringerter Feinheit geprägt, es lohnte sich daher wieder, diese neue Billonmünze zu fälschen.[7]

Zur Zeit des ausgehenden Mittelalters erscheinen in der Reihe der Münzen König Johanns die Varianten des Denars C. 331A mit dem Zeichen R-A sowie auch solche mit der bisher unbekannten Jahreszahl 1527 in auffallend grosser Menge. Die Lösung dieses Zeichens ist unseren gegenwärtigen Kenntnissen gemäss problematisch und die Frage der Münzstätte noch unentschieden, so gilt es denn, der hier zutage geförderten Reihe von Münzen eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Weiters wurde beobachtet, dass König Johanns Denar aus dem Jahre 1530, der das Beizeichen A-B trägt, in zwei Varianten (Nr. 653 und 672) und sogar einer Fälschung (Nr. 654) vertreten ist. Alle diese Feststellungen scheinen unsere Vermutung zu bekräftigen, dass das Zeichen A-B zu jener Zeit das Beizeichen der Münze von Buda war.[8]

Im ungarischen Münzmaterial der Neuzeit — vom 16/17. Jahrhundert bis zur Zeit Leopolds I. — kommen fast ausschliesslich Denare der Kremnitzer Prägung vor. Diese tragen zu keinen neuen Feststellungen bei, da das Gros der aus jener Zeit stammenden, gleichzeitigen Funde aus Denaren der Kremnitzer Prägung besteht. Umso bemerkenswerter ist, dass zeitgenössische Fälschungen in der Reihe dieser Denare ziemlich häufig sind. Als besonders zahlreich erweisen sie sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts, und die aus diesen Jahrzehnten stammenden Nachahmungen übertreffen sogar an Zahl die offiziellen echten Exemplare.

Ein eigenartiges Kapitel der Münzgeschichte bildet die Zeit, da das gespaltene Ungarn von zwei Königen regiert wurde; eigenmächtige Prägungen (besser gesagt Fälschungen) nahmen immer mehr überhand und keiner der Könige wagte gegen die machthaberischen Oligarchen vorzugehen, die in ihren Burgen oder auf ihren Sitzen ganz offen Münzen nach dem Muster der königlichen Denare prägen liessen. Der Münzfuss bzw. die Feinheit dieser Denare war natürlich im allgemeinen viel geringer als die der offiziellen Münzen. Aus schriftlichen Quellen sind uns zwar die Namen zahlreicher Oligarchen überliefert, in deren Burgen es Heckenmünzen gab und doch sind wir nicht imstande, die zahlreich zutage geförderten falschen Münzen, gemäss den Prägestöcken der Heckenmünzer zu sortieren oder wenigstens einige Typen derselben mit bestimmten Münzstätten in Verbindung zu bringen. Jeder Fund vermag daher wesentliche neue Daten für eine künftige erfolgreiche Lösung dieses Problems zu ver-

mitteln. In unserem Fall muss aber auch auf einen weiteren Umstand aufmerksam gemacht werden. Es handelt sich um ein unter türkischer Oberhoheit stehendes Gebiet (Buda) und so ist leicht vorstellbar, dass der gute ungarische Denar auch hier gefälscht wurde und in der Reihe der ausgegrabenen Münzen auch Sorten solchen Ursprungs vertreten sein können.[9]

Wie es auch immer um dieses vorläufig noch unlösbare Problem bestellt sein mag, eines steht fest, dass das Fundmaterial eine ausserordentlich abwechslungsreiche Fülle von falschen Denaren enthält. Allgemeine Kennzeichen dieser Fälschungen sind ihr Kupfergehalt, in der Regel konfuse, sinnlose Umschriften, Jahreszahlen oder Münzzeichen sowie ihre verzerrten Bilder. Im allgemeinen sind jedoch kupferne Oberfläche und unverständliche Umschrift die häufigsten Merkmale.

Die zutage geförderten falschen Denare lassen sich im allgemeinen in zwei Gruppen gliedern. Die Münzen der ersten Gruppe richten sich noch leidlich nach den offiziellen Münzausgaben. Beizeichen und Jahreszahlen sind noch ziemlich erkennbar, eher lässt die Minderwertigkeit des Metallgehaltes auf Fälschung schliessen. In die zweite Gruppe gehört die Reihe der groben Fälschungen. Bei diesen ist die Umschrift konfus und sinnlos, die Jahreszahl besteht aus verschiedenartigen Zahlen und Gebilden, die Buchstaben der Münzzeichen sind vertauscht, bzw. setzen sich aus nicht in den Wortlaut passenden Buchstaben zusammen (was durch ein Missverstehen der ursprünglichen Münzzeichen erklärbar ist), endlich erscheint das Münzbild ganz oder teilweise verzerrt. Oft kann nur mit Hilfe gewisser Analogien darauf geschlossen werden, aus welcher Zeit diese Fälschungen datieren und an welche Denartypen sie sich anzulehnen suchen. Auch an Hand dieses reichen Fundmaterials kommen wir der Lösung dieses Problems, nämlich auf die Münzstätten der Fälschungen folgern zu können, nicht näher, doch unterliegt es keinem Zweifel, dass das ausgegrabene Material eine wertvolle Quelle für etwaige spätere Forschungen bilden wird.

Aus der Masse dieser Fälschungen wollen wir nur eine Gruppe hervorheben, nämlich die aus 316 Stücken bestehende Reihe der auf den Namen Rudolf geprägten Denare aus 1579. Sie sind aus Kupfer, mit etwas Silber vermengt und zeigen identische Münzbilder. Diese stimmen derart überein, dass wir wohl annehmen dürfen, dass alle Münzen mit demselben Prägestock geprägt worden sind. Wir haben es hier mit einem ganz besonderen Fall von Münzfälschung zu tun. Eine so grosse Menge vollständig übereinstimmender Münzen lässt unbedingt auf in der Nähe ihr Handwerk treibende Falschmünzer schliessen. Es ist nicht unmöglich, dass sich zur Türkenzeit in der Burg selbst jemand befand, der sich mit Nachahmung kaiserlicher Münzen (in diesem Fall ungarischer Denare) beschäftigte. Aus irgendeinem Grund kam dieses Material nicht in Umlauf, sondern wurde von seinem Besitzer vergraben. Auch die Fundstätte spricht dafür (westlicher äusserer Palasthof, Keller). Die 316 Denare sind also nicht vom Charakter der übrigen sporadischen Funde, können vielmehr — obwohl es sich um blosse Nachahmungen handelt — als Schatzfund angesehen werden.

Auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die Reihe der falschen Denare auffallend gross. Da nun auf ungarischem Gebiet das Prägen falscher Münzen durch Privatpersonen nicht mehr geübt wurde, dürften diese Erzeugnisse von Gelegenheitsfalschmünzern (Goldschmieden, Schmieden, Zigeunern usw.) aus türkischem Hoheitsgebiet herrühren und dazu bestimmt gewesen sein, das einfache Volk irrezuführen. Die kaiserlichen Münzen waren auf türkischem Gebiet in freiem Umlauf und leisteten daher der Herstellung von Fälschungen Vorschub. Besonders viele Nachahmungen wurden zu dieser Zeit nach dem Muster der Denare Matthias' II. vorgenommen.

Damit ist aber auch die Reihe der ungarischen Münzfunde von grösserer numismatischer Bedeutung abgeschlossen. Von der Zeit Leopolds I. an kommen in den ausgegrabenen Schichten nur mehr einige gewöhnliche Münzsorten als typischeste sporadische Funde vor.

Ein wechselvolles und buntes Bild bieten die im Gebiet der Burg ans Licht gebrachten ausländischen Münzen. Am zahlreichsten sind die Geldstücke von Staaten, mit denen Ungarn im Mittelalter enge politische, wirtschaftliche, kulturelle usw. Beziehungen unterhielt. Solche Münzen sind im Mittelalter vor allem die Österreichs, Böhmens, Polens sowie hauptsächlich Deutschlands und Italiens. Unter den neuzeitlichen Münzen kommen — wie in den übrigen zeitgenössischen Münzfunden — besonders die Münzen Österreichs (und seiner Provinzen), Polens (und seiner Provinzen), die Ragusas und noch einige deutsche in Betracht. Manchmal zeitigt jedoch das Material neben den üblichen Münzsorten auch Überraschungen. Hierher gehören unter den mittelalterlichen Münzen der Denar des Herzogtums Athen und unter den neuzeitlichen der $^1/_{12}$ Écu der Provinz Oranien usw. Das massenhafte Vorkommen türkischer Münzen aus der Zeit der Türkenherrschsft ist natürlich eine selbstverständliche Erscheinung. Im allgemeinen lässt sich feststellen, dass auch unter den ausländischen Münzen kein bisher unbekannter, neuer Typus auftauchte. Bei ausländischen Münzen ist eher nur die Tatsache ihres Vorkommens von Interesse.

Wir haben uns schon früher, in oben angeführter Studie, mit der zusammenfassenden und chronologisch geordneten Übersicht über diese

ausländischen Münzen sowie dem vermutlichen Prozess ihres Umlaufs beschäftigt. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nur auf einige, von numismatischem Gesichtspunkt bedeutendere Stücke bzw. Gruppen hinweisen.

Die frühesten Münzen sind österreichische Gepräge und rühren zusammen mit den ihnen vollständig gleichenden bayrischen Denaren (1033) von der Wende des 13./14. Jahrhunderts her. Diese Münzen sind die sogenannten »Wiener Pfennige«, die damals als beliebte Zahlungsmittel im Gebiet Ungarns ständig in Umlauf waren. Ihr Vorkommen in der Burg von Buda, wie auch in jedem beliebigen Teil des Landes, hat nichts Überraschendes, bildeten sie doch einen Teil des normalen Geldumlaufs. Ihre Rolle muss daher unter ganz anderen Gesichtspunkten beurteilt werden, wie die der übrigen ausländischen Münzen. Die Münzen Ottokar Přemysls und Albrechts I. sind zusammen mit dem bereits erwähnten bayrischen Denar zu dieser Kategorie zu rechnen (Nr. 983—991). Dank der chronologischen Einteilung Luschins haben wir es hier mit lauter bekannten Typen zu tun.

Zu den frühen ausländischen Münzen gehört der Denar des zur Zeit der Kreuzzüge gegründeten Herzogtums Athen aus den Jahren 1217-1303 (Nr. 1111). Interessant und zugleich auffallend ist das Vorkommen dieser Münze aus weiter Ferne, die einer Zeit angehört, in der auch einheimische Münzen bloss spärlich vertreten sind.

Unter den böhmischen Münzen ist ein Hussitenheller zu erwähnen (Nr. 1023), hauptsächlich aber der von Matthias I. für Böhmen geprägte Heller C. 245 (Nr. 1024), ein relativ seltenes Denkzeichen der hegemonistischen Bestrebungen des Herrschers. Der Heller der Stadt Görlitz (Nr. 1030) dagegen ist als Resultat des von Sigismund im Jahre 1422 bekräftigtenMünzregals dieser Stadt anzusehen.

Aus der Zeit Sigismunds stammen noch die angeblichen Münzen des Banats von Szörény (Severin). Wir bezweifeln jedoch, dass es sich hier in Wirklichkeit um Münzen des Banats von Szörény handelt. In den gleichzeitigen Funden kommen sie stets im Verein mit Sigismunds Münzen vor. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass sie auf ungarischem Gebiet regelrecht in Umlauf waren. In bezug auf den Typus stimmen sie mit den Münzen der Moldau und Walachei überein und bis zur endgültigen Lösung der Frage ihrer Prägung kann jede neue Fundangabe in dieser Hinsicht wertvolle Aufklärungen vermitteln.

Vom Ausgang des 15. Jahrhunderts gilt es, die zeitgenössische Bleifälschung eines Ferrareser Grossettos zu erwähnen. (Nr. 1063). Ihre Bedeutung besteht darin, dass das einstige Gussmodell dieses falschen Grossettos viel früher, anlässlich der Ausgrabungen des Königspalastes von Esztergom (Gran) zutage gefördert wurde.[10] Diese Münze dürfte von in Ungarn ansässigen Italienern gefälscht worden sein.

Wir wollen noch darauf hinweisen, dass Ende des 15. Jahrhunderts, da fremde Münzen in heimischen Funden kaum vorkamen — was auch durch das Material der Ausgrabungen in der Burg bestätigt wird —, der Pfennig des Salzburger Erzbistums aus der Zeit der »Sede vacante« (1494) gleich in drei Exemplaren zutage tritt.

Das sporadische Vorkommen der übrigen fremden Münzen des Mittelalters ist auf die bereits erwähnten politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Beziehungen zurückzuführen. Unter diesen ist die Rolle Aquileias besonders hervorzuheben, da von seinen Münzen die Denare des Antonio II. di Panciera in acht, die Soldi des Lodovico II. di Teck in zwölf Exemplaren gefunden wurden, Zahlen, die im Verhältnis zu den übrigen Münzen sehr hoch sind.

Die Reihe der neuzeitlichen ausländischen Münzen stimmt im allgemeinen mit der Zusammensetzung des Materials der verschiedenen gleichzeitigen Münzfunde überein. In erster Linie kommen natürlich österreichische und polnische Münzen zahlreich vor : unter diesen finden sich auch viele Fälschungen (z. B. Nr. 1098 oder 1100), was sich wohl auf die sehr zahlreich in Ungarn umlaufenden polnischen Münzen zurückführen lässt.

Auch in der Reihe der ausländischen Münzen gibt es kaum ein Exemplar höheren Umlaufswertes. Insgesamt kommen diesbezüglich zwei Taler in Betracht. Der eine stammt aus Kaufbeuren (Nr. 1056), der andere aus der Provinz Geldern (Nr. 1052). Dieser war unter dem Namen »Löwentaler« eine der volkstümlichsten und am häufigsten erwähnten Münzsorten. Von den wertvolleren Münzen kommt daher auch nur der gewöhnlichste Typus vor.

Eine alleinstehende Ausnahme — als Münzfund höheren Wertes — bildet ein Goldfund, der aus 13 venezianischen Zecchinos (Nr. 1067—72), einem sächsischen (Nr. 1034) und einem türkischen Dukaten (Nr. 1131) besteht. Dieser Schatz wurde neben einem Skelett gefunden und dürfte, nach dem zeitlich jüngsten venetianischen Dukaten zu schliessen, im Besitze eines Soldaten gestanden haben, der im Kampf um die Wiedereinnahme Budas gefallen war. Dieser Schatzfund ist ganz anders zu beurteilen als massenhaft auftretendes, sporadisches Material.

Eine ausserordentlich interessante Münze bildet der nach ungarischem Muster angefertigte moldauische Denar aus 1562 (Nr. 1086). Die moldauischen Münzen sind im allgemeinen selten. Ihr Auftauchen in Buda ist offenbar auf türkische Vermittlung zurückzuführen, was wohl auch für die verhältnismässig grosse Reihe der Grossettos von Ragusa gilt. Wahrscheinlich

handelt es sich hier um Überreste des Handelsverkehrs mit dem Balkan.

Endlich begegnen wir auch der reichen Serie türkischer Münzen. Diese ununterbrochene Reihe, die vom Ende des 15. Jahrhunderts ausgeht, um erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts, also ungefähr zur Zeit der Rückeroberung Budas abzubrechen, widerspiegelt getreu die lange Türkenherrschaft. Auch hier handelt es sich hauptsächlich um gewöhnliche Exemplare, die im Alltagsleben eine Rolle spielten (Kleingeld). Dem Charakter nach passen sie daher gut in den Rahmen des ganzen Fundmaterials.

Im allgemeinen lässt sich feststellen, dass das neuzeitliche Münzmaterial über einen weniger grossen historischen Quellenwert verfügt als die reiche Serie der mittelalterlichen Münzen. Hierbei ist auch der Umstand mit im Spiel, dass die Bedeutung der Budaer Burg in der Neuzeit weit hinter ihrer im Mittelalter gespielten Rolle zurückbleibt. Es ist klar, dass sich dies unbedingt in bezug auf die Wichtigkeit des Fundmaterials auswirkt.

Neben den umlaufenden Münzen traten im Fundmaterial Jetons, Marken und andere Münzsorten ähnlicher Art zahlreich zutage. Diese sind jedoch eher vom kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt von Bedeutung und tragen nur approximativ zu Zeitbestimmungen bei. Auf Grund eines inneren Zusammenhangs gliederten wir sie in Gruppen. Es finden sich auch einige bemerkenswerte Exemplare unter ihnen.

Von besonderem Interesse ist vor allem das Dukatengewicht aus dem 14. Jahrhundert, das wahrscheinlich aus der Zeit der Anjou stammt, falls wir seine Lilie mit der der Anjou identifizieren wollen (obzwar diese auf den Münzen eine andere Form aufweist). Sein Gewicht beträgt 3,41 g, entspricht daher — wenn wir der Abnutzung Rechnung tragen — dem des Dukatens (3,5 g). Jedenfalls haben wir es zweifellos mit einem Dukatengewicht zu tun (Nr. 1138).

Grosse Fülle weisen die mittelalterlichen Jetons (Rechenpfennige) auf. Sie lassen sich — von unbestimmbaren Bruchstücken abgesehen — in zwei grössere Gruppen einteilen, in Jetons französischer Herkunft (Nr. 1141—45) und solcher alter Nürnberger Prägung (Nr. 1151—70). Diesen folgen auch zwei ungarische Jetons (Nr. 1139—40) aus der Zeit Sigismunds. Diese mittelalterlichen Jetons waren für das »Rechnen auf der Linie« bestimmt, da sich römische Ziffern für mathematische Berechnungen nicht eignen. Die Münzbilder sind sehr abwechslungsreich: Wappen, Zierat, Menschenköpfe, Tiergestalten, Buchstaben, Aufschriften, Monogramme, religiöse Abzeichen und sonstiges. Kontinuierliche Typen wie Reichsapfel, Rosette mit drei Kronen und drei Lilien, Lilie im Rautenschild usw. entstanden vor allem in Nürnberg. Diese Typen, grösstenteils mit unverständlichen Umschriften versehen, wurden in vielerlei Variationen ausgeführt und allenthalben verbreitet. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bezeichneten die Stempelschneider die neuen Nürnberger Jetons meist schon mit ihren Namen (oder den Anfangsbuchstaben ihrer Namen), und seither geschieht die Einteilung der Jetons auf Grund dieser. Seit das »Rechnen auf der Linie« nicht mehr in Verwendung steht, sind diese neuen Jetons, besonders seit dem 18. Jahrhundert, eher als Spielmarken zu betrachten.

Ausser den Jetons wurden auch verschiedene Marken zutage gefördert. Eine dieser trägt die Aufschrift WRBA (Nr. 1177). Es ist unentschieden, ob dieses Wort einen Namen darstellt oder einen anderen Sinn hat. Auf einer anderen Marke sind zwei T-Buchstaben zu unterscheiden (Nr. 1178). Eine dritte Marke trägt überhaupt keine Aufschrift (Nr. 1179). Zweck und Bestimmung dieser Marken sind unbekannt.

Die zwei Bleibullen (Nr. 1180—81) des Kirchenstaates stellen dagegen bekannte, bestimmbare Exemplare dar. Sie waren Bleisiegel von Urkunden der päpstlichen Kanzlei. Die Pergamenturkunden sind offenbar zugrunde gegangen und bloss ihre metallenen Siegel erhalten geblieben.

Endlich begegnen wir einigen eigentümlichen Marken, von denen wir nur annehmen können, dass sie Plomben zum Verschluss von Paketen gewesen sein mochten. Zwei von ihnen (Nr. 1182—83) tragen ein englisch-französisches Wappen, auf einer der drei übrigen ist die Aufschrift SOIVER, auf der zweiten der Buchstabe B (was vielleicht als Anfangsbuchstabe von BUDA gedeutet werden kann) sichtbar (Nr. 1185), die dritte Marke ist vollständig abgewetzt, so dass wir nichts aus ihr entnehmen können. Diese drei Exemplare sind aus zwei übereinander liegenden Plättchen zusammengefügt, so dass man mit Recht annehmen kann, dass sie zu obigem Zweck hergestellt wurden. Unter Umständen waren Sendschreiben aus dem Ausland mit solchen Marken versiegelt. Das sind natürlich alles nur Hypothesen, doch vermögen wir gegenwärtig keine bessere Erklärung in bezug auf Ursprung und Zweck der Marken zu geben.

Der andere Gesichtspunkt, den wir der Verarbeitung des Fundmaterials zugrunde legten, war die Gliederung nach Fundstätten. Mit Hilfe des Koordinatensystems gelang es uns, die Fundstätte jeder Münze aufs genaueste zu bestimmen. Dieses System führt — unter Vermeidung jedes Missverständnisses — zur Eruierung der Fundstätten, ob es sich nun um sporadische Funde oder das Vorkommen mehrerer Münzen an ein und derselben Stelle handelt. Im allgemeinen können wir feststellen, dass Einzelfunde von ein bis zwei Münzen überwiegen, was auch der Natur des Fundmaterials

entspricht. Diese Einzelfunde liefern in sehr vielen Fällen ausgezeichnete Datierungsbeweise, sind jedoch für numismatische Forschungen weniger brauchbar.

Anders verhält es sich mit Fundstätten, an denen Münzen in grösserer Zahl zutage gefördert wurden. Eine solche ist z. B. die Mistgrube IX, in der ganz kleine Münzfunde fast an jedem als Fundstätte fungierenden Schnittpunkt zum Vorschein kamen. Diese kleinen Funde — mögen sie auch nur aus einigen Münzen bestehen — können gegebenenfalls als wichtiges Quellenmaterial dienen. Ausser ihrer zeitbestimmenden Rolle liefern sie nämlich unter Umständen (bei günstiger Zusammensetzung) vortreffliche Daten zur Lösung der chronologischen Probleme mittelalterlicher Münzen. Vergleicht man nämlich alle kleineren und grösseren Fundmaterialien untereinander und mit anderen bekannten Fundangaben, so lassen sich Zusammenhänge erschliessen, durch die wichtige chronologische Fragen entschieden werden können. Da die Frage der Chronologie in unserer Münzgeschichte des Mittelalters trotz der wertvollen Forschungsarbeiten Alfred Schuleks noch immer viele dunkle und umstrittene Probleme enthält, gilt es, den Quellenwert des Fundmaterials auch in dieser Beziehung zu unterstreichen. Eine solche Arbeit kann aber nur an Hand einer, die kleinsten Daten berücksichtigenden Einzelforschung durchgeführt werden. Bei dieser Gelegenheit begnügen wir uns, auf Grund der bei der Verarbeitung gemachten Erfahrungen auch auf die diesbezügliche Bedeutung des Fundes hinzuweisen.

Die gleichzeitig zutage geförderten Münzen, kleinere und grössere Funde, haben noch eine andere wichtige Rolle, die bei der Untersuchung des Geldumlaufs in Betracht zu ziehen ist.[11] Diese Guppen von Funden vermögen in unserem Fall in bezug auf die Umlaufszeit einzelner Münzsorten, die Rolle ausländischer Münzen im Inland usw. wertvolle Aufschlüsse zu geben. Womöglich soll das Münzmaterial sehr vieler Fundstätten ähnlicher Zusammensetzung einheitlich untersucht werden, da sich die Daten der kurz nacheinander vergrabenen oder verstreuten Münzen günstig ergänzen. Natürlich vermag dieses Material an sich — und sei es in dieser Beziehung noch so wertvoll — die komplizierten Fragen des Geldumlaufs nicht zu lösen, kann aber als Beweisstück eines zentral gelegenen Gebiets erfolgreich zur Lösung zahlreicher Fragen beitragen.

Bei Untersuchung der Probleme des Geldumlaufs besteht die numismatische Forschung nicht auf Separierung des an zahlreichen festgesetzten Schnittpunkten ans Licht gebrachten Materials — dies ist eher bei Datierungen wichtig —, sondern hält die Betrachtung des auf einheitlichen grösseren Gebietsteilen (z. B. im nördlich der Kapelle gelegenen Hof oder in einer der Mistgruben) zutage geförderten gesamten Münzmaterials für aufschlussreich. Dies gilt besonders für Fälle, in denen der Zeitpunkt des Dahingelangens der Münzen noch genauer bestimmt werden kann. (Z. B. eine schon zu ihrer Zeit ausser Gebrauch gesetzte, zugeschüttete Mistgrube.)

Neben den erwähnten hauptsächlichen Gesichtspunkten können kleinere und grössere Funde bei verschiedenen Forschungen noch von vielen anderen Gesichtspunkten berücksichtigt werden. Wir stehen von einer ausführlichen Analyse der übrigen Gesichtspunkte ab, konnten auch die bisher aufgeworfenen wichtigeren Probleme nur in grossen Zügen andeuten, doch beweisen unsere Ausführungen vielleicht hinlänglich, dass es sich der Mühe lohnte, das Fundmaterial eingehend zu bearbeiten.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. 470 : Goldforint des Königs Matthias. 1063: Falscher Grossetto aus Ferrara. 761—802 : Falsche Denare aus dem XVI. Jahrhundert
Abb. 2. Jetons
Abb. 3. Jetons und Marken

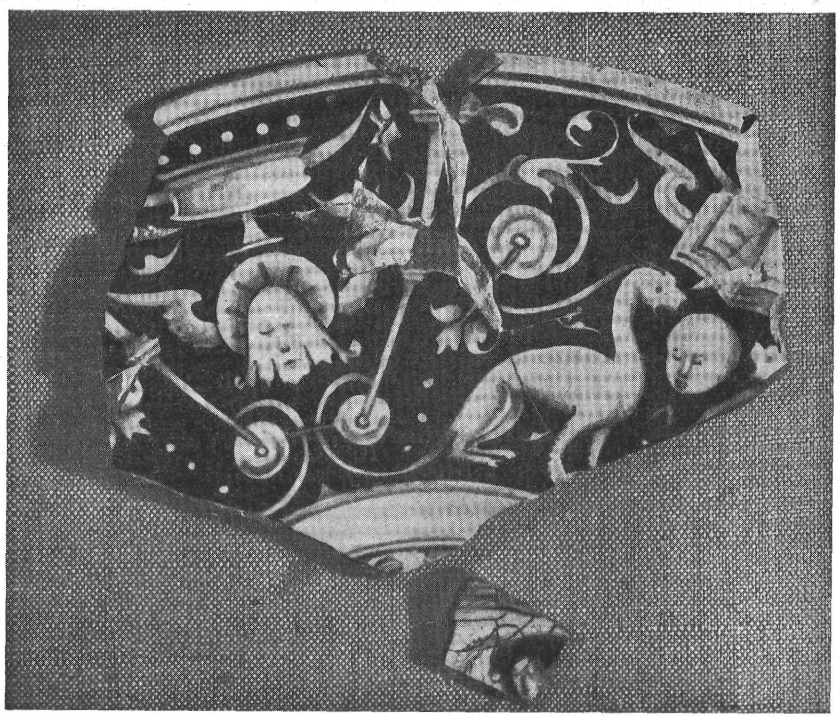
BERTALAN VILMOSNÉ

GROTESZK DÍSZÍTÉSŰ FAENZAI TÁL A BUDAI VÁRBÓL

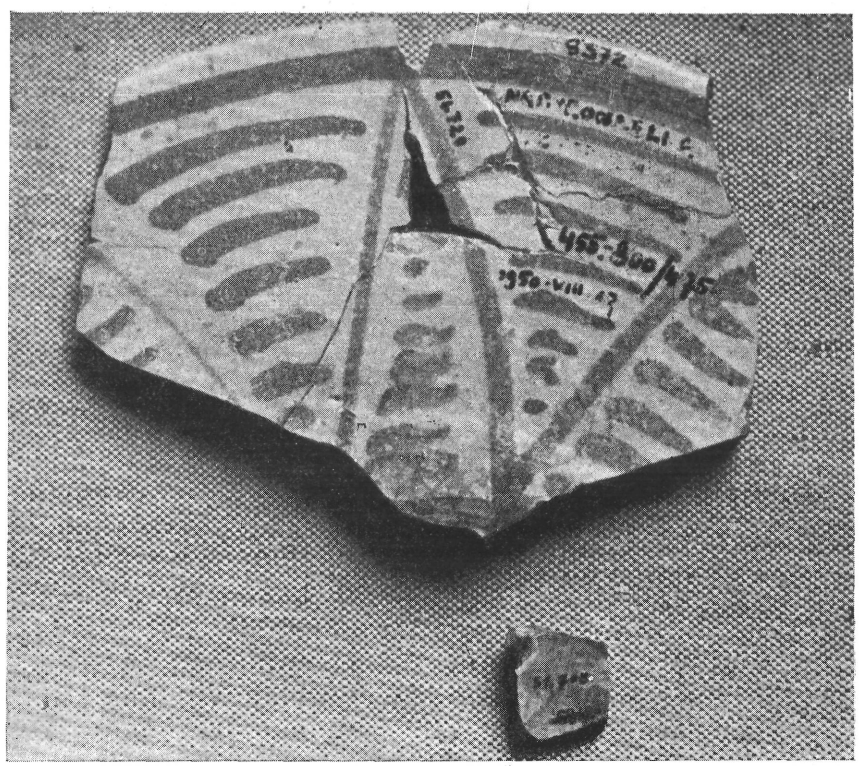
A budai középkori palota feltárásánál előkerült külföldi, import kerámiaanyag tetemes részét olasz majolikák alkotják. Ezek nagyrésze a XV. század végéről származik, kisebb hányada a XVI. század elejéről. Ez utóbbi csoport egyik kiemelkedő darabja egy groteszkes díszítésű tál peremtöredéke (1. kép).[1] A peremen szárnyas maszk, váza, levelek, szárnyas könyv és szörnyállat díszítés váltakozik, középen pedig egy ifjú[2] van ábrázolva. A perem sötétkék alapozású, amelyben a fehéren kihagyott ábrák jól kirajzolódnak. A domináló sötétkék tónust felélénkíti egy halványkék, citrom- és narancssárga s kevés halványzöld szín alkalmazása. Külső felét kobaltkék és narancssárga vonalkázású körcikkek díszítik (2. kép).

A groteszk díszítés a XVI. század első éveiben jelenik meg az itáliai majolikákon. Egy 1500-ban készült sienai[3] padlón már kialakult groteszk díszítést látunk.

A budai töredékhez közel áll egy 1519-es évszámmal jelezett faenzai tál a Pringsheim-gyűjteményben,[4] amelynek azonban szegényebb a (3. kép) groteszkes széldíszítése. A budai töredékkel azonos díszítésű és festésű tálat találunk az arezzói Museo Civicóban (4. kép).[5] A tányér peremét maszk, váza és szörnyállat díszíti, szimmetrikusan elrendezve. Az ábrák a kék alapozásból hasonlóképpen fehérre kihagyottak, halványkékkel és sárgával árnyaltak. Középmezejében az »Athéni Iskola«. Az egyes motívumok a budai tárnyérhoz hasonlóan könnyen szétválaszthatók, nem túl stilizáltak. A növényi elemek nincsenek túlsúlyban. A tál 1524-ben Faenzában és Casa Pirotában készült. Ugyanennek a műhelynek a készítménye a British Museum gyűjteményében[6] nyilvántartott, egy évvel későbbre datálható groteszkes díszítésű tányér (5. kép). A tál közepén címer-ábrázolás. A címerpajzsot palmetta díszű bianco sopra bianco technikájú sáv keretezi. A széles peremen szárnyas maszkok, kherubok, bőségszaruk, kis táblácskák 1525-ös évszámmal, hajladozó, karcsú delfinek és kutyaszerű állatalakok váltakoznak. Az alakok között indadísz, pöttyök és kacsokban végződő levelek. A peremdísz zsúfoltabb, zavarosabb, mint a budai tányérnál. A budai tányér köréhez tartozó darabok között legkésőbbinek tekinthetjük a Bernard Rackham által 1535 körülinek meghatározott[7] majolikatálat a Victoria and Albert Museumban (6. kép), amelynek peremét kacsok, elszórt levelek, delfinek, közepét lándzsát tartó ifjú díszíti. Színezése kék, sárga, rézzöld, narancssárga. Az ábrák a perem kék alapozásából fehéren kihagyottak. Hátlapján kékkel meghúzott vastag koncentrikus körök. Hasonló díszítésű lehetett a budai tányér is. Az ásatásnál előkerült kis férfifejes majolikatöredék valószínűleg ehhez a tányérhoz tartozott. Feltevésünket alátámasztja a két töredék azonos színezése, a hátoldalak megegyező díszítése és a közös lelőhely.[8] Egy kézre mutat a középfigura és a perem maszkjainak ábrázolási módja: a becsukott szemhéjak, az erős alsóajkak. Mestere valószínűleg Nicoletto Rosex da Modena[9] rézmetsző 1500—1520 között készített metszeteit használhatta fel a díszítésnél. Az egyes mustrákat leegyszerűsítve és felbontva a tál ismétlődő peremdíszítésének megfelelően alkalmazta. A XVI. század első éveiben készült majolikák groteszkjei nem állnak közvetlen kapcsolatban az 1560-as éveknek majolikastílusával, amely a vatikáni loggiák hatását mutatja. E korábbi stílus előzményeit a Pinturicchio által 1493—94 között festett Borgia-lakosztály freskóiban és a sienai Dómkönyvtár ugyancsak gazdag groteszk díszítésében kell keresnünk, s Mantegna és Perugino egyes műveiben.



1. kép. Budán előkerült faenzai groteszkes tál töredékei



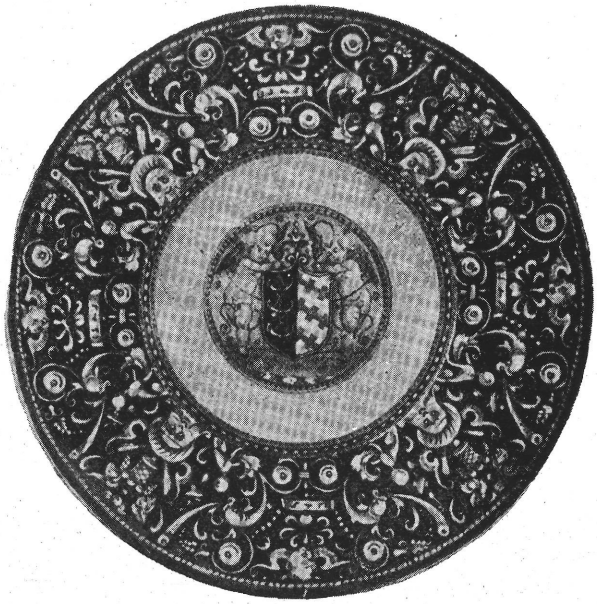
2. kép. Ugyanannak a tálnak hátoldala



3. kép. Faenzában 1519-ben készült groteszkes díszítésű tál (Pringsheim-gyűjtemény)



4. kép. Az arezzói Museo Civico egyik groteszkes tálja



5. kép. Faenzai groteszkes díszítésű tál a British Museum anyagában



6. kép. 1535 körül készült faenzai groteszkes tál

A budai töredék meghatározásánál az analógiák alapján Faenzára, közelebbről a Casa Pirota-műhelyre kell gondolnunk. A műhely 1520—30 között készített ismert darabjaival való erős hasonlósága alapján a buda táltöredéket a Casa Pirota-műhely 1520 körüli munkájának kell tekintenünk. A groteszkes díszítés az 1500-as években ugyan általánosan használt, s Faenzán kívül Caffagiolóban, Castel Durantéban és Sienában is találkozunk vele, egy-két sajátosság alapján azonban mégis megkísérelhetjük egyes majolikacsoportok készítési hely szerinti szétválasztását. Így Faenzára utal a kék aláfestés, vagy legalábbis az ábrák kékkel való árnyalása, a hátoldalnak gyakori díszítése főként koncentrikus körökkel.

A kora XVI. századi majolikák előfordulása Budán a királyi udvar igényeinek és érdeklődésének állandóságára utal az olasz majolikák iránt, és az import folytonosságát igazolja a Mátyás halálát követő időkben is. A datálható darabok alapján ez a kapcsolat csak a török térfoglalásával szakad meg. Az Itáliával való kereskedelmet egyre fokozódó mértékben bénította meg a török terjeszkedése, Buda elvesztése pedig teljesen megszakította a régi gazdasági kapcsolatokat.

JEGYZETEK

[1] Lt. sz. 51.720.
[2] Lt. sz. 51.708.
[3] *G. Ballardini,* Corpus della maiolica Italiana. H. n. é. n. I. 17. ábra.
[4] Uo. 84. ábra.
[5] Uo. XVIII. t.
[6] Uo. 150. ábra.
[7] *B. Rackham,* Italian maiolica. London, é.n. 57/a ábra.
[8] Mindkét töredék a Nagy rondella egy későbbi feltöltéséből, középkori szemétrétegben került elő. Az előfordult legkorábbi pénz II. Ulászló egyik verete, a legkésőbbi pedig 1858-as Ferenc József-pénz.
[9] *R. Berliner,* Ornamentale Vorlageblätter des 15 bis 18 JH. Leipzig, 1926.

H. BERTALAN

PIATTO FAENZA A BUDA, CON ORNATO A GROTTESCHE

Nel materiale rinvenuto nel corso degli scavi del palazzo medievale a Buda figurano, insieme con altre numerose maioliche italiane, anche i frammenti di un piatto ornato di grottesche. La decorazione dell'orlo del piatto raffigura un mascherone alato, un vaso, un libro alato e un mostro (fig. 1). Nel mezzo si vede la forma di un giovane. La colorazione è di un verde tenue, di giallo e di un poco d'arancione. Le figure sono in bianco, circondate da fondo azzurro a sfumature di un celeste pallido. Sulla superficie esteriore settori circolari a cordicelle di un azzurro cobalto e arancione.

Volendo procedere all'identificazione del frammento di Buda in base alle analogie, si è portati a pensare a Faenza e più precisamente all'è officina di Casa Pirota. Data la forte somiglianza del pezzo con i noti esemplari eseguiti tra il 1520—1530 dall'officina suindicata. il frammento del piatto di Buda è da considerarsi un prodotto delle officine di Casa Pirota, che risale agli anni intorno al 1520.

TAVOLA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. I residui di un piatto di Faenza con ornati a grottesche, rinvenuto a Buda
Fig. 2. Il tergo dello stesso piatto
Fig. 3. Piatto di Faenza con ornati a grottesche, fabbricato nel 1519. Collezione Pringsheim
Fig. 4. Piatto con ornati a grottesche. Museo Civico di Arezzo
Fig. 5. Piatto di Faenza con ornati a grottesche. Collezione del British Museum
Fig. 6. Piatto di Faenza con ornati a grottesche fabbricato intorno al 1535

G. MAGYAR MÁRIA

A BUDAI VÁR FEGYVERLELETEI

A budai várban folyt ásatások során jelentős fegyveranyag került elő, ennek feldolgozása fontos a vár hadtörténelmi jelentősége szempontjából. A leletek tanulmányozása során több nehézség merült fel.

Tudjuk, hogy a vár fegyveranyagát a török uralom alatt többször kifosztják és az értékesebb darabokat a török fővárosba viszik.[1] Ez már maga is magyarázza azt, hogy semmi esetre sem olyan anyagot találunk itt, amilyenre — ismerve a királyi vár jelentőségét — számíthatnánk.

*

Az ásatások során előkerült fegyveranyag :

Támadó fegyverek. A szálfegyverek közül a XIV—XV. századi nehézlovasság fő fegyverét képviseli két kard. Az egyik egyenes, kétélű, közepén széles, lapos vájatú penge, markolata lapos és széles, markolatgombja kissé nyomott, köralakú, mindkét oldalon kicsúcsosodik.[2] A második példány töredék. Pengéje ennek is egyenes, kétélű, kettős vájat fut végig rajta. Markolatvasa lapos, felfelé elvékonyodik. A XV. századra keltezhető. Ilyen penge előfordul kerek, vastag markolatgombbal és egyenes, négyszög keresztmetszetű keresztvassal, de előfordul téglalap forma, lapos markolatgombbal és S alakban görbült keresztvassal.[3] A további példányok a XVI. századból valók. Egyrészt egyenes, kétélű pengék, másrészt keresztvas-töredékek, amelyek négyszög keresztmetszetűek, keskenyek és hosszúak, le- és felfelé nyúló haránttüskékkel. További példányok a kézvédő-kosárzat fejlődését mutatják : az ökölvédő és markolatkengyelek megjelenését.[4] Az utolsó példány egy töredék : kardmarkolat-kosár, amelynek két különböző nagyságú, kissé felhajló ökölvédő lemeze van.[5] Ezek a leletek azt mutatják, hogy az erősödő török hatás ellenére a fegyverzet egy része továbbra is nyugati mintájú. A szablyaleletek pedig a törökökkel való érintkezés hatását bizonyítják. Ezek a szablyák már török mintára alakultak. Pengéjük általában enyhén ívelt, az egyik penge kettősvájatú. A XVI—XVII. századból valók ; pontos kormeghatározásuk töredékes voltuk miatt nehéz. A hegyes tőrök a kopjákat váltották fel a huszárok kezében, és rövidesen azok jellegzetes fegyverévé váltak. A két hegyestőrnek csak a pengéje maradt meg, így tág határokkal a XVI—XVII. századra keltezhető. Mindkettő pengéje hosszú, keskeny, négyélű.[6] Egy puskára felszerelhető bajonett is van a vári fegyveranyagban. A XVII. századi nyugati seregek felszereléséhez tartozott. Egy tőr is felszínre került, amely nyilván nyugathoz kapcsolódik, mivel a fegyverzetben nem igen használatos. Ez a XV. századból való. Vége felé keskenyedő, kétélű pengével rendelkezik, markolatvasa lapos, lefelé keskenyedik. Markolatgombja és keresztvasa tulajdonképpen egy-egy lapos pántból készült ; ezek közül a felső felfelé, az alsó lefelé volutásan görbül.[7] A szálfegyverek sorát egy töredék zárja le : egy hasábformájú markolat. A markolatvasat díszes drótfonadék borítja.

A lándzsák közül az első példány még a könnyű lándzsatípushoz csatlakozik, amelyet a lovas kézben lengetve hordott. Ez a XIII—XIV. századból való, levél alakú nyárspengével rendelkezik, mindkét oldalán gerinccel, vastag falú köpűvel. A következő példányok már a XV—XVI. századi formák közül valók. Az egyik hosszú, keskeny pengéjű, négyélű, tokos nyakkal.[8] A következő levél alakú pengéjű, mindkét oldalán gerinccel, köpűje oldalnyúlványokban végződik. (Ezek a nyél letörését vagy kiesését gátolták.)[9] A sorban utolsó egy török lándzsa. Ez a fegyvertípus a

törököknél először a XV. században jelenik meg: lovasfegyver. A vári példány XVI. századi. Pengéje a köpű felső, villás végébe van szegecselve. A köpű közepén balluszteres rész, rajta rovátkolásnyomok.[10]

Az alabárdok sora végig a német típus formai fejlődését mutatja. Ezek nem tekinthetők testőrségi díszfegyvereknek. Díszítés egyáltalán nincs, legfeljebb egyszerű, áttört minta van a bárdlapon. A fegyver igen elterjedt a gyalogosok soraiban, ezt alátámasztják a korabeli metszetek. Az egyes darabok a XVI. század elejétől a XVII. század elejéig tartó fejlődést mutatják be egy-egy példánnyal. A nyársrész általában négyélű, lefelé szélesedő és kissé ellaposodó. A bárdlap rövid nyakkal bír, az első példánynál háromszög alakú, később félholdhoz hasonló, a harmadik fokozatnál a bárdlap félköríves, homorú éle V alakú lesz. A pengerész másik oldalán háromszög alakú, lefelé ívelő kampó helyezkedik el. A későbbi típusoknál a kampó és a bárdlap mellett alul és felül kis tüskék láthatók. Nyélreerősítésre a köpű szolgál nyélnyújtványokkal.[11] Egy-két példány keltezését a pénzleletek is elősegítették.

A következő fegyvercsoport a paraszti fegyverek egy fajtájának néhány példánya, bár — valószínűleg — elsősorban nem fegyverek, csak szükség esetén használták harcban. Rúd-fegyverek, ívesen hátrahajló, elkeskenyedő és hegybefutó pengerésszel, néhány darabnál egy vagy mindkét oldalon gerincéllel. A nyélre kúpos köpű segítségével szegecselték.

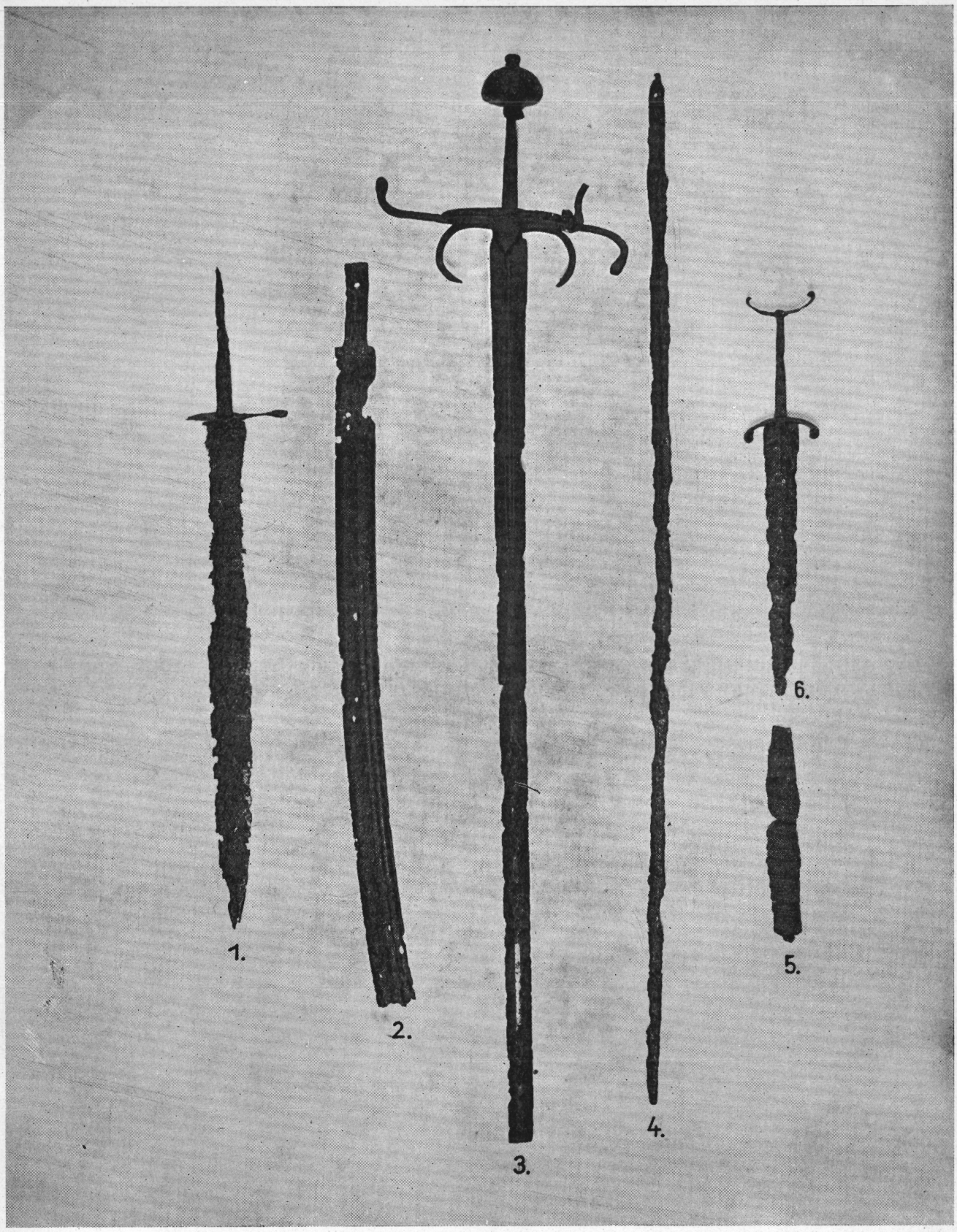
Az ütőfegyverek sorában elsők a buzogányok. Eddig mindössze két példány került elő az ásatások során. Az első: csillagfejes bronz buzogányfej, egyike a vár legkorábbra tehető fegyverleleteinek. Ez a fajta a XIII—XIV. században használatos. Keleti fegyver, a besenyők és kunok hozták magukkal. Korabeli ábrázolása a Nagy Lajos idejében készült Vatikáni Legendáriumban.[12] A másik buzogány az ún. tollasbot. A XIV. században — Boeheim szerint[13] — a lemezpáncél erősödésével párhuzamosan jelenik meg nyugaton, az ütőlevelek gótikus vonalvezetésűek. Ezekből fejlődött ki a jellegzetesen magyar forma: a gótikus vonalvezetés elmarad, egyenesvonalú rombikus vagy félköríves lemezek képezik az ütőleveleket. Ez inkább harci fegyver, mint a nyugati díszes példányok.

Néhány balta és fejsze is van a vári leletanyagban. Feltehető, hogy szükség esetén fegyverként is használták ezeket. Pontos kormeghatározásuk igen nehéz.

A távolra ható fegyverek között először a számszeríj megmaradt részeiről, valamint a számszeríjhoz tartozó nehéz, köpűs nyílcsúcsokról kell beszélni. Ezek a XV—XVI. századból valók. Ezt a kormeghatározást a pénzleletek is megerősítik. Magyarországon először Mátyás király idejében találunk nagyobb számban számszeríjas gyalogságot — ez magyarázná az aránylag nagyobb számú leletcsoportot. Természetesen itt számításba kell venni, hogy a számszeríjat vadászathoz is használták. Erre mutat pl. a nyílcsúcsok között előforduló villás nyílhegy. A számszeríjból természetesen csak olyan részletekkel rendelkezünk, amelyek a földben megmaradtak: így a húr beakasztására szolgáló, csontból készült dió (korong alakú, középen átfúrva, félkörös vájattal). A nyílcsúcsok pengerésze keskeny levélalakú, mindkét oldalon kiemelkedő gerincéllel, vagy négy lapra alakítva. Néhány darab köpűjében a nyílvessző famaradványa is megvan.

Nagy csoportot képeznek a tűzfegyverek. A puskacsövek a fejlődésnek korai szakaszát képviselik. XV., de főleg XVI. századiak. Általában nyolcoldalúak vagy hengeresek, az egyik csövön díszesebb aranypántok maradványai figyelhetők meg. Ezen egy kis részlet a závárzatból is megmaradt. Két csőnél az irányzék is megtalálható.[14] A szakállas puska már későbbi példány. A závárzat első formáját: a kanócos závárzatot három vári példány képviseli.[15] A XVII. század közepéről valók a kovás keréklakatos závárzatok. Bronzból öntött golyóöntőmintákat is találtak az ásatások során, kb. 10 mm átmérőjű golyókhoz.

Védőfegyverek. A mellvértek a XV—XVI. századi nehézlovasság vértezetét képviselik. Ezenkívül sisak- és nyakvért-részek is felszínre kerültek. A mellvértek közepén éles gerincél fut végig, nyakrészük bordázott díszű, jobboldalon a karkivágás mellett a lándzsanyél tartására kampó van (Rusthaken).[16] Egy sisakrész Maximilian-ízlésű páncél tartozéka, rajta négy sorban látónyílások helyezkednek el. Ezenkívül szintén egy teljes vértezet tartozéka volt egy, az oldaláról kissé összelapított félgömb forma sisak.[17] A vértezetek csoportjában legértékesebbek az egy, esetleg több vérthez tartozó töredékek: két vállrész, két-két pajzs alakú rész, felső peremhez



1. kép. 1. Szurony (?), XVII. század. 2. Szablya, XVI. század. 3. Kard, XVI. század. 4. Hegyestőr, XVI—XVII. század. 5. Markolattöredék. 6. Tőr, XV. század

elég durva, vastag gyűrűkből készített sodronyszövet-töredék tartozik, ezenkívül három négyzet alakú, közepén kiemelkedő, többszörös csepp-alakkal díszített lemez. Találunk még több téglalap, illetve négyzet alakú lemezt, néhányon aranyozás nyomai figyelhetők meg, több esetben szíjmaradványok. Az egyes darabok eléggé töredékesek, de még így is valószínűséggel állapítható meg, hogy a XVII. századból való igen díszes páncél vagy páncélok maradványai lehetnek. A XVII. századi mellvértek közepén borda fut végig, a karok és nyak számára többnyire mély kivágással, alsó peremük kissé felhajlik.[18] Igen szépek a haspáncél-részek : egy domborított kör alakú tárcsa, közepén 8 cm átmérőjű kiemelkedő rész, ettől a szélekig sugárszerűen bordázással díszített, szélén szeglyukak és rézszegecsek. Két töredék hasonló köralakú tárcsa lehetett. Még hét töredék van, amely a haspáncél többi része.[19] Török felszereléshez tartoztak.

A csizmapatkók nagyjából a XVI—XVII. századi várak harcosainak felszereléséhez tartoztak.

Az előkerült kevés kengyel egy rövid ideig tartó fejlődést mutat be. A keleti forma teljesen hiányzik. Az egyik példány egy aszimmetrikus, díszített, gótikus kengyel.[20] A szelencés talpalóval készített körte alakú kengyel a XV. századból való.[21] Magyar típus az, amelyen a talpaló közepére alul kis kör alakú lap, erre pedig félgömb került.[22] Sajátosan magyar jellegű még a félkör alakú függönyös talpalós körte alakú forma.[23] Az utolsó darab szintén körteformájú, talpalója téglalap alakú lap.[24]

A lószerszámok további csoportját képezik a zablák. Az egyszerű csuklóstengelyű csikózablák kormeghatározása igen nehéz. A két, áttört oldalrudakkal rendelkező példány a XV—XVI. századi díszes feszítőzabla típushoz sorolható. Keleti forma az »à la Genette« zabla, a XVI—XVII. századból.[25]

A sarkantyúleletek a vár történetének korábbi és elég rövid szakaszát ölelik fel. Pontosabb kormeghatározás a leletek igen töredékes volta miatt nehéz. Az első példány még esetleg tüskés sarkantyú, a XIII. századból való ; a további három darab a kora-gótikus típust képviseli, szárai még szinte egyenesek, az egyikben hat-, a másikban nyolcágú kisméretű csillagtarély.

A lópatkók XVI—XVII. századiak.

A XVII. század érdekes védőfegyvere — szinte műszaki akadály — a vastüske vagy sulyom. Lovastámadás feltartóztatására alkalmazták.[26]

*

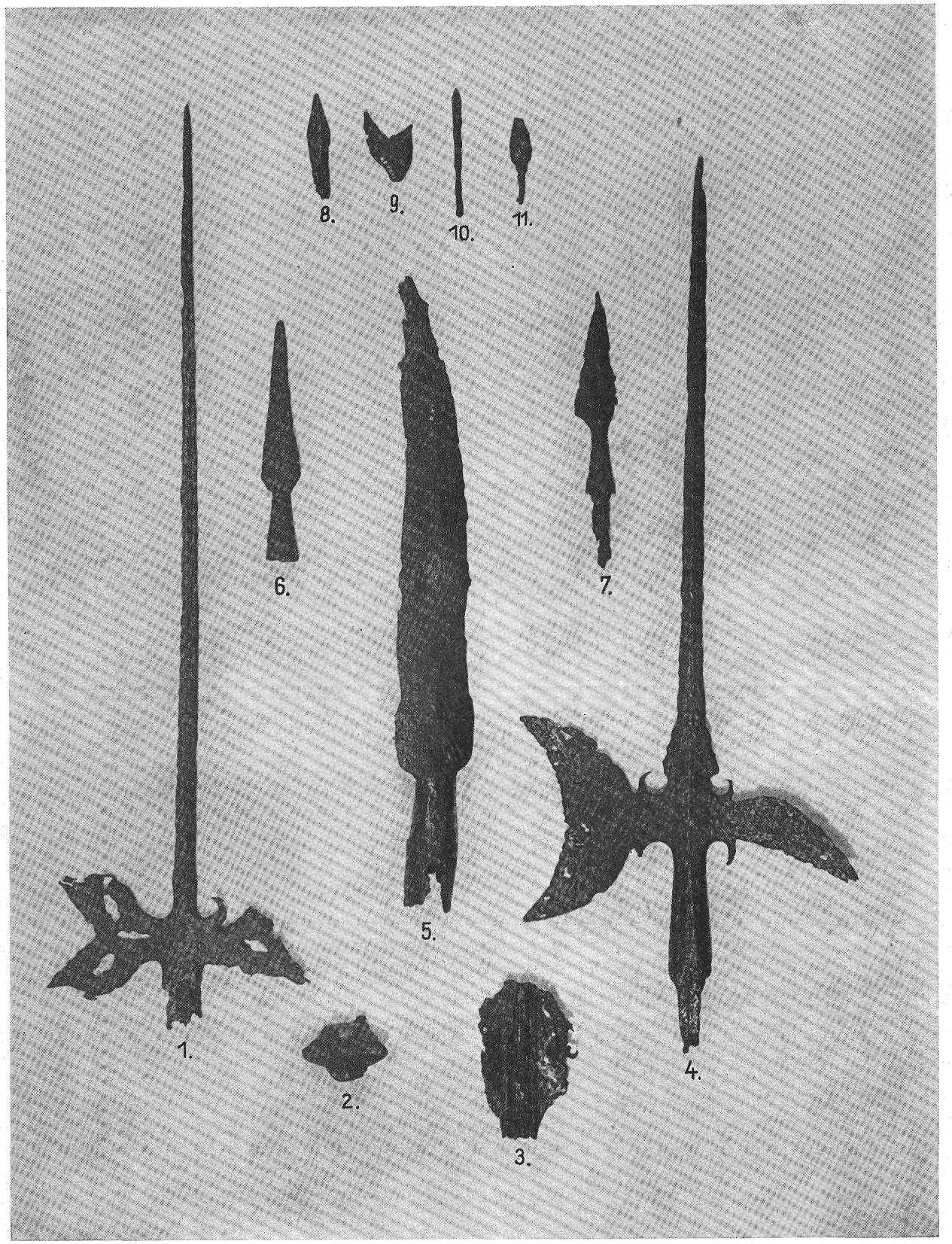
A törökökkel való harc kibontakozása előtti időkből váraink őrségéről, felszereléséről nem igen találunk írásos adatokat. Végvár-rendszerünk kialakulásától majdnem töretlenül követhető azoknak a váraknak a fejlődése, amelyek egyáltalán nem kerültek török kézre, vagy legalábbis huzamosabb ideig elkerülték a török uralmát. Ezért éppen Buda az, amelyre vonatkozóan elég kevés adat áll rendelkezésünkre. A török kincstári defterek közlése valószínűleg nem teljes. Ezenkívül figyelembe kell venni, hogy a királyi kancellária levéltára elpusztult, és így Budára vonatkozólag igen kevés történeti adat van.

A megmaradt oklevelekből így csak vázlatosan állapítható meg a várőrség számának változása, a felszerelés állapota és a fegyvermesteri réteg fejlődése.

Nézzük először a *fegyvermesterekre vonatkozó adatokat.* A Budai Jogkönyv az előkelő iparosok közé sorolja az ötvösöket, és ezekhez számítja a páncélgyártókat (Platner),[27] a kardgyártókat (Swertfeger)[28] és a késkészítőket.[29] Ezekről azonban a Jogkönyv semmit sem ír, csupán a nevüket említi. A sarkantyúkészítés is virágzik (Sporer).[30] Találunk íj-[31] és nyílgyártókat.[32] Megemlíti a Budai Jogkönyv a nyeregkészítőket,[33] szíjgyárókat[34] és a csiszárokat.[35] A mesteremberek között említi a Jogkönyv a kovácsokat is.[36]

A Jogkönyv általában védi az iparosokat. Idegen kereskedő csak meghatározott vásárnapokon adhat el árut. Más városból származó iparosoknak hasonló áruikat először be kell mutatni a budai iparosoknak, s ha azok nem veszik meg és az árusításba beleegyeznek, akkor vihetik vásárra.

Bizonyos mértékig más képet ad két, 1505-ből, illetve 1510-ből származó dézsmajegyzék (Bártfai-Szabó László anyaggyűjtéséből). A két jegyzék kiegészíti egymást. Mindkettő dűlők



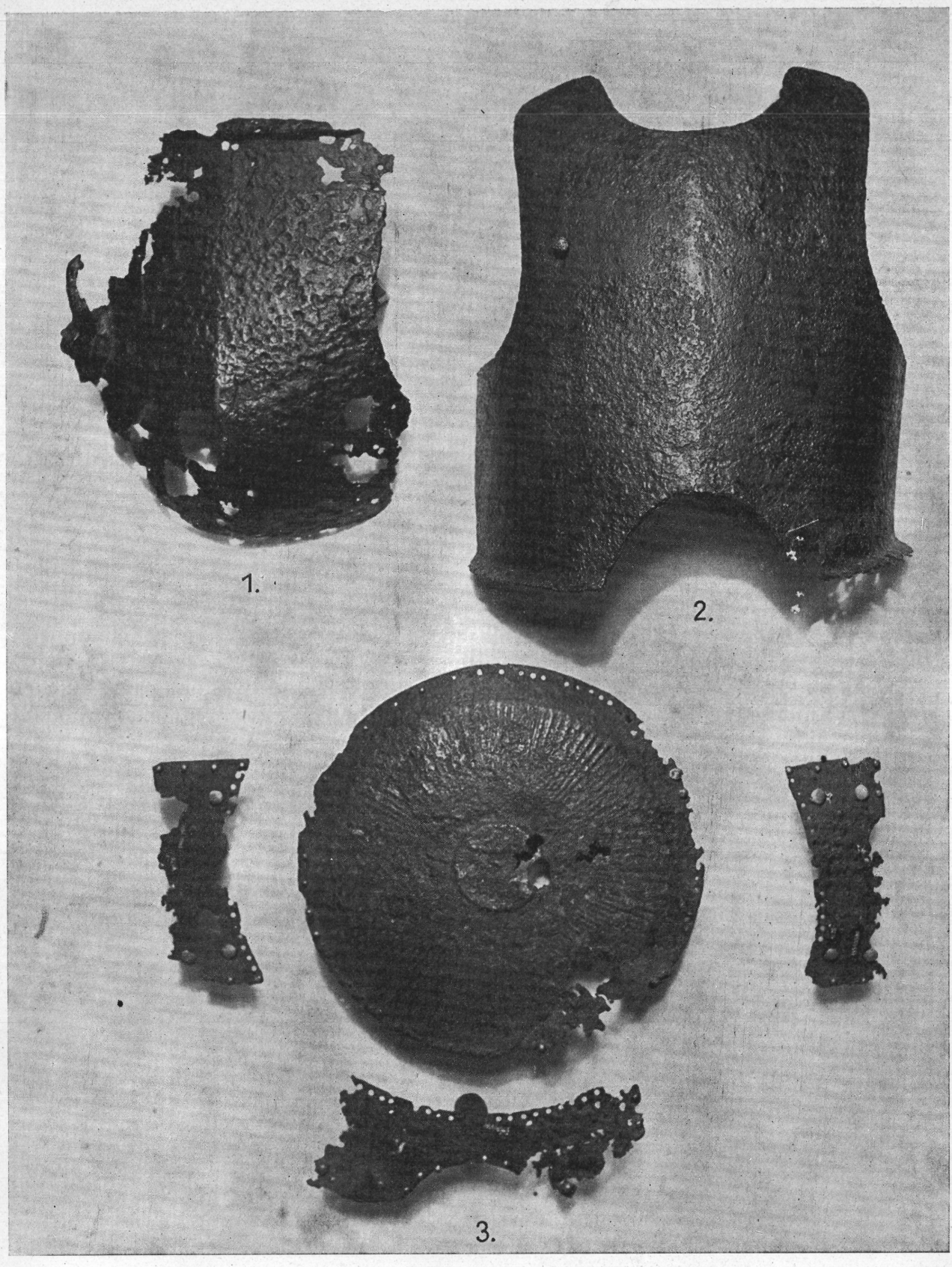
2. kép. 1. Alabárd, XVI. század. 2. Csillagfejes buzogány, XIV. század. 3. Tollas bot, XVI. század. 4. Alabárd, XVI. század. 5. Harci sarló (?). 6. Lándzsa, XVI. század. 7. Lándzsa, XIV. század. 8—10. Nyílhegy, XIV. század. 11. Nyílhegy, XV. század

szerint felsorolja a szőlőbirtokosokat. Megnevezi ezek foglalkozását, sőt nagyobbrészt megírja azt is, hogy kinek a házában laknak és a háztulajdonosnak mi a foglalkozása. A két tizedjegyzékben nagyjából ugyanazok szerepelnek, de az 1510. évi jegyzék szerint sok mesternek, aki az 1505. évi jegyzékben szerepelt, már csak hátrahagyottai élnek. Kik szerepelnek az 1505-ös jegyzékben? A legnagyobb számban a csőgyártókat találjuk: hármat említ a jegyzék. Szerepel két számszeríjgyártó, két tegezgyártó, két csiszár és csak egy salétromgyártó és egy sarkantyúgyártó. Bizonyos mértékig vitatható egy puskás említése, bár ebben az időben említése már elképzelhető. Tulajdonképpen a fegyvermesterekhez kell számítani a jegyzék által említett négy kovácsot is. Most nézzük meg az 1510-es jegyzéket. Legnagyobb számban az íjgyártók szerepelnek: négyen vannak. Utánuk számszerint következik a három csiszár. Ezeken kívül két tegezgyártóról és egy-egy páncélgyártóról, sarkantyúsról, pattantyúsról és nyereggyártóról olvasunk. A pattantyús valószínűleg azonos a másik jegyzékben említett salétromgyártóval. Természetesen ez a két jegyzék nem nyújt teljes képet. Fel kell tételeznünk azt, hogy olyan fegyvermesterek is voltak, akik nem rendelkeztek szőlőbirtokkal. Az egyik jegyzék nyújt is egy példát: a háztulajdonosok között említ egy csiszárt, akinek neve a szőlőtulajdonosok között nem szerepel. Egy megközelítő képet azonban kapunk, hiszen látjuk a többi mesternél, hogy még az aránylag rosszabb anyagi helyzetben levőknek is volt kis szőlőjük. Az adók összehasonlítása érdekes eredményre vezet. Itt már más a helyzet, mint a Jogkönyvnél láttuk. Már nem találjuk az első, legjobb helyen az ötvösöket. Ennek okát valószínűleg abban kell keresnünk, hogy a török veszedelem növekedésével az ötvösök egyre inkább a Felvidékre húzódnak. Talán legkedvezőbb helyzetben a patikusok vannak, utánuk következnek a mészárosok és vargák. Most nézzük meg a fegyvermesterek helyzetét egymáshoz viszonyítva. A fegyvermesterek közül vitán felül a pattantyús áll első helyen, utána következik a páncélgyártó. Kb. ugyanazt a képet mutatja ebből a szempontból mindkét jegyzék. Mind a fegyvermesterek száma, mind vagyoni helyzete bizonyos mértékig már tükrözi, hogy a király és a királyi kincstár jövedelmei egyre inkább csökkennek és emiatt Buda megfelelő fegyverekkel való felszerelését már nem nagyon tudták biztosítani.

Még a XV. század végére vonatkozóan nyújt néhány adatot a királyi kincstárnok által vezetett számadáskönyv.[37] Ezt a számadáskönyvet Ernuszt Zsigmond pécsi püspök vezette. 1494. január 31-től 1495 december végéig foglalja magában a bevételi és kiadási összegeket, Melyek a Budára vonatkozó adatok ebben a számadáskönyvben? Pl.: a budai vár Ráskai Balázs várnagy felügyelete alatt állott. Az ő kezébe adták a vár fenntartására és a várőrség fizetésére szükséges összegeket. A budai várban levő gyalogosok egy része rendszerint követte a királyt, ha valahova ment, s ilyenkor a várban csekélyebb számú őrség maradt. Egy említett esetben 25 gyalogos, ezek fizetésére kapott 200 forintot.[38] Szükség esetén Budáról fegyvereket küldtek más — esetleg veszélyeztetett — várakba.[39] Amennyiben a hadiszereket Budáról szállították a különböző ostromlott várakhoz, a szállítást vagy budai szekeresek, ha szárazföldön történt a szállítás, vagy pedig a budai és pesti hajósok végezték. Erre a számadáskönyvben sok adat van. A fegyverek készítésére vonatkozó adatok közül megemlítem, hogy a számadáskönyv többször említi Jakab királyi puskaművest, akinek a felügyelete alatt állott a puskaporgyártás, amit budai mesteremberekkel végeztetett el.[40] Ezek csak a jellemzőbbek a sok példa közül. Azt mutatják, hogy a század utolsó éveiben a király még valamelyes gondot fordít a vár hadi felkészültségére. A Mátyás-kori fellendülésnek ez már csak az utolsó hulláma. Ezt bizonyítja Verancsics Antal is, aki az 1526. évről a következőket írja: »Minden álgyukat, hadhoz szerszámokat raknak Budán hajókra. Sietnek Mohácsá az király után. Kiket még Mátyás király szerzett vót az ország megmaradására.«[41]

A fentebb említett, a XVI. század elejéről származó oklevelek az átmenetet mutatják ahhoz a szomorú képhez, amelyet a II. Lajos-korabeli számadáskönyvek tükröznek.

Az 1525. évi számadáskönyvben többször történik említés egy fegyvercsiszolóról, ill. fegyverfényezőről, aki a király szolgálatában áll: magister Thimotheus armipolitoris.[42] Nem nevezi meg a számadáskönyv azt a fegyvercsiszolót, aki három segéddel dolgozik.[43] Ezeken kívül említés történik egy kardcsiszolóról is.[44] A tüzérség számára dolgozott két, többször említett



3. kép. 1. Mellvért, XV. század második fele. 2. Mellvért, XVII. század. 3. Haspáncél-töredékek, XVI. század

mester: magister Joannis bombardarius és magister Christoferus bombardarius.[45] Ezeknél a mestereknél nincs feltüntetve, hogy állandóan Budán dolgoznak-e, ezért ezeket az adatokat fenntartással használhatjuk fel. A fenti adatokon kívül a számadáskönyv nem is nyújt több segítséget. Összevetve a számadáskönyv többi adatával, amely más, a fényűzésre vonatkozó kérdésekkel foglalkozik, a kép igen szegényes.

A törökkori Budára vonatkozóan a helyzetünk nem nagyon nehéz.[46] Külön fegyvermester-jegyzékre nem találtam, mivel a törököknél a fegyvermesterek a katonaság körébe tartozó, zsoldot élvező és katonai fegyelem alá eső réteget alkottak. Így tehát az őrségek zsoldlajstromaiban kell őket keresni.

Milyen fegyvermesterek szerepelnek ezekben a zsoldlajstromokban? Szerepelnek barutsik: lőporgyártó, lőporgyári munkások, a zsoldosok soraiban; dsebedsik: műszaki csapat, amely a fegyverek készítésével s a fegyvertárak őrzésével foglalkozik; haddádok: tábori kovácsok: kalkandsik: pajzskovácsok, fegyverkészítők. Tágabb értelemben hozzájuk sorolhatók az embaradsik, kjárok, neddsárok: ezek tulajdonképpen a különböző kézművesek, akik az ácsmunkát, kőművesmunkát végezték és bizonyos mértékig a fegyvermestereket is segítették munkájukban. Az első ilyen zsoldlajstromot 1542 (948)-ben Báli basa budai begler bég készíttette. Dsebedsik, ágyúsok, ágyú(szállító)munkások és kovácsok szerepelnek itt. A következő lajstrom az 1543. szeptember 29. december 26. közti időt öleli fel (950. évi redzseb, sabán és ramazán hónapokra). Itt név szerint felsorolják a mestereket, megjelölvén zsoldjukat is.[47] Még két lajstrom való Budáról 1568.[48] és 1628-ból.[49] Egy pesti lista 1628-ban 39 kalkandzsit említ.[50]

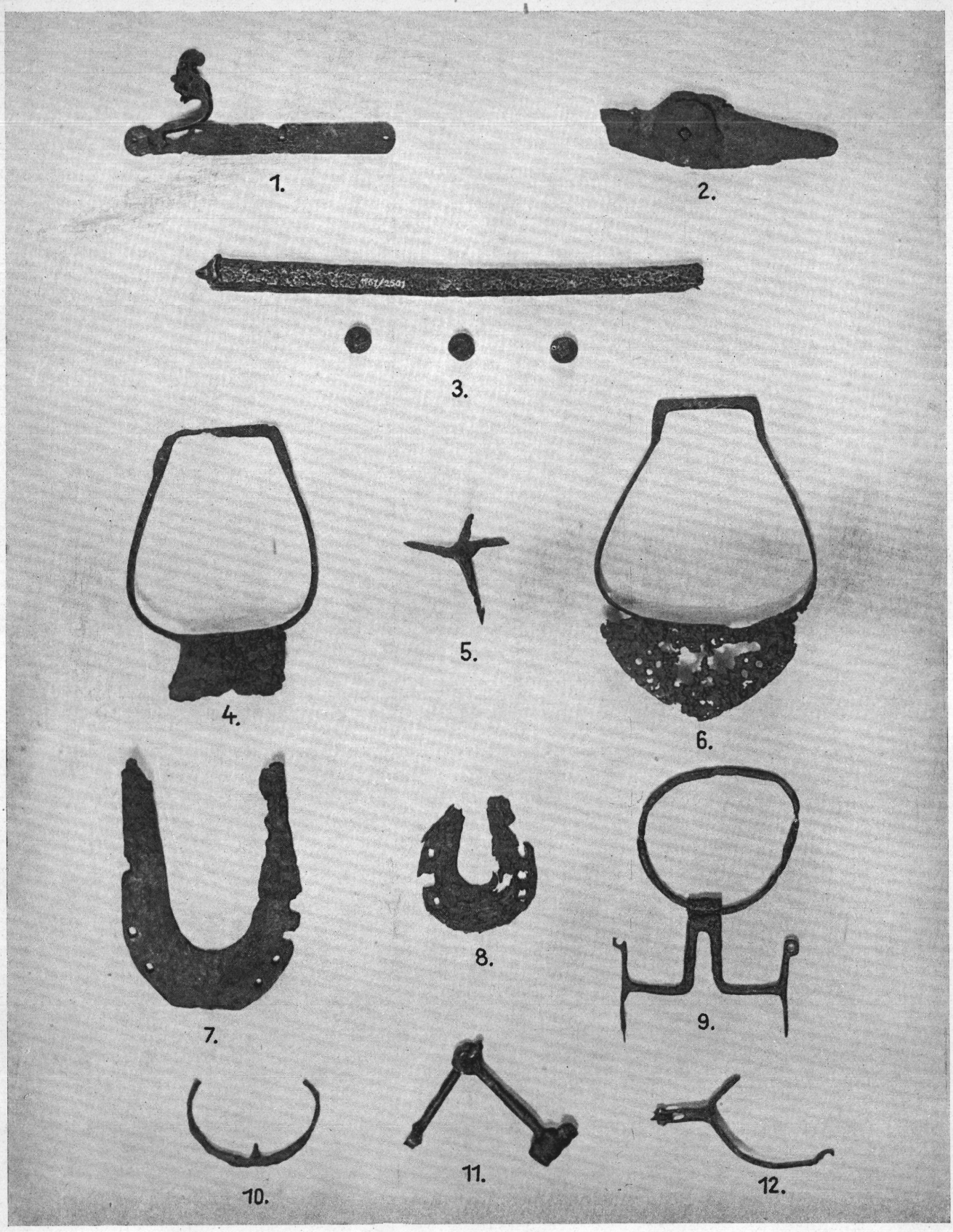
A fegyvermesterek a törökkori Budán is szép számmal szerepelnek, mint ahogyan ezek az adatok mutatják. Az elnevezések arra utalnak (és ez el is képzelhető), hogy az egyes mesterek már nem egyfajta fegyver készítésére specializálódtak. Az egyetlen a kalkandzsi, akinél külön meg van említve, hogy pajzskészítő, illetve neve is erre utal (kalkan: pajzs). Ezenkívül külön történik említés a barutsikról, a lőporgyártókról. Egyébként általában fegyverkészítőkről beszélnek ezek a lajstromok. Zsoldjuk nem marad el az előkelő fegyvernemek mögött.

A török kincstár jövedelmi összeírásai között jelentős helyet foglalnak el a hagyatékból származó jövedelmek összeírásai, amelyekben megemlítik az elhúnyt foglalkozását is. Ezek között is találtam adatot. 1570-ben húnyt el Dur Ali budai nyerges (hagyatékában fegyverek is voltak).[51] A király kezében levő végvárakban is folyt a munka. A XVI. században a várakban és erősített helyeken állandóan dolgoztak a hadiszereken, pl. Kassán 1547-ben a Büchsenmeister 12 segéddel, ezenkívül kovácsok, lakatosok stb..., [52] Tokajban 1570-ben 10 Büchsenmeister.[53]

A törökkori Budára vonatkozóan kiegészítésként meg kell vizsgálni a közelben levő, török fennhatóság alá tartozó kisebb helységek egykori jegyzőkönyveit, amelyeknek a török rendre való adózás rovataiban budai vonatkozású tételek is vannak. Ilyen például Nagykőrös. 1627-ből való Murtezán pasa rendelete, amely szerint a falu lakói Buda számára salétromfőzésre vannak rendelve olyannyira, hogy más közmunkák és terhek, az erődítési és vármunkák alól is fel vannak mentve. Sőt, a pasa levele fellép a török részről mutatkozó visszaélések ellen.[54] A regestrumok adatai évről évre beszámolnak a szolgáltatásokról.[55] Ezek a szolgáltatások egészen Buda elestéig megvoltak. Találunk adatokat a salétromház felszerelésének állandó megújítására, bővítésére,[56] a salétromosok bérére vonatkozóan is.[57] Úgy látszik, más mesterekre is volt szüksége Budának.[58]

Ezt a kiegészítést figyelembe véve elmondható, hogy a fegyvermester-réteg eléggé nagyszámú, bár nem oly sokrétű, mint a hódoltság korát megelőzően.

A vár őrségének létszámával foglalkozó adatok. Buda őrségének létszáma, a létszám változása az, amely az oklevelekből, összeírásokból legjobban követhető. Pontos adatokkal azonban csak a hódoltság kezdetétől rendelkezünk. A megelőző évtizedekre vonatkozóan meggyőző Szegő Pál fejtegetése végváraink fejlődéséről írott dolgozatában.[59] Ő főképpen az országgyűlések vitaanyagára támaszkodva mutatja ki azt, hogy amíg a török csak a Balkánon vetette meg a lábát, végvárat megillető gondoskodásban csak a déli határsávban levő várak részesültek. Az ország nagy részének elfoglalását nem betetőzte, hanem bevezette Buda elfoglalása. 1541-től alakul ki és fejlődik a nyugaton és északon húzódó végvárrendszerünk, amely a hódoltság egész időtartama



4. kép. 1. Kanócos puska závárzata, XVI. század. 2. Keréklakatos pisztoly závárzata, XVII. század. 3. Puskacső 3 golyóval, XVI. század. 4. Kengyel, XVI. század. 5. Sulyom, XVII. század. 6. Kengyel, XVI. század. 7. Lópatkó, XVI—XVII. század. 8. Lópatkó, XVI—XVII. század. 9. Állkarikás zabla, XVI—XVII. század. 10. Csizmapatkó, XVI—XVII. század. 11. Csikózabla. 12. Sarkantyú, XIV. század

alatt feltartóztatta a török továbbnyomulását. Még az 1526—41 közötti időket sem jellemzi Buda katonai felkészítése. Ez érthető is. A vár János király kezében van, aki a szultán szövetségese. A török különben sem látszik szemükben veszedelmesnek, hiszen a mohácsi csatát sem használja fel az előnyomulásra. Mikor Ferdinánd 1540-ben Fels Lénárdot küldi Buda ellen, a várnak néhányezres őrsége van. Buda tehát, mint a török elleni végvár 1541 előtt még nem jött, 1541 után már nem jött számításba.

Az okleveles adatok tükrözik, hogy hogyan teljesítette Buda szerepét mint az »Iszlám védőgátja«, azaz hogyan látták el és hogyan szerelték fel a törökök Budát. A hódoltság idejéből több zsoldlajstrom van. Az 1542. évi fizetési jegyzékben feltüntetett őrség összesítése szerint Buda várának legénysége 2653 személy. 1543-ban az őrség teljes száma 2965 ember.[60] A következő két évben a létszám 6732 és 6975 között ingadozott.[61] Buda vára legénységének részletes fizetési lajstroma 1568-ban 1636 főt sorolt fel.[62] 1590-ben Buda és Pest őrsége 3100 személy.[63] A végső ostrom idején, 1686-ban 14 000 fegyverforgató emberből állott a létszám.[64] Ezekből az adatokból állítottam össze statisztikát, amely azt mutatja, hogy a hódoltság első éveiben emelkedett a létszám. A törökök tartottak a visszafoglalásra irányuló törekvésektől, ami nem volt indokolatlan. A létszám, mint láttuk, a 4500-at is megközelíti. A század közepén, amely aránylag békés volt, lecsökkent a létszám : 2000 körül mozgott. A század végén ismét emelkedik a vár őrségének száma, amit szintén az események magyaráznak : a meginduló török támadásra válaszként 1598-ban, 1602-ben és 1603-ban megostromolják Buda várát. A következő század végén évről évre újabb ostromokkal igyekeznek felszabadítani az ország fővárosát. 1686-ban hatalmas védősereg áll szemben a nagylétszámú ostromló haddal.

A többi, török kézen levő vár őrségének létszámváltozásai általában ezt a folyamatot mutatják. Ezekhez viszonyítva Buda várát az egész hódoltság ideje alatt aránylag nagylétszámú őrség védi. Ez arra mutat, hogy a törökök számára is igen fontos volt.

A keresztény kézen levő várak őrségének létszáma ugyanígy változik. A várak őrsége általában kisebb létszámú, mint a törököknél.

Az okleveles adatoknak az a része, amely számomra a legfontosabb volna, sajnos meglehetősen hiányos. Ez az anyag : *a vár felszerelésére vonatkozó feljegyzések, inventáriumok*. Milyen adatokat találunk a várról szóló leírásokban, amelyeket utazók, követek írtak? Az utazók, bármely részletességgel is emlékeznek meg Buda szépségéről és pompájáról, fegyvertárait és hadfelszerelését nem említik.

Már a török hódoltság idejére esik Freyherr von Wratislaw Vencel utazása 1590—91-ben.[65] A következőket írja : »Délután a budai várat szemléltük meg, a várkapunál néhány török katona állott őrt, kik mellett elhaladva, a 30 ágyúval ellátott falakhoz értünk, ezenkívül még mintegy 20 kereketlen ágyú hevert szerte szét. Az előbb említett 30 közül néhánynak oly nagy csőürege volt, hogy egy ember is elfért volna benne. A törökök ezeket az ágyúóriásokat Szigetvár bevétele után hozták ide.« Edward Brown, aki 1669—70-ben járt itt,[66] több nagyobb várnál leírja a fegyverfelszerelést, csak éppen Buda váránál nem, amelyről egyébként szintén részletes jellemzést ad. Érdekes adat, amelyet több leírás is említ, a következő : a Bécsi Kapu (a középkori Szombat Kapu) boltozatának kapuközeiben (mint ez más váraknál is látható) az őrség használatára fegyverek voltak, azonkívül érdekes régiségek. Említi Gerlach István útinaplója 1573-ból.[67] Ezekről Evlia Cselebi is ír. Ő a török hagyományt őrzi, amely szerint a régi fegyverek török hősök fegyverei voltak.[68] Leírja ezeket Auer naplója is.[69] Ő a magyar hagyományt ismeri, és az érdekes régi fegyvereket magyar hősöknek tulajdonítja. Még aránylag gazdagabb adatok vannak az 1686. évi ostrom alatt készült leírásokban. Ezek nagyrészt naplók. Egy szemtanú, akinek naplóját idézni szeretném, valószínűleg Paolo Amerighivel azonos.[70] Többek között a következőket írja : »... a kezünkre jutott tüzérségi anyag közt, amely kb. 400 lövegre rúg, 65 mozsár, 147 nehéz ágyú és sok más fegyver van. Négy rendkívüli méretű ágyút is zsákmányoltunk, amelyekből 140 fontos golyókat lőtt...« Az 1686. évi ostrom idején Budára jött Marsigli is. Ő 1686 szeptember elején, az ostrom utáni napon török tolmáccsal járta körül a várost. Feljegyzései említik Buda fegyvertárait, de az általa látott, a várban szerte levő tüzérségi felszerelést is. Marsigli feljegyzései Buda fegyvertárairól : »Arsenali et armerie di Buda.

1. Kral Serainun Icinde Gebe Hane. L'armeria ch'e nel castello o palazzo de'Re d'Ungaria, dove nella presa di Buda v'era garn quantita di riche loriche, tempestate di gioie, con oro et argento, lanze, schioppi, cirassi et altre ricche armi, secundo l'uso dei Turchi, non e arsa, ma fu trovata ancor tutta piene.

2. Kral Serainun Tassirasinde Buiuk gebehane Safi Barut. L'arsena le grande per polvere del castello, profondo di 45 grandini ; andato in aria. Orusz Aglia Capusinde Jer icinde Gebe-Hane Barut. Nella porta della d'orusz Aglia v'era un'arsenale di polvere e di palle, di fuori sotto terra, che nell'assedio tutto fu levato, e portato dentro nella citta ; resta intiero.«[71]

Marsigli felvételei még többet is leírnak :

»Si contavano 460 canoni tra piccoli e grandi ... Vi sono due fabriche grandi di polvere, dette Barut hane, presso il Danubio dove si faceva la polvere.«[72]

A leírásokon kívül még az okleveles adatokból is használhatunk néhányat, sajnos igen keveset. Még a középkorra vonatkozik egy adat : A Budai Jogkönyv tartalomjegyzéke szerint egy külön fejezet szól a város tűzifegyvereinek és más eszközeinek őrzéséről.[73] A török hódoltság előtti időkből vár-inventárium nem igen maradt ránk. Valószínű, hogy Budán is készítettek ilyent, de elpusztult. A török fennhatóság idejéből is kevés a Budára vonatkozó anyag. Az első jegyzék a budai várban a császári fegyvertárban elhelyezett tárgyakat veszi számba 973. évi Dzsemázi ül Evvel hó 23-án (1565. dec. 15.). A másik jegyzéket is ekkor készítették. Ez kiegészítése az elsőnek : a budai és pesti ágyúk deftere. Ez a jegyzék nem ad semmi támpontot arra, hogy az említett ágyúk a raktárban vagy a falakon voltak-e elhelyezve. Az ágyúk száma meglehetősen kevés, a jegyzék semmi esetre sem lehet teljes. Még akkor is gondolni kell erre, ha számításba vesszük, hogy — mint erről már volt szó — ez aránylag békés időkből való. Meg kell jegyezni, hogy a régészeti anyag, a fegyverleletek között is elég ritka a török eredetű. Az 1686. évi felkészültség komoly méretű volt. Az ostrom után készült egy részletes jegyzék, amelynek német szövegét Angeli[74] és Zieglauer[75] közli. E szövegtől a Rómer által közölt magyar szöveg eltér.[76] Valószínű, hogy a német szöveg a pontos. A jegyzék 213 ágyút, tarackot és mozsarat sorol fel, azokon kívül, amelyek már az ostrom folyamán zsákmányként az ostromlók kezébe kerültek, vagy pedig nem a falakon, hanem a raktárakban voltak. Nagy részük nem török eredetű, hanem zsákmányként került a törökökhöz. A védők felszerelése mögött természetesen nem maradt el az ostromlók fegyverzete sem.

*

Befejezésként meg kell említeni, hogy Buda vára történetében a környékbeli várak és erődök igen nagy szerepet játszottak : elsősorban Pest, a gellérthegyi erőd, az Óbuda alatt elhelyezkedő lőpormalom, valamint Visegrád, Vác, Esztergom, Tata és Fehérvár vára. Mint a történeti események mutatják, mind a védők, mind az ostromlók mindent elkövettek ezeknek megszerzésére.

*

Láttuk, hogy a budai vár fegyverfelszerelésének kiértékelésénél egyformán jelentős szerepet játszott a régészeti és az írásos anyag.

Megfigyelhető, hogy a vár fennállásának legkorábbi idejéből fegyverleletünk igen kevés van. Itt siettek segítségül az okleveles adatok ; a Budai Jogkönyv, az általa leírt gazdag fegyvermester-réteggel. Nyilvánvaló, hogy itt a felszerelés tárgyemlékeinek pusztulásával kell számolnunk, de úgy hiszem nem ez az egyedüli magyarázat. Buda királyi székhely, mint központ, hadfelszerelési szempontból is fontos szerepet játszik. A királyi udvar fegyvermestereit küldik a veszélyeztetett helyekre segítségül, vagy legalábbis innen szállítják az általuk készített felszerelést. Hadászati szempontból valószínűleg nem volt ennyire jelentős a vár. Ez magyarázza a felszerelés igen

hiányos voltát, valamint azt is, hogy az egyébként elég gazdag korabeli leírások (pl. Brocquiere) sem nyújtanak felvilágosítást. Segítene a megoldásban, ha az őrség létszámára volnának adatok és a felszerelésről inventáriumok. Sajnos ilyent nem találtam.

Mátyás király idejében világosan látható a fellendülés folyamata. A fegyverek sorában csomópontot jelent ez az idő. Salamon Ferenc véleménye szerint itt kezdte meg a király egy hatalmas, mintegy negyvenezer ember elhelyezésére alkalmas tábor építését, befejezést e mű nem nyert. Alkalmas volt Buda vára központi hadiszertár létesítésére is, amely a hosszabb harcba induló seregeket, esetleg a fontosabb határszéli várakat felszerelte. E szertár anyagából maradhattak meg értékesebb darabok a következő század közepére, amelyeket a törökök a vár elfoglalása után országukba visznek.

A közvetlenül Mátyás halála után készült számadáskönyv világosan tükrözi, hogy a vár szerepet játszott az egész ország védelmének szervezésében. Ugyanakkor bizonyos mértékig mint erődítménynek is növekszik jelentősége. A XVI. század elejétől hanyatlik az ország és a vár védelmi képessége. Tárgyi anyagunk e korból igen szegényes. Szomorú az a kép, amelyet az okleveles adatok tárnak elénk: az 1525. évi számadáskönyv, a dézsmajegyzékek.

Mint már említettem, Buda királyi végvár nem volt. A XVI. század második felében és a XVII. század folyamán a királyi végvár-rendszer erősítésével az udvar, az országgyűlések sokat foglalkoznak, és ha nem is tudnak minden szükségeset megtenni, sok hibát kijavítanak. Buda mint a törökök fontos támaszpontja, úgy látszik aránylag nem részesült fontosságának megfelelő gondoskodásban. Itt azonban sok probléma van. A XVI. század második felében és a XVII. században a fegyverek ismét aránylag nagyobb számban kerültek elő. Azonban ezek között igen kevés a török eredetű. A felszerelésre vonatkozó adat is igen kevés. Gazdag ezzel szemben a fegyvermesterekre vonatkozó említések száma. Ennek eddig csak egy magyarázatát tudom adni. A törökök sok esetben felhasználhatták az itt talált felszerelést, mestereik jobbára javítási-karbantartási munkákra szorítkoztak, s nem annyira újabbak készítésére. A vár elfoglalását követő években a várat aránylag nagyobb őrséggel látják el, felkészülnek a viszafoglalásra irányuló törekvésekre. A század közepétől a század végéig aránylag békésebbek a viszonyok. A század utolsó éveiben ismét fellángol a harc. A XVII. század közepe bizonyos lanyhulást mutat. Mindkét fél erejének hatalmas megfeszítését jelenti azután Buda 1686. évi ostroma. Ehhez a képhez kiegészítésként szeretnék hivatkozni arra, hogy a török uralom az erődítmény további fejlesztése terén sem jelent előrehaladást. Javítási munkálatokon és néhány új bástyán kívül nem alkotnak jelentősebbet.

Természetesen ez igen vázlatos kép. Az eddigi fegyveranyag alapján azonban többet nemigen lehet megállapítani. Még további feltárásra volna szükség, mert az eddigi megoldatlan kérdéseket csak a régészeti anyag bővülése oldhatja meg.

JEGYZETEK

[1] *Fekete L.*, Budapest a törökkorban. Budapest története III. Bp. 1944, 6—7.

[2] Párhuzam a szakirodalomban: *Wegeli*, Inventar der Waffensammlung des bernischen, historischen Museums in Bern. 1929, II. 138, 142. kép.

[3] Uo. 170, 171, 181. kép.

[4] Uo. 175, 176, 179, 242. kép.

[5] Párhuzam: *Bashford-Dean*, Catalogue of European swords. Metropolitan Museum of Art. New-York, 1929, összefoglaló tábla.

[6] *Kalmár J.*, A magyar kard művészete. Bp. 1938. — *Szendrei J.*, Magyar hadtörténeti emlékek az ezredéves kiállításon. Bp. 1896, 349, 351, 374. — *Majláth B.*, Hadtörténeti ereklyék a Magyar Nemzeti Múzeumban. Hadtörténeti Közlemények (1888) 196—197.

[7] *Laking*, Catalogue of the European Armour and Arms. London, 1910, III. 734—735. Ez a tőr még a XIV. századból való. — *Wegeli* i. m. 1044, 1086, 1128. sz. példányok.

[8] *Boeheim*, Waffenkunde. Leipzig, 1890, 368.

[9] Uo. 377. kép. — *Szendrei* i. m. 191.

[10] *Boeheim* i. m. 370. kép.

[11] Uo. 391. kép c, d, e, f, g és 392. kép b, c.

[12] *L. Karl*, Notice sur un légendier historique conservé à Rome. Revue archéologique (1925).

[13] *Boeheim* i. m.

[14] *Thierbach*, Die geschichtliche Entwicklung der Handfeuerwaffen. 42, 43. kép.
[15] Uo. 14. (XV. század vége), 17. (XVI. század közepe) és 18. (XVI. század vége) kép.
[16] *Boeheim* i. m. — *Demmin*, Die Kriegswaffen. 1891. — *Poschenburg*, Die Schutz- und Trutzwaffen des Mittelalters. Wien, 1891.
[17] *Laking* i. m. 1168. — *Poschenburg* i. m.
[18] *Poschenburg* i. m. 164. kép. — 299. Kunstauktion. Dorotheum. Wien, 1919. — *Szendrei* i. m. 370.
[19] *Demmin* i. m.
[20] *Zschille—Forrer*, Die Steigbügel. VI. 6. ábra.
[21] Uo. VI. 6. ábra.
[22] Uo. VII. 10. ábra.
[23] Uo. VIII. 2. ábra (1500 körül), VIII. 1. ábra (XVI. század első fele).
[24] *Schlieben*, Geschichte der Steigbügel. Wiesbaden, 1892, IV. 211. rajz (1510-ből).
[25] *Zschille—Forrer*, Der Sporen in Formenentwicklung. Berlin, 1891, XIII. 5. és XVIII. 3. rajz.
[26] *Szendrei* i. m.
[27] *Michnay—Lichner*, Ofner Stadtrecht. Pozsony, 1845, 8. l. 117. sz.
[28] Uo. 83. l. 115. sz.
[29] Uo. 83. l. 114. sz.
[30] Uo. 84. l. 116. sz.
[31] Uo. 85. l. 121. és 122. sz.
[32] Uo. 85. l. 121. sz.
[33] Uo. 86. l. 124. sz.
[34] Uo. 86. l. 125. sz.
[35] Uo. 86. l. 126. sz.
[36] Uo. 83. l. 113. sz.
[37] A számadáskönyv szövegét *K. Engel*, Geschichte des Ungarischen Reichs und seiner Nebenländer c. munkájának I. kötetében (Halle, 1797), a Bevezetésben közli.
[38] Uo. 41.
[39] Uo. 44.
[40] Uo. 102.
[41] Monum. Hung. Hist. II. oszt. 3. köt. *Verancsics Antal* összes munkái. 2. köt. 22.
[42] *Fraknói V.*, II. Lajos király számadási könyve 1525. Történelmi Tár XXII. 68, 151.
[43] Uo. 94.
[44] Uo. 132.
[45] Uo. 15, 21, 21, 25, 30, 75. l.
[46] A török kincstári defterek közül itt csak a már közölteket tudtam felhasználni.
[47] *Velics—Kammerer*, Török kincstári defterek. Bp. 1886, I. 18.
[48] Uo. II. 383.
[49] Uo. I. 426.
[50] Uo. I. 426—427.
[51] Uo. II. 375—376.
[52] Szep. kamara lib. quadripartitum fol. 15. Magyar Országos Levéltár. Közölte: *Demkó*, Magyarország hadiereje a XVI. században. Hadtörténeti Közlemények (1917) 192.
[53] Szep. kamara lib. quadripartitum fol. 54. Magyar Országos Levéltár. Közölte: *Demkó* i. m.
[54] Török—magyarkori emlékek. Okmánytár. I. köt. XVI.
[55] Uo. I. köt. XXVIII.
[56] Uo. I. köt. XLIII.
[57] Uo. I. köt. XXVIII.
[58] Uo. I. köt. XLVIII. és LXVI.
[59] *Szegő P.*, Végváraink szervezete a török betelepedésétől a 15 éves háború kezdetéig. Művelődéstörténeti értekezések 57. Bp. 1911.
[60] *Velics—Kammerer* i. m. I. 19.
[61] Uo. I. 37.
[62] Közölte: *Gömöry*, Hadtörténeti Közlemények (1894) 397.
[63] *Velics—Kammerer* i. m. I. 426.
[64] *Károlyi A.*, Buda és Pest visszavívása 1686-ban. II. kiadás. Átdolgozta Wellmann Imre. Bp. 1936, 204.
[65] *V. Wratislaw*, Merkwürdige Gesandschaftsreise von Wien nach Konstantinopel 1590—91. Közölte: *Szamota I.*, Régi utazások Magyarországon és a Balkán félszigeten. Bp. 1891.
[66] *E. Brown*, A Brief account of some Travels in Hungarie 1668—1670. Közölte: *Szamota* i. m.
[67] *I. Gerlach*, Tagebuch an die ottomanische Pforte abgefertigten Gesandschaft. Frankfurt, 1674.
[68] *Evlia Cselebi* török világutazó magyarországi utazásai 1660—1664. Fordította és jegyzetekkel ellátta dr. Karácson Imre. Bp. 1904.
[69] Auer János Ferdinánd pozsonyi nemes polgárnak héttoronyi fogságában írt naplója. Közzétette: *Lukinich I.*, Magyarország törökkori történetének forrásai. Bp. 1923.
[70] Diario dell'Assedio e Presa di Buda comprendendo anche la Marchia a quella volta. Descritto de cavaliere Seneze, che milita in qualita di Volontterio nell'Esorcito di S. M. Cesarea. Siena, 1686.
[71] Bolognai Egyetemi Könyvtár. Marsigli-iratok V. köt. Magyarul: »Buda arzenáljai és fegyvertárai. 1. Kral Serainun Icinde Gebe Hane. A magyar király palotája és kastélya fegyvertárában, amely Buda mellett van, igen nagy mennyiségű vértet találtak, ékesen díszítve arannyal és ezüsttel, lándzsákat, kopjákat, páncélokat és gazdag fegyverzeteket, a török szokásnak megfelelőt, amelyek nem égtek el, hanem teljes egészében megmaradtak.
2. Kral Serainun Tassirasinde Buiuk gebehane Safi Barut. A kastély arzenálja 45 lépcsőnyi mélységben volt. Orusz Aglia Capusinde Jer icinde Gebe-Hane Barut. Az Orusz Aglia kapunál volt egy arzenál, valamint kívül, a föld alatt, amelyet az ostrom alatt kiemeltek és bevittek a városba; ez épségben megmaradt.«
[72] Uo. Magyarul: »460 kis és nagy ágyút tartalmaztak ... Volt két nagy puskaporgyár, az ún. Barut hane, a Duna mellett, ahol puskaport gyártottak.«
[73] *Michnay—Lichner* i. m. 14—15.
[74] *Angeli*, Die Eroberung von Ofen und der Feldzug gegen die Türken in Ungarn in J. 1686. Wien, 1886, 117.
[75] *Zieglauer*, Die Befreiung Ofens von der Türkenherrschaft 1686. Innsbruck, 1886, 174.
[76] Közölte az Arch. Közl. XII. kötetében, 50—55.

МАРИЯ Г.-МАДЬЯР

ОРУЖЕЙНЫЕ НАХОДКИ В КРЕПОСТИ БУДЫ

Во время раскопок, предпринятых на территории замка Буды, было найдено и оружие, происходящее из XIV—XVII столетий. В не очень богатом материале ступени развития отдельных видов оружия представлены, в большинстве случаев, единичными экземплярами.

Археологический материал, при сопоставлении со сведениями документов и описаниями, дает лишь схематическую картину развития вооружения Буды. Важнейшими документами являются Будинский юридический кодекс, два списка оброчных виноградников, среди владельцев которых встречаются и оружейники, две королевские отчетные книги с конца XV и начала XVI веков, ведомости на плату жалования членов крепостной охраны из турецких времен и инвентари оружия этих же времен.

В Буде в XIV—XV столетиях работало множество оружейных мастеров, образовавших отдельный слой населения. Они играли значительную роль и в снабжении пограничных крепостей военным материалом во время подготовок к отражению нападений турок Из этого времени оружейных памятников осталось относительно мало, к тому же имеющиеся находки представляют рыцарское оружие.

В XVI веке крепость Буды стала местом боев. В начале этого столетия феодальный класс не позаботился о принятии необходимых мер для защиты Буды. В 1541 году крепость Буды перешла в руки турок. Из времени турецкого владычества до нас дошло сравнительно больше археологического материала. Прослойка турецких оружейников, хотя и являлась значительной, но не была столь многообразна, как слой венгерских оружейников предыдущих эпох.

Турецкое оружие сохранилось лишь в небольшом количестве. Очевидно, турки пользовались преимущественно найденным здесь венгерским оружием. Ценой оргомных усилий они удержали столицу страны под своей властью вплоть до 1686 года, когда многолюдные войска осадили крепость и освободили ее от полуторастолетнего турецкого господства.

СПИСОК ИЛЛЫСТРАЦИЙ

Илл. 1. 1. Штык (?), XVII в.
2. Сабля, XVI в.
3. Меч, XVI в.
4. Стилет, XVI—XVII вв.
5. Ручка (фрагмент)
6. Кинжал, XV в.

Илл. 2. 1. Алебарда, XVI в.
2. Булава со звездообразным утолщением, XIV в.
3. Булава, на конце с выступами в виде пластинок, XVI в.
4. Алебарда, XVI в.
5. Боевой серп, (?)
6. Копье, XVI в.
7. Копье, XIV в.
8—10. Наконечники стрел, XIV в.
11. Наконечник стрелы, XV в.

Илл. 3. 1. Нагрудный панцырь, вторая половина XV в.
2. Нагрудный панцырь, XVII в.
3. Набрюшный панцырь, фрагменты, XVI в.

Илл. 4. 1. Замок мушкета, XVI в.
2. Замок пистолета с заводным колесом, XVII в.
3. Ружейный ствол с тремя пулями, XVI в.
4. Стремя, XVI в.
5. Железное оружие в виде трехконечной звезды, XVII в.
6. Стремя, XVI в.
7. Подкова, XVI—XVII вв.
8. Подкова, XVI—XVII вв.
9. Удила с надчелюстным кольцом, XVI—XVII вв.
10. Сапожная подкова, XVI—XVII вв.
11. Мундштучные удила
12. Шпора, XIV в.

GERŐ GYŐZŐ

ADATOK A BUDAI VÁR TÖRÖKKORI ÉPÍTÉSZETÉHEZ A FEHÉRVÁRI RONDELLA ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE

A királyi palota területén folyó ásatásokkal egy időben még 1950 tavaszán megindult a kutatás a volt József főhercegi palota kertje mellett az egykori Fehérvári rondella és kaputorony alaprajzi helyzetének tisztázására. Az ásatásnál feltárt rondella alapfala, valamint a tereprendezéssel kapcsolatos munkák során napvilágot látott, hatalmas méretű másik rondella maradványai[1] felvetették e bástyafalak összefüggésének, ill. építésük idejének és történetének kérdését (1—2. kép).

A legkorábbi ábrázoláson (4. kép), amely Erchard-Schön 1541-ből származó fametszete,[2] még egyik rondella sem látható. Ez a metszet Budát a török uralom előtti képében mutatja be. A kapu ábrázolásának sem találjuk semmi nyomát, annak ellenére, hogy okleveles adataink szerint itt állott a XIV. század végén az úgynevezett Zsidó-kapu.[3] Lehetséges az, hogy azért nem látható a kapu ábrázolása, mert a szemlélő nézőpontjából a kétemeletes kaputorony azt tökéletesen elfedte. E kapu később Ova kapuszu,[4] azaz Mező kapu, majd a török uralom után Fehérvári kapu néven szerepelt.

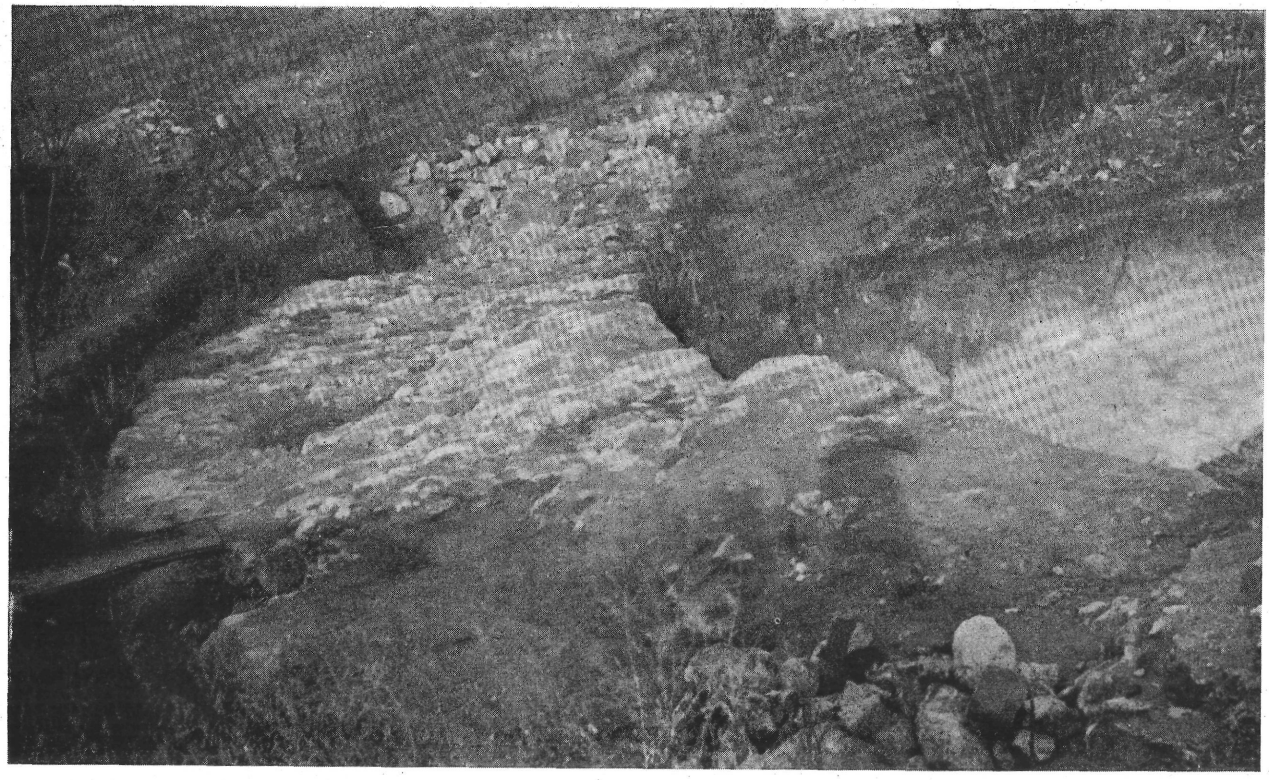
A XVI. század végi metszetek közül Siebmacher[5] az 1598-as ostromot megörökítő (5. kép) metszetén találkozunk először Buda hitelesnek nevezhető török városként való ábrázolásával. Ez az első olyan ábrázolás, amelyen a Fehérvári rondella szerepel. Az itt ábrázolt rondella az ásatás során feltárt kisebb méretű belső rondellával azonos. Építésének idejét a metszetek alapján az 1572—1598 közötti időre tehetjük. Minthogy ez időben volt Szokollu Musztafa budai pasa,[6] aki a jóléti és egyéb egyházi építkezések mellett nagy gondot fordított a vár erődítéseire is[7] —, nagyon valószínű, hogy e bástyát is az ő művei közé sorozhatjuk. A magyarországi iszlám építészet ő alatta élte fénykorát, s ez időben dolgozott Budán Szinán, a török birodalom legnagyobb építőmestere is.[8]

Ugyancsak 1598-ból való Zimmermann rézmetszete (6. kép), amelyen a kapu egy része és a hozzá vezető út nyoma is jól látszik.[9] Feltűnő a rondella belső teréből kiemelkedő hatalmas négyszögletes alaprajzú torony, amelyhez hasonló ábrázolás csak a XVII. század végi néhány metszeten figyelhető meg. Összehasonlítva a két metszet ábrázolását a rondella tekintetében, elég sok különbséget találunk, topográfiailag azonban mindkettő sokban megegyező. Mindkét metszet készítője a vár nyugati oldalán levő előterepen fekvő települést is feltünteti.

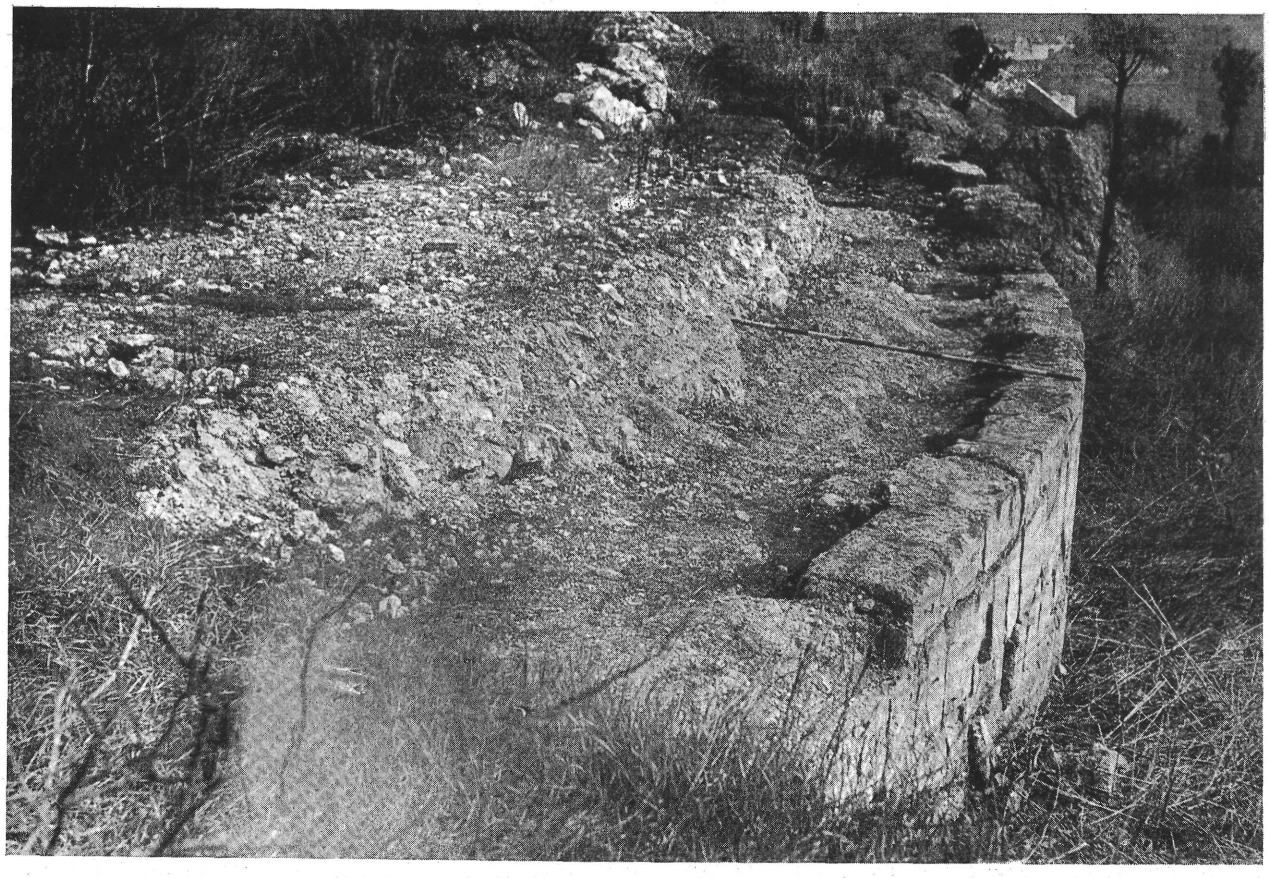
A XVII. század első feléből származó Merian-féle[10] (7. kép) metszet a rondellát eléggé stilizált alakban ábrázolja. Azt a hatást kelti, mintha a rondella felső része konzolokon álló erkélyes kiképzésű volna. Ez az ábrázolás igen sok későbbi metszetnek szolgált alapul a XVII. század végén, még a visszafoglalást követő időkön túl is.

A metszetek nagy számban a XVII. század végén kezdenek feltűnni, részben mint az ostromokat tárgyaló könyvek illusztrációi, vagy pedig mint önálló röplapok. Ezek az ábrázolások már nagyrészt a helyszíni megfigyelések, sőt nem egyszer már a felmérések alapján készültek, és így megbízhatóság szempontjából elsőrendű fontosságúak a kutatás számára.

A XVII. század második felének első évtizedeiből az ábrázolások majdnem teljesen hiányoznak. Ebből az időből származik azonban Evlia Cselebi török világutazó leírása a budai várról. Művében értékes adatokat szolgáltat az akkor Ova kapunak nevezett[11] Fehérvári kapura és annak környékére vonatkozóan. Egy nagyméretű rondella építéséről is megemlékezik e területen, amelyről azt mondja, hogy Gürdzsi Kenáán rakta le az alapjait, de azt nem fejezte be.[12] Azt tud-



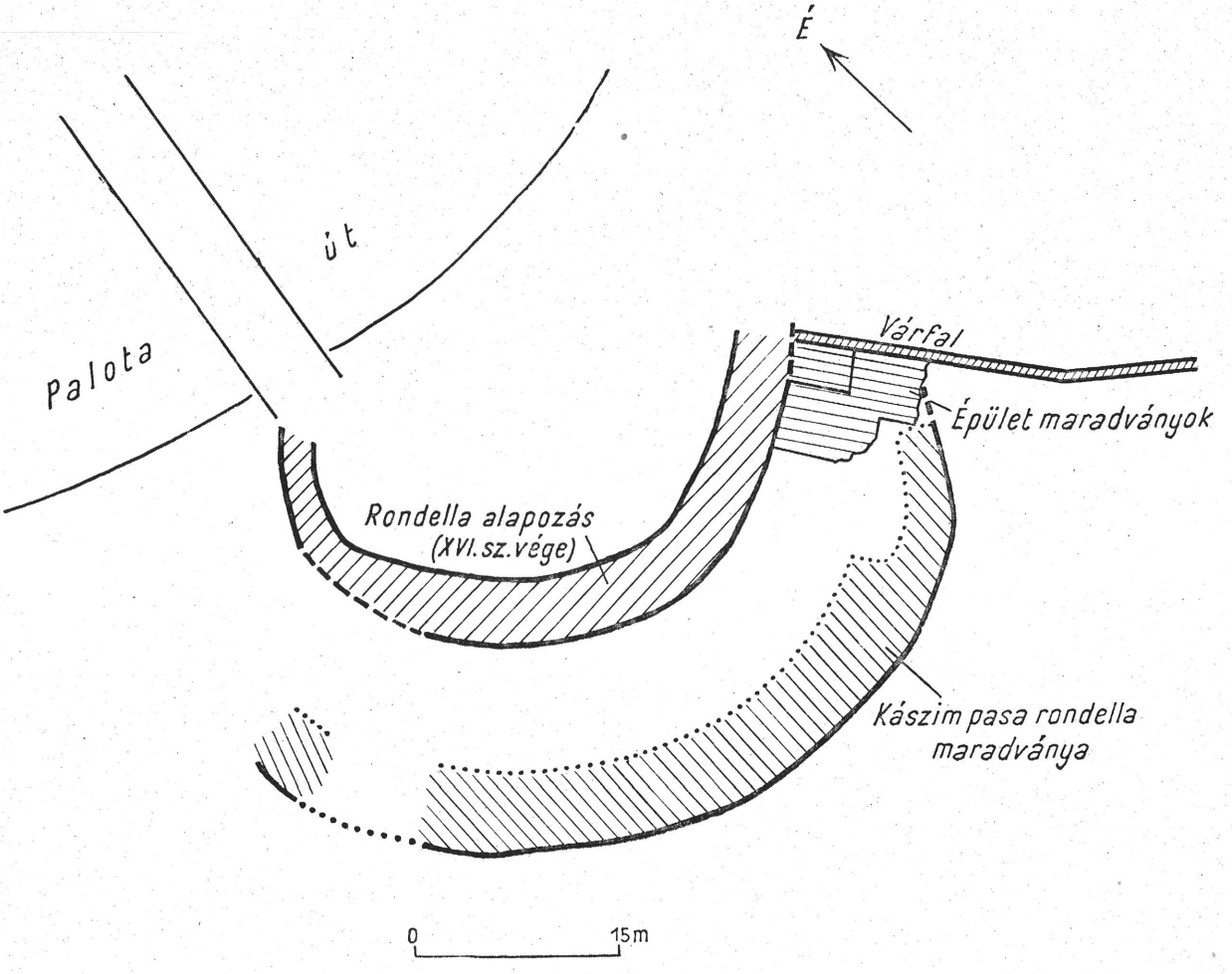
1. kép. A rondella feltárt alaprajza (XVI. század vége)



2. kép. Kászim pasa rondellájának feltárt maradványa (1667—68)

juk, hogy Gürdzsi több ízben volt budai pasa,[13] s legutoljára 1663-ban, amikor Evlia is Budán tartózkodott. A tereprendezéssel kapcsolatos földmunkák során felszínre került nagyméretű rondella maradványa tehát az Evlia által említett Gürdzsi-féle megkezdett bástya falával azonos (3. kép).

Egy másik igen fontos emlékünk az ugyancsak török eredetű Kászim pasa rondella emléktábla[14] (8. kép), amely a rondella építésének későbbi befejezését örökíti meg (1667—68). Hogy a Kászim pasa rondella és a Gürdzsi Kenáán-féle rondella azonos építményt jelöl, annak bizonyítéka a Marsigli-féle részletes török térkép 1686-ból[15] (9. kép), amelyen az Ova kapu melletti rondella Kászim pasa kuleszi néven szerepel.



3. kép. A feltárt rondellák alaprajza

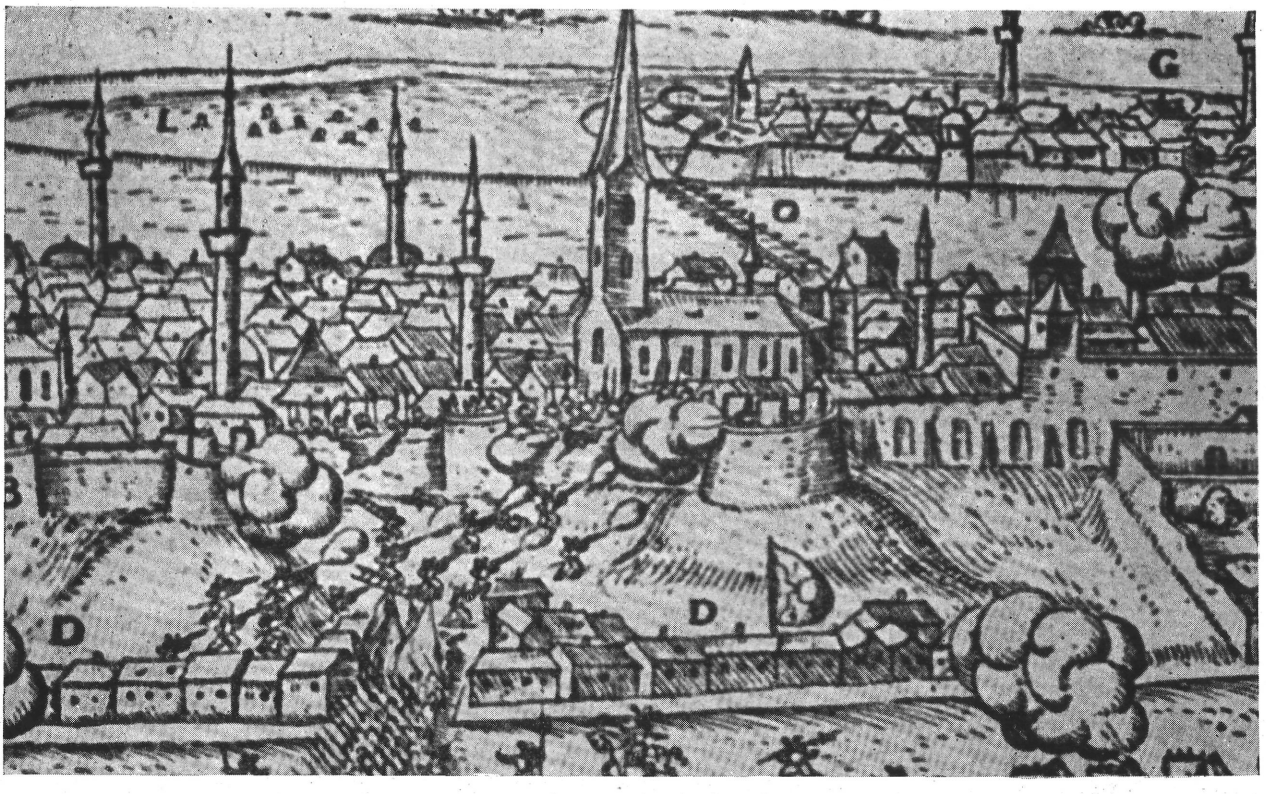
Az elmondottak alapján tehát a XVII. század vége felé megjelenő és hiteles metszetek már a Kászim-féle rondellát ábrázolják.

Építésének módja is jellegzetes török. Részben hasonló technikával készült, hevenyészett török erődfalat tártunk fel az egykori királyi palota területén is, a Savoyai-szobortól északra eső területen (10 — 11. kép). Ezt az építési módot Evlia is ismerteti.[16]

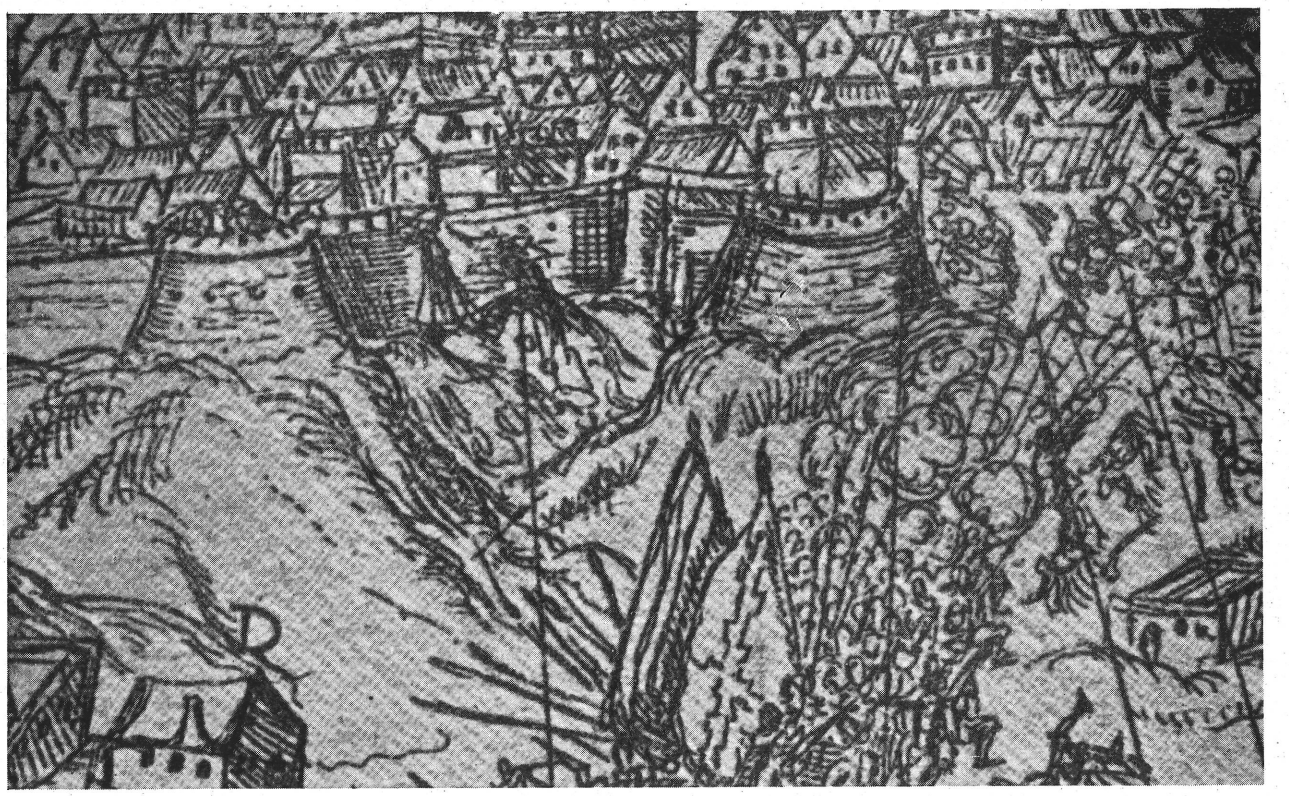
Az 1683—89 között megjelent metszetek között több alaprajzi felvételen már a méretarány is fel van tüntetve. A metszetek közül elsősorban az 1684-es ostrommal kapcsolatos Hallart-féle ábrázolások emelendők ki. Különösen fontos a nyugati nézetből készült, mivel ezen a kapu és a rondella is jól látható[17] (12. kép). Ugyancsak Hallarttól származik az 1686-os ostrom ábrázolása is[18] (13. kép). Ezen a többi korabeli metszettől eltérőleg (Fontana, De la Vigne) a



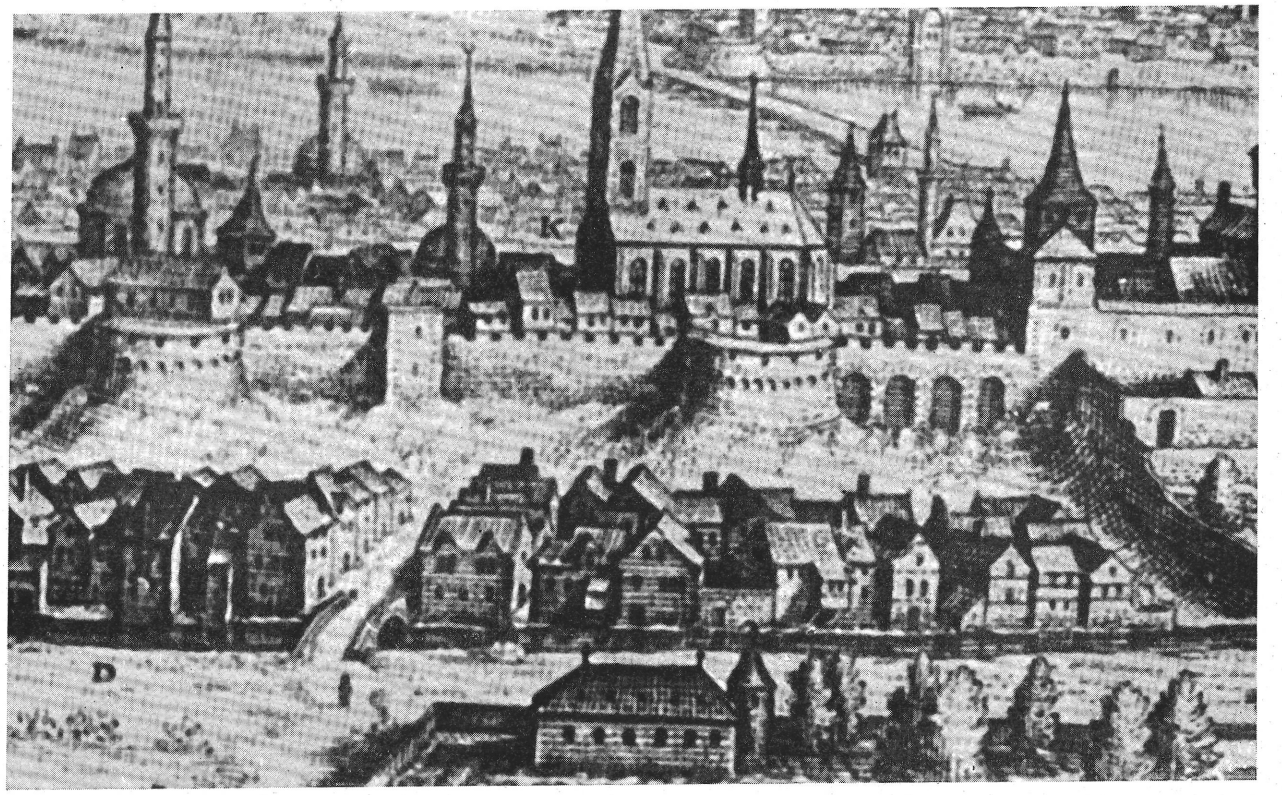
4. kép. A rondella helyének ábrázolása Erchard-Schön metszetén (1541)



5. kép. A rondella első ábrázolása Siebmacher metszetén (1598)



6. kép. A rondella és városkapu ábrázolása Zimmermann metszetén (1603)



7. kép. A rondella ábrázolása Merian metszetén (1638)

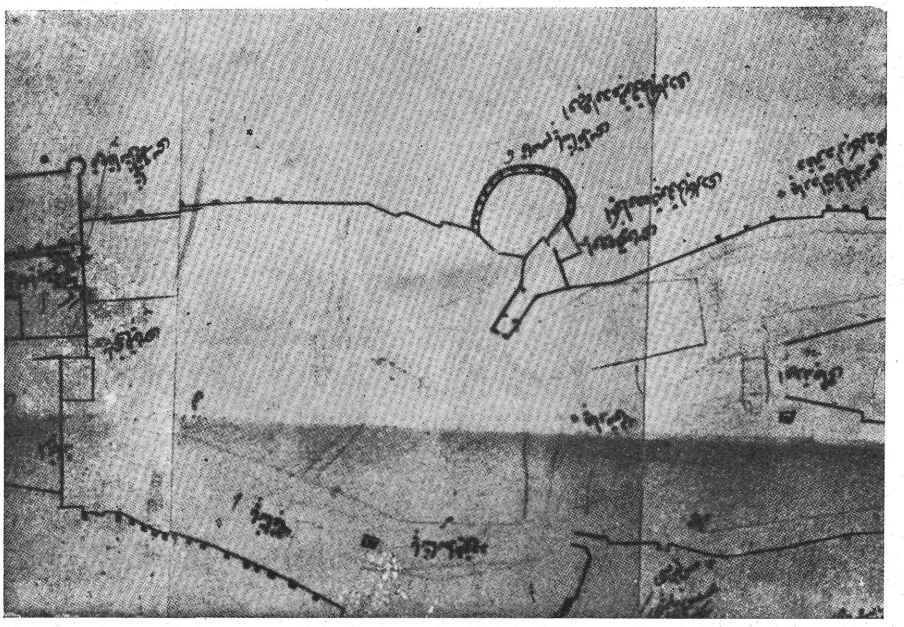


8. kép. Az építtetőt megörökítő emléktábla Kászim pasa rondellájáról (1667–68)

kapu fölött közvetlen egy emeletes torony épülete látható, hasonló, mint a már említett Zimmermann-féle metszeten. E két ábrázolás azonban nem ugyanazt a tornyot ábrázolja. A legvalószínűbb feltevés az, hogy az 1684-es ostrom során megrongálódott kaputorony és rondella megerősítésére az újjáépítés során emelték ezt a kaputornyot. Az 1686-os ostrom utáni ábrázolásokon a torony már mint földszintes építmény szerepel. Valószínűleg azért, mert az ostromban megsérült emeleti részt lebontják.

Az alaprajzi felvételek közül elsősorban kell említenünk a Marsigli-féle részletes török térképet, mivel az egyes erődítések és részletek török nevei ennek alapján azonosíthatók (9. kép).

A nyugati felvételek közül Fontana,[19] De la Vigne[20] (14. kép) és különösen a Rabatta-féle térkép[21] igen fontos, elsősorban pontos felmérése és méretaránya miatt. A török térkép is hasonlóan a most említett felvételekhez, teljes részletességgel adja a Fehérvári rondella és a hozzátartozó kapuerőd alaprajzát. E felvételek kisebb eltérésektől eltekintve lényegében megegyezők.



9. kép. Kászim pasa rondellája Marsigli részletes török térképén (1686)

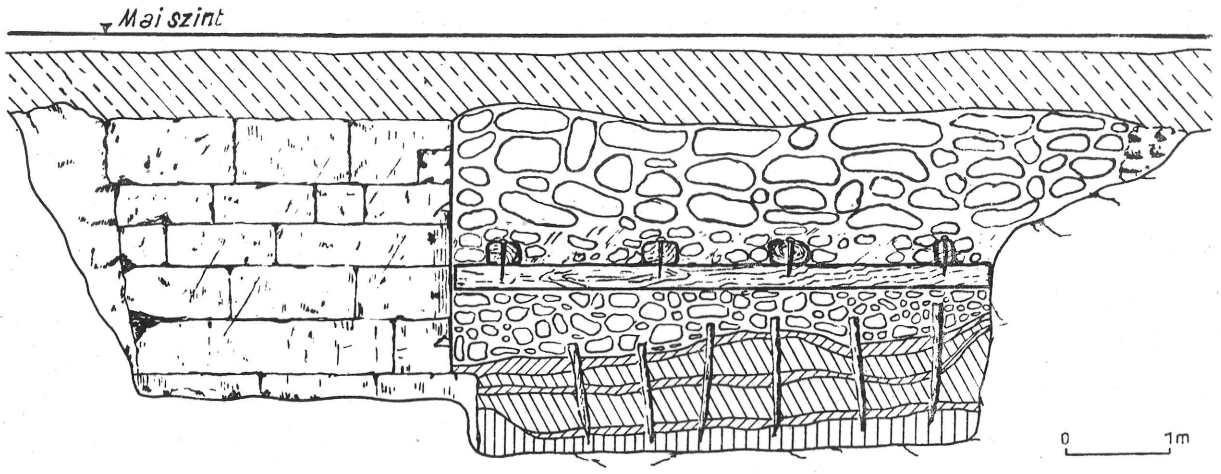
A visszafoglalást követő évek után számos terv készült a budai vár erődítéseinek modernizálására. Ezek közül a tervek közül természetesen nagyon sok egyáltalán nem, vagy csak részben került kivitelezésre. Az 1715-ből való Regál-féle terven a rondella és a kapuerőd változatlan formájában van meg[22] (15. kép).

A rondella építéstörténete szempontjából talán a legérdekesebbek azok a felvételek és tervek, amelyeknek eredeti példányait a bécsi Kriegsarchiv őrzi.[23] Az 1723-ból származó felvételek egyike a rondellának és a kapuerődnek a márciusi tűzvész előtti állapotát tünteti fel (16. kép). Ez az állapot megfelel a törökkori képnek. Nemcsak alaprajzát, hanem perspektivikus ábrázolását is adja az erődítésnek (17. kép). Meglepő az egyezés a török és a nyugati felvételek között.

A következő a rondella s a kapuerőd újjáépítési tervét mutatja be (18. kép). A rondellában két kazamatát terveztek, ezeknek megvalósítását az ásatás során előkerült kazamata részletek igazolják.

Az egy-két évtizeddel későbbi felvételeken a kapuerőd korábbi hármas mélységi tagozódása megszűnik, s mindössze csak a legnyugatibb belső kis kaputorony marad meg, amelyhez kaszárnyát építettek.





10—11. kép. Feltárt, hevenyészett török erődítés a mai palota területén

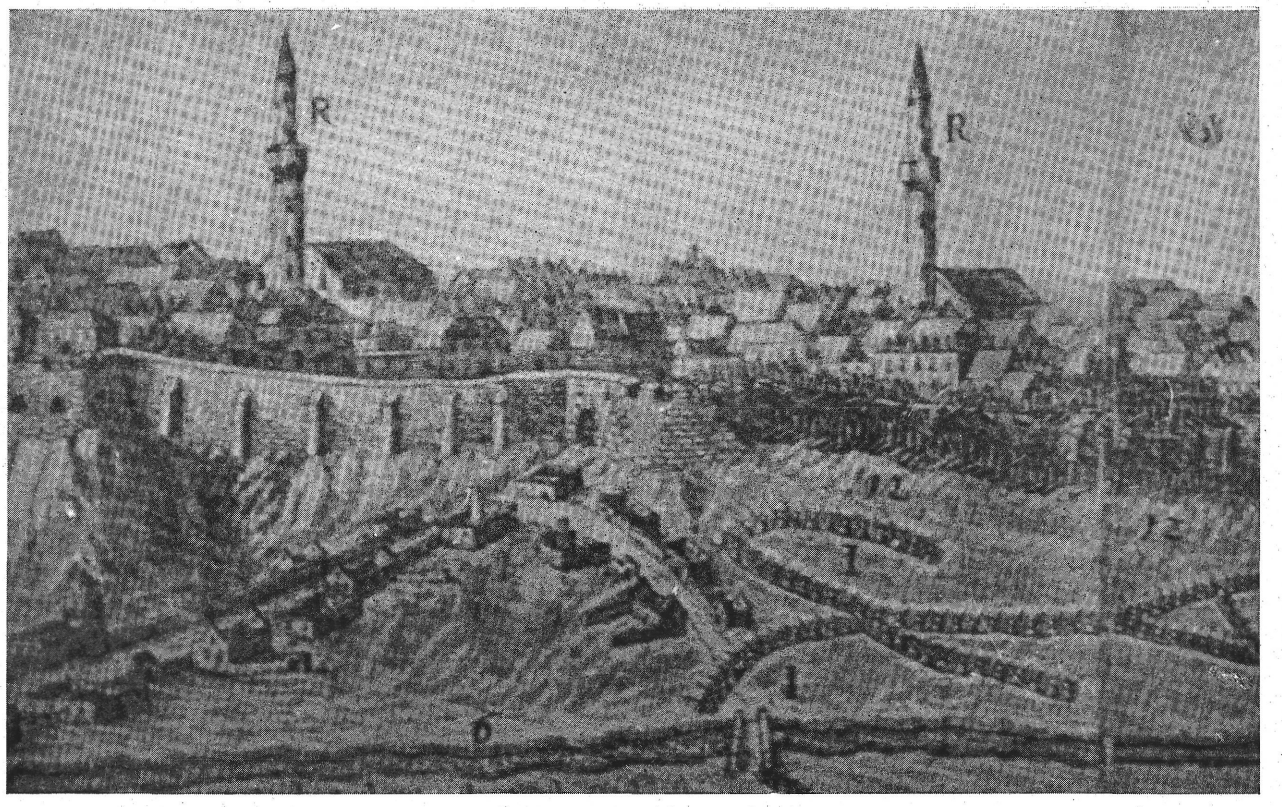
Az 1848—49-es szabadságharcban a rondella és a kapu megsérült, de később ismét helyreállították (19. kép). A múlt század végén, ill. e század elején a városrendezés során a főhercegi palota építése miatt a vár e műemlékét elbontották (20. kép).

A most folyó nagyarányú újjáépítés során a feltárt belső rondellát helyreállították, a külső rondella maradványait pedig parkosított környezetben konzerválva mutatják be a nagyközönség számára.

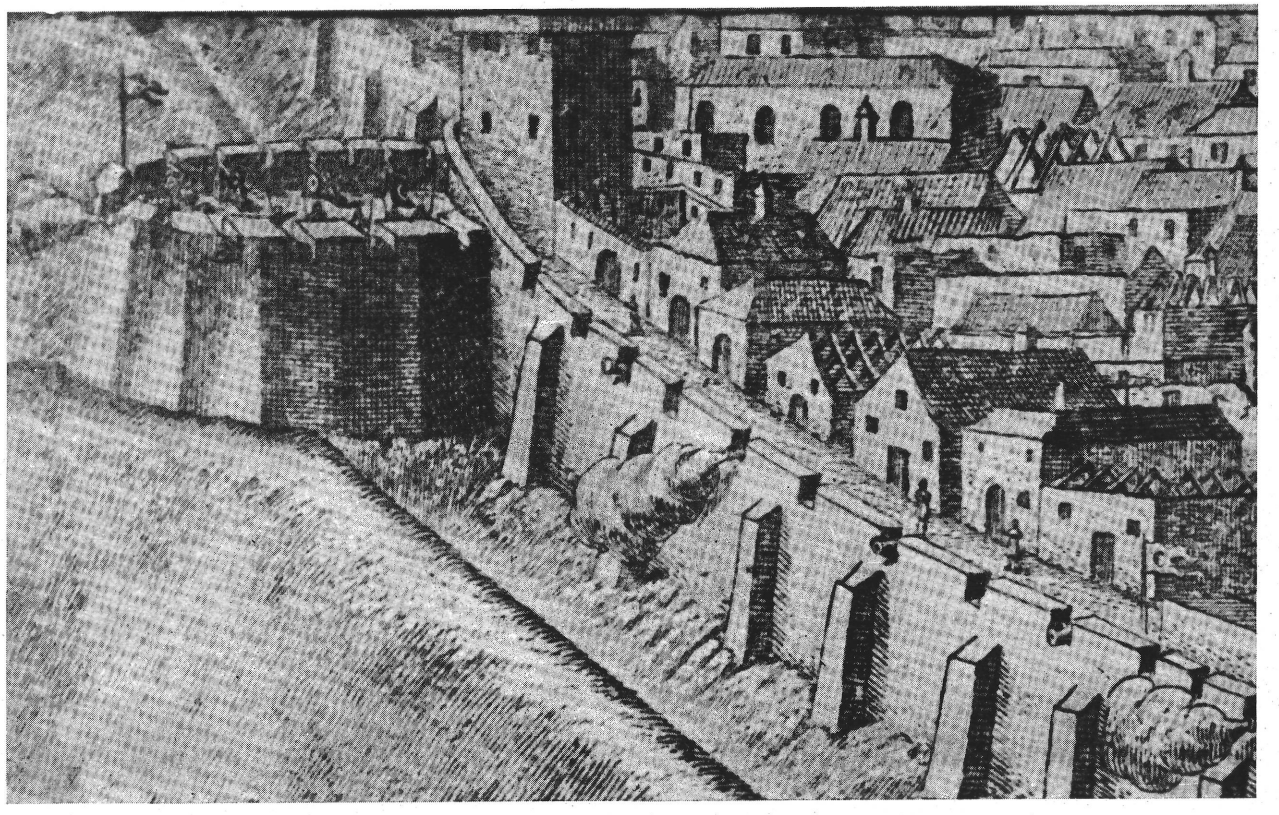
Az elmondottak alapján a következőket állapíthatjuk meg :

A mai Fehérvári rondella környékén a török hódoltság előtt nem szerepel a várképeken semmiféle rondella. Az első ilyen építményt a törökök 1572—1598 között Szokollu Musztafa idejében építik. Ez a mai belső és helyreállított rondella. A külső nagyméretű rondella alapjait Gürdzsi Kenáán rakja le, majd Kászim fejezi be 1668-ban. Ennek maradványai azonosak a nagy puha mészkő kváderekből épült rondellával. Valószínű, hogy ezzel egy időben épült újjá a mélységben többszörösen tagolt kapuerőd is.

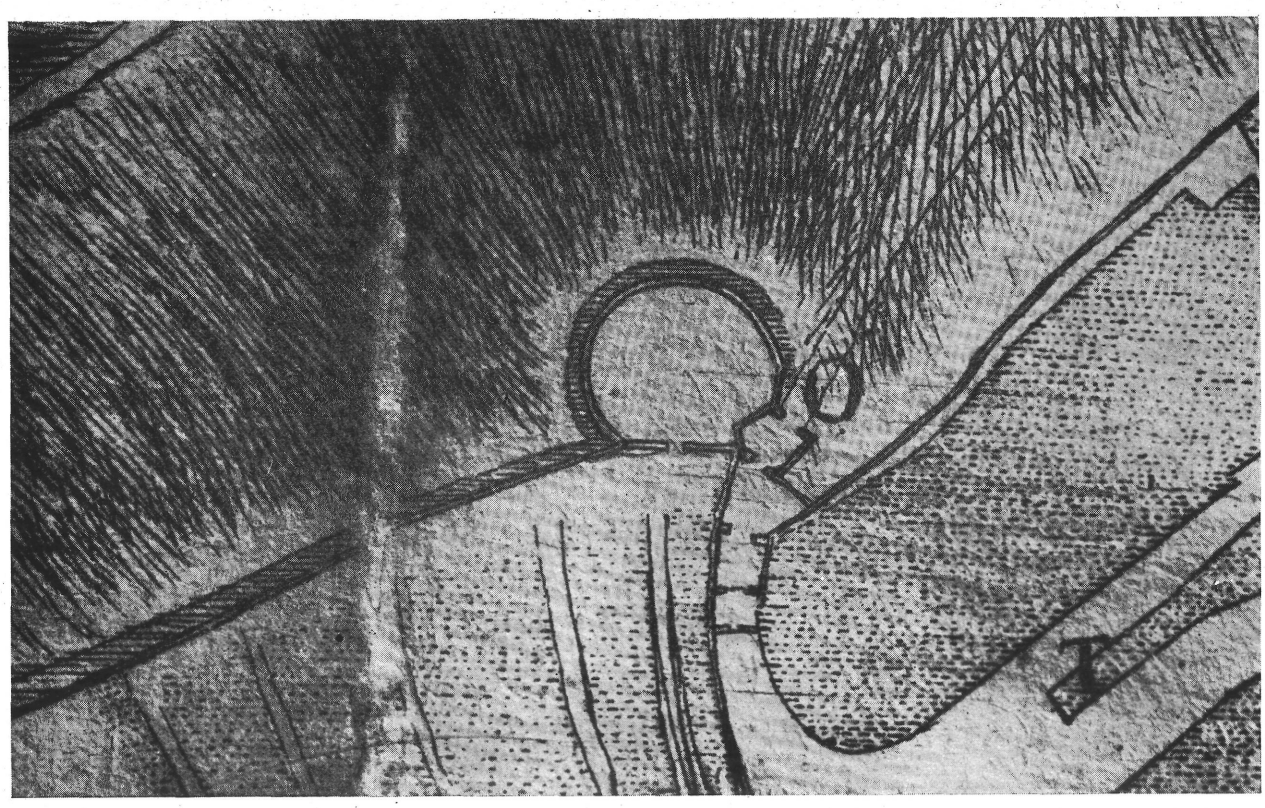
Az 1684-es ostromban megsérült külső kaput emeletes toronnyal erősítik meg, amelyet 1686-ban a visszafoglalás után az első emelet szintjéig lebontanak. Többszöri kisebb átépítés ellenére a rondella és a kapuerőd megtartja az eredeti törökkori elrendezését egészen az 1723-as tűzvészig.



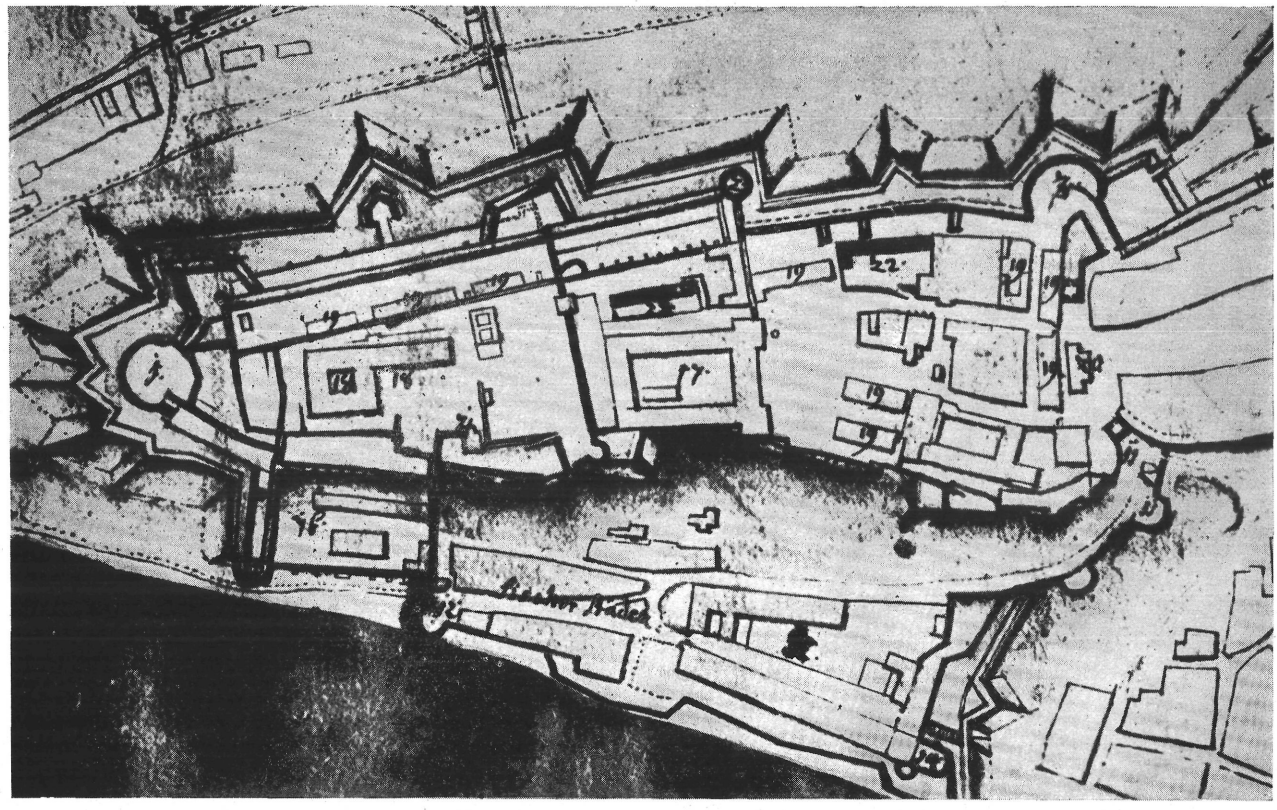
12. kép. A rondella Hallart metszetén (1684)



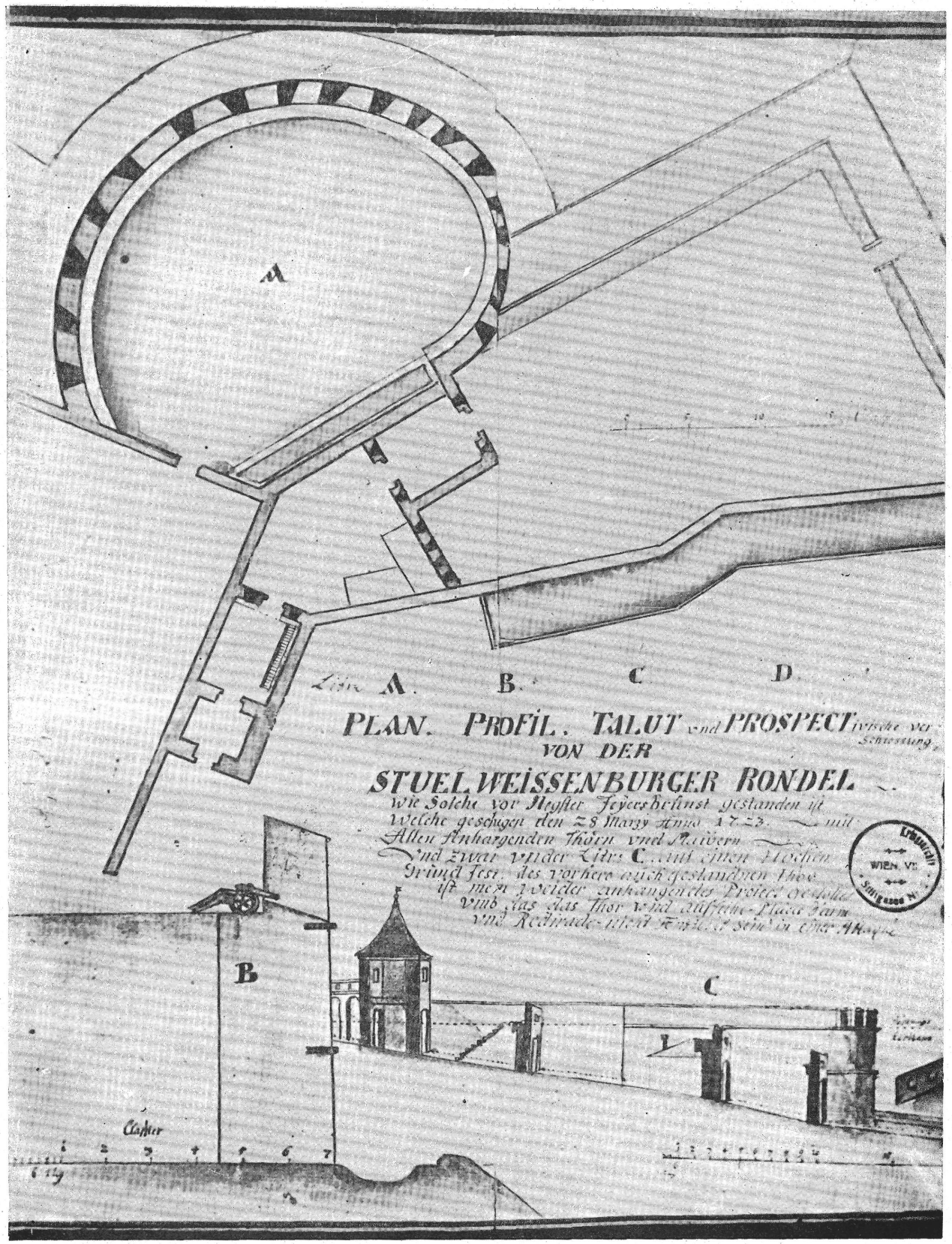
13. kép. A rondella és kaputorony Hallart metszetén (1686)



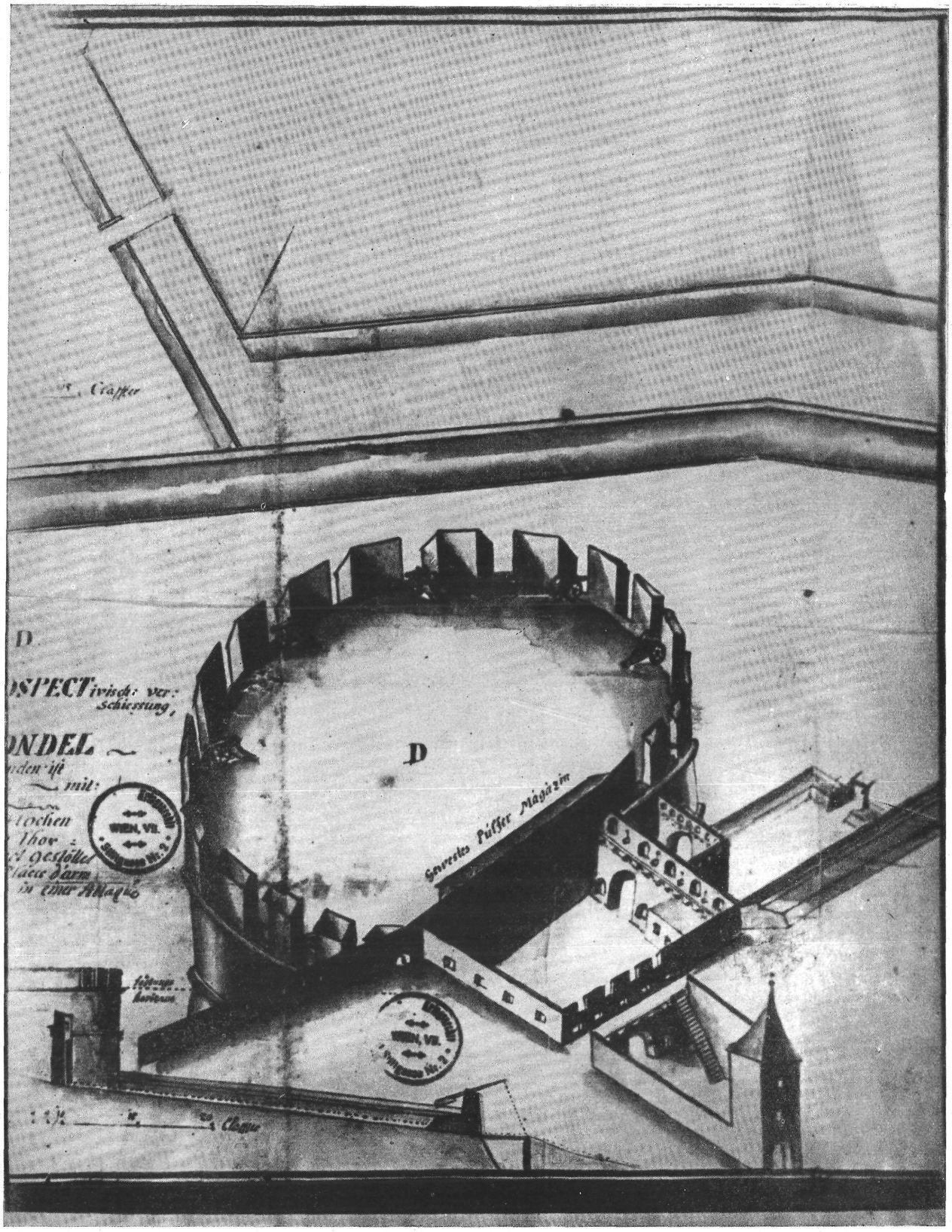
14. kép. A rondella és környéke De la Vigne térképén (1687)



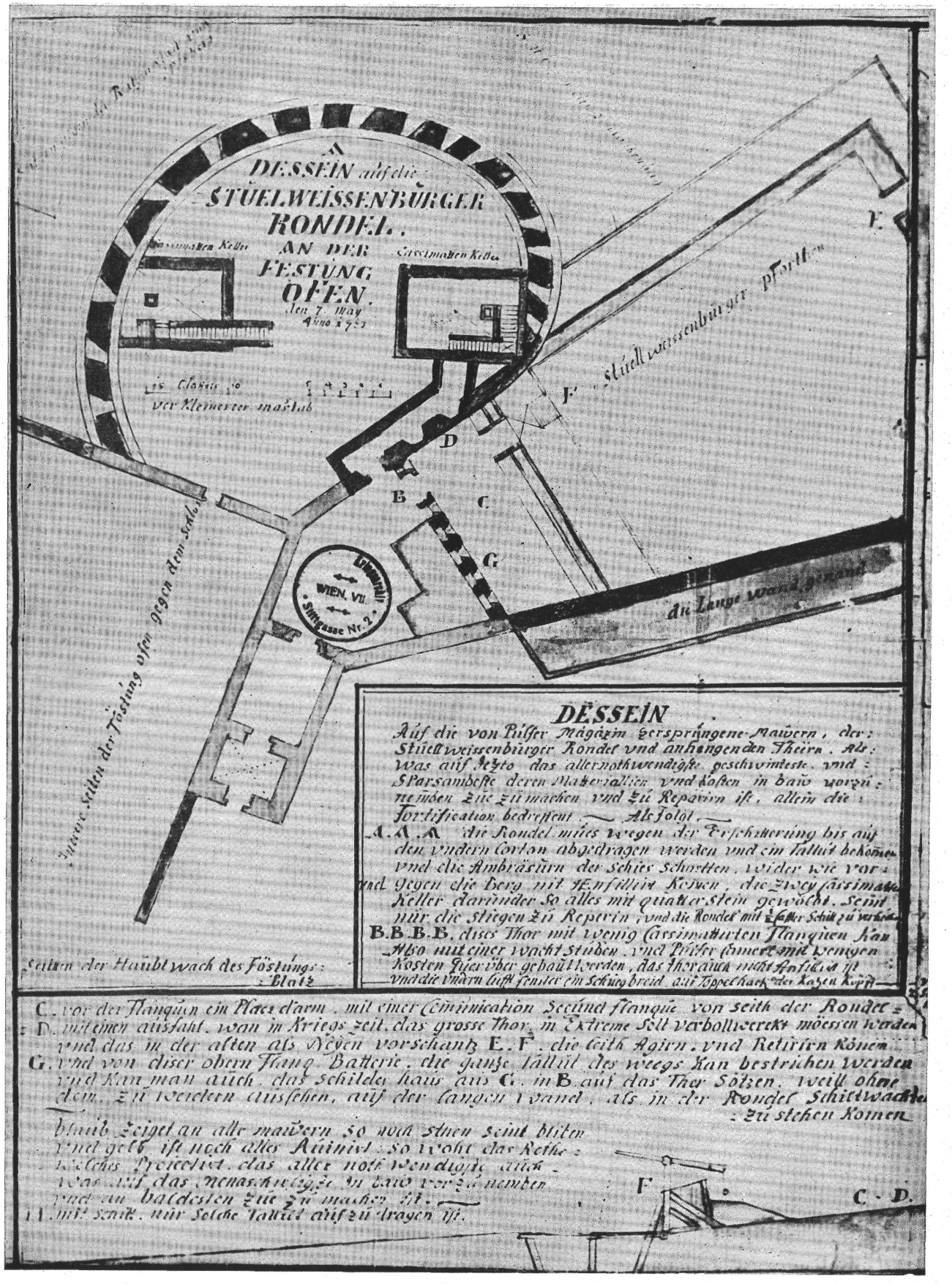
15. kép. A palota erődítési terve (1715)



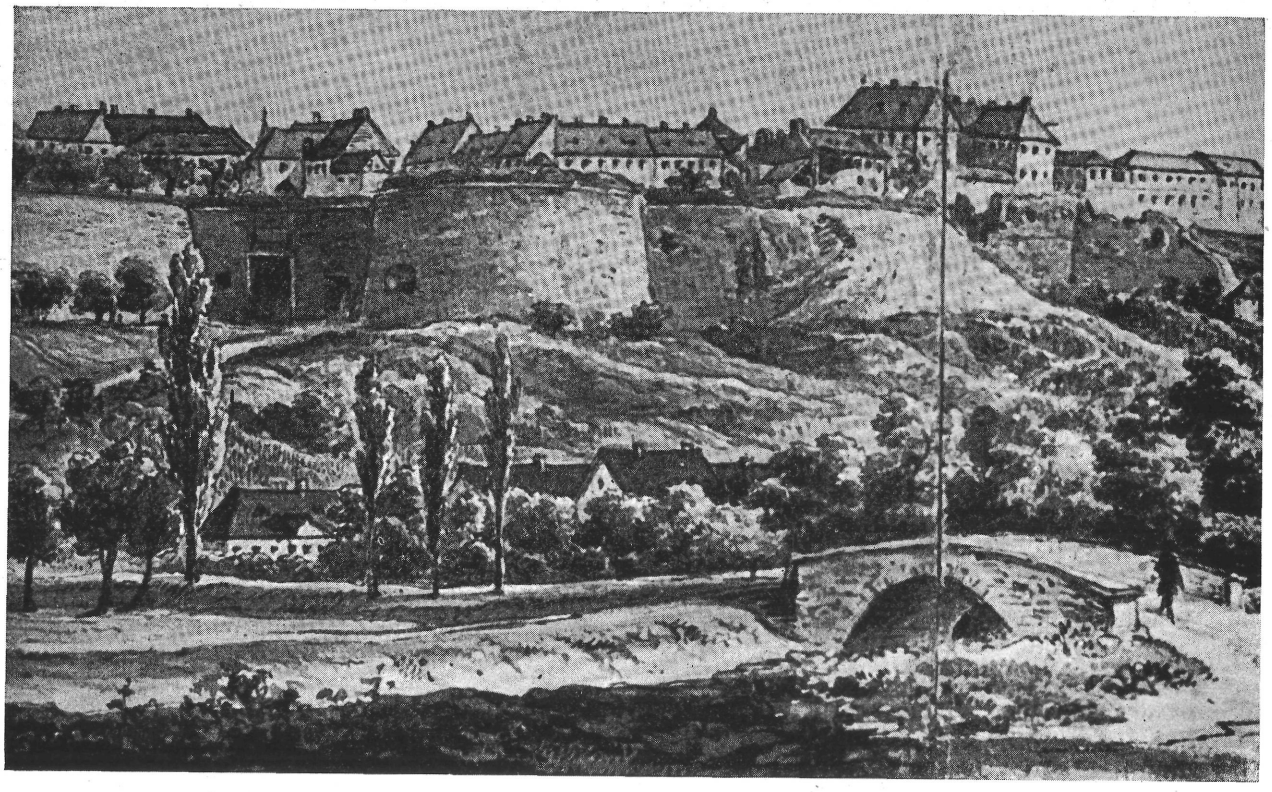
16. kép. A rondella alaprajza az 1723. március 28-i tűzvész előtt



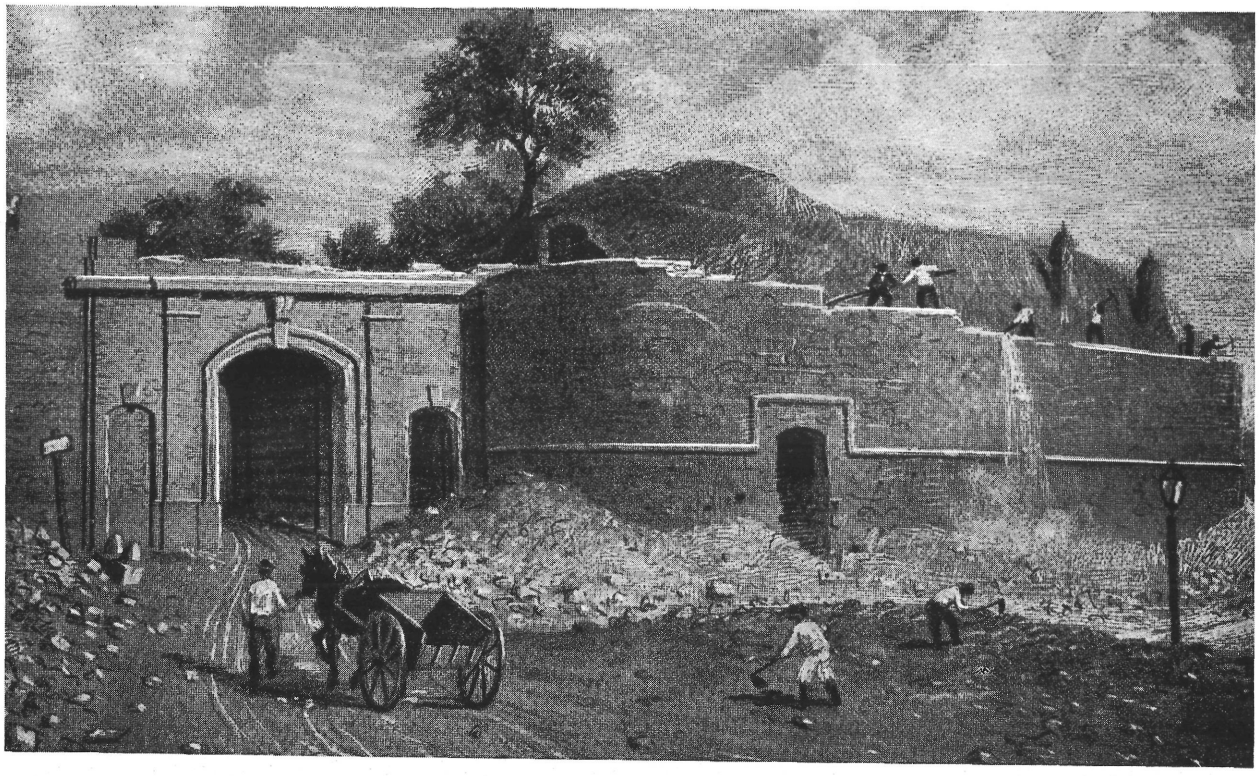
17. kép. A rondella távlati képe 1723-ból



18. kép. A leégett rondella és kapuerőd újjáépítési terve (1723)



19. kép. A Fehérvári kapu és rondella látképe Klette festménye nyomán (1849)



20. kép. A rondella bontása (XIX. század vége)

JEGYZETEK

[1] Az e területen folyó ásatás és a földmunkák során előkerült építészeti objektumok részletes felmérését id. Gerő László végezte. A felmérési adatokat Szabó László volt szíves számomra átengedni felhasználás céljából. Szívességéért ez úton mondok köszönetet.

[2] *Erchard-Schön*, Buda 1541. évi ostromát ábrázoló fametszet. Mérete: 147×40 cm.

[3] *Zolnay L.*, A XIII—XIV. századi Budavári királyi szálláshely. Művészettörténeti Értesítő (1952) 20. — *S., Schier*, Buda Sacra. Bécs, 1774, 104—107.

[4] *Evlia Cselebi* török világutazó magyarországi utazásai 1660—1664. Fordította és jegyzetekkel ellátta dr. Karácson Imre. Bp. 1904, 235—236. — Marsigli részletes török térképe. Közölve a Bud. Rég. IX. kötetében: *Veress E.*, Marsigli Alajos jelentései és térképei Budavár 1684—1686-i ostromairól. 103.

[5] *J. Siebmacher*, Contrafactur der Haubstad Ofen in Vngern. Wie die von den Christen belegert gewest. Anno 1598 mens. Octobri. Rézmetszet. Mérete: 26×15,5 cm. Lt. sz. V. 5. Megjelent Ortelius Chronologiájának illusztrációjaként 1603-ban.

[6] Szokollu Musztafa 1566. augusztus 3-tól 1578. szeptember utolsó vagy október első napjáig volt budai pasa. *Gévay A.*, A budai pasák. Bécs, 1841, 11. l., 75. sz.

[7] *Fekete L.*, Budapest a törökkorban. Bp. 1944, 333.

[8] Enzyklopädie des Islam. Leiden, é. n. IV. 461.

[9] *W. P. Zimmermann*, Buda ostroma 1598-ban. Megjelent Dilbaum »Eikonographia« c. munkájában (Ausgburg, 1603). Rézmetszet. Mérete: 27×16 cm.

[10] Merian Math »Archontologia Cosmica« c. munkájának illusztrációja. Rézmetszet.

[11] *Evlia Cselebi* i. m. 236, 245. Ova kapuszu a Fehérvári kapu török neve. Ova mezőt, síkságot jelent. E kapu nevét a síkságra vezető úttól kapta.

[12] *Evlia Cselebi* i. m. 236.

[13] Gürdzsi Kenáán négy ízben volt budai pasa. 1655. szeptember 22—1656. május 2; 1656. november 2—1658. november 10. v. 12. között; 1658. december 3—1659. március 21. v. 24. között; 1663. február első harmadától 1663. május első napjaiig. — *Gévay* i. m. 41—43, 45. l., 77, 79, 81, 84. számok alatt.

[14] Kászim pasa bástya emléktáblája vörös márványból készült, három töredékből áll. A két darabból álló felső töredék a Donáti utca 38. sz. ház falából került elő a harmincas évek táján. Alsó és nagyobb darabja a múlt század közepe táján az óbudai kórház falából a Nemzeti Múzeum lapidáriumába került. Jelenleg mindhárom összeillő darab a Vármúzeum tulajdonában van. Mérete: 64×92×12 cm. Közölte az alsó nagyobb töredéket *Ömer Feridun*, Arch. Ért. XXXIII (1913). A teljes táblát közölte: *Fekete* i. m. LXXXIII. t. és 412. l. A tábla szövegének fordítása Fekete nyomán:

»Ó isteni kegyelem, adassék hála trónusának!
Ezt az erős bástyát az ellenség szeme számára
félelmetessé tette.
A mohamedán sahokat segítse fényes győzelemre
És legyen az oszmán hatalom szívében maradandó
és erős.
.....
.....
Ügürüsz fővárosát, ezt a páratlan és erős várat
Egy vezir megerősítette. Oh, mily nagyszabású
alkotás!
Őnagysága, Kászim pasa, a Híres és Igazságos,
A hatalmas Vezir, a jóságos Kormányzó
Budin várát virágzásra emelte, megépítette e
tornyot.
Nyerje el Isten kegyelmét e nemes személy!
Szidki Isten segítségével szavakba foglalta ennek
időpontját:
A Kaf-hegyhez hasonló ez a nagyszerű építmény
Iratott az 1078-ik évben.« (A mohamedán időszámítás szerint; ez 1667—68-nak felel meg.)

[15] Marsigli részletes török térképe. Eredetije a bolognai könyvtár kéziratgyűjteményében. Közölve: Bud. Rég. IX. Bp. 1906, 135. l. mellékleteként. — *Fekete* i. m. LVIII. t. és 407. l.

[16] »Midőn uralkodói parancsra helyreállíttatott az említett erős alacsony falra vastag tölgyfagerendákból készült szandukokat tettek, minden oszlop helyére tömör szanduk illesztetett be az erős tégla fölé pedig rácsozatos szándukot helyeztek mész és gipszcementtel töltötték ki.« *Evlia Cselebi* i. m. 181.

[17] Prospect der Statt Ofen wie solche von Stuel Weissenburg an zu sehen. Rézkarc. Mérete: 77×29. Graf. 93. (L. N. V. Hallart Generál Adintant Lieutenant Delin — Michael Weinig sculpt. Monacky — 1684.) Közölve: *W. Drugulin*, Historischer Bilderalbum. Leipzig, 1867, 3223; *Károlyi A.* — *Wellmann I.*, Buda és Pest visszavívása 1686-ban. Bp. 1936, 144/b; *Nagler*, Kunstlerlexicon. XXIV. 120—121.

[18] Il Castello Di Buda Oppugnato Dalle Genti Del Serenissimo Elettore Di Baviera. Rézkarc. Mérete: 51×30 cm. Graf. 129. + 686. L. N. de Hallart General Quartierm. Tel del. — Michaele Wening sculp. Közölve: Budapest Székesfőváros Múzeumának Katalógusa. Bp. 1907, 40. l., 36. sz.; *Károlyi—Wellmann* i. m. 352; Laufranconi Éneca által Budapest fővárosnak ajándékozott budapesti történeti képek jegyzéke. Bp. 1887, 84; *Nagler* i. m. XXIV. 120—121; *Fekete* i. m. LV. t. Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályán.

[19] Le plan, et perspective de la ville Royale de Bude, conquiste le II. de Septembre, L'an 1686 par les Armes invincibles du Tres-Auguste Leopold Premier. — Piante e Perspettiva della Real Citta di Buda espugnate alli 2. Settembre l' Anno 1686, dall' Armi invittissime dell' Augustissimo Leopoldo Primo, Imperatore. (Ugyanez németül.) — Rézkarc. Mérete: 153×76 cm. Sign. Johannes Dominicus Fontana. — E(lias) Nessenthaler fac. Wiennae (16) 87. Közölve: *Bubics Zs.*, Magyarországi várak és városoknak a MNM könyvtárában

létező fa- és rézmetszetei. Bp. 1880, 60 ; Budapest Székesfőváros Múzeumának Katalógusa. Bp. 1907, 35. l., 16. sz. ; *Károlyi—Wellmann* i. m. 315 ; Laufranconi . . . 119 ; *Thieme—Becker* XI. 181. és XXV. 395. A Budapesti Történeti Múzeum Újkori osztályán.

[20] Budae Ac Pesti Iconographica Desrciptio, Tum Etiam Earvm Viciniarvm Castrorum, Aggervm, Fossarvm, Prospectvvm, Nvda Ac Recta Scenographica Delineatico Aliarvmve Dictae Budae Obsidionis Particvlaritatvm A Sac : Caes : Mai : Exercitv, Eivsqv Praecelsorvm Foederatorvm Copiis Factae. — Rézkarc. Mérete : 142 × 111 cm. Graf. 193. N. M. de la Vigne Senior. Közölve : *Károlyi—Wellmann* i. m. 160, 190, 336. A Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályán.

[21] Rabatta-féle Joseph de Haüy térképe. Plan de la Ville Bude.

[22] Borbély 25a gyűjtemény. Hadilevéltár. Hofkriegsrath. Exp. 1715. April 429. Dieser Plan aus der von Graff Regal Commendanten zu Offen untern April 1715 abgestatteten Bericht No. 429. Felirata : Proiect de Bude fait par Louis de Rochet Lientennant Colonel et Ingenieur de Sa. Mte. Imp. et Catolique. — 1 lap. Mérete : 89,7 × 53 cm. Színes kézirat. Fotokópiája a Vármúzeum gyűjteményében. Lt. sz. 259/1951.

[23] Bécs, Kriegsarchiv H. K. R. 1723. december 23. *Rosenfelt :* A Fehérvári rondella és kapu tervei. Fotokópiája a Vármúzeum gyűjteményében. — Felirata : Zifre. (A) Plan, (B) Profil, (C) Talut und, (D) Prospectivische verschiessung von der. Stuel weissenburger Rondell. Wie Solche vor Negster Feuyers Brunst gestenden ist. A fotokópiákat Bánrévi György szerezte meg és határozta meg.

GY. GERŐ

ON THE ARCHITECTURE OF THE FORTRESS OF BUDA DURING THE TURKISH OCCUPATION. ARCHITECTURAL HISTORY OF THE »FEHÉRVÁR« RONDEL

Simultaneously with the excavations in the area of the Royal Palace, explorations were started next to the garden of the palace of the quondam Archduke Joseph to elucidate the position of the whilom »Fehérvár«-rondel and gate tower. In the course of the excavations and the regulation of the ground, the remnants of two parallel rondels came to the surface (Fig. 1—2), and this has raised the problem of how the ramparts were connected and at what time they had been built.

The earliest representation (Fig. 4), dating from 1541, shows as yet no trace of a rondél. Siebmacher's print, made in 1598 (Fig. 5), is the first in which a rondel in the area in question is represented. Incidentally, this is the first picture which shows Buda as a Turkish town. The scanty inner ruins that have now been unearthed seem to have belonged to the rondel represented in the picture. It was probably built between the years 1572 and 1598 by Sokollu Mustafa Pasha.

Representations of the fortress become rarer and rarer after the middle of the 17th century, to appear again in greater numbers during the sieges of 1684—1686; engravings dating from this period depict scenes of the sieges.

It is mostly from Turkish written sources that we can gather reliable information as to the process of construction that was in progress during the 17th century. Evlie Tshelebi who stayed at Buda between the years 1660 and 1664 remarked upon the unfinished construction of a powerful rondel begun in the neighbourhood of the Ovu (the later »Fehérvár«) gate. This is identical with the now unearthed large outer rondel begun by Gürdji Keman who was appointed three times Pasha of Buda. The construction was then completed by Kasim Pasha who, to commemorate the event, had a memorial tablet placed in the wall of the rondel. This tablet, broken up into three parts, has been recovered in the later course of the excavations: it indicates the years 1667—1668 as the time at which the construction of the rondel was finished. The architectural style of the rondel is typically Turkish. An improvised fortification partially unearthed in the palace grounds north of the monument of Eugene of Savoy, reveals the same technique of construction (Fig. 10—11). It is this rondel which is depicted in the engravings that appeared after the second half of the 17th century, and it is probable that also the gate that belonged to it was reconstructed at that time.

Both the rondel and its storied gate-tower are well observable in the print which shows Buda from the west side and was made by Hallart (Fig. 12) during the siege in 1684. The story of the tower is no longer visible in a print from 1686 (Fig. 13).

Ground plans prepared during the recapture of the fortress (Fig. 14) show that the rondel remained unchanged up to the time of the conflagration in 1723 (Fig. 16—17).

According to the plan of reconstruction made after the conflagration two casemates were to be added to the rondel, while the gate fort was to retain its tripartite arrangement (Fig. 18). It was possible to unearth a small part of these casemates, which proves that the said reconstruction plan was actually carried out, if only partially.

The tripartite arrangement of the gate fort is no longer shown in a ground plan from 1749 in which only the innermost tower, the outside gate, and the rondel are seen to have remained. Barracks were erected in the south wall of the tower.

Though the rondel and the gate damaged during the War of Liberty of 1848—1849 were restored (Fig. 19), both of them were demolished in the course of the town-planning operations that were carried out at the end of the last, and the beginnig of the present century (Fig. 20).

The inner rondel has now been reconstructed, while the remains of the outer rondel, that of Kasim Pasha, will be included in a park and so made accessible to the public.

CAPTIONS

Fig. 1 Ground-plan of the Rondel (late 16th century)
Fig. 2 Excavated remnants of Kassim Pasha's Rondel (1667—68)
Fig. 3 Ground-plan of the unearthed rondels
Fig. 4 The site of the Rondel as shown on the engraving by Erchard-Schön (1541)
Fig. 5 The fist picture of the Rondel, Siebmacher's engraving (1598)
Fig. 6 The Rondel and the Town-Gate on Zimmermann's engraving (1603)
Fig. 7 The Rondel as shown on Merián's engraving (1638)
Fig. 8 Memorial tablet in tribute to the builder, from Kassim Pasha's Bastion (1667—68)
Fig. 9 Kassim Pasha's Rondel as shown on a detailed Turkish map by Marsigli (1686)
Fig. 10—11 Improvised Turkish fortifications on the grounds of the present palace
Fig. 12 Hallart's engraving of the Rondel (1684)
Fig. 13 Hallart's engraving of the Rondel and the Gate Town (1686)
Fig. 14 De la Vigne's map of the Rondel and its environs (1687)
Fig. 15 The fortification plan of the Palace (1715)
Fig. 16 The ground-plan of the Rondel prior to the big fire of March 28, 1723 -
Fig. 17 Perspective view of the Rondel, from 1723
Fig. 18 The plan for the reconstruction of the Rondel and of the gate fortification, which were consumed by the fire (1723)
Fig. 19 A view of the Fehérvár Gate and the Rondel, after a painting by Klette (1849)
Fig. 20 The pulling down of the Rondel (late 19th century)

PATAKY DÉNESNÉ

A PEST-BUDAI FÉMMŰVESSÉG EMLÉKEI CSONGRÁD MEGYE EGYHÁZAIBAN

A történelem folyamán sokat szenvedett, tatárdúlta, törökpusztította Csongrád megye ma is álló egyházaiban a pest-budai ötvösmestereknek több alkotása található. E művek a XVIII. század közepétől a XIX. század közepéig terjedő időközben, az újabbkori pest-budai ötvösség felvirágzásának korszakában készültek.

A két városnak a késő-középkorban magas színvonalú ötvössége Mohács után teljesen elsorvadt. A török megszállás elől az ötvösök az ország északi vidékeire költöztek, egy részük pedig külföldre vándorolt. A két város ötvössége csak a török uralom alól való felszabadulás után indult újra fejlődésnek a XVIII. sz. első évtizedeiben. A pesti ötvöscéh az ötvösök számának megnövekedtével 1759-ben alakult meg, a bécsi ötvöscéh mintájára.[1] A céh tagjai bevándorolt, nagyrészt Ausztriából és Csehországból származó ötvösök voltak, a céhalapító mesterek közül csak egy, a vágújhelyi Ábrahámfy Mihály volt magyar.

Bécsi származású Schätzl József jelzőmester is, aki végleges pesti megtelepedése előtt Sopronban és Esztergomban dolgozott.[2] Alkotásaiban az ausztriai barokk és rokokó ötvösségének hazai képviselője, a történeti magyar ötvösség szelleme nem érintette meg.

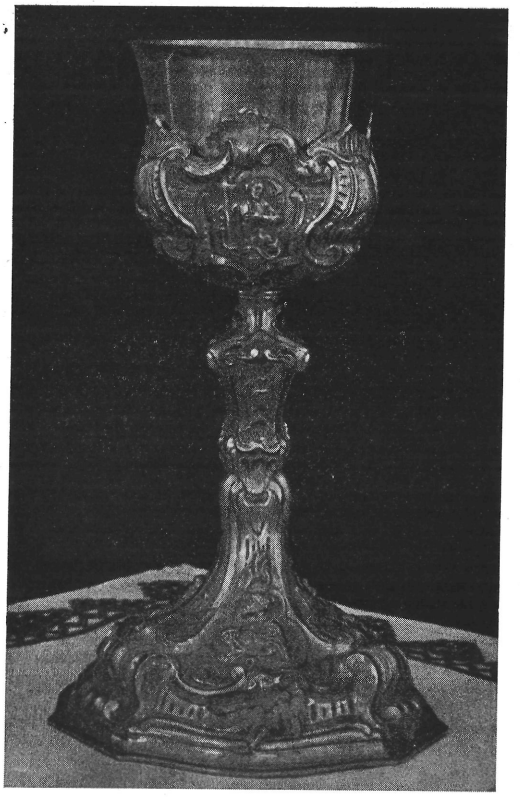
Nemzeti jellegre törekvés akkor a pesti céh keretei között működő ötvösmesterek körében nem is volt, s csak a XIX. század elején, az utolsó nagy magyar ötvös, Szentpéteri József alkotásaiban lelhető fel.

A pesti barokk, rokokó és klasszicista ötvösművek az ausztriai és csehországi ötvösségen átszűrt német ötvösség hatását viselik magukon. A mesterek, Fauser József, Schätzl József és Pasberger József jó felkészültségűek, Reichenfalten Simon alkotásai pedig művészi színvonalon állanak. A pesti ötvöscéh magas művészi színvonala folytán pár évtized múltán az ország vezető ötvösközpontjává lett s jelentőségét emelte a fejlődő és magyarrá váló Pest-Buda vezetőszerepe a reformkori magyar életben.

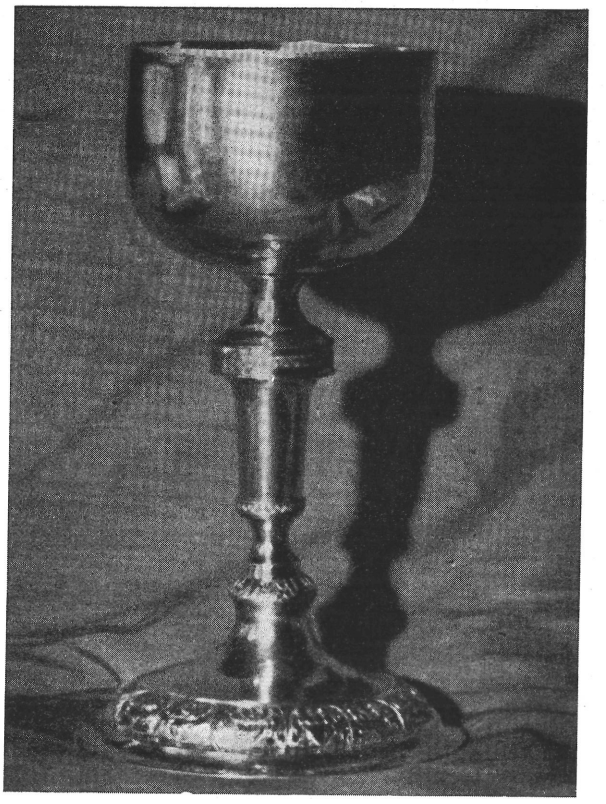
A török félhold járma alól felszabadult vidékeknek csak egy félszázad múltán megerősödő egyházai felszereléseiket részben a környező vidéki ötvöscéhektől, Csongrád megye esetében azonban feltűnő nagy számban pest-budai ötvösöktől szerezték be.

A szegedi ferencesek őrzik a pesti céhalapító mesterek közül Schätzl Józsefnek legszebb kelyhét, amely a megye területén a legkorábbi pest-budai ötvösmű.

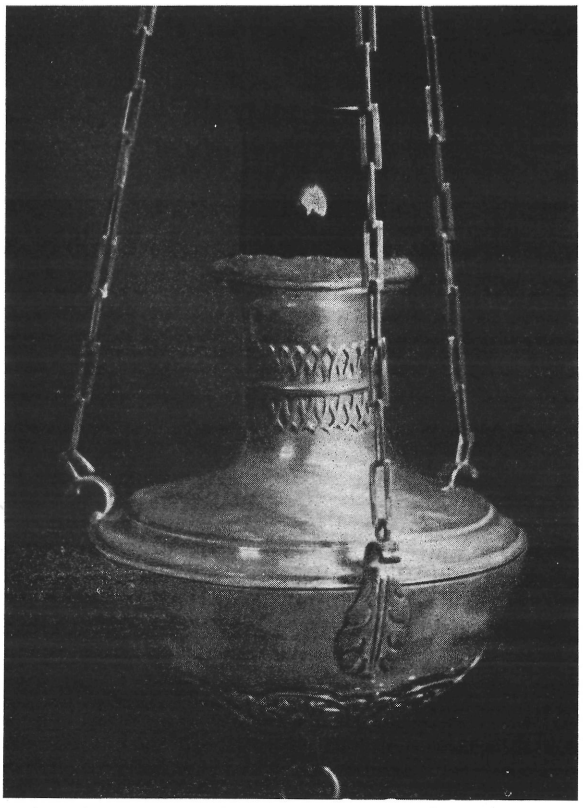
Schätzl József 1757-ben lett mesterré, a pesti céh megalapításakor a céh jelzőmestere, 1763-ban céhmester.[3] A szegedi ferencesek aranyozott ezüst kelyhe 1763-ban, Schätzl József céhmesterségének idején készült.[4] A bécsi rokokó stílusformáit követi. Három volutával tagolt, magas talpán rokokó kartusban Gáspár, Menyhért, Boldizsár trébelt mellképe látható, rokokó lángnyelvek és kagylódíszek között. Háromszögű, jól formált, váza alakú nódusán rózsadísz, kosarát trébelt kagylódíszek és lángnyelvek között az Atyaisten, Jézus és a galamb képében ábrázolt Szentlélek díszíti. A kehely kosarának díszítése rokon a talp díszítésével. Talpának vésett felirata szerint Makai Ferenc adományából 1763-ban kapta a szegedi ferences templom. Schätzlnek szakirodalmunkban három kelyhe ismeretes, ebből kettő a gyöngyösi ferencesek kolostorának tulajdona. 1760 körül készültek. Az egyiknek széles, tagolt, magas talpa és volutákkal három részre osztott kosara van. A voluták által határolt közökben gazdag trébelt rocailleos kagylódísz látható, nódusa váza alakú.[5] Egyszerűbb és nyugodtabb felépítésű, mint a szegedi kehely,



1. kép. Kehely. Schätzl J. műve. Pest, 1763. Szeged, a Ferences Kincstár tulajdona



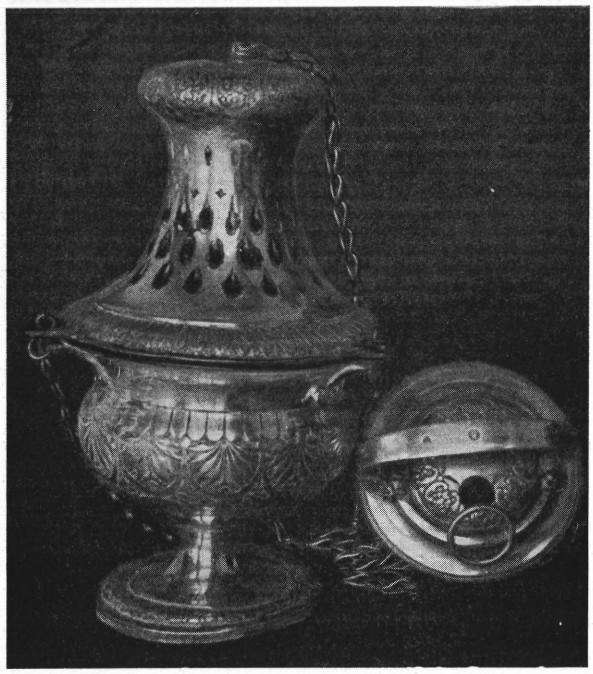
2. kép. Cibóriumkehely. Pasberger F. műve. Pest, 1812—1828. Csongrád, a r. k. templom tulajdona



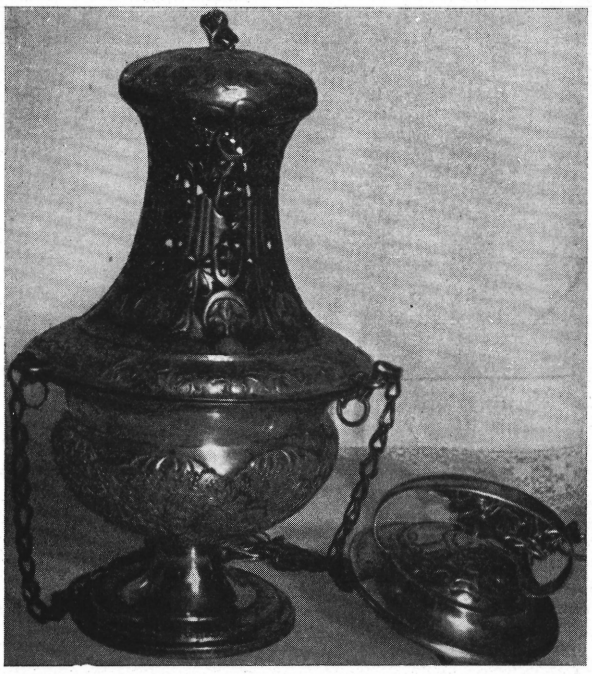
3. kép. Örökmécs. Pasberger F. műve. Pest, 1807. Hódmezővásárhely, a r. k. templom tulajdona



4. kep. Cibóriumkehely. Id. Prandtner J. műve. Pest, 1792. Kiskundorozsma, a r. k. templom tulajdona



5. kép. Füstölő. Id. Prandtner J. műve. Pest, 1832. Szentes, a r. k. templom tulajdona



6. kép. Füstölő. Id. Prandtner J. műve. Pest, 1832. Kistelek, a r. k. templom tulajdona



7. kép. Tömjéntartó. Id. Prandtner J. műve. Pest, 1832. Kistelek, a r. k. templom tulajdona



8. kép. Tömjéntartó. Id. Prandtner J. műve. Pest, 1832. Kiszombor, a r. k. templom tulajdona

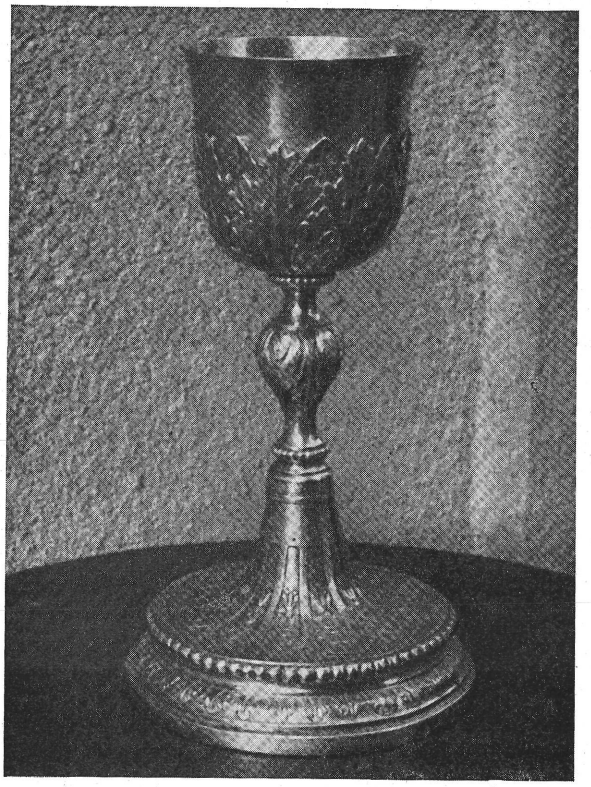
a kartusok inkább szimmetrikusak, a trébelt mellképek hiányzanak. Az említett kolostor másik Schätzl-kelyhének talpa a szegedi kehelyéhez hasonló, volutákkal három részre osztott, magas talpán gazdag barokk, rokokó díszítmények között a Segítő Szűz Mária, Szent Imre, valamint Assisi Szent Ferenc stigmatizációja látható. Nódusa vázaidomú, trébelt magas kosarán három kartusban Szent Rókus, Szent Imre és a Ferenc-rendiek szimbolikus jelvényei. A szegedi kehely felépítése, arányai szebbek, a díszítmények lendületesebbek, a trébelt mellképek is jobban mintázottak, mint ez utóbbi kelyhen. Eddigi ismereteink szerint a szegedi ferencesek kelyhe Schätzl József legkiválóbb műve. Használati edényein sokkal egyszerűbb formaadást követ. Az Iparművészeti Múzeum 18,306 leltári számú ezüst gyertyatartója harmonikus, egyszerű vonalvezetésű késő-barokk mű, 1767-ből (a D évbetű tanúsága szerint).[6]

A következő pest-budai mestertől származó mű a kiskundorozsmai r. k. templom aranyozott ezüst monstranciája, amelyet Schwager János Mihály pesti ötvös készített. A jó felépítésű úrmutató négykaréjos, magas talpon áll, amelyet trébelt rokokó kartusok, csigás voluták, búzakalász és rózsacsokor díszít. Váza alakú nódusán ismétlődik a rózsacsokormotívum. Barokk kartusalakú szentségháza körül lemezből kivágott dicskoszorú, belül baldachin a trónoló Atyaisten alakjával, kétoldalt két térdelő angyal, a kartus alatt a Szentlélek galamb képében. A szokványos elrendezést ízléssel és szakavatott kézzel alkalmazta a mester, akinek ez a monstrancia legkiválóbb és szakirodalmunkban eddig ismeretlen alkotása. Schwager János Mihályt 1769-től 1822-ig emlegetik a pesti céhiratok.[7] Kevés alkotása ismeretes. Kagylós idomú kartusokban Jézus életéből vett jelenetekkel díszített kelyhe a budai Szt. Anna-templom kincstárának tulajdonában, amely az alakos trébelés ügyes mestereként mutatja be, a régi Pest és Buda Iparművészete c. kiállításon (1935) szerepelt egy díszkanala az Iparművészeti Múzeum tulajdonában, egy körteidomú nódusú, 1776-ból származó, egyszerűbb, de jó formaadású kelyhe pedig a Nemzeti Múzeum tulajdonában van. Ugyancsak a fent említett kiállítás mutatta be az Óbudai Zsidó Múzeumnak általa készített tórakészlet-darabjait. Ezek a darabok kisigényű művek a kiskundorozsmai monstranciához képest.[8]

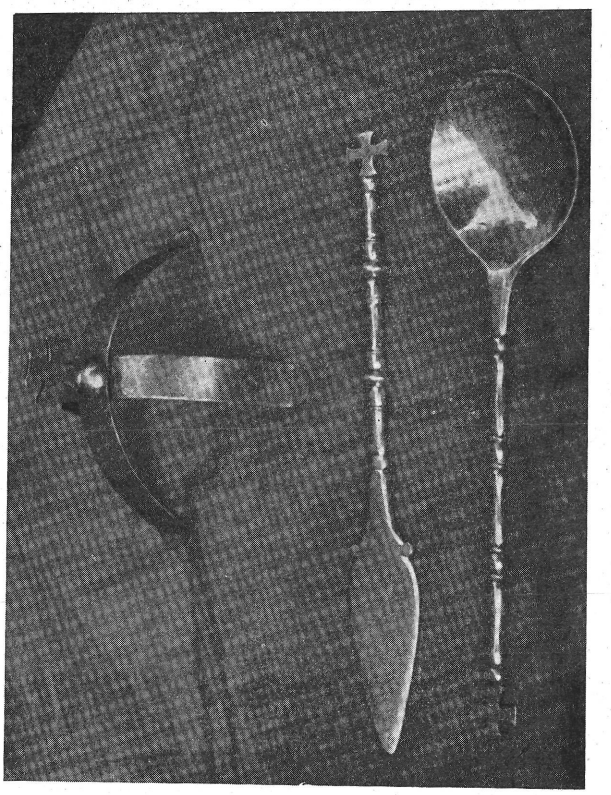
A kiskundorozsmai r. k. templom copf stílusú díszítő elemeket mutató kelyhe MS mesterjegyével[9] 1790-ből, esetleg ugyancsak Schwager János Mihály művének tartható monogramja és évbetűje szerint. A mester a hetvenes és nyolcvanas években előbb említett munkái szerint késő-barokk—rokokó stílusban dolgozott. A kiskundorozsmai r. k. templom aranyozott ezüst kelyhe azonban nyugodt vonalvezetésében és díszítőelemeiben már a copf stílus képviselője. Kerek, profilált gyöngysoros, babérkoszorús díszei és osztótagjai, gyöngysorral és állólevélsorral díszített nódusa copf elemeket mutat, míg poncolt alapú kosarának szőlőindáiban rokokó emlékek kísértenek. A kosár ismét a copf nyugodt, hűvös, kissé vérszegénnyé stilizált indájával záródik. A kehely a szegedi 1929-es egyházművészeti kiállításon került első ízben bemutatásra. Schwager szerzősége azért is kézenfekvőnek látszik, mert ily monogramos mester 1790 körül Pesten Schwageren kívül nem mutatható ki.[10]

Ismeretlen, MM monogramos pesti ötvös készítette a szegedi felsővárosi minorita templom rokokó, aranyozott ezüst szentségmutatóját. Karéjos, magas talpát voluták osztják három részre, köztük trébelt rózsás és csigás motívumok. Vázaidomú nódusa nyugodt hatású, tojásidomú, lemezből kivágott dicssugárral körülvett, késő-barokk, kartusalakú ostyaháza a szokványos típus szerint alakított: felül kupolás függönyös baldachin alatt az Atyaisten alakja, kétoldalt két térdeplő angyal, az ostyaház alján a galamb képében ábrázolt Szentlélek. A szentségmutató vonalvezetése a rokokó talp ellenére elég nyugodt, nagyobb lendület csak a baldachin megfogalmazásában mutatkozik. A szentségmutató városjegye és G évbetűje szerint 1781-ben készült. Mesterünk az európai stílusáramlatokba kevesebb késéssel belekapcsolódó pesti ötvösök között a késő-barokk és rokokó hagyományokhoz való ragaszkodást képviselte.

A csongrádi r. k. templom aranyozott ezüst cibóriumkelyhe Pasberger Ferenc pesti ötvös műve.[11] Pasberger[12] elismert pesti ötvös, 1787-ben lett mesterré, 1812-ben és 28-ban a céhmesteri tisztséget is viselte. A csongrádi cibóriumkehely elegáns, karcsú arányai, mértéktartó díszítése rokon Pasberger már ismert műveivel, a fülöpszállási ref. egyház 1797-es kelyhével[13] és az Iparművészeti Múzeum 52 3901 leltári számú ezüst tejeslábasával, a XIX. század ele-



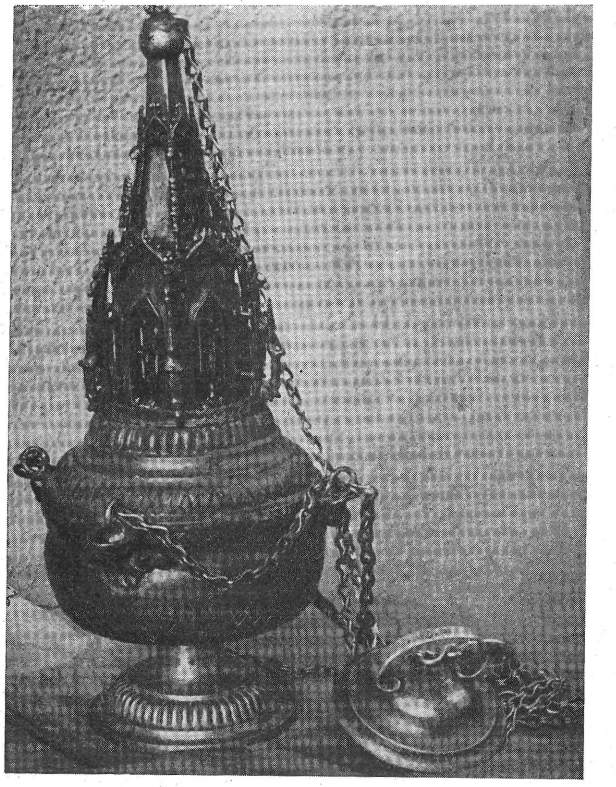
9. kép. Kehely. Müller A. műve. Pest, 1796. Szentes, a gör. kel. templom tulajdona



10. kép. Lándzsa, kanál, szentelőkereszt (csillag). Müller A. műve. Pest, 1796. Szentes, a gör. kel. templom tulajdona



11. kép. Örökmécs. Müller A. műve. Pest, 1807. Kiskundorozsma, a r. k. templom tulajdona



12. kép. Füstölő. Fischer L. műve (alsó rész). Pest, 1796 körül. Szentes, a gör. kel. templom tulajdona

jéről. A csongrádi cibóriumkehely kerek talpát trébelt szívpalmetta-sor, vázaidomú karcsú nódusát géppel recézett öv díszíti. A szár és nódus találkozásánál vésett, álló levélsor. A cibóriumkehely már a géptechnikát is felhasználó Pasberger-műhely magas színvonalú átlagán mozgó alkotás. Ugyancsak a Pasberger-műhely átlagos színvonalát képviseli a hódmezővásárhelyi r. k. templom ezüst, karcsú nyakú, empire vázaidomú örökmécse is, áttört tulipános köpennyel. Az örökmécset a rávésett felirat szerint Vetró Antal ajánlotta az Isten dicsőségére 1807-ben.[14]

A megye jelenlegi területén kilenc műalkotás került ki id. Prandtner József pesti ötvös műhelyéből. Prandtner József Pasberger Ferenccel együtt a XIX. századi magyar ötvösművészet középpontjának tekinthető Pest jeles ötvöse volt. A család három tagja ötvös, id. József, János és az ifj. József. Közülük id. Prandtner József a legkiválóbb és legkeresettebb mester. 1783-ban Schwager János Mihály inasaként emlegetik a céhiratok. 1791-ben elveszi mestere lányát, átveszi apósa műhelyét és mesterré lesz.[15] Kiváló technikai tudással, finom arányérzékkel, jó formakultúrával készített művei a hazai viszonyokhoz alkalmazott, Bécsen átszűrt francia stílusirányzat, az empire jeles alkotásai.

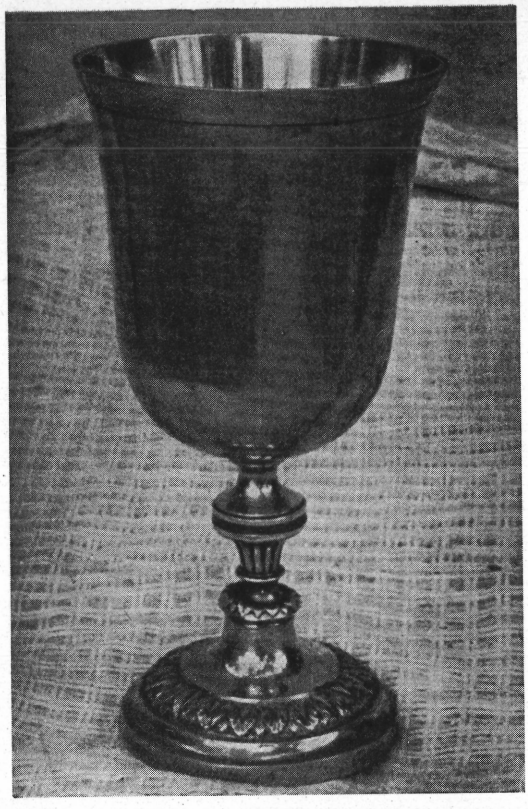
A Csongrád megyei Prandtner-művek kutatóink előtt eddig ismeretlenek voltak. Ötvösségünk kiváló ismerője, Kőszeghy Elemér is csak 1800 körüli és XIX. század eleji alkotásait ismerte. Művészetének legújabb méltatója, Bóka Lászlóné is e korszakban készült, az Iparművészeti Múzeumban levő műveit tárgyalja.[16] A kiskundorozsmai r. k. templom ezüst cibóriumkelyhe azonban felirata és bélyege szerint 1792-ben készült, tehát a mesternek igen korai alkotása, amelyet az ötvösmesterré avatása utáni évben készített. Tagozott talpát gyöngysor, balluszteres öntött nódusát a szárba-illeszkedésnél vésett szív alakú motívumból álló levélsor díszíti. Harangalakú kuppája sima, fedelén megismétlődik a talp gyöngysoros dísze. Gombján görög kereszt. A takarékosan alkalmazott, de jól elhelyezett díszítmény és a cibórium kitűnő arányai egyszerűségében is monumentálissá teszik ezt a művet, amely Prandtnernek egyik legszebb alkotása.[17] A szentesi gör. kel. templom két váza alakú, egyszerű, a kanellurák helyén áttört köpenyű, háromszögletes fülű, ezüst örökmécse beütött M évbetűje szerint 1800 körül készülhetett.[18] Formamegoldásban finomabb a szentesi gör. kel. templom L évbetűvel jelzett, 1796-ban készített két ezüst örökmécse,[19] amelyen a szögletekben megtört vonalú, vázaidomú testet talppal látta el a mester, így karcsú és elegáns alakot nyert, s az előző örökméccsel csaknem egyformán díszített.

A szentesi és a kisteleki r. k. templomok hitelesítő bélyegük szerint 1832-ben készített ezüst füstölői[20] arra engednek következtetni, hogy a XIX. század első felében a Prandtnerek a szériagyártással is megpróbálkoztak. A két füstölő talpas vázaalakú formája teljesen megegyező, csak a fülek elhelyezése és a trébelt díszítés tér el egymástól. A díszítmény a füstölő teljes felületét elborítja, a kistelekin felfelé fordított palmetta, stilizált levélmotívumos gyöngysor, a szentesi példányon fogsoros dísz alatt lefelé fordított leveles palmettasor, akantuszöv és szívpalmetta-sor. Az áttörések a kisteleki füstölőn a palmettasorok között létrejött hézagok, a szentesin pedig csepp alakúak.

Mindkét füstölő Prandtner József XIX. század elejei műveinek átlag színvonalán mozog, éppúgy, mint a kisteleki r. k. és a kiszombori r. k. templom — bélyege szerint — 1832-ből származó tömjéntartója is.[21]

Mindkét tömjéntartó szériában készített forma, igen csekély eltéréssel, a talpon stilizált virágöv mintájában, a nódus géppel recézett mintájában, a test trébelt, stilizált virág és levél mintáiban, amelyek a kiszombori naviculán neo-barokkos kartusokba vannak elhelyezve. A kistelki navicula fedelét két vésett nagy szívpalmetta, a kiszomboriét egy szívpalmetta és vésett leveles virágmotívum díszíti. Az egyszerű, jól kiegyensúlyozott formát elborítja a díszítés, amely törekvés a Fővárosi Múzeum 1829-ben készült domborított urnaalakú vázája szerint már az 1820-as évek végén jelentkezett Prandtner művészetében.[22]

Ismeretlen, K mesterjegyű pesti mester 1796-körüli időből származó jeles, aranyozott ezüst kelyhét őrzi a kiskundorozsmai r. k. templom.[23] A kehely kerek, magas talpát babérkoszorús öv felett szépen trébelt rózsacsokrok és búzakalász-kötegek ékesítik. Váza alakú nódusán ugyanilyen dísz és álló levélsor. Kosarát átkötött búzakalász-köteg, pálcatagon átcsavart szalag és



13. kép. Kehely. Pasberger F. műve. Pest, 1800. Hódmezővásárhely, a ref. újtemplom tulajdona



14. kép. Füstölő. IL mester műve. Buda, 1803 körül. Hódmezővásárhely, a r. k. templom tulajdona



15. kép. Tömjéntartó. IL mester műve. Buda, 1803 körül. Hódmezővásárhely, a r. k. templom tulajdona

füzéres szalagcsokor díszíti. A kosár kiképzése gazdag,díszítménye arányosan elhelyezett. A kehely a bécsi copf hatását mutatja.

Müller Antal pesti mester munkásságát öt mű képviseli Csongrád megyében: egy kehely, lándzsa, kanál és csillag a szentesi gör. kel. templomban, és egy örökmécs a kiskundorozsmai r. k. templom tulajdonában. Szakirodalmunk eddig a mester három művét ismerte, a Nemzeti Múzeum sajka alakú sótartóját, kanalát és a józsefvárosi plébániatemplom örökmécsesét.[24]

Müller Antal nevét a céhiratok 1794-től 1815-ig emlegetik.[25] A szentesi gör. kel. templom L évbetűs aranyozott ezüstkelyhe 1796-ban készült, kecses arányú, leegyszerűsített empire formaadású.[26] Gyöngysorral, trébelt állólevél-sorral, karéjokban elhelyezett stilizált virágokkal díszített talpa, álló akantuszleveles, gyöngysorral szegett, jól formált körteidomú nódusa, szépen trébelt akantuszleveles kosara a hazai kora-empire jeles mesterének mutatja Müllert.

A szentesi gör. kel. templom ugyancsak L évbetűvel jelzett, 1796-ból való sima, görög kereszt alakú ezüst csillaga, balluszter idomokból alkotott szárú lándzsája és kanala jól kiegyensúlyozott formájával Müller egyszerűbb munkáinak színvonalát mutatja.[27]

A kiskundorozsmai r. k. templom jó vonalvezetésű, váza alakú, szögletes fülű, ezüst, copf örökmécsese trébelt állólevél- és palmettasoraival, gazdagon áttört köpenyével Müller említésre méltó művei közé tartozik. 1807-ben készült a templom historia domusának adata szerint.

A magyar ötvösség kutatói számára azonban jelentős oly szempontból is, hogy beütött mesterjegyén, Müller Kőszeghy i. m. 496. szám alatt feltüntetett jegyén kívül Kőszeghy i. m. 485. szám alatt lerajzolt, beütött Miller-jegyet is megtaláljuk rajta. A két jegy egymás mellett szerepel, így bizonyítottnak vehető, hogy a beütött Miller-jelzés is Müller Antal mesterjelzése volt. A bélyegazonosságon kívül a stílusazonosságot »A régi Buda és Pest iparművészete« kiállításon (Bp. 1935.) 29. sz. alatt szereplő hajóidomú trébelt és poncolt nagyleveles díszű tóradísszel való stílusmegegyezés is bizonyítja.

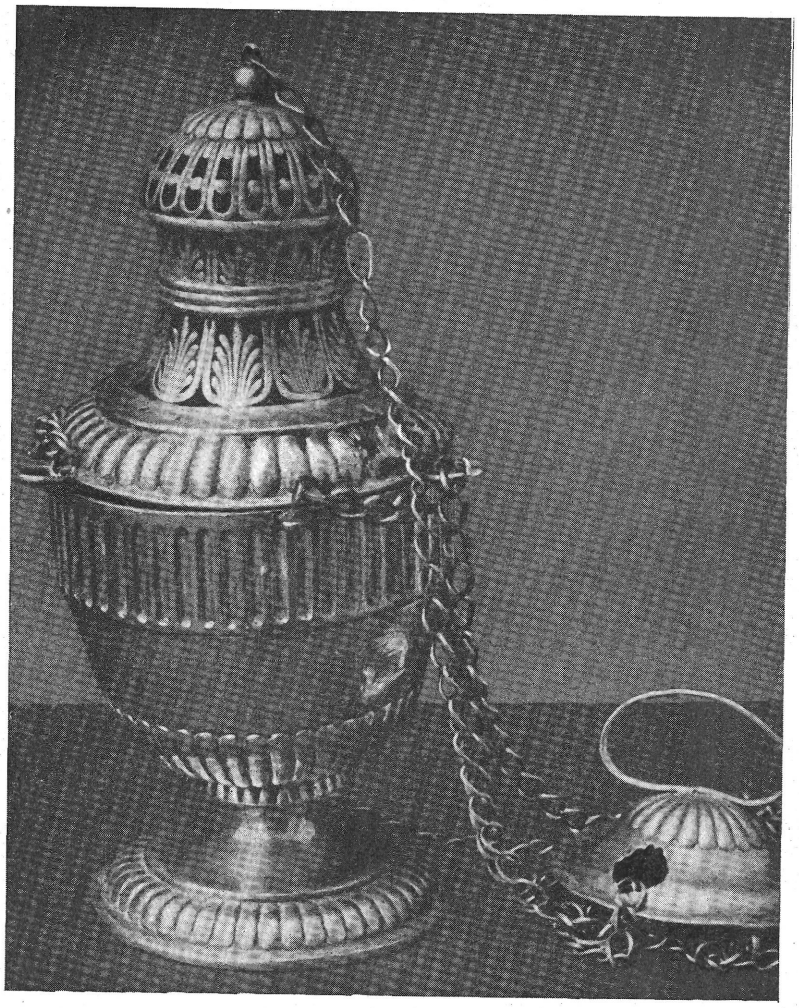
A szentesi gör kel. templom M betűjegyes, 1796 körül készült ezüst füstölőjét Fischer Lipót pesti ötvösmester készítette.[28] A kissé ügyetlen, talpas váza alakú füstölő alsó részét két trébelt kannelurás és egy akantuszleveles öv díszíti. Az egyszerű alsó résszel élénk ellentétet képez a gótikus mérműves ablakokkal díszített torony alakú felső rész. A füstölő összhatása nem harmonikus, a gótikus felső részt a mester egy öblös empire formaadású, vázaidomú alsó résszel egészítette ki.

Fischer Lipótnak szakirodalmunk eddig egy kenyérosztó tányérját[29] (Bp. Kálvin téri ref. templom), fedeles kannáját és lábasát,[30] gróf Teleki Domonkos részére készült ezüstsodronyos markolatú, keresztvasán és veretein gazdag levéldíszű díszkardját, kannelurozott, hengeres szárú, négyszögletes talpú gyertyatartóját, a soproni múzeum díszkardját és a Fővárosi Történeti Múzeum díszkanalát ismerte. Ezek a művek a pesti empire szerényebb mesterének mutatják Fischert.

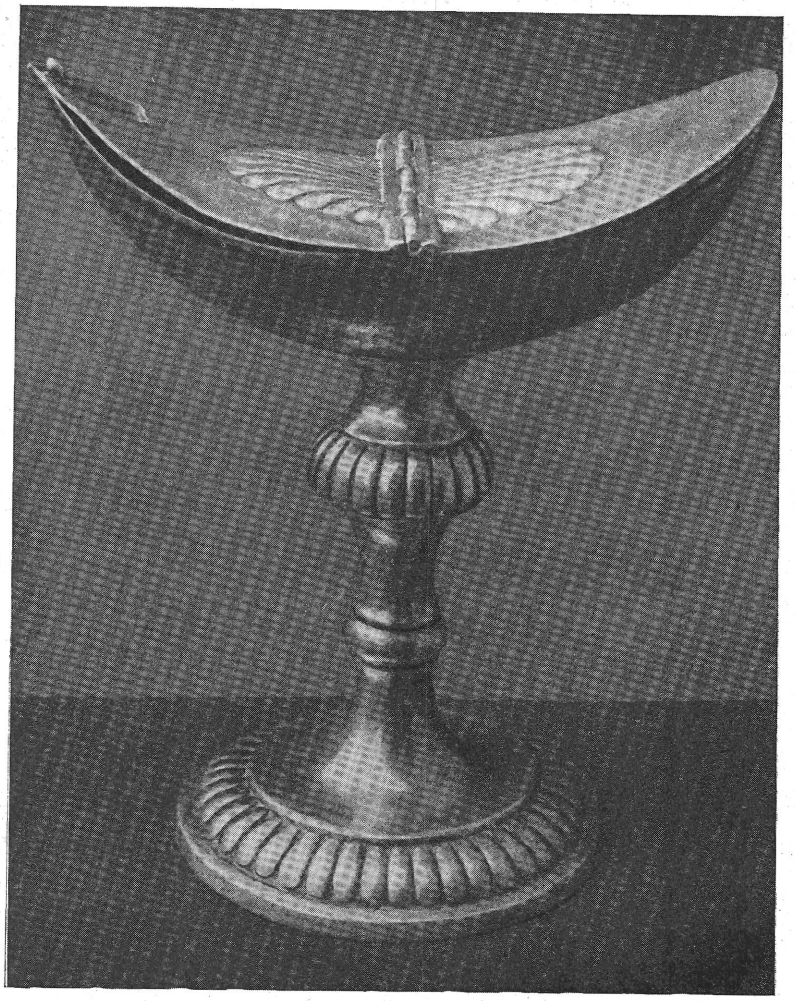
A hódmezővásárhelyi ref. újtemplom ismeretlen magyar mester kezéből származó ezüst úrvacsoraserleget őriz, amely a magyar ref. templomok kelyheinek szokványos empire formaadását mutatja. Kerek, magas, tagolt talpán akantuszöv, nódusa vájatos empire vázaidom, recés övvel; harang alakú, aránylag nagyméretű kuppája kissé esetlenné teszi a kehely arányait. Felirata szerint a hódmezővásárhelyi Kaszap familia készítette 1800-ban. A kehelynek mása a hódmezővásárhelyi ref. ótemplomban van. Felépítése és arányai Pasberger Ferenc 1795-ös, a gombai ref. egyház tulajdonában levő, vagy még inkább a Pasberger Ferenc által 1806-ban készített pomázi kehelyhez hasonlítanak.[31] A pomázi kehelytől csak abban tér el, hogy a kehely talpát trébelt akantusz-friz díszíti, és a szárnak a nódusba csatlakozásánál is vésett levélsort találunk. Lehetséges, hogy a hódmezővásárhelyi kelyhek is pesti ötvösöktől, esetleg Pasberger Ferenctől származnak.

A hódmezővásárhelyi r. k. templom tömjéntartója és füstölője Liebrich János budai mester igen korai, még copf díszítőelemeket mutató művei, 1803 tájáról. Liebrich János 1803-ban lett budai mesterré, 1849-ig említik.[32]

Talpas váza alakú hódmezővásárhelyi füstölője fonadékos díszével, áttört leveles és gerezdes köpenyével, oldalának füzérdíszével copf ötvösségünk figyelemre méltó alkotása. Jó arányú



16. kép. Füstölő. Szentpéteri J. műve. Pest, 1821. Kiskundorozsma, a r. k. templom tulajdona



17. kép. Tömjéntartó. Szentpéteri J. műve. Pest, 1821. Kiskundorozsma, a r. k. templom tulajdona

a templom bordázott testű ezüst, naviculája is, talpán álló, vésett akantuszlevelekkel és fonott díszű övvel.

Liebrich edényeit sima vonal, egyszerűbb formamegoldás és szerény dísz jellemzi, mint a Fővárosi Történeti Múzeum 1824-ből származó, talpán és száján gyöngysoros díszű, ezüst fedeles talpas kannája mutatja.[33]

A magyar ötvösség utolsó európai jelentőségű mesterének, Szentpéteri Józsefnek[34] nyolc műve készült a Csongrád megyei templomok számára. Ötvösségünk e kimagasló alakjáról kiváló kutatónk, Mihalik Sándor készített nagyjelentőségű tanulmányt, ezért e helyt csak a kutatás számára eddig ismeretlen Csongrád megyei műveivel és azok analógiáival foglalkozunk. Az 1789-ben Rimaszombaton született, 1810-ben mesterré lett Szentpéterinek legkorábbi, Csongrád megyei templomokban levő alkotása a kiskundorozsmai r. k. templom 1821-ben készített ezüst füstölője és tömjéntartója. Vájatos övekkel díszített testű, talpú és fedelű, áttört, stilizált állóleveles köpenyű füstölője kecses arányaival, tetszetős formájával, mértéktartó díszítésével az európai empire mesterművei közé tartozik. A karcsú idomú, csónak alakú, gerezdes övvel díszített talpú, nódusú és palmettás fedéldíszű navicula elegáns vonalvezetésével a füstölő párja.[35]

A makói ref. egyház 1822-es sima kenyérosztó tányérja Szentpéterinek ismert műve.[36] A makói ref. templom azonban három sima vonalú aranyozott ezüstkelyhet is őriz 1822-ből Szentpéteri József jelzésével.[37] Mindhárom kehely azonos, csak a talpak vésett felirata más. A kelyhek szépségüket harmonikus körvonalaiknak, arányos formaelosztásuknak köszönhetik. Trébelt, magas, kerek talpuk tagozott, száruk balluszteres, kuppájuk sima, harangalakú. A kelyhek a XVIII. századi barokk kelyhek alapformájának tudatos leegyszerűsítésével készült művészi alkotások. A szentesi ref. egyház úrvacsoraserlege 1843-ban készült. Szentpéteri ez időből származó művein a neo-barokk erősebb térhódítása érezhető (Ghyczy Kálmán tintatartója. Történeti Múzeum). A szentesi kehely a szakirodalmunkban már ismert szentmártonkátai kehely[38] két évvel korábbi megfogalmazása. Éppúgy, mint a szentmártonkátain, az úrvacsorát szimbolizáló szőlő és búzakalász játssza az ékítményben a főszerepet. A kehely formája sima barokk forma, amelyet a talp, a szárgyűrű, a nódus és a kupakosár lendületes rajzú, élettől duzzadó, mesteri szőlő- és búzakalászdiszítményei avatnak mesterművé.

A dekoratív összbenyomáson a szőlőlevél és fürt vérbő rajza uralkodik, a palmetták, rózsák és kagylódíszek alárendeltebb szerepet játszanak, keretül szolgálnak. A kagylódíszek hajlásából indulnak ki a búzakalászkötegek, e díszek hajlását hangsúlyozva és a díszítő ornamentikával teljesen kitöltött tér lendületes mozgalmasságát ezáltal is fokozva. A két évvel későbbi, szentmártonkátai kelyhen a palmetták és az álló akantuszlevél-sor a talpon nagyobb szerepet játszanak, mint a szentesin, jeléül annak, hogy a mester kései barokk stílustörekvéseiben is sokszor vissza-visszatérnek az előző korszak, az empire reminiscenciái. Szentpéteri József készítette 1846-ban a szeged-alsóvárosi ferences templom Havi Boldogasszony kegyképének empire ízlésű ezüst jogarát,[39] amely a Boldogasszony jobbjában látható a képre applikálva.

A hódmezővásárhelyi r. k. templom ezüst, talpas keresztje az eddigi kutatások szerint ismeretlen CS jelzésű pesti mester műve 1820 tájáról.[40] Az egyszerű formaadású kereszt tagolt talpát akantuszlevélsor szegélyezi. A pesti empire ötvösség jó átlagszínvonalát képviseli.

A szentesi Szent Anna-plébániatemplom egy másik pesti biedermeier-kori ötvösmester, Schiberna Ferenc erősen empire hagyományokra támaszkodó kelyhét őrzi.

Schiberna Ferencet 1831-től 1849-ig emlegetik a céhiratok.[41] A pesti biedermeier eddig kevéssé ismert ötvösmestere volt. A kutatás mindössze két művéről tud, egy magántulajdonban levő ezüst, levesmerő kanaláról és az Iparművészeti Múzeum 1952.32.63. leltári számú (azelőtt Történeti Múzeum) talpas kehelyalakú, egyszerű formaadású sótartójáról.

A szentesi r. k. templom kelyhe 1834-ben készült, alakjában és a díszítmény egyes elemeiben empire hagyományokat őriz. Kerek, tagozott talpát trébelt akantuszöv és szőlőfürtös levélinda díszíti kissé vérszegény megfogalmazásban, de szép körvonallal. Vázaalakú nódusán akantuszöv és szőlőlevél-koszorú, kosarán búzakalászkötegek és szőlőfürtök. A kosarat palmettás pártaöv zárja le.



18. kép. Kehely. Szentpéteri J. műve. Pest, 1822. Makó, a ref. templom tulajdona



19. kép. Kehely. Szentpéteri J. műve. Pest, 1843. Szentes, a ref. templom tulajdona

A kiszombori r. k. templom 33 cm-es, Jézust ábrázoló ezüst szobrocskája Laky Károly pesti ötvös műve, akit 1821-től 1864-ig említenek.[42] Szobra egy sem ismeretes. A kiszombori szobrocska talapzata felépítésében, állólevél-sorában és koszorúdíszében még empireos formaízlést árul el. A szobor felfogása azonban inkább neo-barokkos, 1835-ben készült.

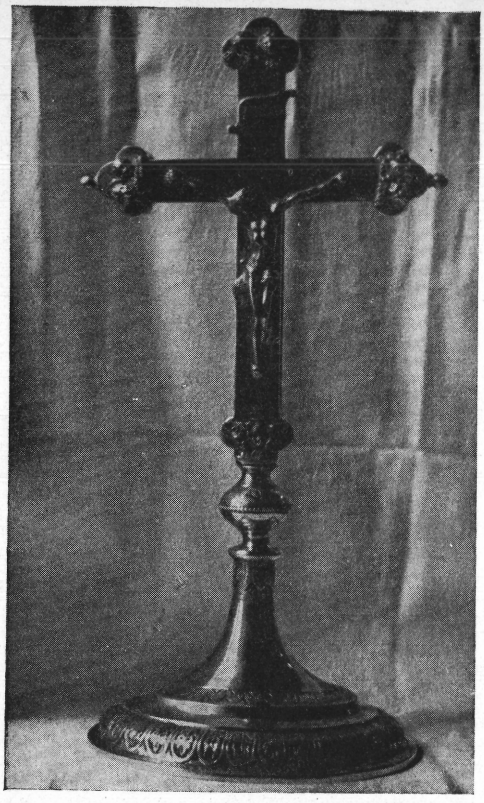
A kiszombori r. k. templom még egy pesti ötvös, az 1827-ben említett Pasberger II. József talpas, vázaidomú, medaillonokban akantuszleveles díszű, hitelesítő bélyege szerint 1836-ban készült füstölőjét őrzi.[43] Csongrád megyei templomokban található Müller József pesti ötvös[44] (említik 1823—64)[45] eddig ismeretlen két jeles műve, a csanytelki r. k. templom 1835-ből származó, gazdagon trébelt, barokkizáló, romantikus kelyhe és a mindszenti r. k. templom 1845-ös évjelzésű, kosarán és talpán még romantikus elrendezésű, de barokkosan zsúfolt fény- és árnyékhatásokra felépített díszítésű kelyhe. A mesternek egyházi rendeltetésű ötvösművei a kutatás előtt eddig ismeretlenek voltak. Használati edényei a késő-empire jeles mesterének mutatják őt.[46]

A csanytelki kehely magas, kerek talpát akantuszöv és négy tojásidomú medaillonban a négy evangélista alakjának és szimbólumának trébelt képe díszíti. A medaillon karmos foglalatú, opál, türkiz, ametiszt, topáz és almandin kövekkel kirakott. Öntött baluszteres nódusán két rózsadíszítésű gyűrűvel. Domborított kosarának akantuszleveles díszítménye között négy palmettás medaillon helyezkedik el, ezekben váltakozva szőlőinda és búzakéve látható. Talpán körül vésett felirat: »Calix ard Josephi Nizsnyánszky Emeriti Parochi Csanyiensi Procuratus Anno 1835. Pist fata ejusdem Ecclesiae Csanyiensi Mansurus.« A magas trébeléstől gazdag fény-árnyékhatású kehely karcsú arányai és a díszítménykincs, amely még késő-empire hagyományokban gyökerezik, a neo-barokk ízlés felé hajló késő-empire ötvösség képviselőjének mutatja Müllert.[47]

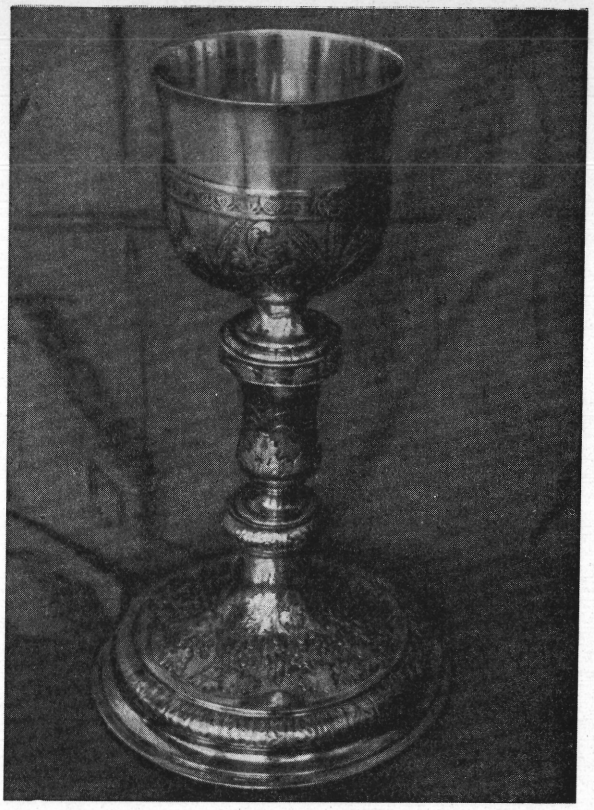
A mindszenti r. k. templom tulajdonában levő aranyozott ezüst kehely, amelyet Müller 1845-ben készített,[48] mutatja, hogy a mester a század derekán még mindig a késő-empire hagyományokra támaszkodott, de a neo-barokk ízlés erősödését a csanytelki kehelyénél magasabb domborítás jelzi, amely még zsúfoltabb fény-árnyékhatásokat ad. Kerek, magas talpát két koncentrikus kör osztja meg, a külső körben domborított rózsakoszorú, a belső körben pedig szőlőfürtös, búzakalászos koszorú látható. Balluszteres, igen jó arányú nódusát rózsakoszorús gyűrűtag díszíti. Domborított kosarát akantuszlevelekkel négy mezőre osztotta a mester. A mezőkben trébelt bimbós rózsaágak. Mindkét kehely a trébelésben művészi színvonalra emelkedett mesternek mutatja Müllert, aki különösen a növényi díszítmények domborításában jeleskedett.

Az ezüstművek után a pest-budai ónművesség Csongrád megyei emlékeit mutatjuk be: öt ónkupát pesti jeggyel. Ezek a hódmezővásárhelyi ref. templomok tulajdonában vannak. Az ón, a »szegények ezüstje« a középkortól fogva a nemesfémek pótlására szolgált, háztartási és asztali edények anyaga volt. Egyházi célra szolgáló edények anyaga gyanánt a szegény protestáns, főleg ref. egyházak használták, s az ő birtokukban maradtak meg emlékei Csongrád megyében is. Ezek között az emlékek között azonban csak a hódmezővásárhelyi kupák jelzettek, így az ónművesség kutatásának jelenlegi állása szerint a többi emlék hovatartozandóságát minden kétséget kizárólag megállapítani nem tudjuk. A hódmezővásárhelyi boroskupák jelzésük szerint a pest-budai ónöntőcéhhez kapcsolódnak.

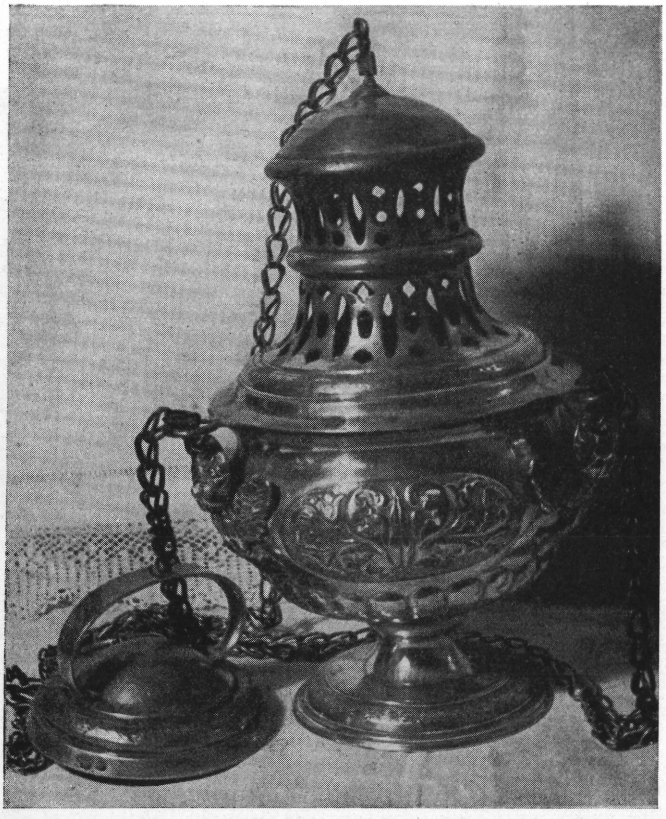
Buda ónművessége már a középkorban fejlett volt, erről az okleveles adatok és a régi leltárak mellett a budai középkori ónművesség négy fennmaradt emléke,[49] az Erdélyből előkerült, 1541-es évszámmal jelzett fedeles kupa és a vajszkai leletből származó, budai címert feltüntető három tányér tanúskodik. A törökök kiűzése után az ónművesség hamar meghonosodott Pesten és Budán, a visszafoglalás után pár évvel, 1696 táján Schwartz Márton és a bécsi Röder Miklós ónműves kapott polgárjogot.[50] Letelepedésükkel megindult a pest-budai ónművesség utolsó szakasza. A pest-budai ónöntők — 50 névszerint ismert mesterének — fele idegen, cseh, német, osztrák eredetű, fele magyar mester volt.[51] Alkotásaikban a közép-európai, német—cseh formanyelv lassanként a magyarral keveredett, és a XVIII. század második felében már bizonyos helyi jelleget nyert. Az ónöntők a XIX. század elejétől kezdve a pozsonyi ónművesceh tagjai voltak, céhet Pest-Budán igen későn, csak 1833-ban alakítottak, Fauser Jánosnak, a legidősebb budai mesternek főcéhmesterré való választásával.



20. kép. Talpas kereszt. CS mester műve. Pest, 1820 körül. Hódmezővásárhely, a r. k. templom tulajdona



21. kép. Kehely. Schiberna F. műve. Pest, 1834. Szentes, a r. k. templom tulajdona



22. kép. Füstölő. Pasberger J. II. műve. Pest, 1836. Kiszombor, a r. k. templom tulajdona



23. kép. Jézus. Laky K. műve. Pest, 1835. Kiszombor, a r. k. templom tulajdona

Az ónedények anyagának összetételére, finomságára s a hozzá megengedett arányban kevert ólomnak az előírt mértékben való használatára a hatóságok gondosan ügyeltek. Az ón finomságát, az edényeknek étkezésekhez való felhasználhatóságát és a mérges anyagok ártalmatlanná tételét a kész darabokra ütött bélyegekkel igazolták.

A budai ónedényeket a középkortól fogva jelölték. A középkori ónedényeken három jegyjelölést találunk, 1. a városbélyegül szolgáló 4 pólyás, háromtornyú bástyát, Buda városának a címerét, 2. egy O betűt feltüntető bélyeget (esetleg Ofen rövidítése) és 3. jegyként betűket, monogramokat, koronákat stb. feltüntető mesternévjelzést.[52]

Az önművesség újabb megindulása után, a XVII. század végén és a XVIII. század elején készült pest-budai önműveket egy jeggyel jelölték, amely a városcímer és a mestermonogram egyesítéséből állt. A XVIII. század második felétől kezdve azonban a pesti mesterek két, sőt három jegyet is kezdtek használni, amelyek között Pest városának teljesen kiírt nevét, a készítő mester nevét és az ónötvözet finomságát jelző bélyeget találjuk meg. Így a hódmezővásárhelyi ref. templomok önkupáin is, amelyeket Jurame Sebestyén pesti önöntő készített 1789-ben.

Mihalik Sándor idézett tanulmányában közli Jurame Sebestyén pesti önművesnek a reichenbergi Huber-gyűjtemény három, 1777-ből származó tányérjáról[53] rajzolt bélyegét, amelyen gyöngysorral szegett ovális medaillonban koronás, rózsás jegyben teljesen kiírt mesternév, fölötte szalagban »In Reines Zinn Pest« felirat olvasható. Ez a minőséget jelző bélyeg az ón finomságát tünteti fel. Az ovális medaillon rózsája pedig azt mutatja, hogy a keverés aránya a rózsaón keverési aránya. A pesti keverésarány nem ismeretes, de Lipcsében és Pozsonyban az 15 : 1 arányban keverték az ónhoz az ólmot.[54]

A hódmezővásárhelyi önkannák bélyege kissé módosult formában adja Jurame Sebestyén önöntőmester jegyét. A két fenn tárgyalt jegy mellett, amelyre még visszatérünk, alul lekerekített pajzsban kétszer beütve négyszirmú rózsa szerepel még ugyancsak a finomság jelzésére, a pajzs felső részén SI betűkkel, Jurame Sebestyén monogramjával. A mondatszalag és a teljes nevet feltüntető medaillon az ón puha és könnyen deformálódó anyaga miatt felső részén kissé elmosódott. Alsó része váltakozó helyzetű, kagylóidomokkal keretelt: Fein Zin In Pe(st.) felirattal.

A gyöngysoros medaillon felső része és jobboldala elmosódott, a rozetta hatszirmú, a névből a SEB betűk jól kiolvashatók. A rozetta felett a korona és a név többi része elmosódott.

Jurame Sebestyén[55] 1773. január 4-én lett pesti polgár. Három kétségtelenül neki tulajdonított művéről tud a kutatás, a reichenbergi Richard Huber-féle gyűjtemény 1777-es évszámmal jelzett, vésett G. AAM. monogramos tányérjáról és két sima tányérjáról.[56]

A hódmezővásárhelyi fedeles boroskupák csonkakúp alakúak, tagozott kiöntővel. Talpperemük tagozott, fülük kérdőjel alakú, fedelük gombja gömbös. Testükön a kiöntő alatt vésett, stilizált virágkoszorúban felirat: »A H. M. vásárhelyi ref. sz. Ekklesiáé Ao 1789.« Szájperemük szintén tagozott.

A kupák arányai zömökek, formájuk és díszítésük egyszerű, a XVIII. században kialakult közép-európai kupaformák és díszítmények konzervatívan őrzött hagyományát mutatják. Ily formájú kupákat készített a leghíresebb pesti önöntőmester, Fauser Mátyás céhmester is a lovasberényi ref. egyház 1793-ban készített kupájának tanúsága szerint.[57] A pesti önöntők még a XIX. század első felében is szívósan ragaszkodtak a hagyományossá vált formákhoz, a nagyszékelyi ref. egyház Stadler József által 1832-ben készített fedeles önkupája[58] is ennek az igen elterjedt kupatípusnak késői változatát mutatja.

A pesti rézöntés fennmaradt emlékeit Csongrád megyében a kiskundorozsmai r. k. templom 8 triposzalakú talpazatú, balluszteres szárú, rendkívül finom arányú XVI. Lajos stílusú sárgaréz-gyertyatartója képviseli, ezeket a templom historia domusának adatai szerint Szabó László plébános 1807-ben öntette Pesten.

A pest-budai rézművesség emlékeivel behatóan eddig még nem foglalkozott a kutatás. Illyefalvi—Pallos »Pest-Buda polgárjogot nyert lakosai« (Bp. 1944) c. mű statisztikai része 1801—1810 között öt rézművest említ, a polgárok névsorában pedig a következő rézműveseket találjuk, akik 1800 körül működtek: A potsdami születésű Dorth Johann Christiant, aki 1787.



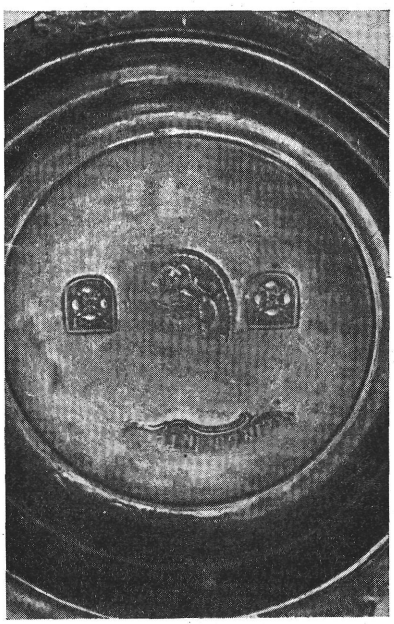
24. kép. Kehely. Müller J. műve. Pest, 1835. Csanytelek, a r. k. templom tulajdona



25. kép. Kehely. Müller J. műve. Pest, 1845. Mindszent, a r. k. templom tulajdona



26. kép. Fedeles kupa. Jurame S. műve. Pest, 1789. Hódmezővásárhely, a ref. újtemplom tulajdona



27. kép. Jurame S. bélyege az előző kupáról

január 5-én nyert polgárjogot Pesten, a paierischerhofi Ecker Johann Georgot, aki 1774. május 21-én nyert polgárjogot, Eker Joannes Georgiust, az előzőnek valószínűleg fiát, aki Pesten született és 1805. február 23-án nyert polgárjogot, a nagyszombati születésű Fritesch Antoniust, aki ugyancsak 1805. február 23-án nyert polgárjogot, a berlini Frombach de la Croix Friederichet, aki 1786. február 18-án, a budai születésű Goszalgó Franciscust, aki 1798. október 10-én, az ausztriai Brauneggből származó Plauner Josephet, aki 1786. július 1-én, a pesti születésű Remold Károlyt, aki 1796. június 22-én, a pesti születésű Rohmar Dominicust, aki 1783. január 25-én és az ausztriai Nesselbachból származó Schobb Joannest, aki 1801. július 6-án, a veszprémi Vandrák Stephant, aki 1806. január 22-én, a pesti születésű Watz Pált, aki 1772. július 24-én és a trochtelfingeni (Fürstenberg) Carl Zudrelit, aki 1786. július 31-én nyert pesti polgárjogot.[59] A kutatások jelenlegi állása szerint, miután a gyertyatartók nem jelzettek, a pesti rézművesség e hiteles emlékeit névhez kapcsolni nem lehet.

Országunk műkincsanyagának a megyei topográfiák keretében megindult részletes feltárása a pest-budai ötvösség, ón- és rézművesség ma még hézagos történetéséről, az egyes mesterek működéséről és művészetéről is kimerítő képet fog nyújtani.

JEGYZETEK

[1] *Mihalik S.*, A magyarországi református egyházak pesti ötvösművei. Tanulmányok Budapest múltjából IV. Bp. 1936, 174.
[2] Uo. 175.
[3] Uo. és *Kőszeghy E.*, Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1906, 70.
[4] *Kőszeghy* i. m. B évbetű, 474, 383. sz. jegy.
[5] Uo. 71.
[6] Régi egyházművészet országos kiállítása. Iparművészeti Múzeum. Bp. 1930, 265. sz.
[7] *Kőszeghy* i. m. 72.
[8] Jelzése: *Kőszeghy* i. m. 482. sz. jegy, H évbetű, 389. sz. városjegy.
[9] Uo. 391. sz. városjegy K évbetű. Felirata: »Expia Dorosmensium largitate sub parocho Joanne Dianovszky 1790.«
[10] *Illyefalvi L.—Pallós J.*, Pest-Buda polgárjogot nyert lakosai. Bp. 1944.
[11] Jelzése: *Kőszeghy* i. m. 487. sz. jegy.
[12] Uo. 73. l.
[13] Egyházművészeti kiállítás az Iparművészeti Múzeumban, 1934. M. S. 6, 8, 9.
[14] Jelzése: *Kőszeghy* i. m. 391. sz. jegy.
[15] Uo. 75. l.
[16] *Bóka L.-né*, Az Iparművészeti Múzeum Prandtner-ötvöstárgyai. Iparművészeti Múzeum Évkönyve. Bp. 1954. 157.
[17] Jelzése: *Kőszeghy* i. m. 491. sz. jegy. K évbetű, 391. sz. jegy. Felirata: Ecclesiae Dorosmensis sub Parocho Joanne Dianovszky 1792.
[18] Jelzése: Uo. 491. sz. jegy. M évbetű.
[19] Jelzése: Uo. 491. sz. mesterjegye.
[20] A szentesi füstölő mesterjegye: Uo. 494. sz. jegy, a kistelkié pedig: Uo. 405, 495. sz. jegy.
[21] A naviculák jele: Uo. 405, 495. sz. jegy.
[22] Magyar Iparművészet (1915) 34.
[23] Jegye: *Kőszeghy* i. m. 392. sz. városjegy P évbetű.
[24] Uo. 76. l.
[25] Uo. 76. l.
[26] Jelzése: Uo. 393—496. sz. jegy.
[27] Uo. 393, 496. sz. jegy L évbetű.
[28] Uo. 497. sz. jegy.
[29] Uo. 76. l.
[30] Régi Buda és Pest. Iparművészeti kiállítás. Bp. 1935, 64. sz. 75.
[31] *Mihalik* i. m. 3.
[32] *Kőszeghy* i. m. 61. A füstölő és navicula jegye: Uo. 304. sz. és 353. sz. jegyének változata.
[33] *Horváth H.*, Bud. Rég. XII. Bp. 1937, 212.
[34] *Kőszeghy* i. m. 77.
[35] A templom historia domusa szerint Sinkó Imre készíttette Péteri József pesti aranyművesnél, 1921-ben. Jegyük: *Kőszeghy* i. m. 398. sz. jegy.
[36] *Mihalik* i. m. 3, 8.
[37] Jelzésük: *Kőszeghy* i. m. 505. sz. jegy.
[38] *Horváth H.*, Bud. Rég. XII. Bp. 1937, 199.
[39] *Mihalik S.*, Szentpéteri József ötvösmester élete és művei. Bp. 1954, 126.
[40] *Illyefalvi L.—Pallós J.*, Pest-Buda polgárjogot nyert lakosai 277. l. említ ugyan egy Charolus Schmid nevű berlini származású ötvöst, aki 1818. január 17-én nyert pest-budai polgárjogot, azonban kétséges, hogy a hódmezővásárhelyi talpas kereszt mesterével azonosítható-e.
[41] *Kőszeghy* i. m. 85. l. A kehely jelzése: Uo. 533 sz. és 407. sz. jegy.
[42] Uo. 83. l. A szobor jegye: 526. és szalagon Pesth jelzés. 464. sz. jelzés.
[43] Uo. 83. l. Jelzése: Uo. 534. és 409. sz. jegy.
[44] Uo. 84. l.

[45] Uo.
[46] Uo.
[47] Jelzése: Uo. 464, 529. sz. jegy.
[48] Jelzése: Uo. 418, 528. sz. jegy.
[49] *Mihalik S.*, Pest-budai ónműves emlékek. Tanulmányok Budapest múltjából VIII. Bp. 1939, 112.
[50] Uo. 113.
[51] Uo. 117.
[52] Uo. A vonatkozó rajzok.
[53] Uo. 125.
[54] Uo.
[55] Uo. 130.
[56] Uo.
[57] Uo. 143.
[58] Uo. 114.
[59] *Illyefalvi—Pallos* i. m.

Mrs. D. PATAKY

ECCLESIASTIC ART TREASURES IN THE COUNTY OF CSONGRÁD

The Government Decree for the protection of historic monuments issued in 1949 ordered a census to be taken of the art treasures of the country. Accordingly, a scrutiny was instituted to take stock of all historic monuments in each of our counties.

In the course of exploring pieces of fine workmanship in the County of Csongrád, a fair number of hitherto unknown art treasures made by the goldsmiths of Pest were discovered. These discoveries distributed fresh data to the history of gold-, silver-, tin-, and coppersmith's craft as exercised in Pest and Buda towards the end of the 18th and during the 19th century, a period of paramount importance for the recent history of the Hungarian goldsmith's art.

The goldsmiths of Pest formed a guild in 1759 : J. Schätzl, born in Vienna, was one of the seven foundation masters, and his most beautiful chalice is now in the treasury of the Franciscan order in Szeged. The chalice was made in 1763, when Schätzl was warden of the guild ; it is fashioned in the style of the Vienna rococo. A monstrance in the Roman Catholic Church of Kiskundorozsma, the work of J. M. Schwager, shows the forms of the late rococo. All other works of art made by the goldsmiths of Pest that were found among the relics in the County of Csongrád show the classicistic style and that of the age of Louis XVI.

The first to be mentioned of these relics is a chalice at Kiskundorozsma : it was made in 1790 and bears the initials M. S. making it probable that it is likewise the work of J. M. Schwager, as there was no other master with these initials in Pest at that epoch. The silver monstrance in the church of the Franciscan Friars in the upper town of Szeged bears the initials MIM, and is the work executed about 1781 of an unknown silversmith of Pest.

There is a silver ciborium in the Roman Catholic Church at Csongrád : this was made towards the end of the 18th century by F. Pasberger, a famous master, who received his certificate of mastership in 1787 in Pest. There are, all in all, nine pieces of works of art in the county which hailed from the workshop of J. Prandtner sr. Both J. Prandtner and F. Pasberger were gold- and silversmiths of great renown in Pest, the centre of goldsmithery in the 19th century. Three members of Prandtner's family were goldsmiths, among whom J. Prandtner sr. had the highest repute and stood in the greatest demand. His works are notable pieces of the Empire style as modified in Vienna and adapted to conditions in Hungary. An early oeuvre of this master is the ciborium from 1792 in the Roman Catholic church at Kiskundorozsma. Two sanctuary lamps from 1800 in the Greek church at Szentes, two further sanctuary lamps made in 1796, the censers from 1832 in the Roman Catholic churches at Kistelek and Szentes, respectively, and the naviculae, made in 1832, in the Roman Catholic churches at Kistelek and Kiszombor, respectively, bear witness to the high level of this master's art.

A chalice, made by an unknown goldsmith of Pest about 1796 in the French style of Louis XVI, bears the initial K and is in the custody of the Roman Catholic church at Kiskundorozsma.

Five pieces, showing the style of the Empire, now in the various churches of Csongrád, came from the workshop of the master A. Müller in Pest : 1 chalice in the Greek church at Szentes, 1 lance, 1 spoon, 1 star from 1796, and a sanctuary lamp in the Roman Catholic church at Kiskundorozsma.

A censer, in the shape of a vase, of the Greek church at Szentes, was made about 1796 by L. Fischer, a master goldsmith is Pest.

The navicula and censer of the Roman Catholic church at Hódmezővásárhely, bearing ornamental elements in the French style, are the works of J. Liebrich, a master in Buda who made them about 1803.

There are seven works of art in the churches of the county which came from the workshop of J. Szentpéteri, the last representative of European fame of the goldsmith's art in Hungary. He was born in 1789 at Rimaszombat and obtained his certificate in 1810. The earliest of his works in the county under review are a censer and an incense boat now in the custody of the Roman Catholic church at Kiskundorozsma ; made in 1821, these pieces of elegant design represent the Empire style. Besides a sacramental plate from 1822, recorded in the literature, there are three identically shaped chalices of a smoothly traced design from 1822 in the Protestant church at Makó which were made by the master. A chalice with embossed vine-leaf and racemose ornaments, the property of the Protestant church at Szentes, reveals Szentpéteri's late penchant for the Baroque style.

A silver Calvary cross in the Roman Catholic church at Hódmezővásárhely bears the initials C. S. and is the work of an unknown

master from about 1820; a chalice in the Roman Catholic church at Kiskundorozsma made at the beginning of the 19th century, is likewise the work of an unknown master of Pest who signed his work with the initial K.

The chalice of F. Schiberna, a master in Pest, was made in 1834 and is now in the St. Anne church at Szentes: its style is strongly influenced by the traditions of the Empire.

The Roman Catholic church at Kiszombor possesses a silver statuette of Christ: it was made by K. Laky in 1855 and has a romanticist design. It is also in the church at Kiszombor that a censer, made in 1836, was found: it is the work of a J. Pasberger II whose name was recorded in the annals of the guild in 1827. There are two more chalices worthy of record: one of them, made in 1835 by J. Müller, a master in Pest, is kept in the Roman Catholic church at Csanytelek, while the other, a richly embossed piece, made in 1845 by the said Müller, is in the possession of the Roman Catholic church at Mindszent.

The fine workmanship of the tinsmiths of Pest is represented by the goblets made in 1789 by S. Jurame which are now the property of the Protestant church at Hódmezővásárhely, while we gain an insight into the so far unelucidated history of the copper-and brass-smith's art in Pest by the eight brass candlesticks of the Roman Catholic church at Kiskundorozsma which represent the style of the age of Louis XVI.

It is to be hoped that a continuation of the exploratory work now in progress will contribute further data to the still incomplete history of gold-, silver-, tin-, copper-, and brass-smithery in Pest and Buda, and complete our knowledge of the work and art exercised by individual masters.

CAPTIONS

Fig. 1 Chalice. J. Schätzl's work. Pest, 1763. In possession of the Franciscan Treasury, Szeged

Fig. 2 Pyx. F. Pasberger's work. Pest, 1812—1828. In possession of the Roman Catholic church. Csongrád

Fig. 3 Sanctuary lamp. F Pasberger's work. Pest, 1807. In possession of the Roman Catholic church, Hódmezővásárhely

Fig. 4 Pyx. J. Prandtner, Sr.'s work. Pest, 1792. In possession of the Roman Catholic church, Kiskundorozsma

Fig. 5 Censer. J. Prandtner, Sr.'s work. Pest, 1832. In possession of the Roman Catholic church, Szentes

Fig. 6 Censer. J. Prandtner, Sr.'s work. Pest, 1832. In possession of the Roman Catholic church, Kistelek

Fig. 7 Incense boat. J. Prandtner, Sr.'s work. Pest, 1832. In possession of the Roman Catholic church, Kistelek

Fig. 8 Incense boat. J. Prandtner, Sr.'s work. Pest, 1832. In possession of the Roman Catholic church, Kiszombor

Fig. 9 Chalice. A. Müller's work. Pest, 1796. In possession of the Greek Catholic church, Szentes

Fig. 10 Lance, spoon and consecration cross (star). A. Müller's work. Pest, 1796. In possession of the Greek Catholic church, Szentes

Fig. 11 Sanctuary lamp. A. Müller's work. Pest, 1807. In possession of the Roman Catholic church, Kiskundorozsma

Fig. 12 Censer. L. Fisher's work (lower part). Pest, ca. 1796. In possession of the Greek Catholic church, Szentes

Fig. 13 Chalice. Pasberger's work. Pest, 1800. In possession of the new Reformed church, Hódmezővásárhely

Fig. 14 Censer. I. L.'s work. Buda, ca. 1803. In possession of the Roman Catholic church, Hódmezővásárhely

Fig. 15 Incense boat. I. L.'s work. Buda, ca. 1803. In possession of the Roman Catholic church, Hódmezővásárhely

Fig. 16 Censer. J. Szentpéteri's work. Pest, 1821. In possession of the Roman Catolic Church, Kiskundorozsma

Fig. 17 Incense boat. J. Szentpéteri's work. Pest, 1821. In possession of the Roman Catholic church, Kiskundorozsma

Fig. 18 Chalice. J. Szentpéteri's work. Pest, 1822. In possession of the Reformed church, Makó

Fig. 19 Chalice. J. Szentpéteri's work. Pest, 1843. In possession of the Reformed church, Szentes

Fig. 20 Calvary cross. Cs.'s work. Pest, appr. 1820. In possession of the Roman Catholic church, Hódmezővásárhely

Fig. 21 Chalice. F. Schiberna's work. Pest, 1834. In possession of the Roman Catholic church, Szentes

Fig. 22 Censer. J. Pasberger, II's work. Pest, 1836. In possession of the Roman Catholic church, Kiszombor

Fig. 23 Jesus. K. Laky's work. Pest, 1835. In possession of the Roman Catholic church, Kiszombor

Fig. 24 Chalice. J. Müller's work. Pest, 1835. In possession of the Roman Catholic church, Csanytelek

Fig. 25 Chalice. J. Müller's work. Pest, 1845. In possession of the Roman Catholic church, Mindszent

Fig. 26 Tankard. S. Jurame's work. Pest, 1789. In possession of the new Reformed church, Hódmezővásárhely

Fig. 27 S. Jurame's mark on the tankard of Fig. 26

ZAKARIÁS G. SÁNDOR

ADATOK A BUDAVÁRI KUTAK TÖRTÉNETÉHEZ

Budavár vízellátása mindenkor nehéz és fontos kérdés volt. A középkori híres, műszakilag is kitűnően megoldott vízvezeték és a dunavízemelő szerkezet, valamint a pincekutak, amelyek a királyi várat és a várnegyedet vízzel ellátták, a török uralom alatt tönkrementek, az 1686. évi ostrom és az azt követő évek pedig annyira elpusztították, hogy 1688-ban a svábhegyi Orvos-kutat (Doctor-, Város- és később Nádor-kút néven is említik) névadójának, Everling Eberhardt törzsorvosnak újból kellett felfedeznie.[1] De hiába tett javaslatot a víz bevezetésére a várnegyedbe, — húsz év telt el, amíg a városház melletti kút vizet adott Buda népének.

Ennek okaira Bél Mátyás közlése világít rá, amely szerint: »Jam et huic penuriae obuiavit senatus prouidentia quando, instituto aquaeductu, perennem fontem, in vrbem deviavit. Diu in sumptusissimo opere, Conatu frustraneo, elaboratum fuit in primis, dum res orbis Camera administraret. Fuere nimirum quise lucri faciundi gratis, hydrologias peritos mentirentur. . .«[2] De a hanyag és korrupt városvezetőség nem kevésbé lehetett oka az eredménytelenségnek.[3]

1716-ban végre Kerschensteiner (Kersenstainer, Körschensteiner, Kirschensteiner) Konrád Jézus-társasági fráter vezetése alatt a víz bevezetése megindult. Kerschensteiner Konrád mint építésben, üvegmunkálatokban és más kézművességben jártas coadjutor 1696 husvétján érkezett a Jézus-társasági kollégium építésének vezetésére Pozsonyból Budára, ahol 1724-ig működött.[4] Az ő tervei szerint és irányítása alatt épült a vízvezeték.

Az előmunkálatok során 68 szőlőtőkét vágtak ki, amelyért Dollernének 1717. március 20-án 7 Ft 56 k-t fizettek ki. A tavasz beálltával teljes erővel megindult a munka. Április 10 és 16-án Kováznak és Stippichnek ólomcsőöntésért, Caspar Jakabnak csapjavításért fizettek. Száz »zenter« ólom szállításáért előbb 60 Ft-ot, majd »zwey Schöffleithen aus Wien« 60 Ft 34 k-t fizettek ki. Közben folyt a csövek kiásása és Kümkh Jánossal öntettek újabb csöveket. Szeptember 19-én Mossleithner Rupert kőfaragónak fizettek cisternáért 15, majd október 17-én újabb 20 Ft-ot. Október 4-én és 1718. január 30-án fizették ki Brandetzky bécsi kereskedőnek a szállított 100—100 zenter ólom vételárát. A Szent Ignác oszlop-kövének költségére Hörger Antal szobrász 1717. október 10-én kapott 8 Ft-ot, majd november 13-án id. Bösinger Henrik az aranyozásért 1 Ft 30 k-t. Ezek a kis összegek nem a későbbi nagy szoborra, hanem egy kisebb, ideiglenes ábrázolásra vonatkozhattak. November 25-én Steiger Gábornak kovács-, december 13-án Ofner Keresztélynek bádogos-, majd december 24-én Hueber Györgynek lakatosmunkáért fizettek 21,52, illetve 19,30 Ft-ot. Többeknek fuvarért 125 Ft 7 k-t és Vostmayer Mátyás fakereskedőnek 22 Ft-ot december 24-én fizettek. Előtte, december 23-án, Mossleithner kőfaragónak fizették ki a cisternáért a még járó 50 Ft-ot. 1718-ban tovább folyt a munka. Január 11-én Schöffmann János György lakatos 42, március 29-én Steiger Gábor kovács 58,39 Ft-ot vett fel.

Kerschensteiner mellett a vízvezeték és a vízemelőszerkezet építésében Caspar Jakab kovács- és kútmesternek is fontos szerepe volt, akinek az 1718. évi április 21-i tanácsülés jegyzőkönyve szerint Münchenbe 200 Ft-ot már eljuttattak és a vasszerkezethez még szükséges 200 Ft-ot kifizették, majd június 25-én: »Wegen der von München herabgeführten Eysen nothwendigkeiten« még 80 Ft-ot fizettek. Végül a december 2-i határozat szerint a Statt. Kammer Amt tartozik: »zu abholung der Wasserbaurequisiten, Stifel, Ventilp Sechs Hundert Gulden verabfolgen und übermachen zu lassen«. Ez utóbbi kifizetés azonban már valószínűleg részben (Stifel) a vízivárosi dunavíz-

emelő szerkezetre (Wasserkunst, Wasserwerck, Druckwerck) vonatkozik.[5] Dolgozott még Schmidt Péter ács, aki a március 21-i ülésen 54 Ft-ot és június 25-én 20 Ft végösszeget kapott kútmunkáért, továbbá Ofner Keresztély bádogos (ólomcsövek 30 Ft, majd 22 Ft), Schultz Lőrinc asztalos (5 Ft), Steiger Gábor kovács (40 Ft). Hoffmann Ignác János téglákért kapott 70 Ft-ot. 1718-ban még július 10-én Mossleithner Rupert kőfaragónak fizettek ki »Brun Röhr Kasten«-ért 55 Ft-ot, és szeptember 7-én Hörger Antal szobrásznak a Szent Ignác-képmás »Rest«-jéért 13 Ft 30 k-t.[6]

A városháza melleti kutat is Mossleithner kőfaragó faragta: »Dem Statt. Kamer Ambt zu intimiren man glaube, dass die bey dem Brun in der Vestung gemachte Steinmetz Arbeit des Meister Mossleithner mit 120 F. bezahlt seye, wollte er aber nicht Content seyen, solle Er die Arbeithen Specificieren, so wirdt Sye taxiren, und d. Billichkeit nach bezahlen.«[7] Az említett Mossleithner kőfaragómester minden valószínűség szerint azonos azzal a Mossleithner (Mossleuthner) Rupperttel, aki 1724. március 13-án nyert budai polgárjogot.[8] A budai építő- és kőfaragómesterek céhkönyvében[9] nem szerepel, mesterjoga tehát nyitott kérdés.

A jegyzőkönyvek a vízvezetékre és a kútra vonatkozó kiadások között még csak egyet említenek: Pösenbachernek 1718. augusztus 8-án 12 Ft kártérítést szavaznak meg a víz vezetésével áttört faláért.[10]

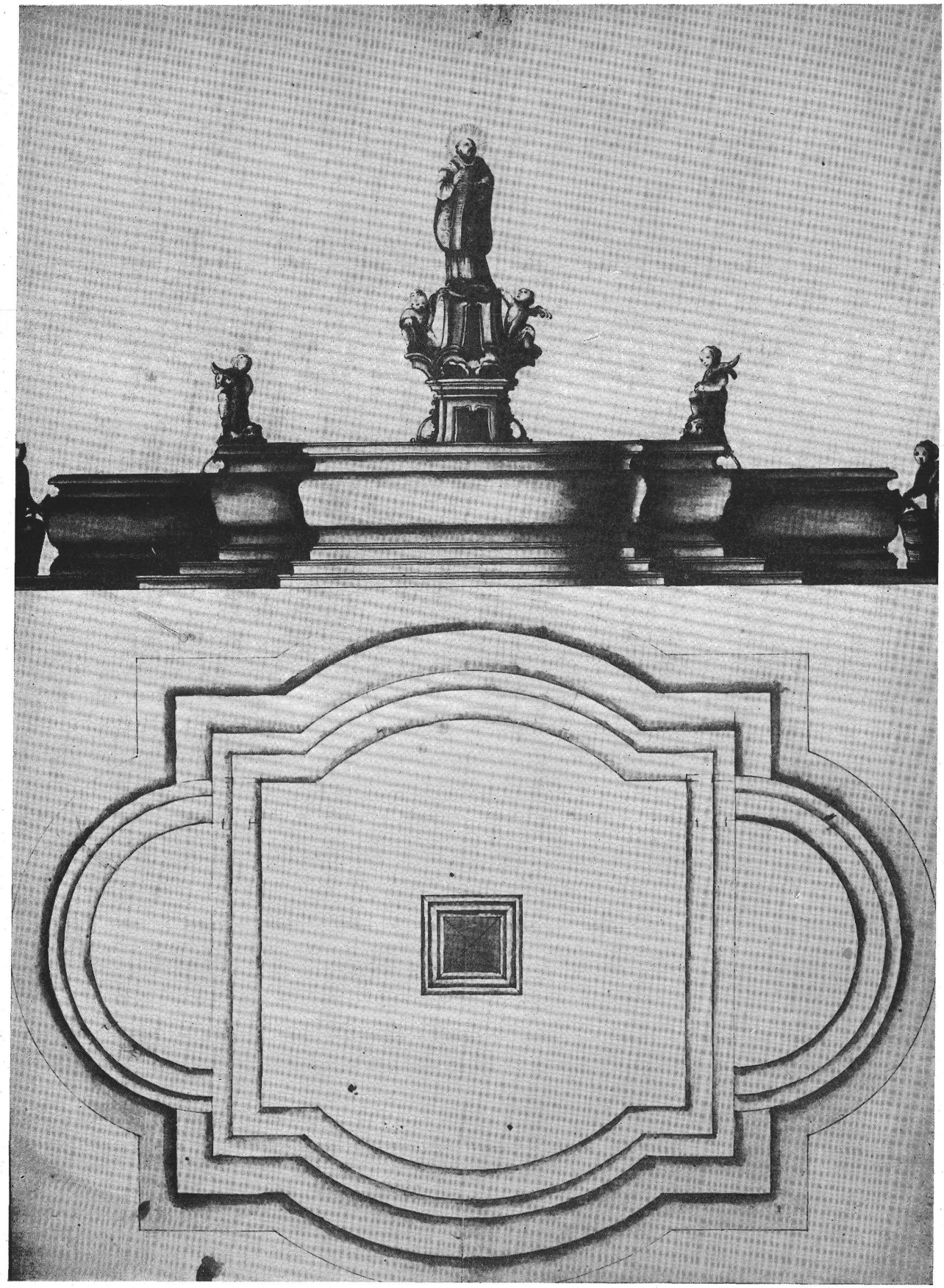
Kerschensteiner Konrád, aki a Jézus-társaság tagja volt, fizetést nem kaphatott, önzetlenül végezte munkáját, a számadásokban csak készkiadás megtérítésekkel szerepel. De a hálát a város tanácsa magának a Társaságnak lerótta. Már az 1718. szeptember 1-i ülésen[11] P. Kapus Zakariás J. T. Rector kéri a hegyvám (Berg Joch: jura) és a szőlőcsősz-adó (Huettgeld) elengedését, nemcsak lelki tényked ésekért, hanem a földi életbeni hasznos szolgálatok (zeitlichen Nutzen zu befordern) fejében is. — Határozat: Amit a P. Provinciális hozzájárulásával és kegyéből a tisztelendő P. Kirschensteiner »dem publico« a földiekben szolgálatot tett ... azért a szüretelési adócédulát (Leeszettl) díjmentesen kiadják. 1719. október 27-én a szenátus három tagját küldték ki a P. Rectorhoz, hogy Kerschensteinernek »des Wasser Wegen« indokolt kérése ügyében megegyezzenek.[12] 1722. március 22-én pedig elengedték a Társaság adóját és megengedték, hogy épületeibe — amelyek mind a Szentháromság téren feküdtek — a kút vizét bevezethesse.[13] A hála jele volt az is, hogy a kútra Loyolai Szent Ignác szobrát faragtatták ki Hörger Antal szobrásszal, aki az azért felvett összeget 1723. január 28-án nyugtázta.[14] A kút vize is Ignác napján, 1718. július 30-án indult meg.

Több, mint fél évszázadig látta el a budai hegyek forrásainak friss és egészséges ivóvizével Budavár lakónegyedét ez a közlekedő edények törvénye alapján működő vízvezeték és a kút, amelyről Miller János Ferdinánd így emlékezett meg: »Fons saluberrimus, in quem aqua ex fonte in monte S. Pauli (a Szabadsághegy egy, közelebbről még meg nem határozott részének akkori neve) versus occidentem situ, sub fornice per orgias 20, expost per Tubos per orgias 688 ligneos, dein ex plumbo per orgias 1414 fusos, deducitur praestans, habet nomen á S. Ignatio de Loyola, cum ex ejus Filiis unus illius inventor fuerit.«[15]

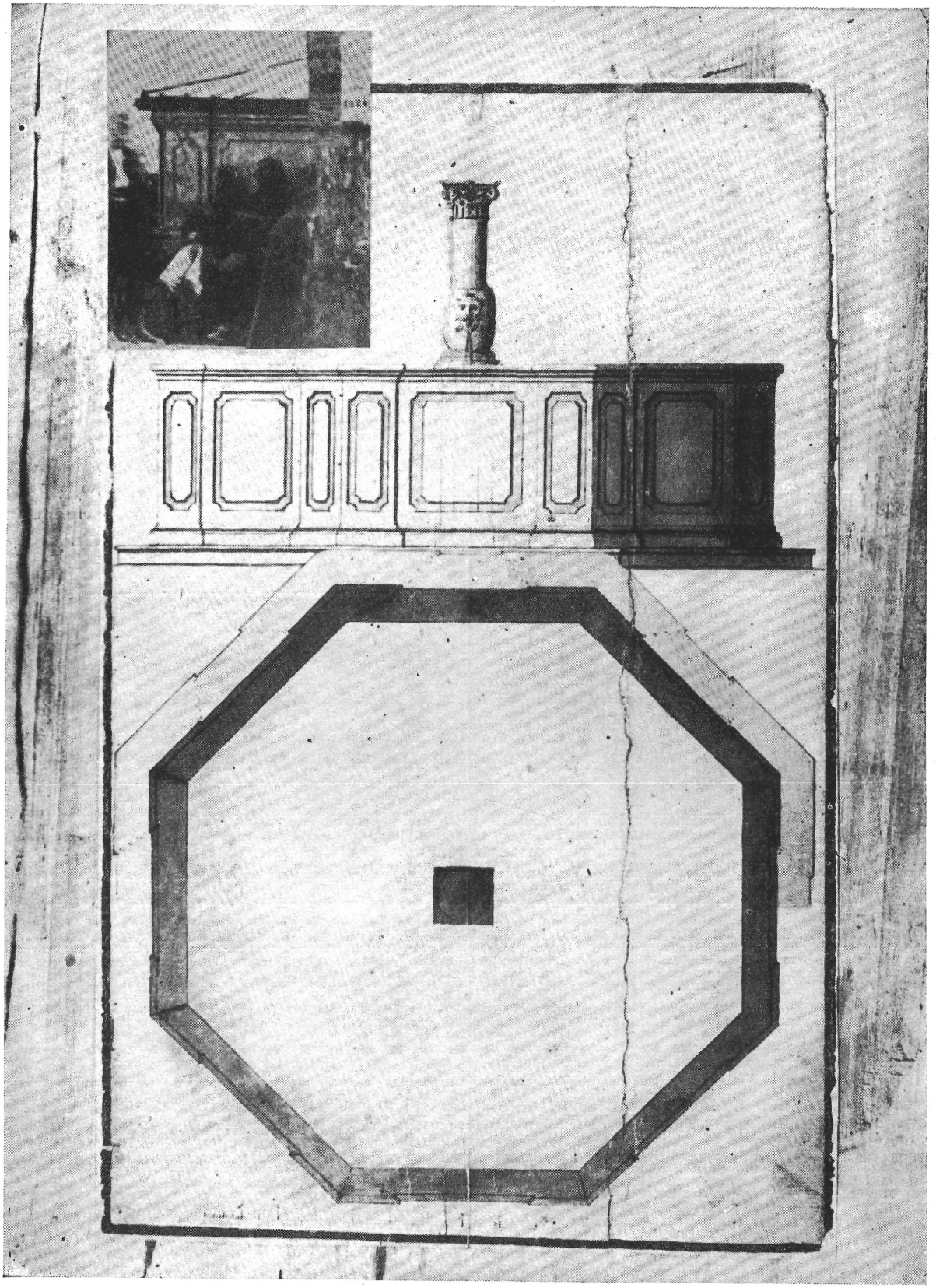
A vizet a ma is álló, részben középkori[16] Nádor-kút és az azóta, az Istenhegyi út rendezésével kapcsolatban beboltozott Sváb-kút forrásaiból vezették a várba. A vízvezeték vize 20 öl hosszúságban boltozott csatornában, 688 öl fa és 1414 öl ólom csőben folyt a várba. »Ez kereken 4 km hosszúságnak, vagyis az Orvos- vagy Város-kúttól az Istenhegyi úton, Enyedi utcán és folytatásában a Déli vasúton és a Vérmezőn keresztül a várbeli Szentháromság térig térképen lemért távolságnak felel meg.«[17]

A szabadsághegyi források vizét a Szent Ignác-, a későbbi Városház-kútba vezették be és onnan csorgott ki. Ennek a kútnak sem terve, sem ábrázolása nem maradt fenn, és így arról az eddig közölteken kívül csak annyit tudunk, hogy Schmall nem bizonyított állítása szerint vörös márványból készült.[18]

Langer térképén[19] 1749-ben ez az egyetlen kút szerepel, más kutat Miller sem említ 1760-ban, és térképmellékletén sem ábrázol. Nem ismer más kutat még 1763-ban Salgari térképe[20] sem. Langer és Salgari térképe egyébként a vízvezetéket is feltünteti a Szentháromság tértől kb. a Déli vasútig. A vízemelő szűrt dunavize és néhány magánkút (l. alább), valamint a katonaság által állandóan felszállított dunavíz — amelyért a Tanács nagy összeget fizetett — mellett



1. kép. Jäger J. Henrik terve a Szent Ignác-kút újjáépítéséhez, 1776



2. kép. Adami Károly városházi kút terve, 1777
(Bal felső sarokban az 5. kép részlete)

tehát ez az egyetlen kút látta el ivóvízzel Budavár lakosságát 1777-ig, amíg a lakosság növekedése, de különösen a nagyszombati egyetem Budára helyezése rá nem kényszerítette a város tanácsát, hogy a vízellátás bővítéséről és javításáról gondoskodjék.

Az egyetem áthelyezésének ügyeivel megbízott kir. biztoshoz 1776 szeptember 18-án intézett nyilatkozatában[21] Buda város tanácsa többek között arra is kötelezte magát, hogy a már létező s jobb karba helyezendő két városi vízművön felül még egy harmadikat is készíttet, a jezsuiták volt tanodai épülete északi oldalán.

A munka még 1776-ban meg is indult. Az ez év elején elhúnyt Wimer városi kútmester[22] helyébe 1776. március 1-i hatállyal Vogl Jeremiást nevezték ki,[23] akinek szeptember 12-én és 1777. január 20-án utalták ki kútjavító munkái díját.[24] Ő vezette a svábhegyi és a városkút összeköttetésénél, valamint a víztartálynál végzett napszámos munkát, amelyet az 1776. év folyamán egészen december 19-ig fizettek.[25] A téli idő miatt beszüntetett munkát már 1777 január havában folytatták, és április 18-ig négy ízben összesen 136 napra fizettek napszámot.[26]

Vogl Jeremiás azonban nem bizonyulhatott a nagy feladathoz megfelelőnek, mert már 1776. december 6-án Tumler Henrik veszprémi kútmesternek és molnárnak fizettek ki ideutazásáért és a vízmű javításáért 51 Ft 36 k-t,[27] majd az 1777. április 20-i jegyzőkönyv szerint »Da die allhier Theils existirende, theils aber einzurichtende Wasser-Leithungen einem in der Wasser Kunst erfahrene Meister ausfindig zu machen und von demselben das Project, wie in der Sache zu verfahren seÿe, erfordernt haben, als ist der Vesprimer Brun Meister anhero gebracht, und mit Thun von der wie, und was arts einzurichtenden Sach trachiret worden. Folglichen hat das Ober-Kammer Amt die diesfahls auf die aufgenohmene gelegenheit, und aufgegangene Kost 38 ft 58 k zu zahlen.«[28] Május 5-én újabb 24 Ft 22 k-t szavaztak meg a veszprémi Hydraulicus ide utazására, majd június 3-án Tumler Henrik visszautazott Veszprémbe.[29] Ez alatt az idő alatt elkészítette a vízvezeték tervét, sőt mint a jegyzőkönyvekből kiderül, a víziárosból a várba dunavizet szállító berendezés javítására is szerződött.

Az új terv szerint a vízvezetékbővítés munkája fokozott erővel folyt. Míg május 9-én csak 8 napszámot fizettek ki, addig június és júliusban 35-től 60-ig terjedő napszám szerepelt.[30] A vízcsöveknek a bekötése és az Ignác-kút új csapjának a szerelése (Neimachung der Pippen bey den Ignati Brun in der Vöstung) is ekkor történt. Az eddigi kifizetésekre vonatkozó szövegek nem tisztázták sem a kutat, amelyből a vizet vezették, sem a vízvezeték helyét. 1777. szeptember 1-én a kútvölgyi szőlőtulajdonosoknak, akiknek a telkén az ún. Király-kút vizét át kellett vezetni s emiatt egy 6 láb széles árkot ásni, kártérítésül 209 Ft 26 k-t utaltak ki.[31] Világos tehát, hogy 1777 nyarán a IV. Béla király út 30. sz. előtt ma is álló Király-kút vizét vezették a Nádor-kútig, s így most már három szabadsághegyi kút táplálta a Szent Ignác-kutat.

Buda város tanácsa tehát eleget tett vállalt kötelezettségének: a vízvezetéket kibővítették, és az egyetem ünnepélyes megnyitásakor, 1777. november 3-án már működött.[32] De a harmadik, nagyméretű dunavízemelő vízmű, amelynek elkészítésére augusztus 20-án Kempelen Farkassal 24 000 Ft-ért szerződtek,[33] még csak ekkor kezdett épülni.

A vízvezeték kibővítése tette időszerűvé a Szent Ignác-kút kicserélését is, amely valószínűleg piszkei vagy süttői vörös márványból készülvén, az elmúlt közel hatvan esztendő alatt eléggé meg is rongálódhatott, és méretei sem felelhettek meg a nagyobb vízmennyiségnek.

Az új kút felállításának terve már 1776-ban felmerült. Szeptember 19-én Endl Ferenc budai kőfaragómester[34] az alábbi költségvetést nyújtotta be a városi tanácshoz:

»Überschlag und Riss über den Neu errichtenden Stadt Brunen in der Föstung nächst den Rath Haus

Stein Metz

überschlag deren 3 gezeichneten Posenen oder Prunnen wie Ein jedter von autendischen stein kan verfertigt und sambt der Lifferung bey geschafft worden wie folgt alles Pro Anno 1776. Der Mit No 1. gezeichnete wierd Beygeschaffet ohne staffel vor ..... 955 Ft 5 k

Der mit No 2 gezeichnete wierd Beygeschaffet ebenfals ohnee staffel vor ..... 593 Ft 20 k
Der mit No 3 gezeichnete wierd Beygeschaffet vor ..... 697 Ft
Ofen dem 19-ten 7-bris 1776.

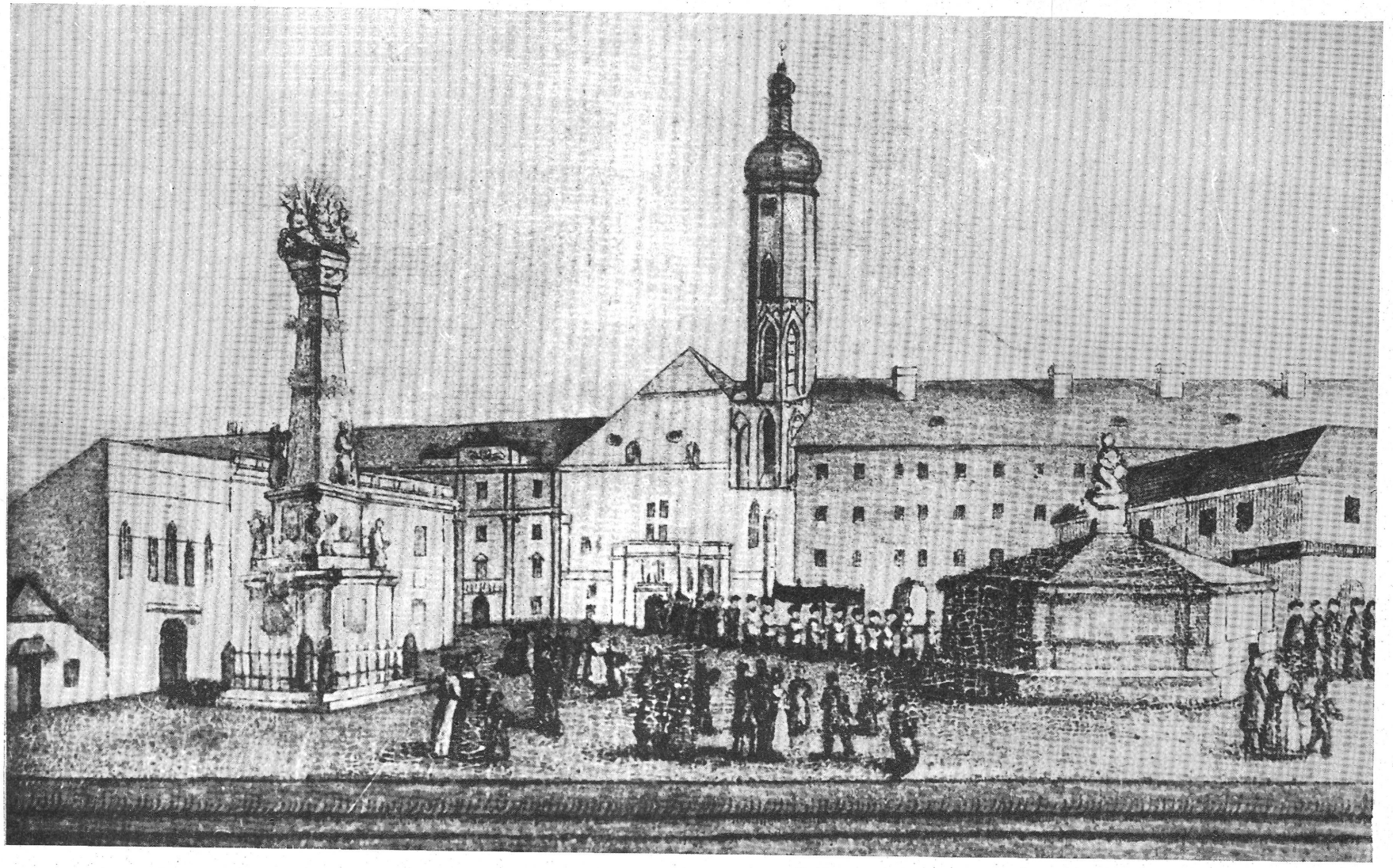
Frantz Endl steinmetzmeister«

Ez a költségvetés a melléje tett két kúttervvel együtt[35] későbbi iratok közé elkeveredve lappangott. A költségvetés számozására utaló No 1 jelzéssel a terv bal felső sarkában ellátott kúttervet jobb alsó sarkán Jäger írta alá. Jäger János Henrik, az óbudai Zichy-kastély egyik építője — mint azt Schoen Arnold kutatásaiból tudjuk — 1739-től 1783-ig dolgozott Budán, mégpedig több ízben közösen Endl Ferenccel.[36] Jäger kútterve (1. kép) egy négyzetalakú, két oldalán körszeletívvel kidomborodó középmedencéből és egyenes oldalain csatlakozó két félkörív alakú alacsonyabb kis medencéből állott. Közepén barokkos talpazaton Szent Ignác szobra, mellette két angyalka volt elhelyezve. A középmedence egyenes oldalain, a két kifolyó felett két delfint tartó kis gyermek állt. A gazdag tagozású, mély árnyékú profilokkal díszített medence költségelőirányzata 955 Ft 3 k volt. Ebbe az olcsó árban semmiesetre sem lehetett belefoglalva a szobordísz. Feltehető tehát, hogy **a** szobrokat Jäger a lebontott régi kútról vette volna át. Ebben az esetben Hörger eredetileg a kútra faragott szobrainak ábrázolását kapjuk ezen a terven.

A költségvetésben szereplő No 2 és No 3 terv nincs az iratok mellett, s így szerzőikről semmit sem tudhatunk. Nem lehetetlen, sőt képességei és ismert munkái alapján ez valószínű is, hogy a költségvetést benyújtó Endl Ferenc maga tervezte ezeket, vagy legalább az egyiket. Ugyanígy hiányzanak a tervek a közölt költségvetés mellett fekvő másik két költségvetés mellől is, amelyet Hupf József és Mayer János Mihály pesti kőfaragómesterek nyújtottak be.

De még egy terv fekszik ugyanebben a csomóban, minden számjelzés és aláírás nélkül (2. kép). Ez egy egyszerű, nyolcszögű, egy lépcsőfokon álló nagyobb medencét ábrázol, amelynek sarkait lapos, a párkányba és a lábazatba is átmenő falpillérek díszítik. Az egyes falmezők tábláin egyszerű, csak a sarkain homorúan kikerekített, mélyített tükör-dísz volt. A medence közepén négyszögű talpazaton kompozita fejezetű rövid oszlop állt, amelynek oldalain emberfej-maszkok a vízköpők. Első pillantásra fel lehet ismerni, hogy ez a terv azonos azzal a kúttal, amelyet Schwindt Károly metszetéről[37] (3. kép) és Weissenberg kőrajzáról[38] fedetten és leegyszerűsítve ábrázolva ismerünk, és amely több, mint száz évig a régi budai városháza mellett, a Tárnok utcának a Szentháromság téri betorkolásában állott. Félreismerhetetlenül ez a 2. sz. képen közölt terv szerint készült kút van azon a fényképen is — sajnos csak kis része látható —, amelyet a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya (lt. sz. 3272) őriz. Különösen a táblák díszítésének és a falpilléreknek teljes azonossága a tervvel a döntő bizonyíték erre (5. kép). Ugyanezen a képen jól látszik a vízvezetéki cső külön lefedése az utca kövezetében.

A tervező mester személye a budai tanácsülési jegyzőkönyvek és számadások adataiból derült ki. 1777. szeptember 1-i ülésen Popin Ferenc Uiberreiternek (lovasfutár) kiutaltak 13 Ft 15 k-t »Zumahlen Carl Adami Steinmetz Meister von Schitta zu dem Ende nacher Ofen abgehollet worden ist, auf dass mann mit Ihnen wegen der von Marmor herzustellenden Behältniss, in welche das Königs-Brun Wasser eingeleitet wird, dass nöthige verabreden könne da die zur des Adami abhollung aufgegangene Spesen mit 13 Ft 15 kr zu zahlen«.[39] És 1777. november 17-én már ki is fizették Adaminak a kútért járó első részletet : »Wurde dem Schittauer Steinmetz Maister Karl Adami wegen zu deren neu herzustellenden Wasser-Leithung für 1300 ft pro Parte dieser Stadt von Marmor zu verfertigen auf sich genomener Wasser-Behaltniss ein abschlag des erstgesagt versprochenen quanti der drite Theil abgerechnet mit 433 ft 20 xr.«[40] A vízvezetékre vonatkozó eddig előadottakból kitűnik, hogy a Király-kút vizét ekkor vezették be a várba, valamint az is, hogy más kút a lakónegyedben nem volt. Tehát Adami Károly comoi születésű süttői kőfaragó nemcsak a később ráhelyezett Pallasz Athéné-szobornak (lásd alább), hanem magának a kútnak is a mestere volt. Ez az egyszerű, nyolcszögű kávájú kútforma az antik világtól a középkoron át a mai időkig használatos, és az oszmán művészetben épp úgy, mint az európaiban déltől egészen északig ismert. 1778. július 11-én a második 433 Ft 20 k-t, augusztus 10-én pedig az utolsó rész-



3. kép. Schwindt Károly metszete a Szentháromság térről a városházi kúttal, 1830-as évek. Budapesti Történeti Múzeum

letet is kiutalták Adaminak. Ugyanakkor »für das Schleifen und Polieren des marmorischen Wasser-Behältnis« újabb 40 »ord. Duggaten«-t (169 Ft 20 k.) fizettek neki.[41]

Közben 1778. június 6-tól folytatólagosan az Ignác-kút kőműves munkáiért Mayerhoffer József építőmester több összeget vett fel.[42] Ő bonthatta tehát szét a régi kutat és végezte az új kút alapozását s egyéb kőműves munkáit. November 23-tól 28-ig : »Zu versetzung der Marmor Zockels bey der so genannten S : Ignati Brun verwendet und bezahlte Maurer und Handlager« napszámát helyezték kiadásba.[43] November 30-án pedig : »Da dieser Zusaz in den mit den Adami geschlossenen Contract nicht einbegriffen ware ; als hat das O : Kammeramt die dies falls accordirte 110 ft. zu zahlen.«[44] Ezért az összegért Adami a talpazatot és annak alapozását készítette el a kútnál. Ez csakis egy szobor részére készülhetett.

A kút szobordíszéről az iratok nem nyújtanak tájékoztatást. Valószínű tehát, hogy ideiglenesen — ahogy ezt számos forrásmű megerősíti — a Hörger-féle Szent Ignác-szobrot helyezték a kútra.

Az új kút tehát 1778 végén, a tél beállta előtt készen állott, a szükséges kötelet Hefner János kötélverő szállította[45] 1778. december 12-én Niedermayer Xav. Ferenc ács : »für des zur Winter Verkleidung des so genannten vöstunger Doctor Brunnes« 70 Ft-ot vett fel.[46] Kőműves munkáit Mayerhofer József végezte, aki a Doctor-kút vízvezetékénél több »Brun-kastl«-t is épített.[47] Időközben, mint láttuk, Tumler Henrik vette át Vogltól a vízvezetéképítési munka vezetését. Vogl emiatt el is kedvetlenedett, majd 1778. június 18-án kilépett a város szolgálatából. Helyette június 19-én Tumler Henriket szerződtették három évre kútmesternek.[48] Szerződését 1778. augusztus 3-án hagyta jóvá a kir. kamara.[49] Ő vezette tovább a svábhegyi vízvezeték és a feloszlatott karmeliták volt temploma, a mai Várszínház melletti vízemelő-szerkezet javítási munkálatait.[50] Az új, nagyobb vízemelőt azonban továbbra is Kempelen Farkas, kőműves munkáit Nepauer Máté építette.[51]

A következő évben a vízvezetéken csak kisebb javításokat és pótlásokat végeznek, egyetlen említésre méltó esemény, hogy a városházi kút vizét a Tárnok utcán át a Dísz téri »Haupt-Wache«-ig vezették,[52] ahol Niedermayer Xav. Ferenc ács készített fából egy Brun-Stubet. És ezzel le is zárult a budai vízvezeték fejlődésének második szakasza.

II. József uralkodása alatt, mint Buda fejlődése terén általában, sokat tettek a vízellátásért is. A szerzetesrendek feloszlatása után a klarisszák volt kolostorába tervezett nagy szeminárium a Ferencesek terén tette szükségessé egy kút felállítását, majd amikor az uralkodó az ország felsőbb fokú igazgatásának összes hivatalai — a magyar udvari kamara, a helytartótanács, a főhadparancsnokság, a királyi kúria és az országháza — Pozsonyból és Pestről Budára áthelyezését határozta el, az egész vízvezeték- és kúthálózatot ki kellett a nagyobb szükségletnek megfelelően építeni.

Ezt a munkát már teljesen Tumler Henrik végezte, aki időközben Budán telepedett le, 1781-ben a Dunán egy vízzel hajtott posztókalló (Panum Condensatorium Navalem Machinam in Danubio) felállítására kért[53] és kapott engedélyt,[54] miután 1782. április 12-én 15 Ft taxa lefizetése mellett budai polgár lett.[55]

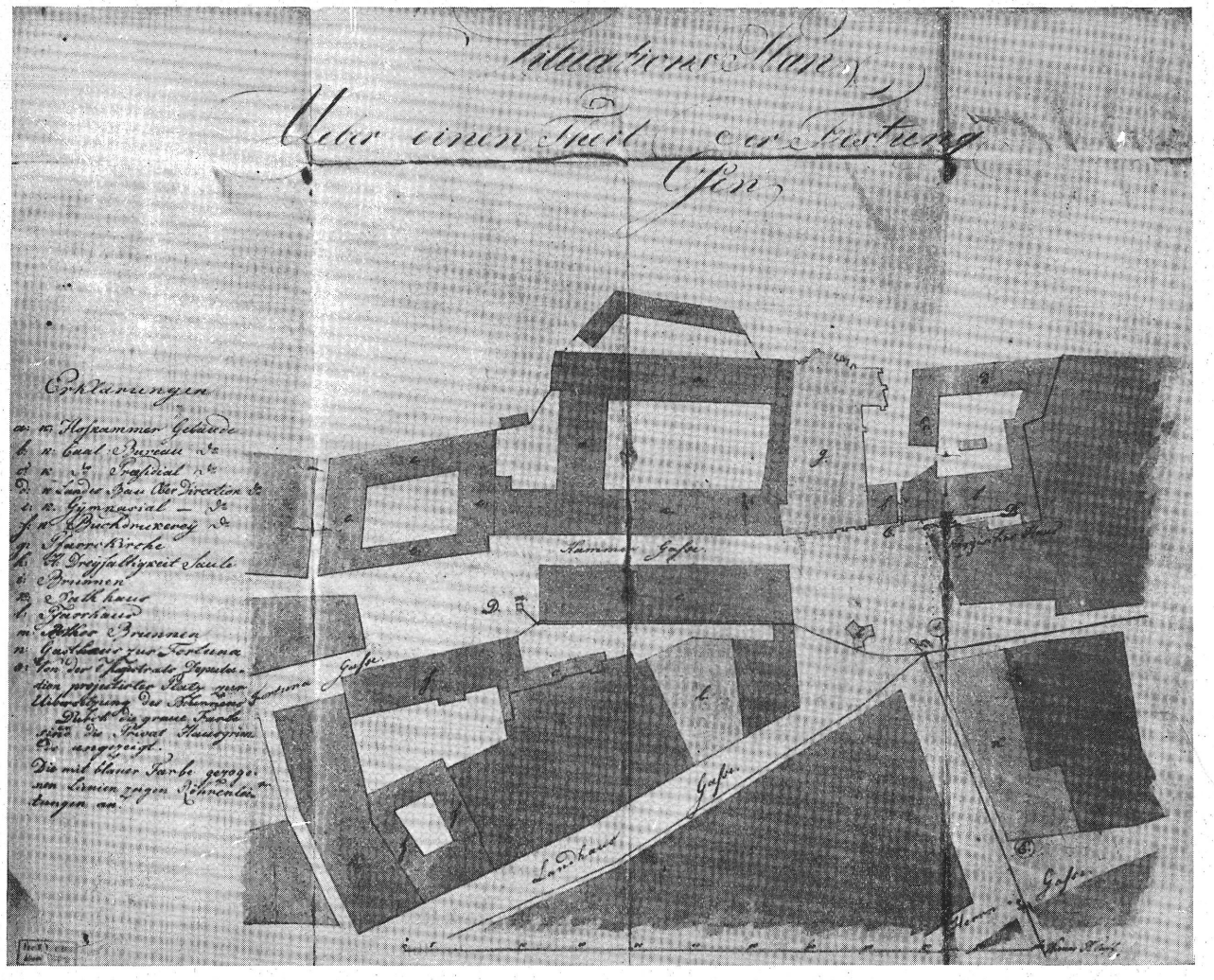
A munka 1782. június 16-án indult meg a svábhegyi új vízvezetéki csövek lefektetésével,[56] egész évben folyt, majd a városházi kút csöveit cserélték ki, míg 1783-ban, január és február hónapokban az Országház utcán át a Ferences téri új kútig fektették le a csöveket.[57] Ekkor itt egy ideiglenes, deszkával fedett kút készült, mint azt Vályi András művéből tudjuk.[58] Ezt a fából készült »Brun-Stube«-t szintén Niedermayer Xav. Ferenc ács készítette, 247 Ft-ért.[59] Helye az akkori Ferencesek utcájában, a mai Országház utcában volt, a ferences kolostorépület sarka előtt,[60] amely kb. a mai 30. sz. kaputól jobbra néhány méterre levő helynek felel meg.

1783-ban ismét dolgoztak a svábhegyi vízvezetéken »ober dem Stadtmayerhof«,[61] az itt okozott károkért Platzer András és Osterlehner Ádám szőlőbirtokosok június 28-án kértek kártérítést.[62]

Ebben az időben már a Dísz téri kút felállítása is foglalkoztatta a tanácsot. A Dísz tér a Haupt Wache előtti, az őrségváltással kapcsolatos katonai parádék (innen a Paradeplatz elnevezés) céljára a katonaság tulajdonát képezte. A kút felállítását, az emiatti huza-vona után,

a helytartótanács engedélyezte.[63] Erre a helyre először a II. József lovasszobrával díszített pompás kutat szerette volna a tanács felállítani,[64] amelyet eredetileg a városházi kút szűknek bizonyult helyére terveztek. Amikor ez a terv az uralkodó ellenzésén megbukott, a lovasszobrot tervező Kögler Mátyás bécsi ak. szobrász egy Neptun-kút tervét készítette ide.[65] A tanács azonban, valószínűleg túl költséges volta miatt, ettől elzárkózott.

Gamba Antal nyergesújfalui kőfaragó — aki már 1782-ben is készített egy márvány »Weich«-et (áztató, csíráztató) a városi sörfőzde részére[66] — készítette volna a Kögler-féle kút medencéjét és a szobortalpazatát.[67] Erre 1784. március 11-én megbízást is kapott 2274 Ft költségösszegért, sőt 200 Ft előleget is vett fel.[68]



4. kép. A vár egy részének térképe a vízvezetékkel és a két kúttal, 1822

A kút faragását mégis Adami Károly kapta meg, akit az október 4-i jegyzőkönyv szerint Popin Ferenc lovasfutár keresett fel ebben az ügyben.[69] Feltűnő, hogy a vállalati összeg pontosan azonos a Gamba-féle kútéval, vagyis 2274 Ft, és október 28-án már a leszállított — »á conto des gelieferten Marmornen Behältniss, welche auf den Parade Platz zu stehen kommet« — kútért vett fel 400 Ft előleget.[70] Popin látogatásától október 28-ig lehetetlen lett volna egy ilyen nagyméretű kutat kifaragni. Adami Gambától átvette a már készülőfélben levő kút munkáját. Minthogy honfitársak voltak és szomszédos faluban laktak, ez könnyen megtörtént. Megerősíti ezt az is, hogy december 12-én, amikor a következő előleget kiutalták Adaminak, a Gambának kifizetett 200 Ft-ot beszámították neki: »Das O. K. Amt hat den Karl Adami, welcher das Marmorner Wasser-

behältniss auf den Paradeplatz ververtiget á conto der accordirten 2274 Ft. über die bereits schon bezahlte 600 Ft abermahlen 500 Ft. á Conto zu bezahlen.«[71] Tehát 600 Ft előlegről szól a határozat, noha Adami eddig csak 400 Ft-ot kapott, 200 Ft-ot pedig Gamba vett fel. Az első megbízás után Gamba többé nem szerepelt, Adami a vállalkozó. Gamba további sorsáról nem tudunk. Az építés lassan folyt, noha az alapozást már október elején elkezdték.[72] Minden tanácsülésen sürgették a munkát, Adami többször nincs is a munka helyén, csak segédje dolgozik. Távollétének és késedelmének oka pápai elfoglaltsága lehetett. 1782. május 16-án ugyanis szerződést kötött Grossmann Józseffel, amelyben testvérével, Giacomóval együtt a plébániatemplom Grossmann tervei szerint készült főoltárának 3 év alatti kifaragását vállalta, majd 1783. november 10-én és 1784. november 24-én újabb munkákat.[73] Ez a munka késleltette a budait. A tél beállta előtt nem is fejezte be. Felszólították, hogy a fagy ellen biztosítsa.[74] Csak 1785. március 16-án kapott Adami újabb, kisebb előleget,[75] de a kút az őszön készülhetett el, mert a tanács csak október 5-én rendeli el a végelszámolást. Ekkor is kiköti azonban, a huza-vonán okulva, hogy 100 Ft-ot biztosítékul az Ober Kammerer tartson vissza : ». . . , jedoch 100 Ft davon zurück zu behalten, bis erwähntes Behältniss ob es Contractmässig verfertiget worden wird geprüft seÿn.«[76] Úgy látszik, hogy még sem volt látható baj a kúttal, mert 1786. március 8-án a biztosítéki összeget is kiutalják.[77]

A Dísz téri kút tervét nem ismerjük, arról ábrázolás eddig nem került elő, noha ez is közel száz évig, 1785-től a budai mai vízvezeték megindulásáig állott a helyén. Az 1873. évi nagyméretű térkép[78] szerint ez egy négy sarkán lemetszett rövid téglaalakú medence volt. Valószínűleg ez is süttői vagy nyergesújfalui kőből készült, mert amikor 1785. március 14-én Kramerlauf József tanácsos többedmagával Süttőre utazott, hogy a kút munkálatait ellenőrizze és sürgesse, Nyergesújfalura (Neudorf) is ellátogattak.[79]

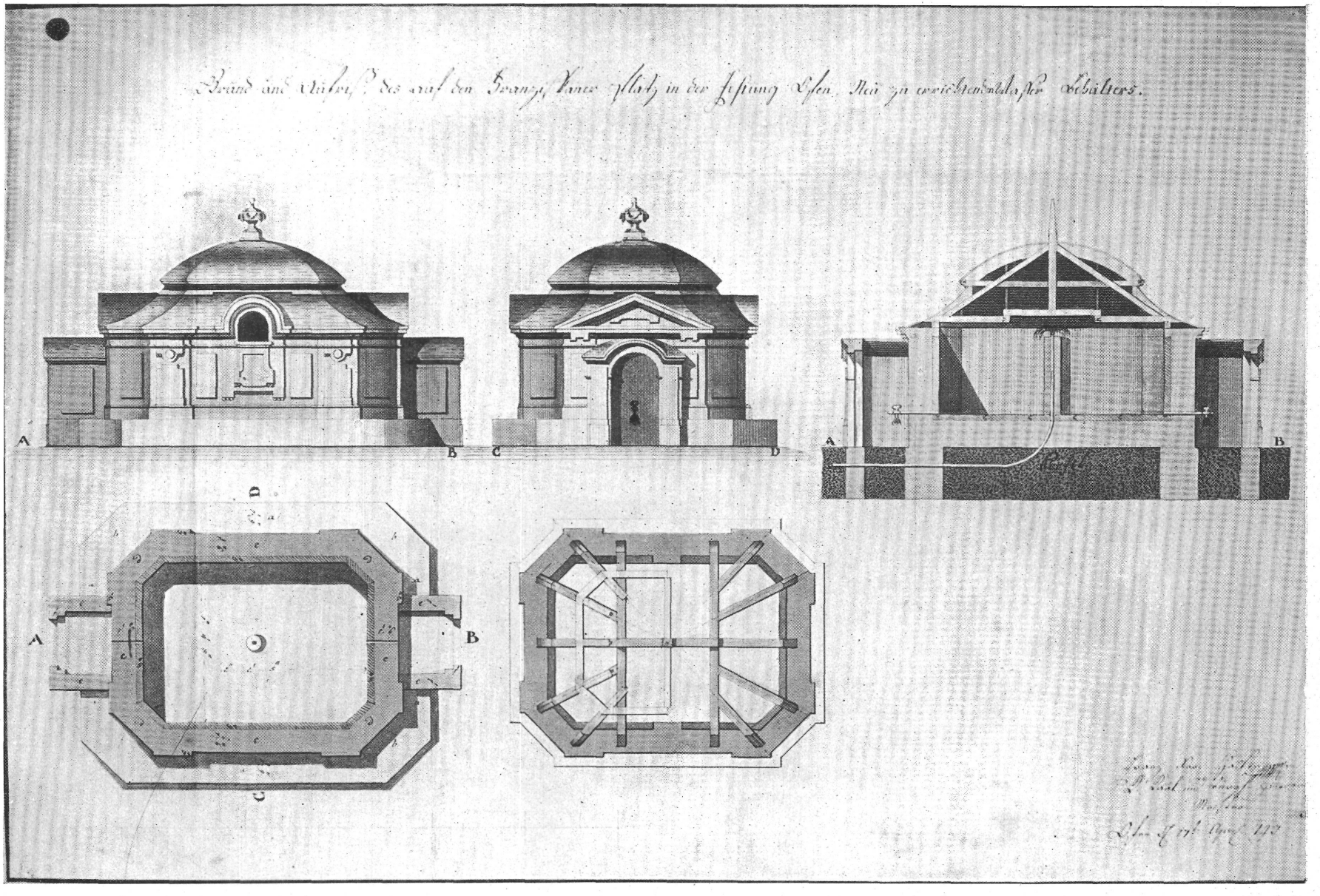
A két új kút vízfogyasztása a vízvezeték újabb jelentős bővítését tette szükségessé, amelyet ismét Tumler Henrik kezdett el. Az eddigi toldás-foldás nem bizonyulhatott elégnek, ezért az egész vízvezetéknek — »von der Brunnstuben bis zur Bastion« — nagyobb átmérőjű (Caliver) csövekkel való kicserélését kezdték el 1784 őszén,[80] és az egész évben a fagy beálltáig folyt. Több kisebb tételen kívül Locatelli Antal Pétertől 308 zenter ólmot vásároltak 3830 Ft-ért.[81] A kútszolgák öntötték a nagyobb csöveket, és négylovas teherkocsikon húzták fel a Svábhegyre.[82] 1785 januárjától változatlan erővel folyt a munka egész éven át,[83] sőt átnyúlt az 1786-os év első felére is.[84] Ugyanebben az időben a dunavízemelő munkái is teljes erővel folytak.[85] A kőműves munkákat mindkettőnél Hamon János Mihály építőmester,[86] a bronz munkákat Brunner János harangöntő mester,[87] az ács munkákat Niedermayer Xav. Ferenc[88] ács, a rézműves munkákat Maringele János György rézkovács[89] végezte és még több iparos dolgozott. A munka bevégzése után Tumler visszatért Veszprémbe, ahol 1811—1814 között egy fecskendőházat épített.

Az új, bővízű, Tumler Henrik által épített, majd 1787-től Móricz (Moroz) József új kútmester által gondozott vízvezeték négy kutat táplált. Vize a Szentháromság téren — a Várhegy legmagasabb pontján — oszlott szét háromfelé, ahogy azt egy későbbi térképen, amelyen kék vonallal van a vízvezeték csőrendszere jelölve, megállapíthatjuk (4. kép).[90] Innen folyt a víz természetes lejtéssel a városházi kútba, majd a Dísz téri kútba, a Ferences téri és az Iskola téri kútba.

A városházi kút 1785-ben új szobordíszt kapott. A Szent Ignác-szobor, amely a Jézustársaságnak 1773. július 21-én, XIV. Kelemen pápa »Dominus ac Redemptor noster« kezdetű bullájával történt megszüntetése után mint továbbélő szimbólum maradt a helyén, a felvilágosodás terjedésével mindinkább időszerűtlenné vált. A kutat tervező Adami sem ezt a szobrot szánhatta ide, amely teljesen barokk formáival nem is illett a kútra. Mégis közelebbről nem ismert — talán pénzügyi — okból csak 1785 nyarán készült el Adami Károly »Városvédő Pallasz Athéné« szobra (7. kép), amelyért a kőfaragó mesternek október 5-én 280 Ft-ot fizettek ki. »Das O. K. Amt hat den Steinmetz Karl Adami für die auf das Marmorne Wasserbehältniss nächst der H. Dreyfaltichkeit Saulen gemachte Marmorne Statue und Postament 280 Ft accordmässig

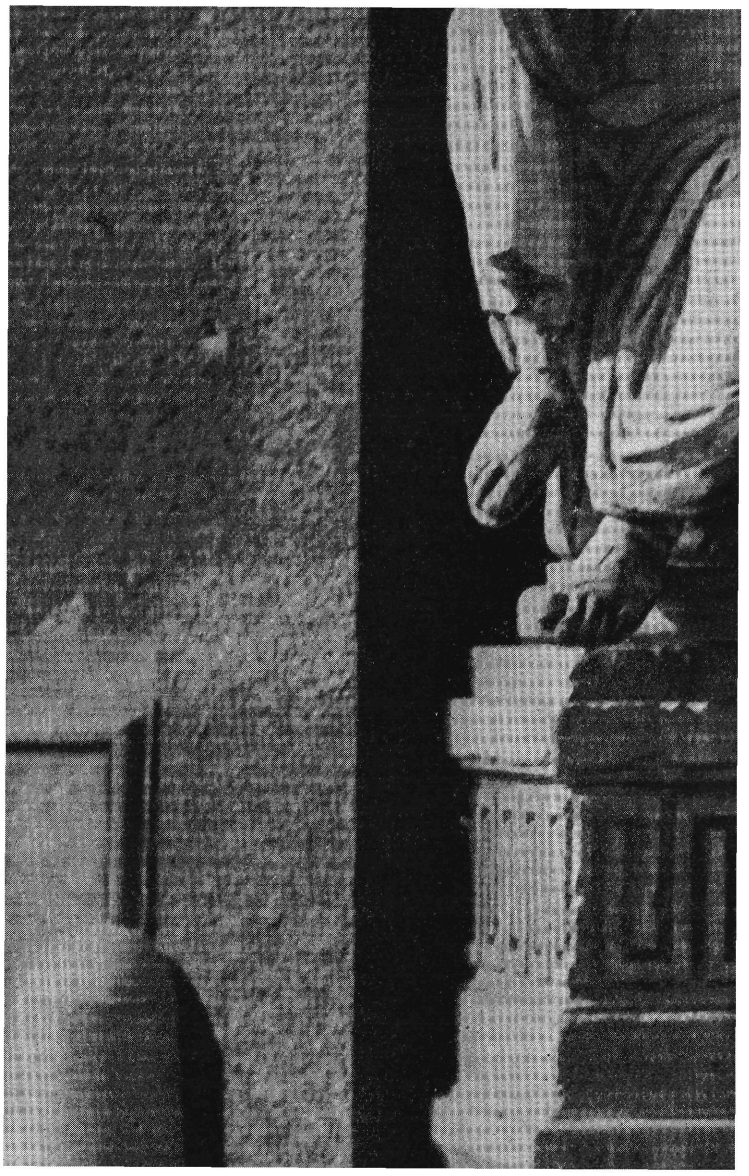
5. kép. A városházi kút fényképe, a vízvezeték külön lefedésével a kövezeten
1870-es évek. Budapesti Történeti Múzeum


62



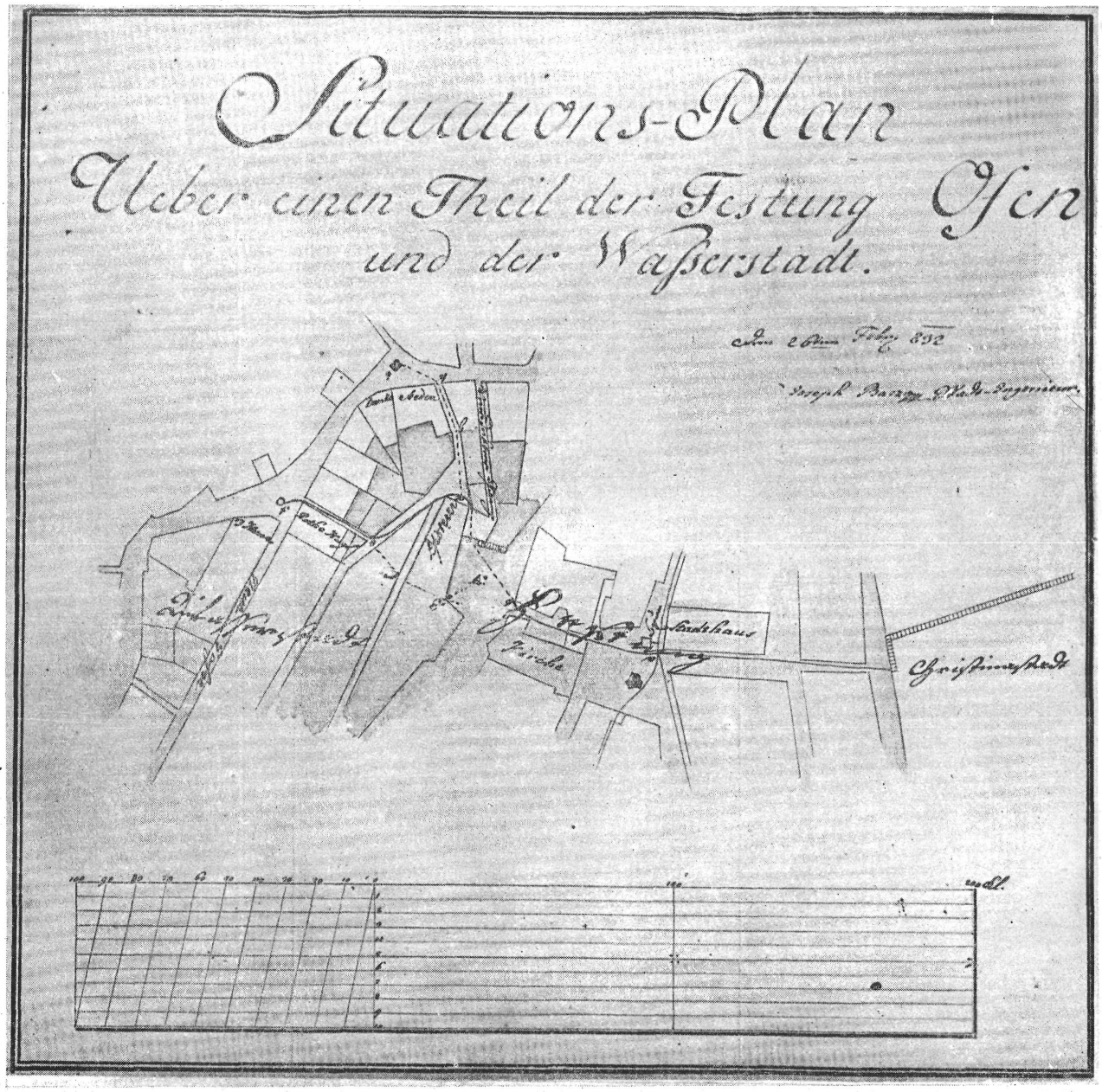
6. kép. Hacker Xav. Ferenc kútház-terve a Ferencesek terére, 1793

7. kép. Adami Károly Pallasz Athéné-szobra mai helyén →



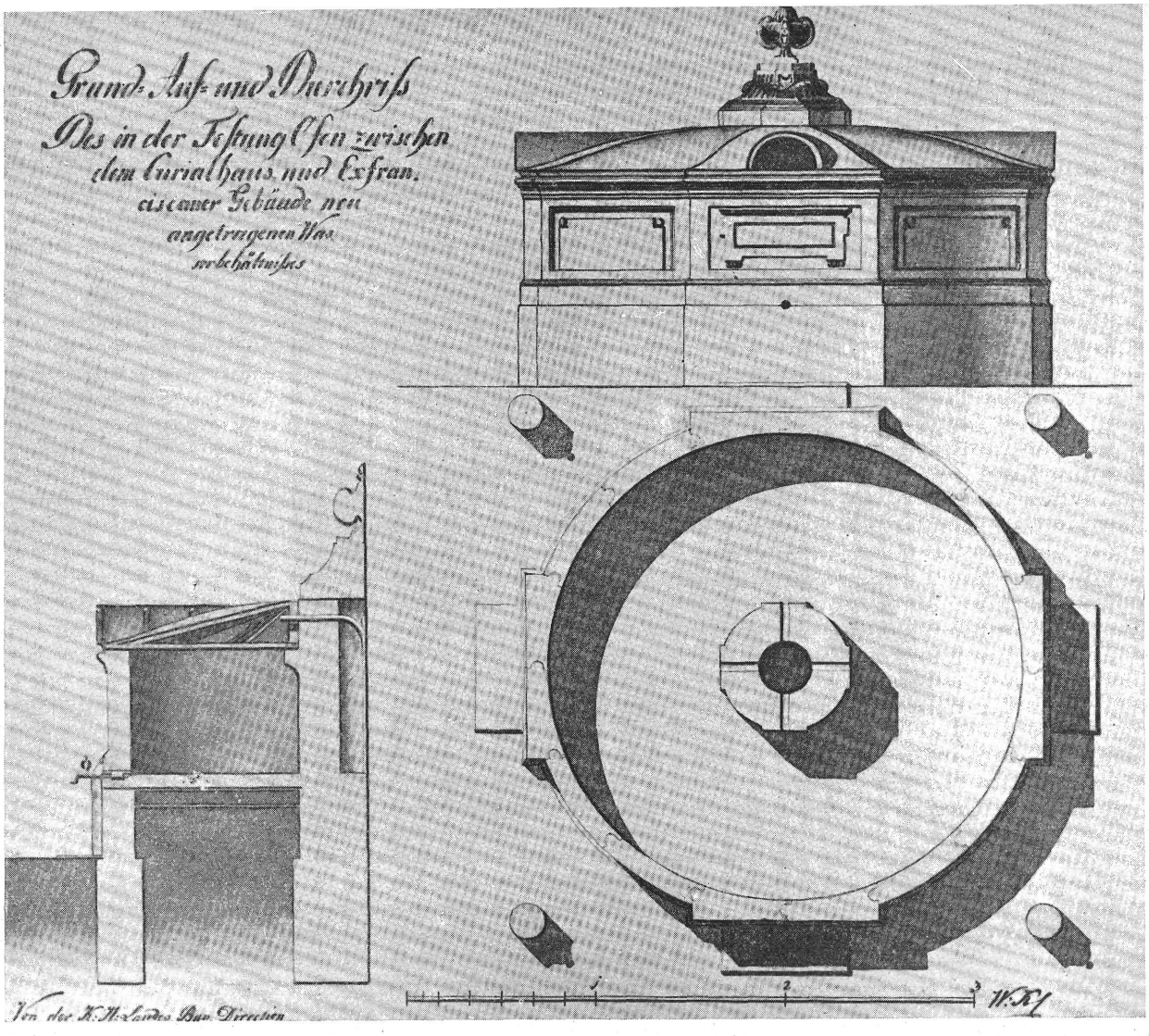
zu bezahlen.«[91] De ekkor már helyén állhatott a szobor, hiszen augusztus 25-én Lázár József aranyozó 25 Ft-ot vett fel a szobor lándzsájának aranyozásáért.[92] Ez a pajzsán Buda város címerét viselő szobor — lándzsájától megfosztva — ma az I. Szentháromság tér 2. sz. múzeumépület sarkán áll, mint az egykori gazdag budai várbeli kúthálózat egyetlen, utolsó emléke. A Szent Ignác-szobor a várbeli Nagyboldogasszony templom homlokzata oromzatára, a toronymelletti szoborfülkébe került. Hasonlósága a Jäger kúttervén ábrázolt szoborhoz feltűnő, amint ez az egykori fényképfelvételekből megállapítható. A templom átépítésekor ismét leszedték — egyes források szerint Máriaremetére került, ahol átfaragták. Ott hiába kerestük.

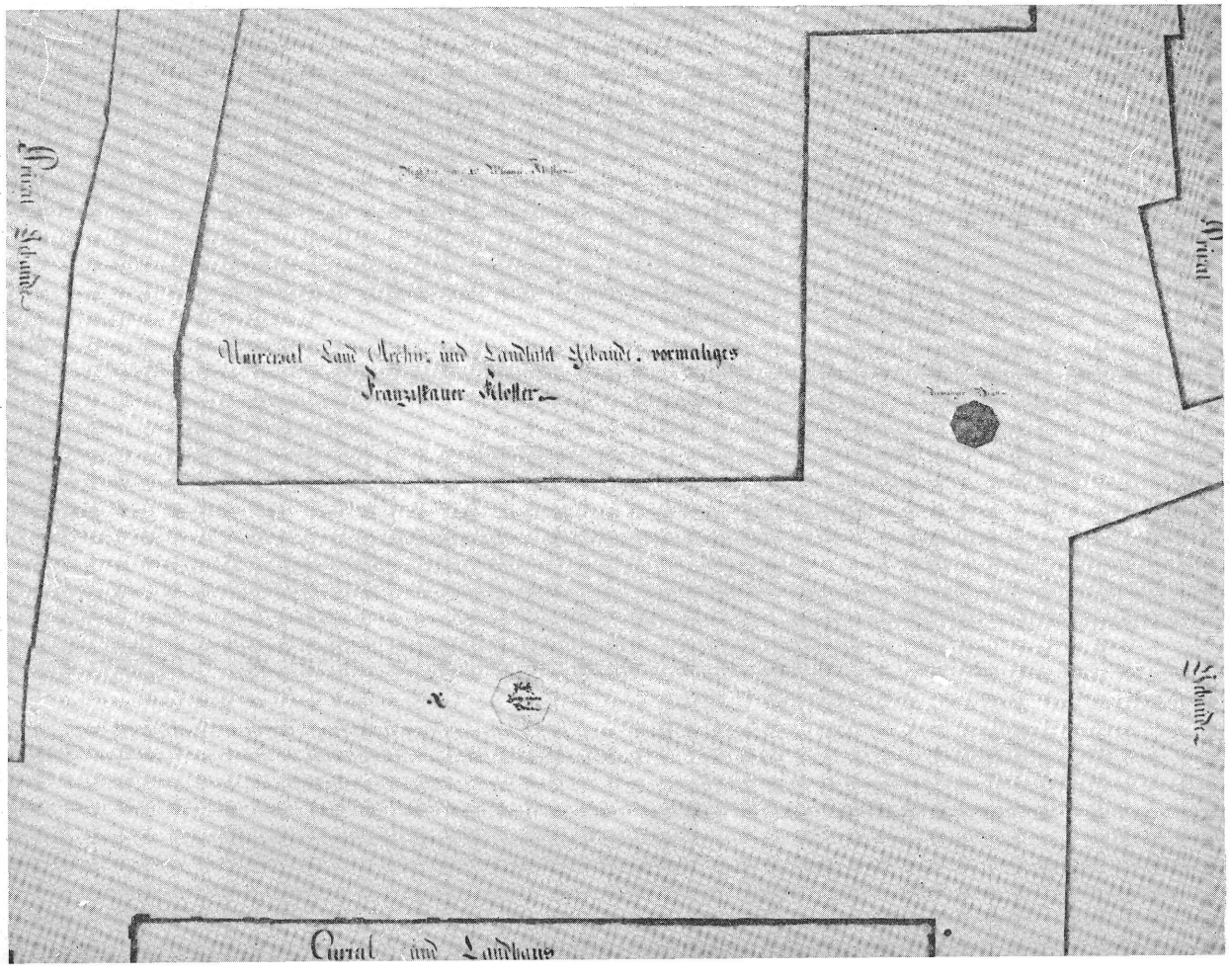
A második, a Dísz téri Adami-féle kút — amelynek kivitele nem hiába keltette fel a budai tanács gyanúját — már a XVIII. században gyökeres átépítésre szorult. 1791. október 31-én Hofhauser Antal kőfaragó 37 Ft 48 k-t vett fel gitteléséért (Kütt),[93] majd 1792. október 11-én Hofhauser Ferenc kőfaragó javította 60 Ft-ért, míg végül az 1799—1800-as években Hofhauser



8. kép. A vár és a Víziváros egy része, a két Donáti utcai kúttal. Baczó József rajza

9—10. kép. A Ferences téri kút első terve és elhelyezésének térképe →


Grund. Auf- und Durchriss
Des in der Festung Ofen zwischen
dem Curiahaus und Exfran.
ciscaner Gebäude neu
angetragenen Bau
verhältnisses
Von der K. K. Landes Bau Direction


Universal Land Archiv. und Landhaus Gebäude, vormaliges
Franziskaner Kloster
Curiat Gebäude
Curiat
Curiat und Landhaus

Ferenc és Endl Mátyás kőfaragók június 10-től november 25-ig teljesen szétbontották és újjáépítették, majd 1800-ban Seeband Mihály lakatos új kútszerkezetet is készített hozzá.[94]

A Dísz téri kút rossz kivitele rontotta el Adami budai hitelét. 1785-ben még megbízást kapott a vizemelő szerkezethez két márványmedence elkészítésére,[95] sőt még 1787-ben is kapott kisebb munkákat,[96] de polgárjogát megtagadták és többé Budán nem is szerepelt. Ekkor tette át működését Pestre, ahol 1794. szeptember 4-én polgárjogot kapott.[97]

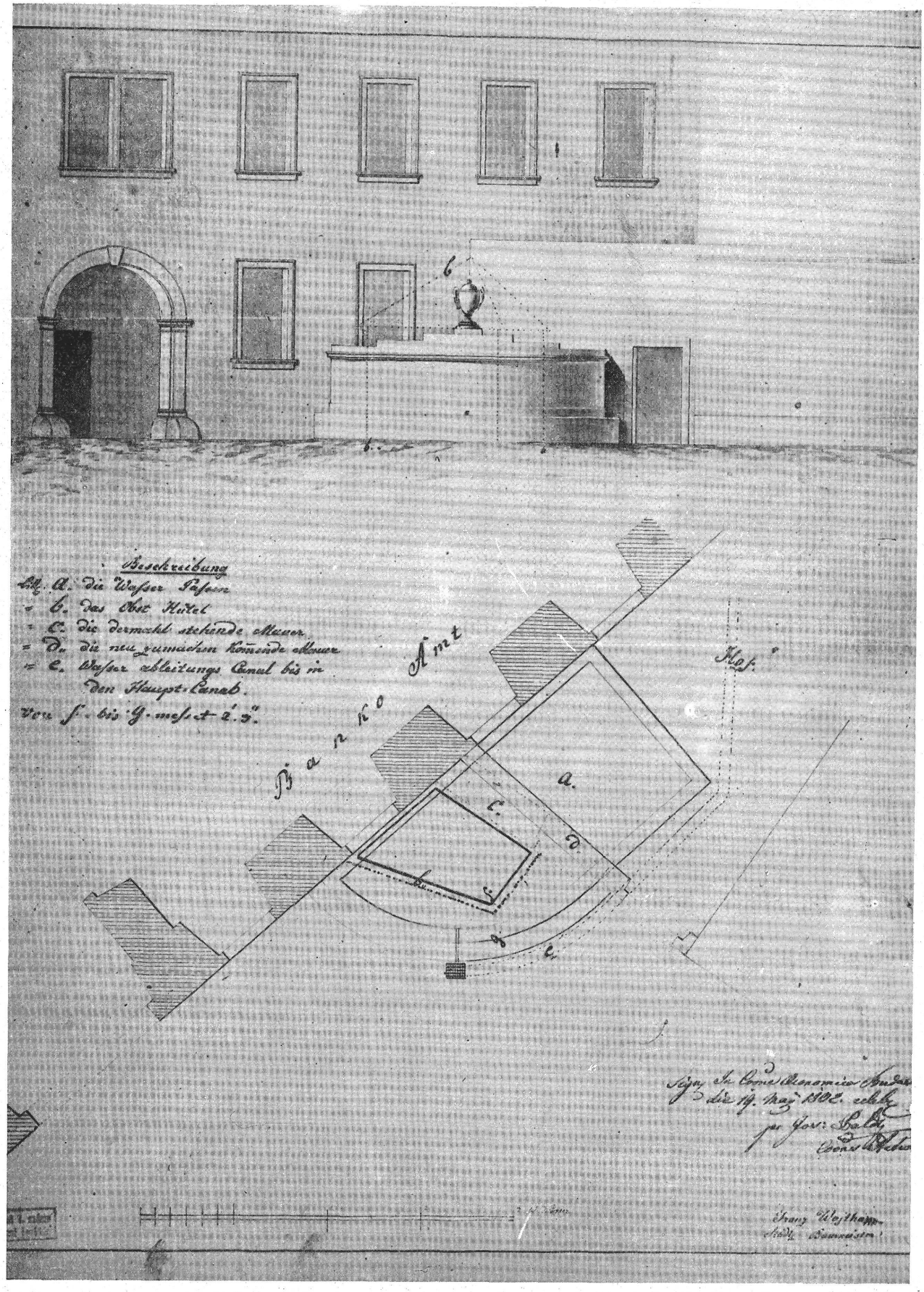
A harmadik, az egykori azóta megszünt Ferences téri kút, amely eredetileg csak ácsmunkával készült fa-kútház volt, az 1795—1796. években épült új helyére, a tér közepére és végleges formájára. Első tervét a Baudirectio (9—10. kép), a kivitelezettet Hacker Xav. Ferenc kir. kamarai ács- és építőmester készítette (6. kép).[98] Ez a terv, amely teljesen az előbb Hillebrandt Ferenc Antal, majd Tallher József által vezetett »Landes Bau-Direction« tervei modorában készült, egy sarkain levágott tégla alaprajzú medencét tartalmazó épület, amelyhez két rövidebb oldalán négyzet alaprajzú kútfülke csatlakozik. A rövidebb falán háromszögletű oromzattal zárt fülkés, a hosszabb falán tükrös falmezőkkel tagolt homlokzatú kútházat ívelt vonalazású, táblázatos mezőkkel díszített, nyújtott manzard kupola födi. Főpárkányában az oldalhomlokzaton félköríves záródású ablak nyílik, copf vázas csúcsdíszével II. József kora stílusának jellegzetes alkotása. Ezt az 1793. április 17-én keltezett, 1794-ben helytartótanácsilag jóváhagyott terv szerint épült kútházat 1795. november 2-tól november 14-ig Mayerhoffer József alapozta, márványmedencéjét Aprili József schittaui (süttői) kőfaragó[99] faragta 1362 Ft 52 ½k-ért, 1795—1796-ban. Véglegesen 1797-ben készülhetett el, mert mázolási munkáiért 1797. június 26-án fizetnek ki Burghardtné Teréznek 80 Ft-ot. Az építést a tervező Hacker Xav. Ferenc végezte.[100]

Aprili József kőfaragó — kinek Süttőn élő leszármazottjai ma is kőfaragók[101] — 1798-ban készített még két márvány »Kästen«-t a vízemelőhöz.[102] A Ferences téri kút XIX. századi sorsáról később szólunk.

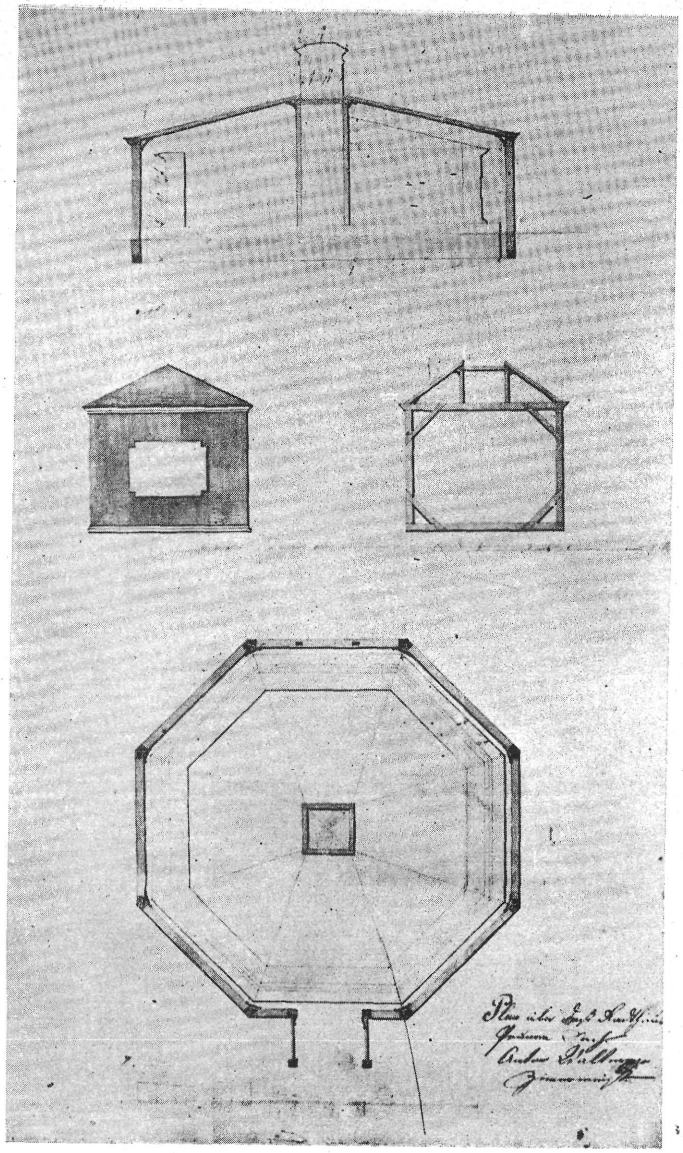
A negyedik, Iskola téri kútról XVIII. századi adataink egyelőre hiányosak, pedig talán ez még a jezsuiták épületeibe bevezetett vízvezetékre vezethető vissza, hiszen a vizét az ún. Praesidial-palota udvarán (az új pénzügyminisztériumi palota helyén) vezették végig. Mindössze annyi bizonyos, hogy 1794-ben már állott, amint ezt a K. K. Landes Bau Director Für Ungarn 1786—1794 keltű budavári térképe igazolja.[103]

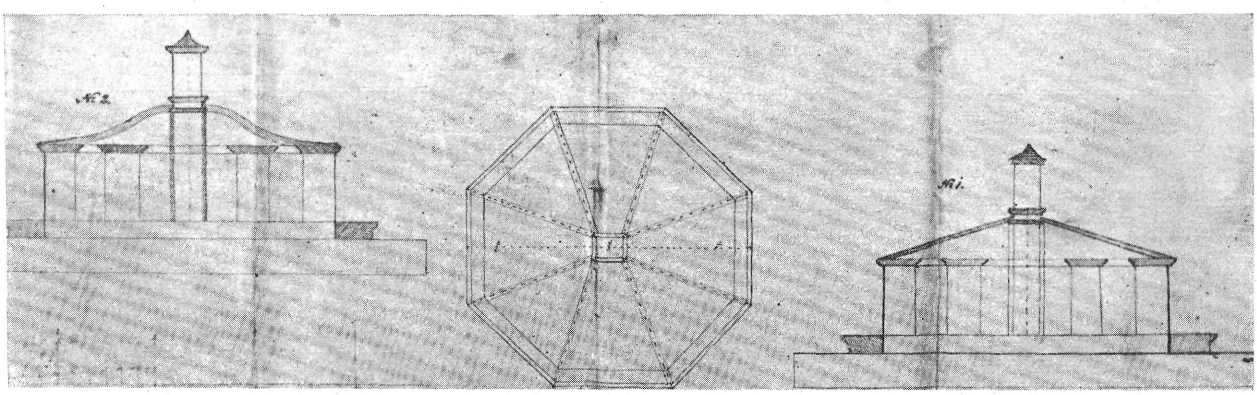
Ezzel a budavári lakónegyed XVIII. századi, a szabadsághegyi forrásokból táplált kútjainak története le is zárult. A teljesség kedvéért érintettük a tanulmányunkon kívül eső dunavízemelő berendezések adatait is. Mielőtt kútjaink XIX. századi történetére rátérnénk, foglalkoznunk kell még két, a budavári lakónegyed szempontjából fontos kútfajtával is: a szivattyús és a pince vagy ún. török kutakkal. A szivattyús kutak sorában adataink először az ún. Veszprimer-Bischoffs Stadts-Haus — amely előbb Padányi Bíró Márton veszprémi püspök, majd Buda város tulajdona, később a Budai Nőegyleté volt (I. Uri utca 38) — kútját említették. Ezt a kutat 1780-ban, amikor Almássy tábornok vette bérbe a házat, helyreállították, kitisztították és újra falazták.[104] Következő adat a Hillebrandt-ház (I. Fortuna utca 2) kútjának tisztítása 1782-ben,[105] majd a városi szivattyús kúté »ohnweit der Stadt-Apotheke« (I. Tárnok utca 18 körül)[106] ugyancsak 1782-ben. A központi kormányhivatalok Budára helyezésével megnőtt vízszükséglet kielégítésére 1784-ben jókarba helyezték a Vörös Sün ház előtti — »vor dem sogenannten Rothen Igl Würtshaus« (I. Hess András tér 3) — kutat, amely nem azonos az említett Iskola téri kúttal. Rendbehozták és útszélesítés miatt átalakították az Amlacher-ház (I. Uri utca 12) melletti kutat is,[107] használható állapotba helyezték a Capitl (Káptalan, ma Fortuna) Gassei Türken Kopf-Haus (I. Fortuna utca 21) előtti kutat is.[108] 1786-ban a »Föstunger Brodladen« közelében levő kutat javították ki,[109] amelynek pontos helyét eddig nem sikerült megállapítanunk. Ezeken a városi kezelésben levő szivattyús kutakon kívül valószínűleg volt még több szívattyús kút magánkézben, ezekről azonban a hivatalos iratok nem beszélnek.

Az ún. »török kutak«, ahogyan a mély pincékben levőket nevezték, mind magánkézben voltak. Ezeknek összeállítását Horusitzky Henrik kitűnő művéből[110] és Kadic Ottokár kutatásaiból[111] ismerjük. Ilyen kút volt és részben van: 1. a Hess András téren kb. az Ince pápa szobor alatt. Ez talán a Vörös Sün előtt állott kúttal azonos. 2. A Móra Ferenc utca 1. sz. pincéjében.

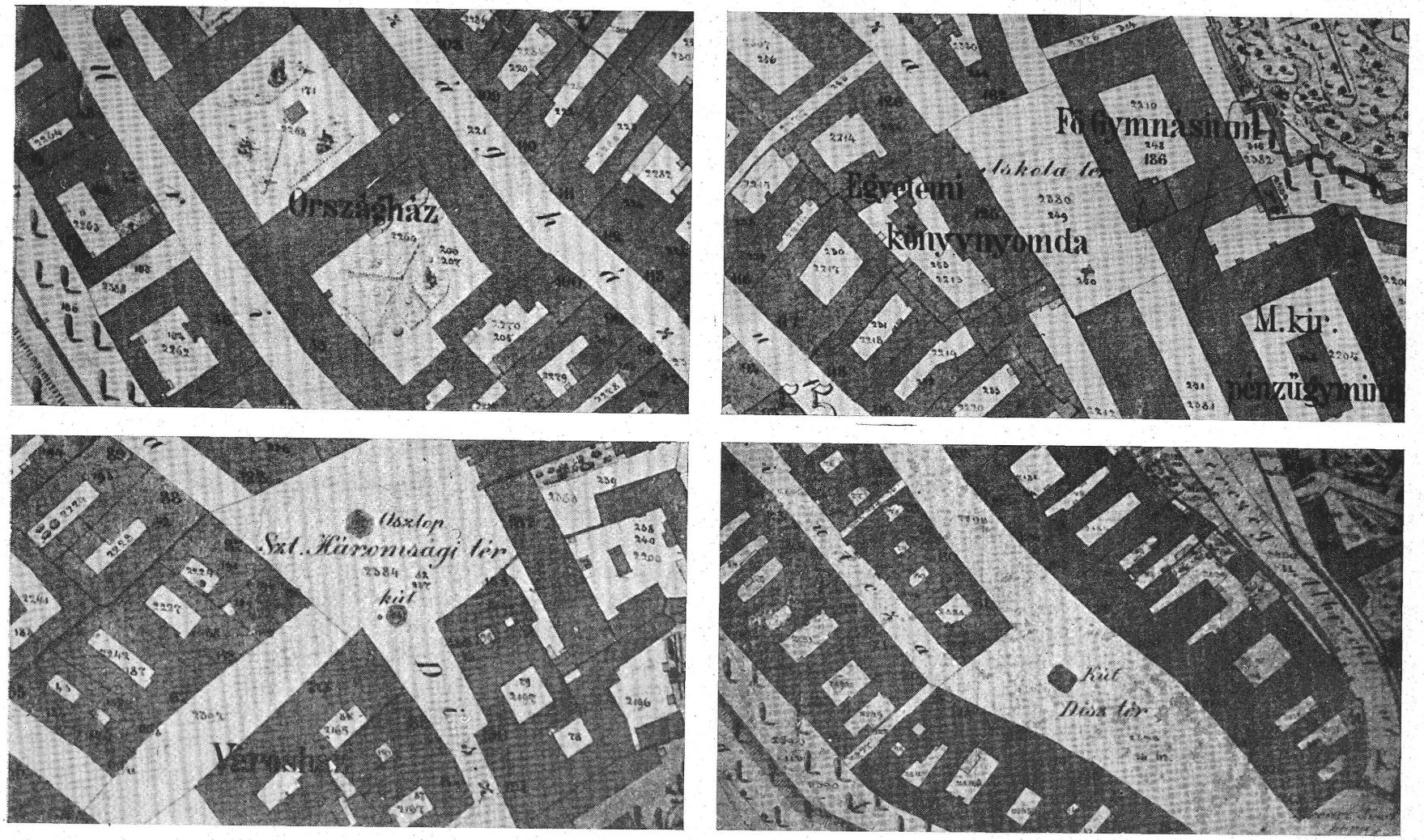


11. kép. Wojtha Ferenc terve az áthelyezett új városházi kúthoz, 1832





12—13. kép. Walther Antal 1823. évi és egy ismeretlen 1839. évi lefedésterve a városházi kúthoz



14—17. kép. A négy kút környéke Marek János térképén, 1873

3, 4, 5. és 6. az Országház utca 4, 6, 9. és 26.sz. házak pincéjében. 7. és 8. a Szentháromság utca 2. és 5. sz. házak pincéjében. 9. A Tárnok utca 10. sz. ház pincéjében. 10. Az Uri utca és Szentháromság utca sarkán a Hadik-szobor alatt. Fedlap alatt van kút, vagy csak az akna van meg a Kapisztrán tér közepén, az Országház utca és Fortuna köz sarkán, az Országház utca 7, 11, 14, 15, 17—19. és 28. sz. házak alatt a pincében. A Szentháromság utca 7, Uri utca 19. és 72. sz. házakban. Kadic a Dísz tér 11. sz. ház pincéjében is említ egy kutat, ez talán azonos azzal, amelyben nemrég a Fővárosi Történeti Múzeum középkori osztálya oly gazdag és ritka XIV. századi leletet tárt fel. Ezek a pince-kutak Buda lakosságára — amelynek a XVIII. században a bortermelés volt a legfőbb jövedelemforrása — rendkívül fontosak voltak.

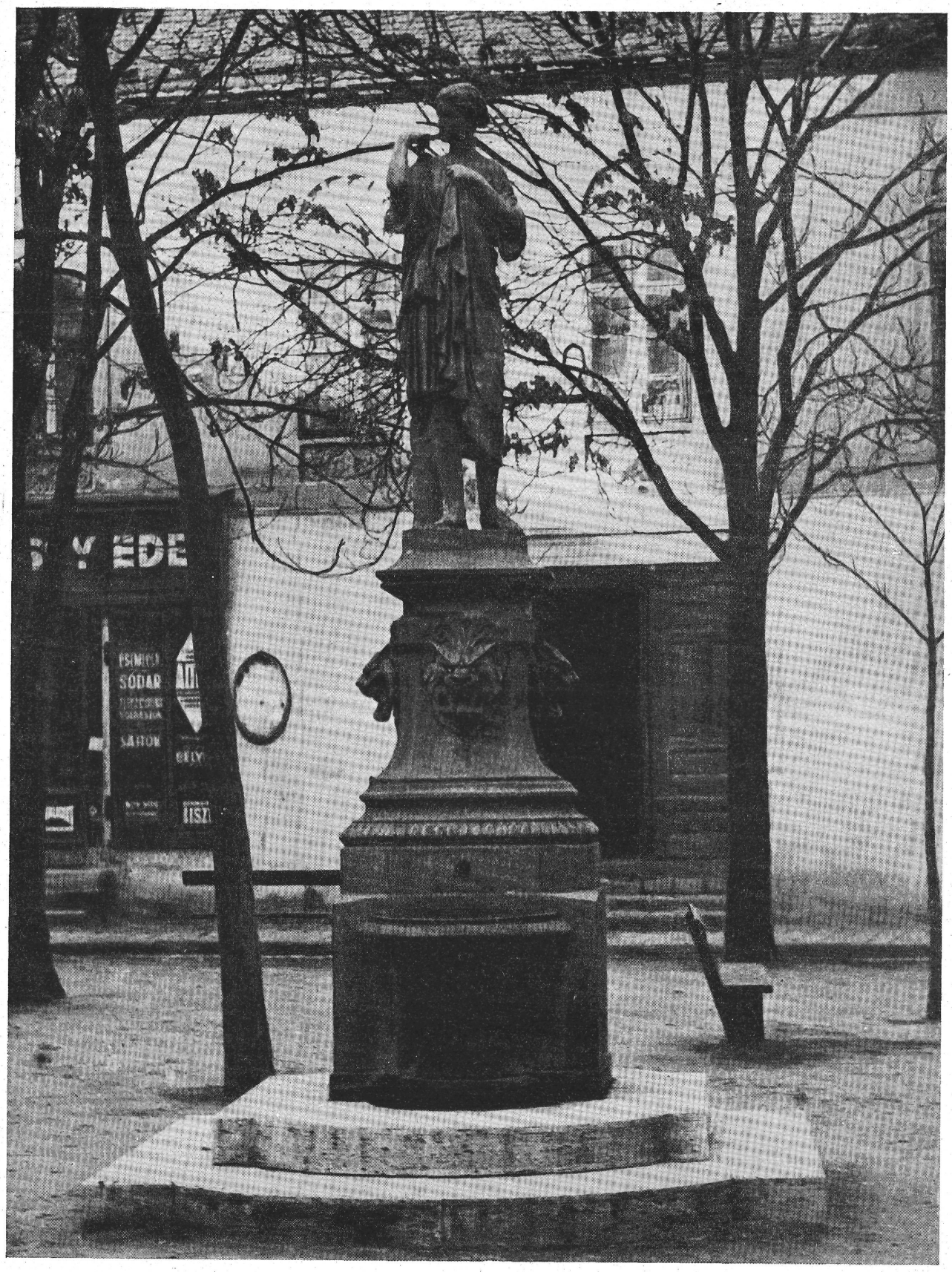
A XIX. században Buda fejlődése oly lassú, hogy azt Pest rohamos növekedésével szemben visszamaradásnak is nevezhetjük.[112] Ez meglátszik kútrendszerén is, amely 1873-ban még pontosan azonos az 1794. évivel. Mindössze az a változás volt, hogy a svábhegyi források vizét két Donáti utcai kútba is bevezették egy 1832. évi térkép szerint (8. kép).[113] De a régi Szent János-kórházba tervezett vízlevezetéshez a tanács a vízmennyiség elégtelensége miatt nem járult hozzá.

A városházi kút is változatlanul állt ugyanazon a helyen. Pedig már 1822-ben tervezték az áthelyezését. Ennek oka valószínűleg az lehetett, hogy a Szentháromság tér akkor piac volt, és a kút a forgalmat akadályozta. A terv szerint[114] a Boldogasszony templom mellett jobbra állott kamarai épület elé került volna a sarokba, amint az, az ez alkalommal készült térképen (5. kép) látható. A kutat akkor változatlan formában kívánták áthelyezni. Ez a terv nem valósult meg, szintúgy az 1832. évi sem. Ekkor azonban Wojtha Ferenc építőmester új kúttervet készített (11. kép).[115] Az egyszerű, félkörív alakú, egy lépcsőfokon álló, lépcsősen fedett ciszternakút tetejét klasszicizáló váza díszítette. Az új, meg nem valósult terv szerint már fedetten készült volna. Erre a tapasztalat kényszerítette a terveztetőt, hiszen az eredeti, nyitott medencéjű kutat is állandóan, télen-nyáron fedve kellett tartani, mert nemcsak kút, hanem víztartály is volt. Az összes ábrázolások, amelyek mind nyáron készültek, a kutat fedettnek mutatják. Mint láttuk, már a kút felállítása évében készített Niedermayer rá egy fa-takarót. Ezt időnként meg kellett újítani. 1823-ból Walther Antal ács (12. kép) terve került elő, amely szerint az kútházszerűen, teljesen beborította volna a medencét.[116] 1839-ben egy jelzetlen terv szerint készült az újrafedés (13. kép),[117] éspedig az egyenes vonalú, No 1-gyel jelzett szerint. Ismerjük még egy csatorna tervét, amely a kútból kifolyó vizet vezette a Cameral-Canal-ba.[118] Más adat a budai mai vízmű megindulásáig, amikor ez a kút is osztozott a többi kút sorsában, a lebontásban, eddig nem került elő.

A Dísz téri kút további történetének kutatása nem hozott újabb adatot. Az a körülmény, hogy a számos korai, a Dísz teret ábrázoló fényképen nem szerepel, arra enged következtetni, hogy talán még a többi kút lebontása előtt lebontották. Ennek oka eredendő hibái lehettek.

Az Iskola (ma Hess András) téri kútról több adatunk van, de azok sem sokkal több fényt vetnek reá. Vasquez 1837-ben készült térképe Buda és környéke c. lapjának[119] keretén »A királyi kamara a Bétsi utszában« című képén, a volt egyetemi nyomda épülete (I. Hess András tér 4) és a kiugró Praesidial-palota által képezett sarokban egy kútház állott. Ezen egy fülke, dacára az árnyékban levő, sötét ábrázolásnak, határozottan kivehető. Ez a kút Rösler szerint is Brunnenstube, szemben a másik három márványkúttal.[120] Schams »Grüne Brunne«-nak nevezi,[121] talán a Grünebaum Gasse elnevezésről, ahogyan rövidebb ideig ezt a teret — akkor utcát — nevezték. A 4. képen közölt térkép magyarázatában mint »Rother Brunne« szerepel, és alaprajza egy kis négyzet. Az 1873-as térkép szerint a kút alaprajza már szabálytalan, négyágú csillag. Valószínűleg, tekintettel arra, hogy mind a Vasquez-féle ábrázolás, mind az említett térkép (14—17. kép) — amely egyébként is a legteljesebb képet nyújtja a várnegyed kútjainak elhelyezéséről — alaprajza hiteles, a kút időközben átépült.

A Ferences téri kút sorsa magának a térnek sorsával volt egybekötve. Egészen 1870-ig zavartalanul szolgáltatta a vizet a környék lakóinak. Amikor azonban a belügyminisztérium egykori palotája 1870-től 1872-ig felépült, az 1823-ban az Uri utcai oldal beépítésével már részben lezárt tér megszűnt, a kút a minisztérium udvarára került, a Kauser és Frey tervei szerint készült



18. kép. Az Artemis-kút az Iskola téren

háromemeletes Országház utcai épületszárny elzárta a közönség elől. A tér telkének átengedése ügyében létrejött egyezségben Buda városa kikötötte, hogy a minisztérium az elzárt kút helyett két kutat emel a lakosság részére : egyet a Bécsi kapu téren, s egy másikat a Lant utcában.[122] Ezt a kötelezettséget a minisztérium 1873-ig — amikor is a volt Ferences téri kút még a helyén állott és más kút a Marek-féle térkép[123] szerint nem épült — nem teljesítette. A Kapisztrán téren állott a köztudatban Hebe-kútnak nevezett kút (18. kép). A kikötött két kút és az eredetileg kijelölt helyek helyett — mintegy azok felezővonalában — Buda városa ezt fogadhatta el.

Ez volt a várnegyed legfiatalabb kútja, rövid életsorsa mégis egyike a leghányatottabbaknak. Eredetét, noha valószínűsítettük, még teljesen bizonyítottnak nem vehetjük. Neve is téves, mert Kampis Antal tanulmányából tudjuk, hogy nem Hebe, hanem Praxiteles gabii Artemis szobra Louvre-beli római kori másolatának utánöntése.[124] Keletkezésének időpontját sem tudjuk még biztosan. 1840—1850-re tették az eddigi források, noha 1873-ban még nem állott, a vízvezeték bevezetése — 1882 — után pedig nem készülhetett. Talpazata és medencéi különben is elárulták, hogy nem a romantika szülötte. Még félszázadig sem állhatott a helyén, amikor előbb 1923-ban a Kapisztrán-szobor miatt az Iskola térre kellett vándorolnia, majd innen is útra kelt az Ince pápa szobor miatt. Hosszú ideig a szomszédos iskola udvarán hevert, amíg 1942 körül gondos kezek a háború viszontagságai elől egy várbeli pincébe nem helyezték. Innen került ismeretlen úton és teljesen indokolatlanul a nagytétényi kastélymúzeum elé, ahol ma a számára történetileg és stílusban is idegen környezetben áll. A Ferences téri kút ott maradt elhanyagoltan a belügyminisztérium udvarán. Lebontása egybeeshetett a többi kút eltűnésével. Minthogy magánterületen állott, alapjait nem szedték ki. 1944—1945-ben egy bombatölcsérben felszínre kerültek alapjai, amelyek a tölcsér betemetése után ma is megvannak.[125]

A kutak történetének ismertetése mellett néhány szót kell szólnunk a vízről is, amelyet szolgáltattak. A szabadsághegyi források vizét 1822-ben Schams kitűnő műve, amely az egész vízellátást az egykori források közül a legrészletesebben és leghitelesebben ismerteti, így jellemzi : »So hat Ofen ein sehr gutes Trinkwasser stets fort im überflusse, dass vor dem süssenmatten Brunnenwasser in Pest immer den entschiedensten Vorzug hat, und durch die verschiedenartigen Bestandtheile der Gesundheit noch zuträglicher wird ; weil die harten Gebirgsflüssigkeiten der Königs- und Schwabenbergs-Brunnen durch das weiche Wasser des Doctorbrunnen gemässigt werden.«[126] Ezt a véleményt igazolták a legújabb vizsgálatok is.[127] A szivattyús kutak vizét, amelyet gyakran igen jelentős mélységből szívtak, kevésbé használhatónak tartották, minthogy beszüremkedett dunavizet tartalmazott. Ugyanez állt még fokozottabb mértékben a dunavíz emelő berendezésre.

A budai várnegyed és a vár vízellátásának a szabadságharc alatti sorsáról, amikor 1849-ben az ostromló honvéd seregek a svábhegyi vízvezetéket elvágták, jó tájékoztatást ad Balázs Endre.[128] Ugyanő ismerteti a budai vízellátás leromlását az elnyomatás alatti időben : »A svábhegyi források vize apadni kezdett, a csővezetékek keresztmetszete pedig a kemény vízből kiváló szilárd alkatrészek lerakódása következtében megszűkült . . . a nyers Dunavizet szállító . . . vízmű kezdetben jól bevált, de később egyre romlott.« 1855-ben elhatározta a város tanácsa a Baczó József által 1831-ben bővített[129] vízmű teljes átépítését. A terveket Clark Ádám készítette, de Hofbauer János városi kútmester olcsóbb ajánlatot tett és ezért rábízták az építést az I. Fő utca 3. sz. alatti telekre. Az új vízmű nem vált be, vize zavaros, sőt gyakran bűzös volt. Kisebb-nagyobb javításokkal igyekeztek rajta segíteni, de nem javult lényegesen a helyzet Buda vízellátásában egészen az új, mai vízmű üzembehelyezéséig. Ezt a vízművet Wein János tervei szerint a budaújlaki dunaparton 1880-ban kezdték építeni, és 1882. május 20-án indult meg a várban a vízszolgáltatás. Ez a régi kutak sorsát megpecsételte. Sorra lebontották, széthordták őket. Emléküket ma a Vármúzeum sarkán ülő Pallasz Athéné egyedül őrzi.[130]

JEGYZETEK

Köszönetet mondok Schoen Arnoldnak, aki tanácsaival és értékes adatok közlésével munkámban mindvégig támogatott és a Budapesti 1. sz. Állami Levéltár illetékes dolgozóinak, akik segítségemre voltak.

[1] *Garády S.*, Mátyás király budai vadászkastélya. Historia IV (1931) 1—2. sz. Pestbudai Emléklapok 52.

[2] *M. Bel*, Notitia Hungariae Novae ... III. köt. Bécs, 1757, 444.

[3] *Schmall L.*, Buda közállapotai. Budai állapotok a múlt században. Adalékok Budapest Székes Főváros Történetéhez. Bp. 1899, II. 233—248.

[4] *Schoen A.*, XVIII. századbeli képző- és iparművész jezsuita frátereink. Történetírás I (1937) 282.

[5] Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. Budai tanácsülési jegyzőkönyv 1718. 129, 221. és december 2-i ülés, valamint a Budai számadáskönyvek 1717. és 1718.

[6] Idézett jegyzőkönyv 99, 106, 220, 222, 263. l., és idézett számadáskönyvek 1718. 23. l., 1718. 24.

[7] Idézett jegyzőkönyv 45. l. és *Némethy L.*, Nagyboldogasszonyról nevezett Budapestvári főtemplom történelme. Esztergom, 1876, 148—149.

[8] *Illyefalvi L.—Pallos J.*, Pest-Buda polgárjogot nyert lakosai. Bp. 1944, II. 193.

[9] A budai kőfaragó és építő-mesterek céhkönyve. Fővárosi Történeti Múzeum. Lt. sz. 1088.

[10] Idézett jegyzőkönyv 279.

[11] Idézett jegyzőkönyv 302—303. Az adónemek pontos meghatározását Nagy Istvánnak köszönöm.

[12] Idézett jegyzőkönyv 1718. október 27. 357.

[13] *Némethy* i. m. 148—149.

[14] *Schmall L.*, A budai régi városháza története. (Bp. 1906), 71. Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban.

[15] *J. E. F. Miller*, Epitome vicissitudinum et rerum memorabilium de Libera Regia ac Metropolitana urbe Budensi ... Buda, (1760), 93—94.

[16] *Garády S.*, Jelentés az 1936—1942. évben végzett ásatásokról. Bud. Rég. XIII. Bp. 1943, 405—407.

[17] *Garády S.*, Mátyás király budai vadászkastélya. Historia IV (1931) 1—2. sz. Pestbudai Emléklapok 53.

[18] *Schmall L.*, A budai régi városháza története. (Bp. 1906.) Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtárban.

[19] Plan de la Forteresse de Bude. Levé et signé par François Langer. 1749.

[20] Raports Plan von der Vestung Ofen pro anno 1763. Xav. Salgari de Salger.

[21] *Pauler T.*, A budapesti m. kir tudományegyetem története. Bp. 1880, I. 115, 117, 118.

[22] Idézett jegyzőkönyv 1776. 45.

[23] Idézett jegyzőkönyv 78.

[24] Idézett jegyzőkönyv 114. l., és 1777. évi jegyzőkönyv 11.

[25] Idézett jegyzőkönyv 1776. 146. l., és idézett számadáskönyvek 85. köt. (1776).

[26] Idézett jegyzőkönyv 1777. 15, 36, 40, 43.

[27] Idézett számadáskönyvek 85. köt. (1776) 45.

[28] Idézett jegyzőkönyv 35.

[29] Idézett jegyzőkönyv 52.

[30] Idézett jegyzőkönyv 54, 68, 80, 84, 98.

[31] Idézett jegyzőkönyv 116.

[32] *Pauler* i. m. 122.

[33] Idézett jegyzőkönyv 112.

[34] Adatait l.: *Schoen A.*, A budai Szent Anna templom. Bp. 1930, 157—158.

[35] Budapesti 1. sz. Állami Levéltár: Budai Mérnöki Tervek. 1850—1873. 102. sz. (Misc. a. n. 45. sz.)

[36] *Schoen A.*, A budai Szent Anna templom. Bp. 1930, 165—166. és *Réh E.*, A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. Bp. 1932, 15, 67, 68, 80. l., 3, 4. kép.

[37] Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztály. Lt. sz. 7981.

[38] Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztály. Lt. sz. 28285.

[39] Idézett jegyzőkönyv 116—117. l. és idézett számadáskönyvek 88. köt. 45.

[40] Idézett számadáskönyvek 89. köt. 43.

[41] Idézett jegyzőkönyv 1778. 100.

[42] Idézett jegyzőkönyv 84. és idézett számadáskönyvek 91. köt.

[43] Idézett jegyzőkönyv 154.

[44] Idézett jegyzőkönyv 152.

[45] Idézett jegyzőkönyv 144.

[46] Idézett számadáskönyvek 93. köt. (1778) 40.

[47] Idézett jegyzőkönyv 1728. II. 189.

[48] Idézett számadáskönyvek 91. köt. 32, 40.

[49] Idézett jegyzőkönyv 1778. 95.

[50] Idézett jegyzőkönyv 95.

[51] Idézett jegyzőkönyv 102—103.

[52] Idézett jegyzőkönyv 1779. 117. és idézett számadáskönyvek 95. köt. 42.

[53] Idézett jegyzőkönyv 1781. május 14. 132.

[54] Idézett jegyzőkönyv 1783. november 17. 183.

[55] Idézett jegyzőkönyv 1782. 58.

[56] Idézett jegyzőkönyv 54, 55, 112, 119, 141, 145, 151, 151, 153, 153, 156, 162, 165, 173, 193, 194, 194, 198, 198, 201, 212, 226, 238.

[57] Idézett jegyzőkönyv 1783. 2, 17, 26, 39.

[58] *Vályi A.*, Magyar országnak leirása. Buda, 1796, I. köt. 331. Erre az adatra Borsos László volt szíves a figyelmemet felhívni.

[59] Az idézett számadáskönyvek 110. köt. 80. (és október 9.).

[60] *Paulinyi O.*, A m. kir. Belügyminisztérium budai várbeli székházának története. Tanulmányok Budapest múltjából VI. Bp. 1938, 13. kép és az 57. lapon a 11. sz. jegyzet.

[61] Idézett jegyzőkönyv 1783. 49, 92, 95.

[62] Idézett jegyzőkönyv 114.

[63] Idézett jegyzőkönyv szeptember 10-i ülés.

[64] *Schoen A.*, II. József lovasszobra Budán. Pest-Budai Művészeti Almanach az 1919. esztendőre. Bp. 1919, 38—47.

[65] *Liber E.*, Budapest szobrai és emléktáblái. Bp.

1943, 45. A kép eredetije a Budapesti 1. sz. Állami Levéltárban. sz. n.

66 Idézett jegyzőkönyv 1782. április 12. 57.

67 *Schoen A.*, II. József lovasszobra Budán. Pest-Budai Művészeti Almanach az 1919. esztendőre. Bp. 1919. 39.

68 Idézett jegyzőkönyv 1784. 66.

69 Idézett jegyzőkönyv október 4-i ülés.

70 Idézett jegyzőkönyv október 28.

71 Idézett jegyzőkönyv december 11.

72 Idézett jegyzőkönyv október 6.

73 *Pigler A.*, A pápai plébánia templom és mennyezetképei. Bp. 1922, 63, 68, 69.

74 Idézett jegyzőkönyv 1784. december 4.

75 Idézett jegyzőkönyv 1785. március 16.

76 Idézett jegyzőkönyv október 5.

77 Idézett jegyzőkönyv 1786. 257. l., 563. sz.

78 Buda szab. kir. főváros határának másolati térképe. Marek János. 1873.

79 Idézett számadáskönyvek 11. köt. (1784) 97.

80 Idézett jegyzőkönyv 1784. október 6, október 16, november 13, november 20, november 27, december 4, december 11, december 21. stb.

81 Idézett számadáskönyvek 110. köt. (1784) 81. stb.

82 Idézett számadáskönyvek 11. köt. (1784) 95. stb.

83 Idézett jegyzőkönyv 1785. január 31, május 21, szeptember 29, október 26, november 18. stb.

84 Idézett jegyzőkönyv 1786. 109, 11, 129, 134. l., február 17, február 24, március 4, március 11, április 10-i ülés.

85 Idézett számadáskönyvek 110. köt. (1786).

86 Idézett jegyzőkönyv 1784. november 27, december 21. stb.

87 Idézett jegyzőkönyv október 9. és 1785. január 21.

88 Idézett jegyzőkönyv október 9. stb.

89 Idézett jegyzőkönyv 1785. január 21. stb.

90 Situations Plan ueber einen Theil der Festung Ofen. Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. Acta Cameralia 747/1822—1848. Erre a térképre Nagy Lajos volt szíves a figyelmemet felhívni.

91 Idézett jegyzőkönyv 1785. október 5. A szobor ábrázolását az eredeti helyén l.: *Lechner J.*, Budapest Műemlékei. Bp. 1924, 145. kép.

92 Idézett számadáskönyvek 111. köt. (1785) 100.

93 Idézett számadáskönyvek 118. köt. (1791) 235.

94 Idézett számadáskönyvek 126. köt. (1799) 343—345, 320, 327. $^1/_4$ l.

95 Idézett jegyzőkönyv 1785. II. Helytartótanácsi engedély: 21,327/1785. 134. l. és 1786. január 13. 50.

96 Idézett számadáskönyvek 114. köt. (1787) 60. l., és 115. köt. (1787) 129.

97 *Illyefalvi—Pallos* i. m. I. 57.

98 Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. Acta Cameralia 37/1794. Erre a tervre Nagy Lajos volt szíves a figyelmemet felhívni. Hackernek még számos építészeti terve van a Magyar Országos Levéltárban.

99 Idézett számadáskönyvek 123. köt. (1795) 335. l., és 1796. január 7, május 12, május 21, október 27, 1797, május 20.

100 Idézett számadáskönyvek 326—330. l. és 1797. június 26.

101 Borsos László szíves közlése.

102 Idézett számadáskönyvek 125. köt. (1798) január 15. és július 5.

103 Situationsplan der Festung Ofen. 1786—1794.

104 Idézett jegyzőkönyv 1780. november 20. és december 7.

105 Idézett jegyzőkönyv 1782. január 4. 2—3.

106 Idézett jegyzőkönyv január 7. 5.

107 Idézett jegyzőkönyv 1784. augusztus 28, szeptember 4, szeptember 11.

108 Idézett jegyzőkönyv szeptember 11, szeptember 18, szeptember 25, október 2.

109 Idézett jegyzőkönyv 1786. február 17.

110 *Horusitzky H.*, Budapest dunajobbparti részének (Budának) hydrogeológiája. Bp. 1933, 109—110.

111 *Kadic O.*, A budavári barlangpincék. A várhegyi barlang ... Bp. 1942, 12, 13, 14, 15, 16.

112 *Zakariás G. S.*, Adatok Buda építészetéhez a XIX. század első felében. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1954. Sajtó alatt.

113 Situations-Plan ueber einen Theil der Festung Ofen und der Wasserstadt. Baczó József 1832. február 26. Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. (Jelzetlen.)

114 L. a 90. jegyzetet.

115 Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. Budai Gazd. Biz. Iratok 1832. május 19.

116 Uo. 1823. szeptember 28.

117 Uo. 1839. augusztus 22.

118 Uo. 1833. március 12.

119 *Vasquez P. K.*, Buda és környéke térképe. 1837.

120 *Rösler*, Kalender von Ofen und Pest für 1809. 44.

121 *F. Schams*, Vollständige Beschreibung der königl. Freyen Hauptstadt Ofen in Ungarn. Buda, 1822, 486.

122 *Paulinyi* i. m. 46.

123 *Marek* idézett térképe.

124 *Kampis A.*, Budapest kútjai. Magyar Főváros III (1940) április 12. 2. Tévesen tulajdonítja tehát Bevilaqua Borsódy Béla (Budai Napló 1930. május 1.) Bakó István XIX. század eleji mester művének.

125 Borsos László szíves közlése.

126 *Schams* i. m. 486.

127 *Sarló K.*, Milyen vizet ittak Budavárában Mátyás király idejében. Magyar Főváros IV (1941) 21. sz. 2.

128 *Balázs E.*, A nyolcvanéves Budapesti Vízmű. Bp. 1947, 7, 13.

129 Budapesti 1. sz. Állami Levéltár. Budai Mérnöki Tervek. 135. sz. 1831. XII. 29.

130 A kézirat lezárása után volt szíves Pataky Vidor figyelmemet a Ferences téri kút első tervvázlatára (Magyar Országos Levéltár Cam. Civ. 794. sz. Fasc. 166. 8. lap) és az áthelyezés tervrajzára (Magyar Országos Levéltár Cam. Cir. 794. sz. Fasc. 166. 9. lap) felhívni, amiért hálás köszönetet mondok. Ugyancsak a kézirat lezárása után Schoen Arnold szíves közléséből értesültem arról, hogy a Magyar Országos Levéltár, Budai Kamarai Adminisztráció, Memorialien und Anbringen 3.938 fasc. 92 S. adatai szerint Stumpf János Konrád már 1690-ben dolgozott a svábhegyi vízvezeték helyreállításán.

S. G. ZAKARIÁS

A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF POST-MEDIEVAL WELLS IN THE FORTRESS OF BUDA

The water supply of the Fortress of Buda was always a difficult and important problem. The famous and technically excellent medieval water conduit on the Svábhegy (»Swabian Hill«) as well as the mechanism for raising water from the Danube deteriorated during the Turkish occupation, to be destroyed so completely during the siege of 1686 that their restoration could not be taken in hand until 1716 when it was carried out under the management of C. Kerschensteiner. The reconstructed aquaeduct conveyed the water of the Város-kút («Town Well») and the Sváb-kút («Swabian Well»), the latter vaulted over since then, from the Svábhegy through a four kilometre long conduit across the Krisztina-város («Christine Town») and the Vérmező («Field of Blood») to the Szentháromság-tér («Holy Trinity-square») in the Fortress.

The well, the water of which was raised through a conduit operating on the principle of communicating vessels, was the work of the stone dresser R. Mossleuthner, while the statue of St. Ignatius, adorning it, was the work of art of the sculptor A. Hörger.

It was this well, allegedly of red marble, which supplied the inhabitants of the Fortress of Buda with fresh spring water until 1777. No pictorial representation or plan of this well has remained. The water-raising mechanism and the water of the private wells, worked by means of pumps, were rather second rate.

The growth of the population, and especially the transfer of the university from Nagyszombat to Buda, compelled the Municipal Council to improve and amplify the water supply. H. Tumler, a hydraulic engineer, was invited on December 6, 1776, to draw up adequate designs; following the invitation, he soon moved to Buda and was granted full municipal rights there. The work of extension was carried out under his direction, and in its course the water of a third well the still existing Király-kut («King's Well»), was connected up with the general water network. The commision to construct a new mechanism to raise water from the Danube was given to F. Kempelen.

The increased supply of water obtained from the amplified waterworks, which were put into operation on November 3, 1777, raised the necessity of the old well being replaced by a new one. An estimate of the costs, together with the plans of three wells, was submitted by the stone dresser F. Endl already on September 19, 1776; one of the plans is still in the possession of Archive No. 1. of the Budapest Municipality. The plan is the work of J. H. Jäger, one of the architects of the Zichy-palace in Óbuda, who cooperated repeatedly with F. Endl. Jäger's design (Fig. 1) is purely baroque in style, and provides for rich sculptural embellishments. Costs were estimated at 955,03 florins. Sculptural work could, of course, not be included in a price as cheap as this. It is therefore to be assumed that Jäger took the statues from the old,demolished well. If this assumption is correct, we have before us the representation of the hitherto unknown statues of Hörger as depicted in Jäger's project. The designs of the other two wells, annexed to Jäger's estimate, cannot be found.

But this same file contains one more plan: it bears neither initials nor signature, and is the design of a simple octagonal basin with a single stairstep leading to it. (Fig. 2) A glance at the drawing makes it clear that it represents the same well as is depicted in the print of K. Schwind (Fig. 3). Also a photograph, in the custody of the «Modern Section» of the Municipal Historical Museum (Fig. 5), shows this same well. Looking at the pavement in the picture we can see the special covering that was placed above the conduits. The minutes of the meetings of the Buda Municipal Council and the accounts which have been preserved reveal that the Városház- («Town Hall») well was designed by K. Adami, a stone dresser born at Como and a resident of Süttő, who sculptured the well from marble quarried at Süttő; he was paid a fee of 1300 florins for the well, subsequently, 110 florins for the pedestal of St. Ignatius which was provisionally placed on it.

The reign of Joseph II was an eventful period of Buda's development in general, and of the history of the town's water supply in particular. After the dissolution of the religious orders all higher administrative instances of the country were transferred to Buda, and the consequent increase in the water consumption imperatively required a further extension of the whole existing system of water supply.

This work, too, was carried out under the management of H. Tumler. Wider pipes were substituted for the old ones, and the water conduits extended through the Országház- («Parliament») street to the Ferences- («Franciscan») square. A wooden head to this well

was made by the carpenter X. F. Niedermayer who had already made a well head in the Dísz- (»Parade«) square to which the conduits were also extended.

The wooden well head in the Dísz-square was replaced later by one of marble made by K. Adami in the years 1784 and 1785. He made slow progress with this work as he was taken up at the time by other works, such as the sculpturing of the high altar in the parish church at Pápa, etc. Nor was the workmanship of the well head deemed to be satisfactory, wherefore 100 florins were retained. No plans or pictures of this well have been preserved. Judging by representations found on geographical maps, the ground plan of the well house was oblong with the four corners cut off; the well head was of marble from Süttő or Nyergesújfalu. Because of its deficient execution, the well head in question was taken to pieces and reconstructed by the stone dressers F. Hofhauser and M. Endl already in the years 1779 and 1800.

With the well in the Dísz-square, Ferences-square, and that in the Iskola- («School») square, to be dealt with later, the total number of the wells through which the completed aquaeduct system supplied the residential quarters of the Fortress with water, came up to four. From the old maps it is the one made in 1822 on which the wells are most clearly indicated (Fig. 4).

The well situated next to Town Hall was originally adorned with the statue of St. Ignatius. Having become anachronistic after the abolition of the Society of Jesus and the expansion of the ideas of the Enlightenment, the statue was replaced in 1785 by one of Pallas Athene with the arms of the town on her shield, a work of art made by K. Adami (Fig. 7). Adami received a fee of 280 florins for the statue, and J. Lázár 25 florins for the guilding of the lance of the goddess.

The well in the Ferences-square was completed in the years 1795—1796 on its final site and in its definitive form. It was designed by X. F. Hacker, a carpenter and master builder attached to the treasury. The well head (Fig. 6) was a small building in which there was an oblong basin with the corners cut off; its shorter sides were adjoined by two square shaped niches. The well house is a typical piece of Josephine style. The marble basin was the work of J. Aprili, a stone dresser of Süttő, and the constructional work was carried out under the management of Hacker, the designer.

We have but scanty information about the fourth well, that in the Iskola-square. It already stood in 1794, and we see it represented as a niched well house in an inset to a map of Vasquez from 1837. Its ground plan was modified later.

Also smaller, bored wells with very deep shafts, provided with pumping mechanism, were used in the Fortress. There were also cellar-wells, the widely known »Turkish wells«, in use. These were situated at the bottom of deep, sometimes two, even three storied cellars, and contained not very wholesome soil water.

But for the extension of the water conduits to two wells in the Donáti-street (Fig. 8) the network of water conduits suffered scarcely any change in the 19th century. We know of a design made in a classicizing style by F. Wojtha in 1832 in connection with the intended transfer of the Városház (»Town Hall«) well which was never carried out (Fig. 10). This last named well had a permanent cover, the wooden structure of which used to be exchanged from time to time (Fig. 12—13).

The network of wells was still unchanged in 1873 (v. map of J. Marek from 1873, — Fig. 14—17). One more well was opened after 1873 in the Nándor- (now Kapisztrán) square; the well head was an imitation of the Roman copy in the Louvre of an Artemis statue made by Praxiteles (Fig. 18). This well head was later transferred first to the Iskola-square, and then to Nagytétény.

The fate of the old wells was sealed by the completion of the present system of water supply on May 20, 1882, when all of them were demolished. All that has remained of them is the statue of Pallas Athene at the corner of the present Fort-Museum.

CAPTIONS

Fig. 1 Plan by J. Henrik Jäger for the reconstruction of the St. Ignatius Fountain, 1776

Fig. 2 Károly Adami's plan for the Town-Hall Fountain, 1777

Fig. 3 Engraving by Károly Schwindt, showing Trinity Square with the Town-Hall Fountain, 1830's. Historical Museum, Budapest

Fig. 4 Map of a section of Castle Hill with the water-pipes and two wells, 1822

Fig. 5 A photograph of the Town-Hall Fountain. The covering of the pipes can be seen on the pavement. 1870's. Historical Museum, Budapest

Fig. 6 Xavier Ferenc Hacker's design for a fountain on Franciscan Square, 1793

Fig. 7 Károly Adami's statue of Pallas Athene at its present location. Photo-Gallery of Monuments

Fig. 8 A section of Castle Hill and Víziváros with the two fountains in Donát Street. Drawing by József Baczó

Fig. 9—10 First draft of the Franciscan Square Fountain and the map for its relocation

Fig. 11 Ferenc Wojtha's design for the replaced fountain of the new Town-Hall, 1832

Fig. 12—13 Antal Walther's plan from 1823 and an anonymous plan from 1839 for covering the Town-Hall Fountain

Fig. 14—17 The four fountains and their neighbourhoodon a map drawn by János Marek, 1873

Fig. 18 The Artemis Fountain on School Square

JELENTÉSEK

WESZPRÉMY BARNA

RÓMAI BRONZTÁRGYAK SZÍNKÉPELEMZÉSE

A legtöbb öntészeti munka, amelyet a világon bárhol végeztek, vagy teljes egészében, vagy töredékében a kései utókorra fennmaradt. Ilyen leleteket alkalmas módon vizgálat alá véve a kapott eredményekből igen értékes következtetéseket tudunk levonni. A régészeti kutatás céljaira mindenek előtt az emissziós színképelemzés a legmegfelelőbb, lévén a szó legszorosabb értelmében mikro elemző módszer. Az emissziós színképelemzés igen értékes szolgálatokat végez olyankor, amikor az a feladat, hogy a vizsgálati anyagot kémiai összetétele alapján identifikálni kell. A vizsgálat céljára a milligramm töredéke is elegendő, az analízis egy munkamenettel megoldható, a színkép felvétel mint hiteles dokumentum, bármikor elővehető. Különösen ki kell emelni, hogy kiértékelésnél az egyes színképvonalak relatív feketedés-értékei egy viszonyszámot eredményeznek, amely szám a vizsgálati anyag kvantitatív összetételére ad tájékoztató képet anélkül, hogy tudnunk kellene az egyes alkotó elemek abszolút mennyiségét.

A tájékoztató vizsgálat eredményeit könnyű áttekinthetőség céljából célszerű táblázatban összefoglalni.

A színképvonalak feketedéséből levezethető a vizsgálati anyagban jelenlevő egyes elemek relatív mennyiségének jelzésére a következő jelöléseket szokás általában használni: $^{++++}$ fő tömege, $^{+++}$ igen sok, $^{++}$ sok, $^{+}$ jól kimutatható, ny még kimutatható, $\varnothing$ nem kimutatható.

Finomabb megkülönböztetés céljából használjuk még a $>$ több és $<$ kevesebb jelzést is.

Vizsgálati anyagok színképelemzéséhez mindig a feladathoz mérten kell megválasztani a gerjesztési feltételt, ugyanis az emissziós színképelemzés alapja az a fizikai folyamat, amikor magas hőmérsékleten a vizsgálati anyag csekély részét gőzzé alakítjuk s ezen fémgőzt gerjesztjük, azaz emittálásra bírjuk. Az izzó fémgőzök által kisugárzott keverék fénysugarakat alkalmas optikai berendezés segítségével hullámhosszúságuk szerint rendezzük s a kapott spektrumot lefényképezzük.

A színképelemzés csekély vizsgálati anyag használata miatt ún. roncsolásmentes eljárás. Ezen előnyeinek különösen régészeti vizsgálatoknál domborodik ki a jelentősége, amikor fölöttébb nagy gondot kell fordítani arra, hogy a vizsgálandó muzeális tárgyak meg ne sérüljenek. Ezen szempont szem előtt tartásával választottuk a kisfeszültségű gerjesztést, ellenelektródul színképileg tiszta szenet alkalmaztunk.

A gerjesztő és spektrográf főbb műszaki adatai a következők :

Spektrográf : kvarc Zeiss Qu24,

Gerjesztő : kisfeszültségű, megvilágítás 4 perc, ellenelektród színképileg tiszta szén, 2 mm $\varnothing$, negatív anyag Agfa Spectral Blau Rapid.

A Budapesti Történelmi Múzeum Régészeti Osztálya felkérésére a Rákosi Mátyás Művek Központi Anyagvizsgáló Osztálya színképelemző laboratóriumában a következő római korból származó bronz műemlékeket vizsgálta meg :

Héraklész-szobor, Héliosz-szobrocska, fibulatöredék és egy kis bronzérem. Összehasonlításképpen egy modern bronzérem színképét is felvettük.

A tájékoztató vizsgálat eredményeit az I. táblázatban foglaltuk össze. A vizsgálati tárgyak kímélése szempontjából sehol sem készítettük elő a szikráztatandó felületet, így a természetes patina és a bronz tárgy alapanyagának színképe nem választható külön.

A II. táblázatban a gellérthegyi és albertfalvai telepeken előkerült leletek körül talált bronz öntvénymaradvány és salakos anyagok színképének összesítését állítottuk össze.

I. táblázat

Elem vegyjele	Ag	Al	Cu	Fe	Mg	Mn	Ni	Pb	Sb	Si	Sn	Zn
Héraklész-szobor talpa	+	∅	++++	+	> ny	∅	ny	+	∅	++	+	++
Héraklész jobb karcsonk belül...	+	∅	++++	+	ny	∅	> ny	<+	∅	ny	>+	++
Héraklész jobb karcsonk kívül...	+	∅	++++	+	ny	∅	> ny	+	∅	+	++	++
Héraklész oroszlánbőr	+	∅	++++	+	ny	∅	ny	<+	< ny	+	<+	++
Héraklész bal kézfej	+	∅	++++	+	ny	∅	ny	+	⩾ ny	+	+	++
Héraklész merevítő.....	+	∅	++++	ny	ny	∅	ny	+	⩽+	++	+	ny
Héliosz-szobor köpeny alsó része.	+	∅	++++	+	+	> ny	ny	>+	⩽+	+	++	++
Fibula	<+	∅	+++	> ny	⩽ ny	∅	∅	<+	∅	ny	<+	<+
Kis bronzérem	<+	∅	+++	ny	< ny	∅	ny	<+	+	ny	⩽+	+
Babics-érem	<+	∅	+++	ny	< ny	++	∅	+	⩾+	ny	<+	∅

II. táblázat

Elem vegyjele	Ag	Al	As	Ba	Ca	Cu	Fe	Mg	Mn	Ni	Pb	Sb	Si	Sn	Ti	Zn
G 117	+	<+	ny	ny	++	++++	+	+	< ny	<+	< ny	+	+	ny	∅	∅
Salak »a«	∅	∅	∅	∅	+	+	+	<+	∅	∅	∅	∅	<+	∅	∅	∅
Salak »b«.....	∅	∅	∅	∅	+	ny	+	>+	∅	∅	∅	∅	<+	∅	∅	∅
Salak »c«.....	ny	>+	∅	∅	+++	> ny	+++	++	+	<+	∅	∅	++	ny	+	∅

B. WESZPRÉMY

SPEKTRALANALYSE RÖMISCHER BRONZEGEGENSTÄNDE

Auf Wunsch der Abteilung Archäologie beim Historischen Museum von Budapest untersuchte das Spektralanalytische Laboratorium der Zentralabteilung für Materialprüfung der Rákosi-Mátyás-Werke folgende Bronzegegenstände aus der Römerzeit: eine Herakles-Statue, eine Helios-Statuette, ein Fibelfragment und eine Münze des Trajan. Zu Vergleichszwecken wurde auch das Spektrum einer modernen Bronzeplatte hergestellt.

Tabelle I gibt einen Überblick über die Resultate der Orientierungszwecken dienenden Untersuchung. Um die Untersuchungsobjekte zu schonen, unterliess man überall die Präparierung der Abfunkungsfläche.

Tabelle II enthält eine Zusammenstellung von Bronzegussfragmenten, die in den Siedlungen des Gellértbergs und Albertfalvas zutage gefördert wurden, bzw. sämtlicher Spektren von Schlackenmaterialien.

Wir führten die Untersuchung auf Grund der Emissionsspektralanalyse durch. Das Wesen derselben besteht darin, dass die Atome des Untersuchungsmaterials bei hoher Temperatur verdampfen und dieser Metalldampf angeregt, d. h. zur Emission gebracht wird. Die von glühenden Metalldämpfen ausgestrahlten gemischten Lichtstrahlen werden mit Hilfe geeigneter Vorrichtungen, ihrer Wellenlänge gemäss geordnet und das erhaltene Spektrum photographiert.

Die Spektralanalyse verbraucht äusserst wenig Prüfungsmaterial und ist daher ein sogenanntes zerstörungsfreies Verfahren. Die Bedeutung dieses Vorteils tritt besonders bei archäologischen Untersuchungen zutage, wenn grosses Gewicht darauf zu legen ist, dass die zu untersuchenden Museumsgegenstände keinen Schaden erleiden. Von diesem Gesichtspunkt geleitet entschlossen wir uns für Niederspannungs-Funkenerregung. Als Gegenelektrode diente uns spektral reine Kohle.

Die wichtigsten technischen Daten des bei der Prüfung gebrauchten Funkenerzeugers und Spektrographs sind wie folgt: Spektrograph Quarz Zeiss Qu 24; Niederspannungs-Funkenerzeuger, Beleuchtung: 4Minuten, Gegenelektrode: spektral reine Kohle, 2 mm ∅, Negativ-Material: Agfa Spectral Blau Rapid.

Bei Zusammenstellung der Tabellen I. und II. verwendeten wir zur Bezeichnung der relativen Quantität einzelner, in den untersuchten Materialien enthaltener Elemente folgende, allgemein übliche Zeichen: ++++; Hauptmasse; +++: äusserst viel; ++: viel; +: gut nachweisbar; *ny:* noch nachweisbar; ∅: nicht nachweisbar.

Um feinere Unterscheidungen zu machen bedienten wir uns auch noch der Zeichen > mehr und < weniger.

DUMA GYÖRGY

KÖZÉPKORI FIGURÁLIS PADLÓTÉGLA VIZSGÁLATA

A Budapesti Történeti Múzeum egy középkori padlótéglát bocsátott rendelkezésünkre azzal a felkéréssel, hogy annak fizikai és kémiai tulajdonságai alapján próbáljunk fényt deríteni előállítási körülményeire.

A mázas cseréptöredék az 1934—38. évi esztergomi ásatások során került felszínre, hozzá hasonló darabokkal együtt. Lelőhelye az egykori királyi, későbbi érseki palota volt, közelebbi meghatározása ismeretlen. Felső, zöld mázas díszítéssel ellátott lapját az 1. kép mutatja.

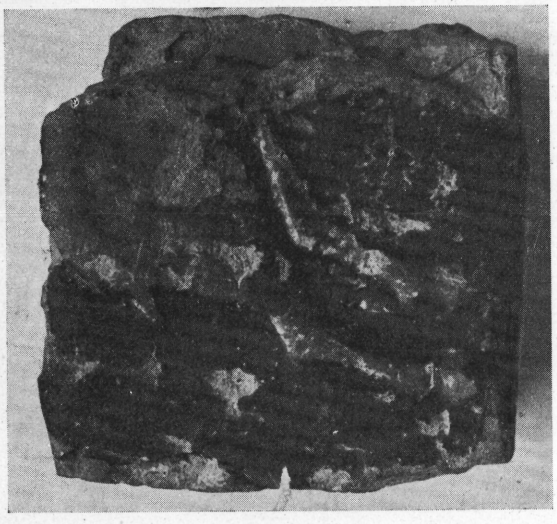
A CSEMPE LEÍRÁSA

A vizsgálat céljaira kapott minta alapanyaga sötétvörös színűre égett agyag, amelynek felső felületét és részben az oldalát sötétzöld máz borítja. A töredék valamely padozati tégla sarokrészét képezte. Mérete 70 × 70 mm.

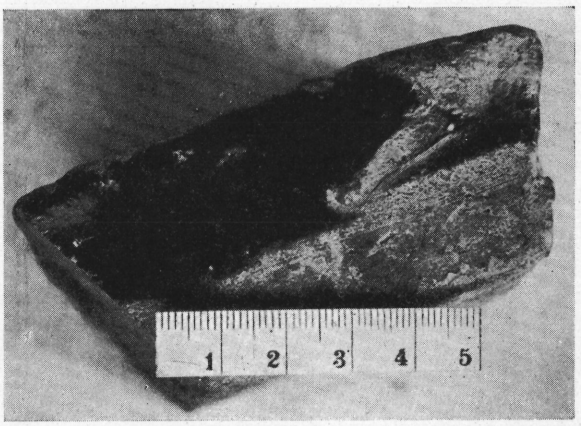
Csaknem épen megmaradt a felső mázas lapján kívül a két oldala, valamint az alsó lapja is. A töredéken így meg lehetett határozni a padozati tégla eredeti vastagságát, amely átlagosan 40 mm. A felső lapján az alapból 2—3 mm-re kiemelkedő síkban tartott figurális diszítés részlete látható (1. kép). A töredék két épen megmaradt oldallapja a felső lap síkjával kb. 75°-os szöget zár be, tehát a padozati laptöredék eredeti alakja lefelé keskenyedő csonkagúla volt.

A vizsgálat tárgyát képező padozati tégla általános formájában megegyezik a középkor padlótéglák alakjával, de méreteiben azoktól eltér.

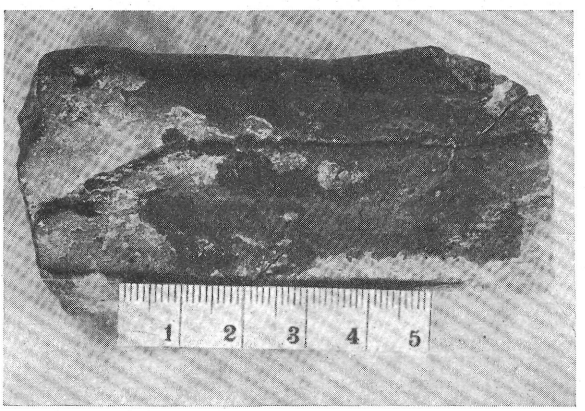
A két oldallap közül az egyik mintegy 20 mm-nyi széles, élesen határolt sávban mázas. A másik lapon a máz vékony rétegben az égetés alatt végigfolyt és azt csaknem teljesen beborítja (2 — 3. kép).



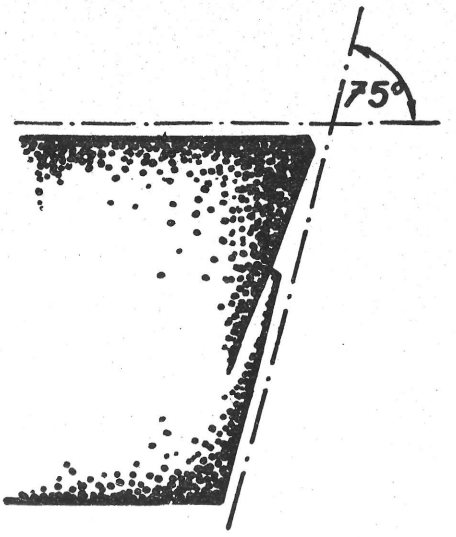
1. kép. Padlótégla felső mázas lapja



2. kép. Padlótégla oldallapja



3. kép. Padlótégla oldallapja



4. kép

A 2. képen jól látható egy mázleforrás helye. Azon az oldallapon, amelyen a máz végigfolyt, éles hosszanti bevágás nyoma látszik. A bevágás síkja az oldallap ferde síkjától mintegy 5°-kal kissé eltér (3 — 4. kép).

A padozati tégla felső lapját borító máz színe ma már fénytelen, sötétzöld, ilyen az egyik oldallapja is (3. kép). A 2. képen látható oldallapon a máz mindenütt simán kiolvadt, habképződésnek sehol nyoma nem látszik. A felső lapon a máz ma már sok helyen a cserépig lepusztult, különösen a plasztikus díszítés kiemelkedőbb, kopásnak jobban kitett részein. A mélyebb helyeken, vagy a kiemelkedő felületek mentén a máz eredeti színe néhol még felismerhető. A máz szabad szemmel, néhány hasadástól eltekintve, repedésmentesnek látszik, azonban már aránylag kis nagyítás mellett is észrevehető, hogy annak felülete finom hajszálrepedés hálózattal van borítva (5. kép).

Az 5. kép tízszeres nagyításban mutatja a mázas felület egy részét. A felvételen a világosabb rész egy kiemelkedő és ezért erősen kopott felületet mutat. Itt a hajszálrepedések mellett jól megfigyelhető a máz kitöredezése. A máztalan részek a felvételen fehér foltokban jelentkeznek. A padozati tégla alsó lapja szabad szemmel is látható finom homokszemekkel van borítva. Ezt a felületet tizenötszörös nagyításban a 6. kép tünteti fel.

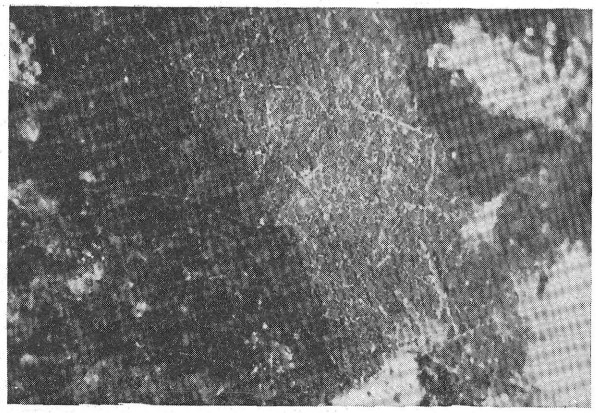
Az alaptest színe a máztalan helyeken, valamint a törésfelületen sötétvörös, egyes helyeken sötétszürke. A cserépben elszórtan 1—2 mm átmérőjű sárgás-fehér csomók láthatók. Különösen a törésfelületeken lazább agyagos és keményebb karbonátos, valamint növényi eredetű utólagos lerakódás látszik.

KÉMIAI VIZSGÁLATOK

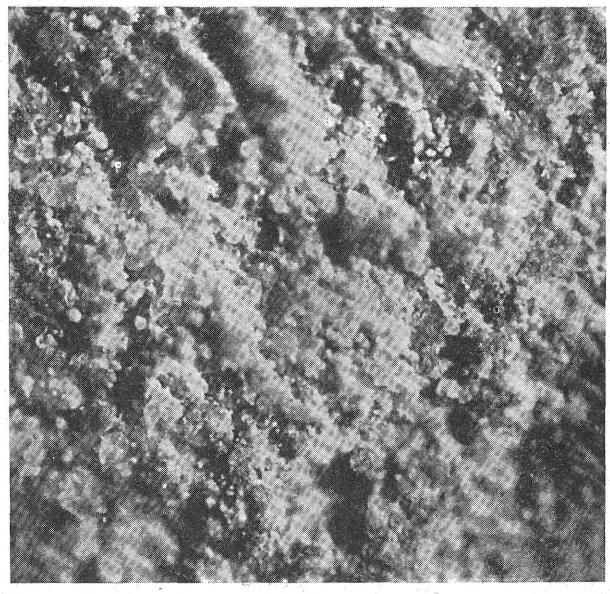
a) *Elemzés*

A cserép megtisztított máztalan részéből 100 g-ot 0,5 mm-re törtünk, majd fokozatos szabályos átlagolás és folyamatos aprítás után 2 g anyaggal szilikátelemzést végeztünk. Az elemzésnél gravimetrikus módszert alkalmaztunk. A vasat titántrikloriddal, a titánt kolorimetrikusan határoztuk meg.

SiO_2	65,90%
Al_2O_3	16,61%
Fe_2O_3	5,79%
TiO_2	0,57%
CaO	4,92%
MgO	3,16%
SO_3	0,60%
Izz. veszt.	1,74%
	99,29%



5. kép. A padlótégla mázas felülete. N = 10 ×



6. kép. N = 15×

Alkáliákat külön nem határoztunk meg, de azok mennyisége a meghatározott elemekből számítva maximálisan csak 0,7 %-ra tehető.

Ha a feltételezett alkáliák ezen mennyiségét földpátra (K_2O Al_2O_3 6 SiO_2) számítjuk, akkor az agyagnak 4,15% földpáttartalma volt. Ebben az esetben az elemzésben szereplő Al_2O_3 és SiO_2 mennyiségéből a 4,15% földpát mindössze 0,76, illetőleg 2,69 %-nyi mennyiséget kötne le. Nem követünk el tehát nagy hibát, ha az elemzésben szereplő Al_2O_3 mennyiségét teljes egészében agyagásványhoz kötötten képzeljük és azt kaolinnak tekintjük. Ha az Al_2O_3-t teljes egészében elméletileg kaolinra számítjuk, akkor az analízisben szereplő 16,61% Al_2O_3-nak (+19,60% SiO_2-nek) 42,06% kaolin (Al_2O_3 2 SiO_2 2 H_2O) felel meg. A fennmaradó 46,30% SiO_2 mennyiségét homoknak lehet tekinteni, amelyhez az elemzés szerint még 10—15% egyéb, ugyancsak nem képlékeny szennyező anyagot lehet számítani.

A padozati csempe alapanyaga tehát több, mint fele részben nem képlékeny anyagból állhatott.

Az alaptestet borító mázon kvantitatív kémiai elemzést végezni ma már nem lehet. A máz igen vékony rétegben fekszik a cserépen, s még azokon a helyeken sem fejthető le, ahol többékevésbé épen megmaradt. Amint az a későbbiekből kitűnik, a máz a cserepet erősen feltárta, így eredeti összetétele már annakidején az égetés alatt is megváltozhatott. Szemmel láthatólag a szivárgó savanyú vizek is megtámadták és részben elbontották. A kvalitatív kémiai vizsgálatok megmutatták, hogy a máz erősen ólmos, amit különben a színe is elárul.

b) *A szabad kovasav meghatározása*

A cserép átlagának 5 g-nyi mennyiségéből foszforsavas feltárással meghatároztuk a szabad kovasav mennyiségét.[1]

E vizsgálat szerint a cserépben 29,0% kovasav van. Összevetve ennek a meghatározásnak az eredményét a kémiai elemzés alapján számított 46,3 %-os kvarctartalommal, kitűnik, hogy a cserépben az égetés után az eredeti kvarctartalomnak 37,3 %-a feltáródott.

c) *A cserép savoldhatóságának vizsgálata*

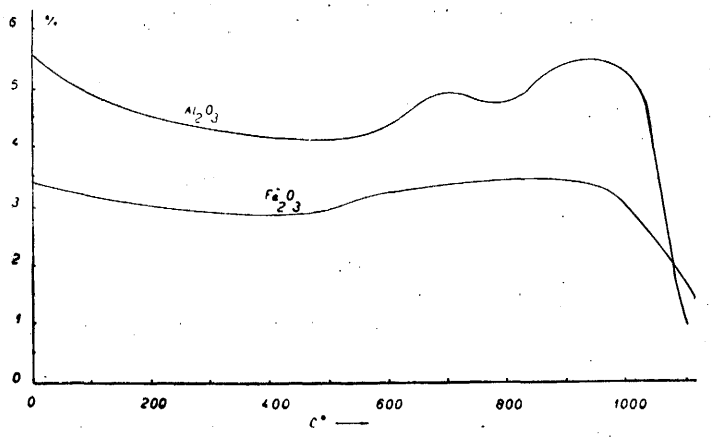
A savoldhatóság meghatározására különböző hőfokon égetett —0,5 mm-re tört átlagminta szolgált. A cserép újraégetése a későbbiek során, az izzítási veszteség meghatározásánál részletesen leírt módon történt. A vizsgálathoz 1—1 g anyagot 100 cm^3 1 : 1 HCl-ben visszafolyó hűtővel ½ óráig forraltunk, majd az oldatban meghatároztuk a kioldott Fe_2O_3 és Al_2O_3 mennyiségét.

A vas meghatározását Zimmermann—Reinhardt-módszerrel, az alumínium meghatározását gravimetrikusan végeztük. A különböző hőfokokon újraégetett cserép savoldhatóságát az alábbi táblázat és a 7. kép szemlélteti.

C°	Al_2O_3	Fe_2O_3
120	5,58%	3,32%
500	4,10%	2,95%
600	4,26%	3,24%
700	4,92%	3,28%
800	4,70%	3,40%
900	5,41%	3,40%
1000	5,28%	3,07%
1100	0,90%	0,80%

A 7. képen a vízszintes tengelyen a hőmérséklet C°-ban, a függőleges tengelyen a kioldott Al_2O_3 és Fe_2O_3 mennyisége %-ban van feltüntetve.

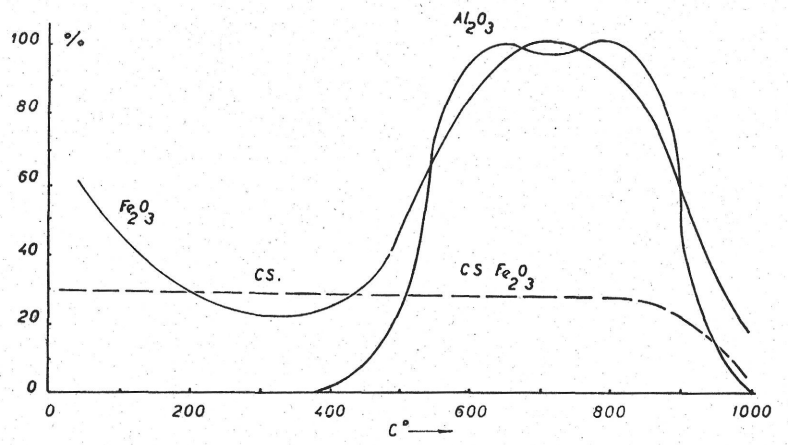
A 8. képen a nyers agyagok jellegzetes Al_2O_3 és Fe_2O_3 savoldhatósági görbéjét vettük fel, Eitel után.[2] Ugyanezen az ábrán tüntettük fel egy 800 C°-on kiégetett cserép újraégetése után mutatkozó vasoldhatósági görbéjét is, saját kisérletünk szerint. Mint az ábrából látható, az agyagok Al_2O_3-oldhatósága 400 C° után rohamosan emelkedik, 700 C°-on egy nyerget ír le, majd 800 C° után hirtelen esik. Összehasonlítva az Al_2O_3 savoldhatóságának ezt a jellegzetes lefutását, a 7. képen bemutatott Al_2O_3-oldhatósági görbével, szembetűnő ez utóbbin a 800 C° körül mutatkozó nyereg. Ez az analógia át nem alakult agyagásványok jelenlétére utal. A 7. kép görbéjén jelentkező oldhatósági minimum 800 C° körül mutatkozik, míg az agyagoké 720 C° körül van. Véleményünk szerint ez az eltolódás részint az égetési idő, részint az agyagásvány különböző kristálytani tulajdonságaiból származhat.



7. kép

Az Al_2O_3-savoldhatósági görbék alapján levont következtetéseinket igazolják az Fe_2O_3-oldhatóság görbéi is. Míg a frissen készített cserép Fe_2O_3-oldhatósága az égetési hőmérsékletig (800 C°) nagyjából konstans értékeket mutat, és 800 C° után az agyaghoz hasonlóan oldhatósága csökken, addig a vizsgált padlótégla a hőmérséklet függvényében változó oldhatósággörbét ír le, ami szintén szabad agyagásvány jelenlétére mutat.

Vegyük azonban figyelembe, hogy az oldhatóság nagymérvű csökkenése a vizsgált padlótéglánál 950 C° után következik csak be.



8. kép

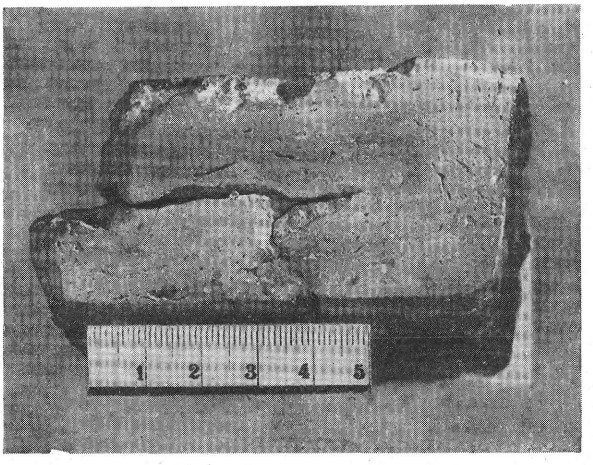
FIZIKAI VIZSGÁLATOK

I. RÉSZ. A CSERÉP ANYAGÁNAK VIZSGÁLATA

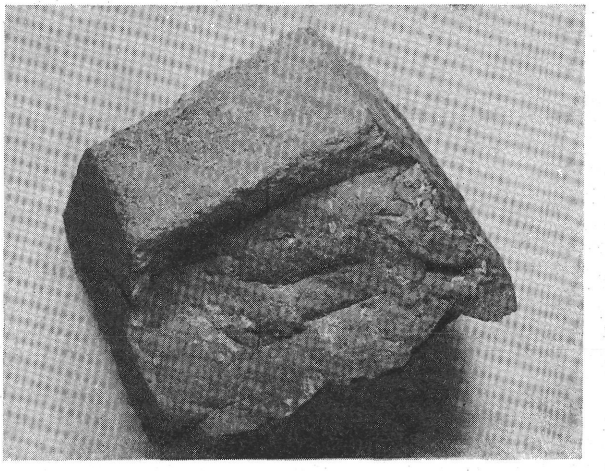
a) *A cserép szerkezetének vizsgálata*

A padlótégla érdes felületű oldalát a rátapadt szennyeződésektől megtisztítottuk. Letisztítás után az egyik oldalon mintegy 2 mm széles, a felső lappal nagyjából párhuzamosan futó hézag vált szabaddá. Ennek a hézagnak a folytatását a másik törésfelületű oldalon is követni lehetett 50 mm hosszúságban. A két ép, eredeti felülettel bíró oldalon (amelyek részben mázasak, 2—3. kép) a hézag folytatása vagy repedésnek nyoma nem volt látható.

A tört felület azon oldalát, ahol a hézag csak 50 mm-nyi hosszban volt követhető, gondosan sík felületűre csiszoltuk. A lecsiszolt felület képét a 9. kép mutatja. A felvételen jól megfigyelhető az apró hosszanti hézagok helyzetéből a cserép anyagának gyűrt volta. A hézagok visszahajló irányát követi egy sötétszürke redukciós zóna is. A hézag mentén a cserepet óvatosan szétfejtettük. A hézag kevés szerves, főleg agyagos és karbonátos szennyezéssel volt kitöltve. Ezeket csak hosszadalmas munkával sikerült eltávolítani oly módon, hogy közben a cserép sértetlen maradjon. A hézag belső felületeinek szabaddávválása után az agyagmassza gyűrt jellege még jobban láthatóvá vált. A 10. kép alulról nézve mutatja a szétfejtett tégla gyűrt felületét a 9. képen látható bal alsó rész eltávolítása után.



9. kép. A padlótégla lecsiszolt oldallapja

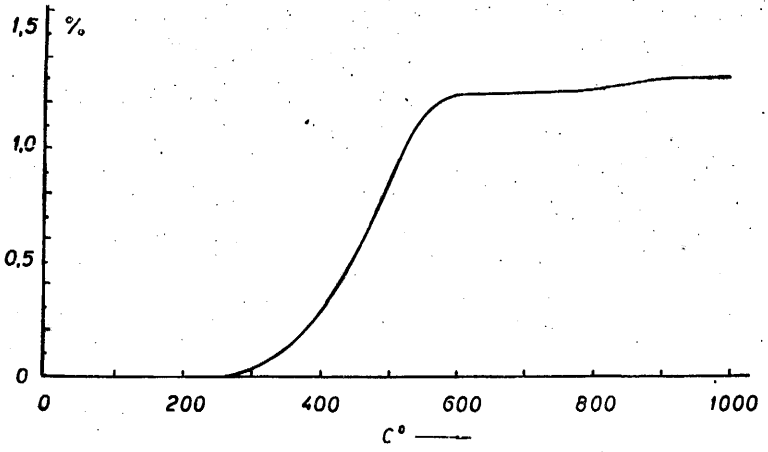


10. kép. A padlótégla a szétfejtés után

b) *A cserép izzítási veszteségének meghatározása*

Az izzítási veszteség meghatározása a 120 C°-nál szárított —0,5 mm szemnagyságúra tört cserép átlagából elektromos kemencében 1000 C° hőmérsékletig 100°-onként történt. Az izzítást oly módon végeztük, hogy a kívánt hőfokra előre felfűtött kemencébe tettük be platinatégelybe helyezve az izzítandó anyagot. Minden izzításra 3—3 g mennyiségű új anyagot használtunk, az izzítás időtartama hőfokonként 30 perc volt. A kemence hőmérsékletét platina-platinarhodium hőelemmel mértük és részben ejtőkengyeles műszerrel, részben egy fokozat-transzformátor közbeiktatásával szabályoztuk. Ily módon sikerült a kívánt hőmérsékleteken a hőmérsékletet ± 3 C°-on tartani. Az izzítási veszteség vizsgálatánál kapott értékeket az alábbi táblázat és a 11. kép mutatja.

C°	Veszteség %
120	0,00
500	0,82
600	1,23
700	1,23
800	1,24
900	1,30
1000	1,30



11. kép

A fenti ábrán a vízszintes tengelyen az izzítás hőmérséklete, a függőleges tengelyen a 120 C°-nál kiszárított cserép súlyvesztesége %-ban van feltüntetve.

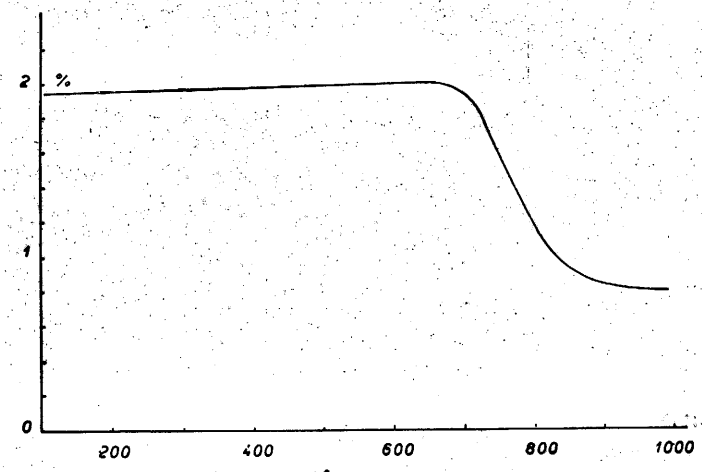
Az izzítási görbe lefutásának alakja jellegzetes az agyagásványokra. A mért értékek azonban az ott tapasztaltaktól nagyságrendileg eltérnek, mivel jelen esetben az egész izzított anyagnak csak kis részét képezik a jelenlevő szabad ásványok.

A cserép izzítási vesztesége 600 C°-ig rohamosan emelkedik, azon túl csaknem konstans, 1000 C°-nál eléri az 1,3%-ot. A kiégetett cserép újraégetésénél mutatkozó izzítási veszteség kis részben a cserépben felhalmozódott szerves anyagok kiégetésétől, főleg azonban a cserépben jelenlevő szabad agyagásványoktól származik. Mint ilyen, az ásatási anyagoknál eddig általánosan tapasztaltakkal jól egyezik.

c) *A cserép vízgőzfelvételének meghatározása*

Az előzőek szerint különböző hőfokon újraégetett —0,5 mm-re tört cserép átlagmintáinak meghatároztuk vízfelvételét vízgőzzel telített levegőben. A minták 320 óráig voltak 16 C°-ú gőztérben, ezután már súlyállandóságot mutattak. A vízgőzfelvételnél kapott értékeket az alábbi táblázat és a 12. kép tünteti fel.

C°	Vízfelvétel %
120	1,95
500	1,97
600	2,02
700	1,94
800	1,16
900	0,87
1000	0,82



12. kép

Az ábrán a vízszintes tengelyen az izzítási hőmérséklet, a függőleges tengelyen a felvett vízgőz súlyszázalékban van feltüntetve.

Míg a frissen előállított cserép vízgőzfelvétele az égetési hőmérsékletig az újraégetés alkalmával gyakorlatilag nem változik, a vizsgált padlótégla gőzfelvételében mutatkozó törés a jelenlevő szabad agyagásványoknak tulajdonítható.

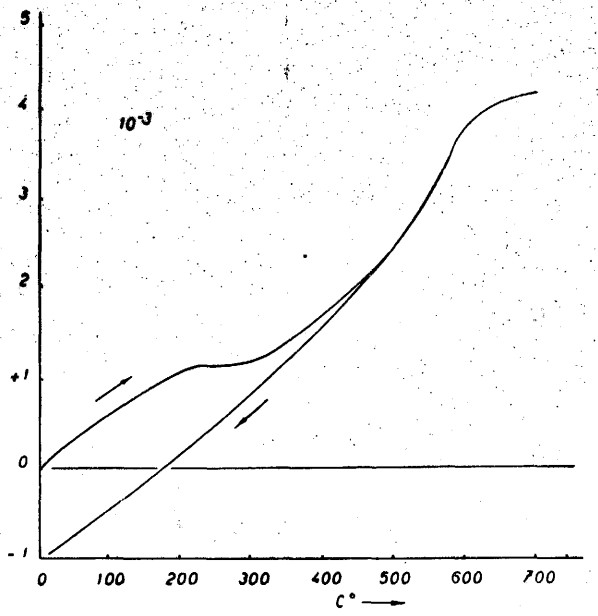
d) *A cserép porozítása*

A cserép porozítását a kerámiai iparban használatos módon a cserép vízfelvevőképessége alapján határoztuk meg. A mintából kivágott és súlyállandóságig szárított kb. 8 g súlyú darabot 2 órán át desztillált vízben főztük. A főzés után a cserép 8,8% súlygyarapodást mutatott.

A fenti vizsgálat alapján számított értékeket az alábbi táblázatban adjuk :

Vízfelvevőképesség	8,80%
Térfogatsúly	1,95%
Látszólagos porozítás	17,20%

A vizsgálatok azt mutatják, hogy a padlótégla a fali tégláknál sokkal tömörebb, lényegesen kisebb porozítású.



13. kép

e) *Dilatométeres vizsgálat*

A vizsgálathoz Amsler-gyártmányú Chevenard-rendszerű differenciál dilatométert használtunk. A dilatométerrel felvett görbe a vizsgált anyag és egy fémetalon hőtágulásának eredőjét mutatja. A jobb kiértékelhetőség miatt az itt közölt ábrán már a differenciál dilatogramból szerkesztett dilatációs görbét adjuk (13. kép).[3]

A görbén látható kezdeti hullám, amely mintegy 500 C°-nál befejeződik, vizsgálataink szerint *eddig minden ásatási anyagnál jelentkezett*. Számottevő zsugorodás a vizsgálatok folyamán 900 C°-ig nem volt észlelhető. A lehűtési görbe a felfűtési görbétől kb. 500 C°-nál elválik és mintegy 1%-os méretcsökkenéssel tér vissza.

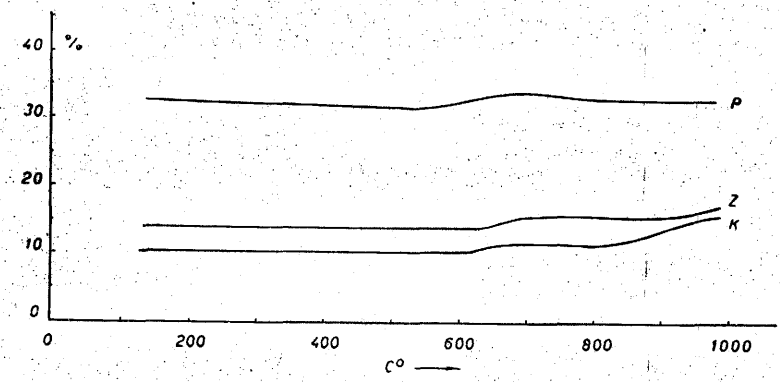
Újrafelfűtésnél az 500 C°-nál mutatkozó hullám eltűnik, a felfűtési görbe egybeesik a lehülési görbével.

A 900 C°-on égetett cserepet autoklávban 24 óráig 10 atm.-ás vízgőzzel kezeltük. Autoklávos kezelés után az 500 C°-nál jelentkező hullám ismét látható lett.

f) *A cserép színének vizsgálata*

A cserép színének változását az újraégetés után Pulfrich-féle fotométerrel határoztuk meg vörös, zöld és kék színű szűrőkkel, baritlemezhez viszonyítva, amelynek abszolút fényvisszaverő képessége 84%. A kapott értékeket az alábbi táblázat és a 14. kép mutatja.

C°	Színszűrő		
	piros 9	zöld 10	kék 11
150	33,0	14,0	10,5
500	30,7	13,5	10,0
600	32,5	13,8	10,0
700	33,5	15,0	11,0
800	32,5	15,0	11,0
900	32,5	15,7	13,5
1000	32,4	17,0	15,2



14. kép

A 14. képen a vízszintes tengelyen az izzítás hőfoka, a függőleges tengelyen a baritlemezhez viszonyított fényvisszaverő képesség %-ban van feltüntetve.

A cserép színe az újraégetés alkalmával csak kis mértékben változott. A meglehetősen tömör cserép pórusaiba kevés szerves anyag kerülhetett be. Ezért az újraégetés alkalmával elszenesédésükkel csak kismérvű feketedés állt elő 500 C° körül. A cserép gyengén kékes színt mutat 900 C° után, 1000 C°-nál pedig már szemmel is látható különbséget mutat az eredeti színéhez képest.

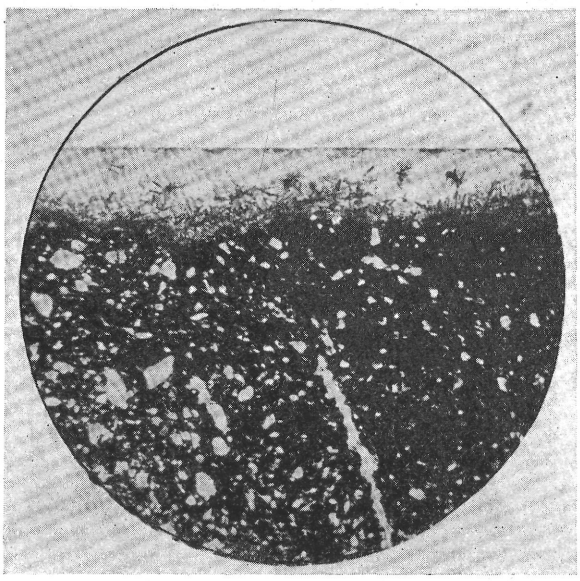
Az eddigi kisérleti adatok szerint (savoldhatóság, szín, dilatométeres vizsgálat) a cserép 1000 C° körül volt égetve. Ennek ellenére olyan kémiai és fizikai tulajdonságokat mutat, amelyek alacsonyabb hőmérsékleten jelentkeznek, s amelyek 1000 C°-os égetés után nem lennének indokoltak. Savoldhatósági viszonyai, izzítási görbéje, gőzadszorpciója és a dilatométeres vizsgálat azt mutatja, hogy a cserépben az idők folyamán rendkivül kis reakciósebességű, de határozott átalakulások történtek, amelyek minden valószínűség szerint a kiégetett ásványok rehidratációjának tulajdoníthatók. Igazolja ezt a feltevést az a kisérleti tény is, hogy a folyamatok autoklávos kezelés után reprodukálhatók voltak. Az általunk megvizsgált valamennyi ásatási anyagnál mutatkozó jelenségből azt az általános következtetést vonhatjuk le, hogy mivel a kiégetett kerámiai anyagok vízzel való érintkezésekor az agyagásványok kristálymódosulata képezi a kisebb szabadenergiájú, tehát stabilabb módosulatot, az átalakulás akkor is végbemegy, ha az ideális hőmérsékleti és nyomásviszonyok nincsenek biztosítva, de elegendő idő áll rendelkezésre a reakció lefolyására.

II. RÉSZ. A MÁZ VIZSGÁLATA

a) *A máz olvadási viszonyainak vizsgálata*

A máz olvadási viszonyait és olvadáskor mutatott sajátságait elektromos fűtésű kisérleti kemencében vizsgáltuk. A padlócsempét borító zöld színű máz újraolvasztása után sem adott többé tükörfényes sima felületet, viszkozitása is nagyobb volt annál, mint eredetileg lehetett. Olvadáspontja ma 850 és 900 C° között van, eredetileg azonban ennél jóval alacsonyabb volt. A padlócsempe alapanyaga az ólmos mázban erősen feltáródott (lásd: mikroszkópi vizsgálat). A cserép oldódásával megváltozott az olvadék összetétele és így megváltoztak a máz olvadáskor mutatkozó sajátságai is. Ezért van az, hogy a máz mai állapotában nehezebben folyó, keményebb, mint eredetileg volt. A cserép feltáródása a mázban gázbuborékok képződésére vezetett. A máz újraégetésekor 800 C° körüli hőmérsékleten erős habzás tapasztalható. Kisérleteink azt mutatták, hogy az eredeti cserépre felvitt ólmos fazekasmázak 800 C° hőmérsékleten mind erősen habzanak, a habzás a hőmérséklet emelkedésével fokozódik. Azokon a helyeken, ahol a mázréteg vastagsága 2—3 mm volt, a habképződés 800 C°-nál való 12 órai égetés után sem szűnt meg.

Kisérleteinknél az eredeti mázhoz igen közelálló fazekasmázakat használtunk, PbO, 0,5—2 SiO_2 összetétellel. Az eredeti mázat leginkább megközelíti a PbO, 0,7 SiO_2 összetételű máz, amely 77,0% ólomoxidból és 23,0% homokból áll és színezőanyaga + 3% rézoxid. (A homoknak 1,2% Fe_2O_3 tartalma volt.)



15. kép. N = 30×

b) *Mikroszkópi vizsgálatok*

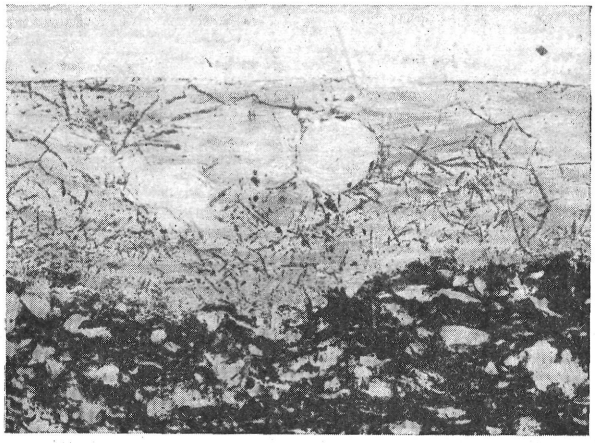
A mikroszkópi vizsgálatokat mind áteső, mind ráeső fényben végeztük. A cserépről és a mázzal borított felületről számos csiszolatot készítettünk. A csiszolatok készítésénél rendkívül nagy nehézséget okozott a máznak erősen összerepedezett és részben az átkristályosodása következtében a szokottnál is törékenyebb volta. Éppen ezért a csiszolatok készítésére a mineralógiai vizsgálatoknál jól bevált módszer helyett merőben új eljárást kellett kidolgozni.

A vékony csiszolatok fotografikus felvétele 6,5×9 cm nagyságú lemezre történt és így a közölt képek másolatok. A felvételeket mindvégig hazai Forte-anyaggal készítettük. A 15. képen látható felvétel Zeiss, a többi Reichert mineralógiai mikroszkóppal történt.

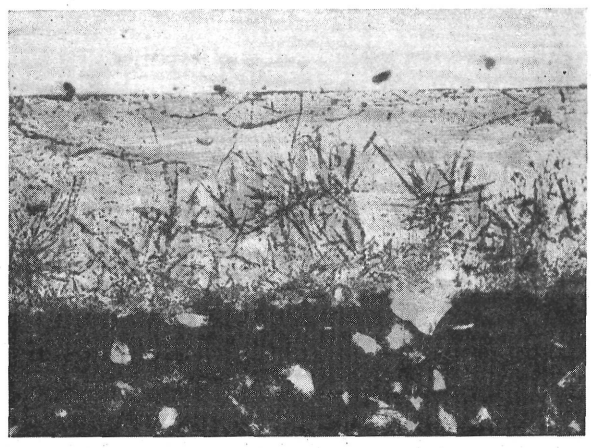
A mikroszkópi vizsgálatokból kitűnik, hogy a zöld színű átlátszó máz közbenső engobe-réteg nélkül közvetlenül a cserépen fekszik. Már harmincszoros nagyításnál is jól látni, hogy a cserép a mázzal érintkező felületén erősen feltáródott és a lehűlő olvadékból kristályok váltak ki.

A cserép egyenletesen elosztott kvarcszemcséket tartalmaz. A szemcsék élesek, kevés közöttük a megnyúlt szem. A szemcsék zöme 20—30 mikron átmérőjű, ritkábbak az 50 mikron átmérő körüli szemek, kivételesen egy-egy nagyobb szemcse is előfordul, amelynek mérete a 200—300 mikron méretet is eléri. A cserépben levő kvarcszemcsék határvonalaik felé fokozatosan kevésbé kettőstörőek, mert felületükön már feltáródtak. Vizsgálataink szerint kvarcnak bizonyultak. A cserépben kevés szenes lerakódás is látszik.

A vörös színű cserépen levő zöld színű ólmos átlátszó máz vastagsága 300—450 mikron között változik. A csiszolatokon áteső fényben a máz gyengén fűzöld színű. A mázban főleg a cserép közelében néhol egy-egy gázbuborék látszik, fel nem tárt vasszemeket vagy rézoxid szemcséket alig lehet találni. Némely helyen különösen erősen repedezett és csaknem mindenütt átkristályosodott, amint azt a 16 — 17. kép mutatja.

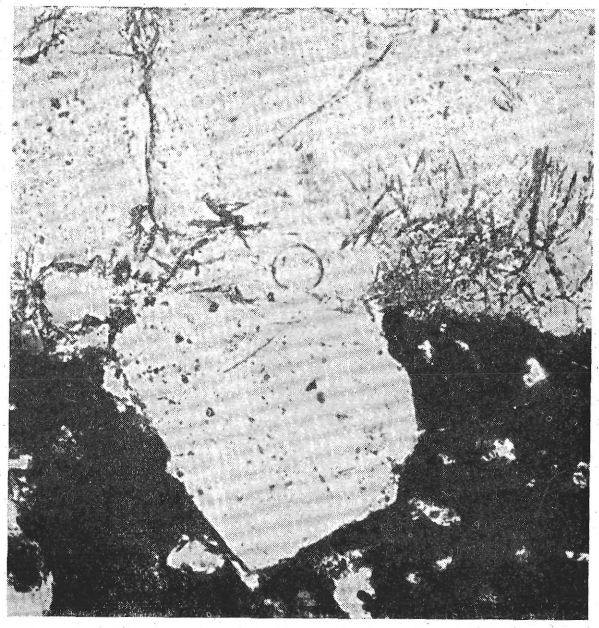


16. kép. N = 83×



17. kép. N = 83×

A tűszerű kristályok főleg a cserép felületéhez közel képződtek, sok helyen közvetlenül a cserépből nőnek ki. Fenti ábrákon jól látható, hogy a máz az égetés folyamán megtámadta és erősen feltárta a cserepet. Ott, ahol a máz egy nagyobb kvarcszemcsével érintkezik és nem közvetlenül a cseréppel (agyaggal), ott a kristályok filcszerű képződése elmarad. Ez jól megfigyelhető a 18. képen. A cserép felületéből kiálló nagyobb homokszemet a máz már részben feltárta. A szemcse körvonalai részben kivehetők a mázrétegben, a feltárt részben jól látszik egy gázbuborék. A máz felületéről a szemcséig húzódó hajszálrepedés a máz lehülésekor keletkezhetett és azt nyilván a kvarcszemcse okozta.



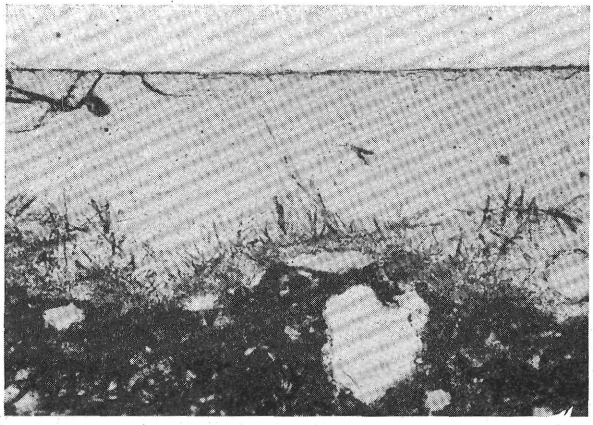
18. kép. N = 120×

A kristályok keresztezett nikolok között igen erős kettőstörőknek bizonyulnak. Interferencia színük sárga. Ferde kioltásúak. Alakjuk megnyúlt, lándzsaszerű, filcszerű szövődményt képeznek, néha centráltak, sugaras elrendeződéssel. A kristályok zöme 20—50 mikron hosszú és 3—10 mikron vastag (19—21 kép).

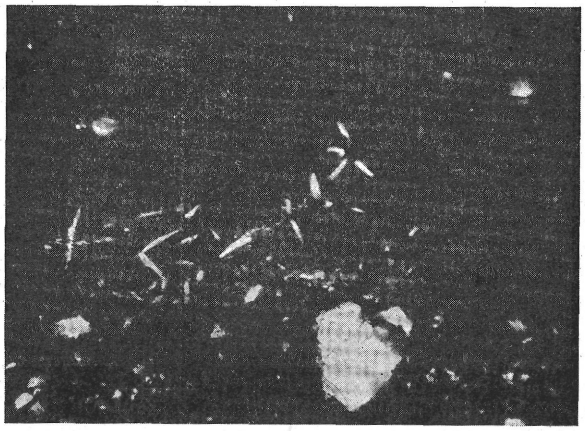
A máz néhány helyen igen mélyen feltárta a cserepet. A mélyedésekben az olvadék lehülésekor mintegy fészekben erősen kettőstörő, összekuszált, tömött kristályhalmazok képződtek (22 kép).

A kristályok nagy részét csak keresztezett nikolok között lehet észlelni, mivel törésmutatójuk a máz törésmutatójához igen közel áll. Ritkán egy-egy különösen szép csillagszerű halmazt is látni (23—24 kép).

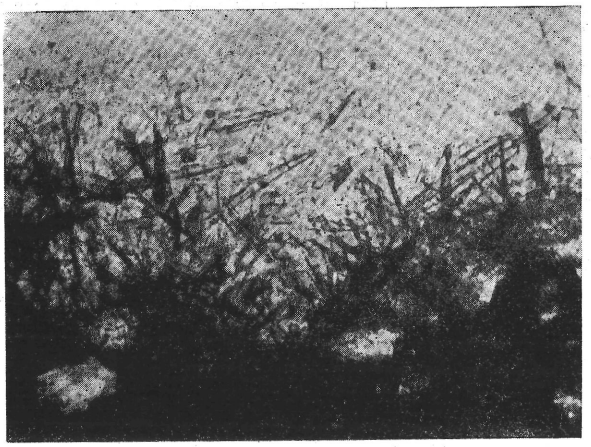
A cserép máztalan felületére — kisérleteink során — az eredeti mázat legjobban megközelítő fazekasmázat felvittük, és azt 800 C° hőmérsékleten elektromos kemencében kiégettük. Gyors lehülésnél kristályok képződését nem lehetett észrevenni. Ha az égetés 800 C°-on 8 óráig tartott és a próbatest a kemencében igen lassan hűlt le, a mikroszkópi csiszolatokon a jellegzetes tűszerű kristályok előtűntek. *Az általunk összeállított és beégetett mázban ugyanolyan alakú, elrendezésű és optikai jellegű kristályok képződtek.*



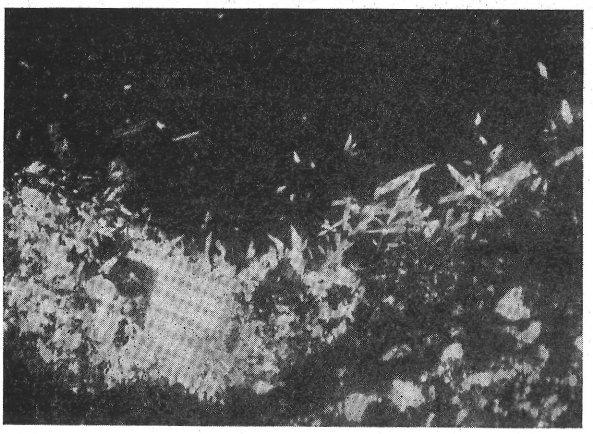
19. kép. N = 100×, // nikolok között



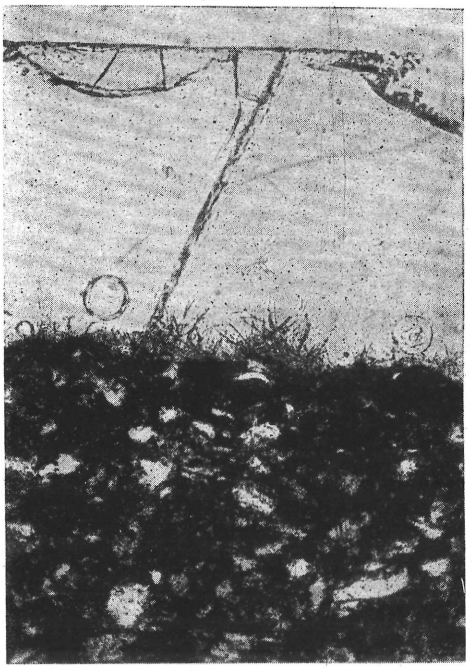
20. kép. N = 100×, × nikolok között



21. kép. N = 150×



22. kép. N = 100×, × nikolok között



23. kép. N = 100×, // nikolok között



24. kép. N = 100×, × nikolok között

A VIZSGÁLATOK KIÉRTÉKELÉSE

A padlótégla anyaga eredetileg rendkívül képlékeny anyag lehetett. Ezért tettek a képlékenység csökkentésére az agyaghoz finomszemcsés homokot 40—50 %-nyi mennyiségben. (Kémiai vizsgálatok, szabad kovasav meghatározás.) A formázás kis víztartalmú, igen sovány masszával történt. Erre mutatnak a masszában látható hosszúkás hézagok, az alapanyag réteges jellege (9—10. kép).

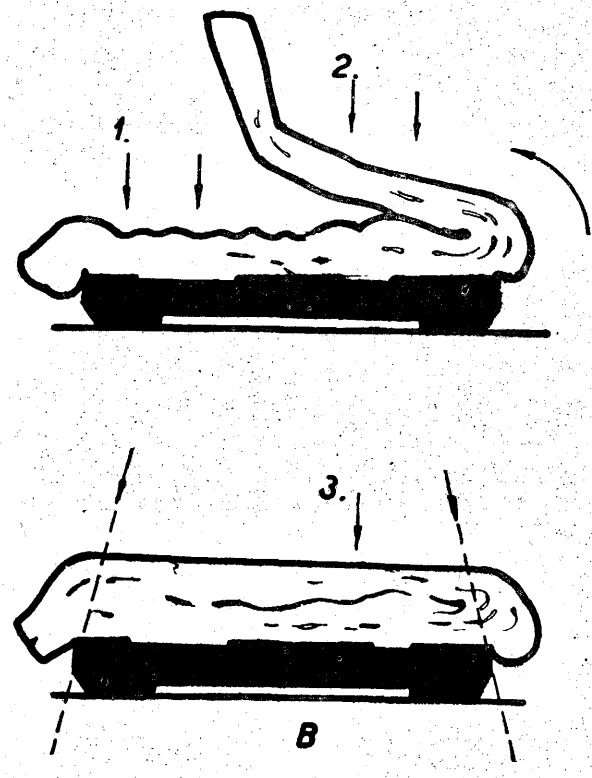
A cserép anyagában a homokszemcsék egyenletes eloszlása valószínűvé teszi, hogy a homokot a hígra feláztatott agyaghoz keverték és azt ezután szikkasztották be annyira, hogy az agyagforma jól megmunkálható legyen.

A beszikkasztott agyagmasszából kb. 20 × 40 cm nagyságú és mintegy 3 cm vastag lemezt szeltek. A felület lesimítása után az agyaglapot a diszítéssel ellátott formába préselték. A forma (negatív) anyaga a díszítés jellege alapján minden valószínűség szerint fa lehetett, hasonló a báb-

sütő formákhoz. A formába való préselés után az agyaglepényt felhajtották és valamely lapos fadarabbal gyenge ütögetéssel az alsó réteggel összedolgozták (25. kép).

Az agyaglap felhajtásakor a már bepréselt réteg felgyűrődött (10, 25. kép). A felhajtás nyoma a cserépben látható hosszanti hézagok irányából megfigyelhető (9. kép).

Az a körülmény, hogy az először bepréselt rétegre ráhajtott második réteg az elsővel nem kötött össze, azt mutatja, hogy a második réteget nem dolgozták össze erős préselés segítségével az első réteggel. A préselésnél használt formának oldala nem volt, s ezért nem is lehetett nagyob nyomást gyakorolni a masszára az egész tégla deformálódásának veszélyenélkül. A padlótégla oldalait esetleg már a formán ferdére vágták. Valószínűbb azonban, hogy ezt a műveletet a már bőrkemény agyagmasszán végezték, mindenesetre a vizsgált padlótéglán látható nyomokból erre lehet következtetni (3—4. kép). A 3. képen jól látható a kés nyoma, amint először kissé meredekebbre vágott a szükségesnél.



25. kép

A kiformázott téglákat homokkal beszórt felületen szárították. A még puha agyagmasszába a homokszemek beleragadtak és később az égetés alatt belekötődtek (6, 10. kép).

A padlótéglát engobozás nélkül egyszeri égetés után mártással mázolták (15. kép). A mártás nyoma a töredéken jól látható (2. kép). A zöld máz összetételét megállapítani nem lehetett, olvadási viszonyai arra mutatnak, hogy a máz erősen ólmos volt. Az eredeti mázzal megegyező színű és hasonló olvadási sajátságokat mutató mázat sikerült előállítani (lásd fizikai vizsgálatok *g* pont). A máz anyagát gondosan őrölhették, ezt mutatja az, hogy a mázban fel nem tárt kvarc vagy rézoxid szemcséket csak ritkán lehet észlelni.

A padlótéglákat a mázas égetésnél valószínűleg az alsó mázatlan lapjukkal egymásnak támasztva helyezték a kemencébe. Így a berakásnál az alsó oldallapon a máz éles határral megmaradhatott, az erre merőlegesen álló két oldallapon a máz viszont a tűzben végigfolyt (2—3. kép).

A mázas égetés első szakasza erősen redukáló lehetett. A padlótégla alapanyaga később sem oxidálódott át egész tömegében. A tégla keresztbecsiszolt felületén a redukció nyoma sötét sáv alakjában jól látható (9. kép).

Az égetőkemence minden bizonnyal a ma is még látható fazekes boglya-kemencékhez hasonló, nyíltlángú kemence lehetett. A mázas égetés hőfoka nem haladhatta meg a 800 C°-t. A mázas égetést megelőző nyers égetés azonban 1000 C° fölött volt. A magas nyers égetéssel a kopásnak erősen kitett padlótégla mechanikai szilárdságát akarták fokozni.

A magas nyers égetési hőmérsékletet több vizsgálati tény bizonyítja. A cserép színének vizsgálatánál az eredetihez képest színváltozás csak 1000 C°-nál kezd bekövetkezni (14. kép). A dilatométeres vizsgálatok szerint 900 C°-ig utánzsugorodás lényegében nincsen (13. kép). A cserép savoldhatóságában csökkenés — az utólag képződött ásványoktól eltekintve — csak 1000 C°-nál kezdődik (7. kép). Ugyancsak a magas égetési hőmérséklet mellett szól az a körülmény is, hogy az agyagmasszában lévő homoknak (kvarcnak) több, mint $^1/_3$ része az égetés alatt a cserépben feltáródott (kémiai vizsgálatok *b* pont).

A padlótéglákkal megrakott kemencét csak lassan fűthették fel és az áru nagy tömege miatt a hűlési idő is hosszú lehetett, mindenesetre hosszabb, mint azt az öblösáruval megrakott

fazekaskemencéknél tapasztaljuk. A lassú lehűlés alatt a cserépből kioldott anyagok a mázban kikristályosodtak. Az újraégetett mázas cserépben a kristályok tömege a lassú lehűléskor fokozódott. Az általunk összeállított, az eredetihez minden bizonnyal nagyon közel álló mázban, a máz lassú lehűlésekor az eredeti mázban észlelt kristályokkal azonos kristályok képződtek.

A magas első égetési hőfok miatt a cserép igen tömör (fizikai vizsgálatok *d* pont). A cserép tömörségét az agyagmassza morfológiai és kémiai sajátságain kívül az égetés részbeni redukáló volta is elősegítette.

Ma már a cserép nem az eredeti állapotában van. Anyagában később utólagos átalakulás történt, amit az izzítási veszteség (11. kép), a differenciális dilatométeres vizsgálat (3. kép), a gőzadszorpciós vizsgálat (12. kép), valamint a savoldhatóság vizsgálata (7. kép) bizonyít. Az átalakulást a szivárgó vizek okozták, amelyek hatására a cserépben hidratációs folyamatok mentek végbe. Ezeket a folyamatokat autoklávban 10 atm. nyomás mellett 24 óra alatt reprodukálni lehetett.

JEGYZETEK

[1] *M. A. Talvitie*, Determination of Quarz in Presence of Silicate using Phosphoric Acid. Anal. Chem. 23. 1951, 623.

[2] Az Fe_2O_3 és Al_2O_3 oldhatósági görbéje: *Eitel*, Physikalische Chemie der Silikate.

[3] Kocsis Albert felvétele.

GY. DUMA

UNTERSUCHUNG EINER FIGURALEN BODENFLIESE AUS DEM MITTELALTER

Das Historische Museum in Budapest übergab uns eine mittelalterliche Bodenfliese mit der Bitte, die näheren Herstellungsumstände auf Grund ihrer physikalischen und chemischen Eigenschaften zu bestimmen.

Das glasierte Scherbenfragment ist mit anderen ähnlichen Stücken im Laufe der zwischen 1934—1938 geführten Ausgrabungen in Esztergom zum Vorschein gekommen. Fundstädte war der ehemalige königliche, später erzbischöfliche Palast; eine nähere Bestimmung ist unbekannt. Abb. 1 zeigt die obere, mit grünglasierter Dekoration versehene Fläche der Bodenfliese.

BESCHREIBUNG DER FLIESE

Grundmaterial des zu untersuchenden Stücks ist dunkelrot gebrannter Ton, dessen obere Fläche und teilweise auch die Seiten von dunkelgrüner Glasur überzogen sind. Das Bruchstück bildete das Eckstück einer Bodenfliese. Die Masse betragen 70×70 mm.

Ausser der oberen glasierten Fläche sind sowohl die beiden Seitenflächen als auch die untere Fläche unversehrt erhalten geblieben. Es konnte daher am Bruchstück die ursprüngliche Dicke der Bodenfliese von durchschnittlich 40 mm bestimmt werden. Auf der oberen Fläche ist der Teil einer 2—3 mm erhabenen figuralen Dekoration zu sehen (Abb. 1). Die zwei unversehrt gebliebenen Seitenflächen des Bruchstücks schliessen mit der oberen Fläche einen Winkel von 75° ein, demnach war die ursprüngliche Gestalt der Bodenfliese ein sich nach unten verjüngender Pyramidenstumpf.

Unsere Bodenfliese entspricht hinsichtlich ihrer Gestalt im allgemeinen der Form der Bodenfliesen des Mittelalters, in ihren Massen hingegen weicht sie von ihnen ab.

Eine der beiden Seitenflächen ist in einem 20 mm breiten, scharf abgegrenzten Streifen glasiert. Auf der anderen Seitenfläche ist die Glasur während des Brandes in dünner Schicht die ganzen Platte entlang geflossen und bedeckt sie beinahe ganz (Abb. 2, 3).

Auf Abb. 2 ist eine von der Glasur abgebrannte Stelle gut zu sehen. Auf der Seitenfläche, die von der Glasur überronnen wurde, ist die Spur eines länglichen scharfen Einschnittes bemerkbar. Die Einschnittsfläche weicht um etwa 5° von der schrägen Seitenfläche ab (Abb. 3, 4).

Die Farbe der die Oberfläche der Bodenfliese bedeckenden Glasur ist schon glanzlos, dunkelgrün; ebenso ist sie an einer der Seitenflächen (Abb. 3). Die Glasur der Seitenfläche auf Abb. 2 ist überall glatt ausgeschmolzen, Spuren von Schaumbildung sind nirgends zu entdecken. Auf der Oberfläche der Fliese ist die Glasur schon an vielen Stellen bis zum Scherben abgeblättert, besonders an den der Abnutzung mehr ausgesetzten erhabenen Teilen der plastischen Dekoration. An den tiefer liegenden Teilen oder entlang der erhabenen Flächen ist noch die ursprüngliche Glasurfarbe stellenweise erkennbar. Mit freiem Auge betrachtet, erscheint die Glasur, abgesehen von einigen Spalten, rissfrei, doch kann schon bei verhältnismässig kleiner Vergrösserung bemerkt werden, dass die Glasurhülle von einem Netz feiner Haarrisse überzogen ist (Abb. 5).

Abb. 5 zeigt einen Teil der glasierten Fläche in zehnfacher Vergrösserung. Der hellere Teil auf der Aufnahme entspricht einer erhabenen und aus diesem Grund stark abgenutzten Stelle der Fliesenfläche. Hier kann neben den Haarrissen auch noch die Abbröckelung der Glasur gut beobachtet werden. Die glasurlosen Stellen erscheinen auf der Aufnahme als weisse Flecken. Die untere Fläche der Bodenfliese ist mit feinen, auch dem freien Auge sichtbaren Sandkörnchen bedeckt. Abb. 6 bringt diese Fläche in zehnfacher Vergrösserung.

An den unglasierten Stellen und am Bruch ist die Farbe des Scherbens dunkelrot, an einigen Stellen auch dunkelgrau. Im Scherben sind verstreut gelblich weisse Knoten von 1—2 mm Durchmesser sichtbar. Besonders an den Bruchflächen können lockerere tonige und härtere karbonische Ablagerungen sowie nachträgliche vegetabilische Krusten beobachtet werden.

CHEMISCHE UNTERSUCHUNG

a) *Analyse*

Vom unglasierten und gereinigten Teil der Fliese zerstückelten wir 100 g auf 0,5 mm feine Bruchstückchen, sodann vollführten wir, nach gradueller regelmässiger Durchschnittsbildung und kontinuierter Zerkleinerung, mit 2 g des Stoffes eine Silikatanalyse. Bei der Analyse wandten wir die gravimetrische Methode an. Das Eisen wurde von uns mittels Titanchlorid und das Titan kolorimetrisch bestimmt.

SiO_2	65,90%
Al_2O_3	16,61%
Fe_2O_3	5,79%
TiO_2	0,57%
CaO	4,92%
MgO	3,16%
SO_3	0,60%
Glühverlust	1,74%
	99,29%

Alkalien wurden nicht gesondert bestimmt, doch kann ihre aus den definierten Elementen berechnete Menge auf höchstens 0,7% veranschlagt werden.

Berechnet man diese vorausgesetzte Menge von Alkalien ($K_2O\ Al_2O_3\ 6SiO_2$) auf Feldspat, so ergibt sich, dass der Ton einen Feldspatgehalt von 4,15% hatte. In diesem Fall würden die 4,15% Feldspat von den in der Analyse vorkommenden Al_2O_3 und SiO_2 Mengen insgesamt nur 0,76 bzw. 2,69% Mengen binden. Wir begehen also keinen groben Fehler, wenn wir uns die in der Anaylse enthaltene Al_2O_3 Menge in ihrer Gesamtheit an Tonmineral gebunden vorstellen und diese Verbindung als Kaolin ansehen. Wenn wir theoretisch das Al_2O_3 in seiner Gesamtheit auf Kaolin berechnen, so entspricht den 16,61% des Al_2O_3 Gehalts der Analyse (+ den 19,60% SiO_2) 42,06% Kaolin ($Al_2O_3\ 2\ SiO_2\ 2\ H_2O$). Die übrigbleibenden 46,30% des SiO_2 Gehalts dürften als Sand angesehen werden, zu dem noch, der Analyse gemäss, 10—15% andere, ebenfalls unplastische Schmutzstoffe gerechnet werden können.

Das Grundmaterial der Bodenfliese dürfte demnach mehr als zur Hälfte aus unplastischem Stoff bestanden haben.

Eine quantitative chemische Analyse der den Scherben bedeckenden Glasur konnte nicht mehr ausgeführt werden. Die Glasur bedeckt in einer ganz dünnen Schicht den Scherben und kann nicht einmal von solchen Stellen entfernt werden, wo sie mehr oder weniger unversehrt erhalten blieb. Wie es sich im Folgenden zeigen wird, wurde der Scherben von der Glasur stark aufgeschlossen und die ursprüngliche Zusammensetzung desselben dürfte schon zur Zeit des Brennens Veränderungen erlitten haben. Augenscheinlich wurde der Scherben von sickernden Sauergewässern angegriffen und teilweise zersetzt. Die qualitativen chemischen Untersuchungen erwiesen, dass die Glasur stark bleihaltig ist, was übrigens auch ihre Farbe verrät.

b) *Bestimmung der freien Kieselsäure*

Aus 5 gr Durchschnittsmenge des Scherbens haben wir durch Aufschluss mit Phosphorsäure den Gehalt an freier Kieselsäure bestimmt.

Die Prüfung ergab, dass im Scherben 29,0% freie Kieselsäure enthalten ist. Wenn wir das Resultat dieser Bestimmung mit den auf Grund der chemischen Analyse berechneten 46,3% des Quarzgehalts vergleichen, ergibt sich, dass im Scherben nach dem Brand 37,3% des ursprünglichen Quarzgehaltes aufgeschlossen wurden.

c) *Prüfung der Säurelöslichkeit des Scherbens*

Zur Bestimmung der Säurelöslichkeit diente eine bei verschiedenen Temperaturen gebrannte und auf 0,5 mm zerkleinerte Durchschnittsprobe.

Das Nachbrennen des Scherbens geschah auf die im späteren bei der Bestimmung des Glühverlustes im Detail beschriebene Weise. Für die Prüfung liessen wir je 1 gr Stoff in 100 cm^3 1 : 1 HCl mit Anwendung eines Rückflusskühlers eine halbe Stunde lang sieden, sodann bestimmten wir in der Lösung die Menge des ausgelösten Fe_2O_3 und Al_2O_3.

Die Bestimmung des Eisens verrichteten wir mit Anwendung der Zimmermann—Reinhardt- Methode; das Aluminium bestimmten wir gravimetrisch. Die folgende Tabelle und Abb. 7 veranschaulichen die Säurelöslichkeit des bei verschiedenen Temperaturen nachgebrannten Scherbens.

C°	Al_2O_3	Fe_2O_3
120	5,58%	3,32%
500	4,10%	2,95%
600	4,26%	3,24%
700	4,92%	3,28%
800	4,70%	3,40%
900	5,41%	3,40%
1000	5,28%	3,07%
1100	0,90%	0,80%

In Abb. 7 sind auf der waagerechten Achse die Temperatur in °C, auf der senkrechten Achse die ausgelösten Al_2O_3 und Fe_2O_3 Mengen in Prozenten angegeben.

In Abb. 8 geben wir die typische Al_2O_3 und Fe_2O_3 Säurelöslichkeitskurve der rohen Tone nach *Eitel*. In derselben Abbildung ist die nach dem Nachbrennen eines bei 800° C ausgebrannten Scherbens resultierende Eisenlöslichkeitskurve nach unserem eigenen Versuch dargestellt. Wie aus dem Diagramm ersichtlich, steigt die Kurvenlinie der Al_2O_3 Löslichkeit der Tone nach 400° C rapid an, beschreibt bei 700° C einen Sattel und fällt über 800° C jäh ab. Vergleichen wir diesen typischen Kurvenverlauf der Säurelöslichkeit von Al_2O_3 mit der in Abb. 7 dargestellten Al_2O_3 Löslichkeitskurve, fällt bei letzterer der sich bei 800° C merklich machende Sattel auf. Diese Analogie deutet das Vorhandensein nicht umgewandelter Tonmineralien an. Das Löslichkeitsminimum befindet

sich auf dem Diagramm der Abb. 7 bei ungefähr 800° C, wogegen das der Tone bei ungefähr 720° C liegt. Diese Verschiebung dürfte unserer Meinung nach in den verschiedenen kristallographischen Eigenschaften des Tonminerals begründet sein.

Unsere auf Grund der Al_2O_3 Säurelöslichkeitskurven gezogenen Schlüsse werden von den Kurven der Fe_2O_3 Löslichkeit ebenfalls bestätigt. Während die Fe_2O_3 Löslichkeit des Scherbens im frisch hergestellten Zustand bis zur Brennhöhe (800° C) im grossen und ganzen konstante Werte zeigt und nach 800° C seine Säurelöslichkeit — ähnlich wie beim Ton — sich verringert, beschreibt die untersuchte Bodenfliese eine in der Funktion der Temperatur sich ändernde Löslichkeitskurve, was ebenfalls auf die Gegenwart von freiem Tonmineral hinweist.

Beachten wir jedoch, dass bei der von uns untersuchten Bodenfliese eine hochgradige Verringerung der Löslichkeit erst über 950° C stattfindet.

PHYSIKALISCHE UNTERSUCHUNG

TEIL I. UNTERSUCHUNG DES SCHERBENSTOFFES

a) *Struktur des Scherbens*

Wir reinigten die rauhflächige Seite der Bodenfliese von den anhaftenden Schmutzablagerungen. Nach der Reinigung kam eine etwa 2 mm breite und zur oberen Fläche annähernd parallel verlaufende Spalte zum Vorschein. Die Fortsetzung der Spalte konnte in einer Länge von 50 mm auch auf der anderen brüchigen Seite verfolgt werden. Auf den zwei unversehrt gebliebenen Seiten, welche die ursprüngliche Oberfläche behalten haben (und zum Teil glasiert sind, Abb. 2—3), waren weder die Fortsetzung der Spalte noch andere Spuren von Sprüngen zu entdecken.

Die Seite der Bruchfläche, an der die Spalte nur in einer Länge von 50 mm verfolgt werden konnte, haben wir sorgfältig glattgeschliffen. Abb. 9 bringt das Bild der geglätteten Fläche. Auf der Photographie ist aus der Lage der kleinen Längsspalten der faltige Charakter des Scherbenstoffes deutlich zu sehen. Der rückbiegenden Richtung der Falten folgt auch eine dunkelgraue Reduktionszone. Entlang der Spalte zerlegten wir den Scherben behutsam in zwei Teile. Die Spalte war mit wenig organischen, hauptsächlich aber aus Ton und Karbonaten bestehenden Ablagerungen ausgefüllt. Diese konnten nur mit mühsamster Arbeit so entfernt werden, dass der Scherben unversehrt bleibe. Nachdem die Innenfläche der Spalte freigelegt worden ist, konnte der faltige Charakter der Tonmasse noch besser beobachtet werden. Abb. 10 bringt in Untersicht die faltige Fläche des zerlegten Ziegels nach Entfernung des auf Abb. 9 sichtbaren linken unteren Teiles.

b) *Bestimmung des Glühverlustes des Scherbens*

Die Bestimmung des Glühverlustes erfolgte aus einer Durchschnittsprobe des bei 120° C getrockneten und auf 0,5 mm Kerngrösse zerstückelten Scherbens im elektrischen Glühofen bei Temperatursteigerungen von je 100° C bis zur Höchsttemperatur von 1000° C. Das Glühen führten wir aus, indem wir in den auf die erwünschte Temperatur im voraus angeheizten Ofen den Platintiegel mit dem zum Glühen bestimmten Stoff einsetzten. Bei jedem Glühprozess benutzten wir eine neue Probe von je 3 g, die Glühzeit dauerte 30 Minuten in jedem Wärmegrad. Die Temperatur des Ofens wurde mit Platin-Platinrhodium-Thermo-Element gemessen und teils mit Fallbügelinstrument, teils durch Einschaltung eines Stufentransformators geregelt. Auf diese Weise ist es uns gelungen, die gewünschten Temperaturen von $\pm 3°$ C zu halten. Die folgende Tabelle und Abb. 11 zeigen die bei der Untersuchung des Glühverlustes erhaltenen Werte.

C°	Verlust %
120	0,00
500	0,82
600	1,23
700	1,23
800	1,24
900	1,30
1000	1,30

In obiger Abbildung ist auf der Abszisse die Glühtemperatur und auf der Ordinate der Gewichtsverlust des bei 120° C getrockneten Scherbens in Prozenten dargestellt. Der Verlauf der Glühkurve ist typisch für die Tonmineralien. Doch weichen die gemessenen Werte hinsichtlich der Ordnungsgrösse von den bei den Tonmineralien gemachten Beobachtungen ab, da in diesem Fall die vorhandenen freien Tonmineralien nur einen kleinen Teil des gesamten verglühten Stoffes ausmachen.

Der Glühverlust des Scherbens steigt bis zu 600° C steil an, darüber bleibt er beinahe konstant, bei 1000° C erreicht er 1,3%. Der beim Nachbrennen des ausgebrannten Scherbens resultierende Glühverlust ist zum kleineren Teil dem Ausbrennen der im Scherben sich angehäuften organischen Stoffe, grösstenteils aber den im Scherben enthaltenen freien Tonmineralien zuzuschreiben. Diese Ergebnisse ste-

hen im Einklang zu den bei den Ausgrabungsmaterialen bisher allgemein gemachten Erfahrungen.

c) *Bestimmung der Wasserdampfaufnahme des Scherbens*

Dem vorher beschriebenen Vorgang gemäss bestimmten wir die Wasseraufnahmefähigkeit der Durchschnittsproben des bei verschiedenen Temperaturen nachgebrannten und auf 0,5 mm kleine Stücke zerbrochenen Scherbens in einer mit Wasserdampf gesättigten Atmosphäre. Die Proben befanden sich 320 Stunden lang im Dampfraum von 16° C; danach bewiesen sie schon Gewichtskonstanz. Die bei der Wasserdampfaufnahme erhaltenen Werte werden auf der Tabelle und Abb. 12 wie folgt dargestellt.

C°	Wasseraufnahme %
120	1,95
500	1,97
600	2,02
700	1,94
800	1,16
900	0,87
1000	0,82

In der Abbildung ist auf der waagerechten Koordinatenachse die Glühtemperatur, auf der senkrechten Achse der absorbierte Wasserdampf in Gewichtsprozenten dargestellt.

Während die Wasserdampfaufnahme des frisch hergestellten Scherbens gelegentlich des Nachbrennens bis zur Brennhöhe praktisch unverändert bleibt, ist der in der Dampfabsorption der untersuchten Bodenfliese merkliche Bruch den enthaltenen freien Tonmineralien zuzuschreiben.

d) *Die Porosität des Scherbens*

Die Porosität des Scherbens wurde nach der in der Keramik üblichen Methode auf Grund des Wasseraufnahmevermögens des Scherbens bestimmt. Das aus der Probe ausgeschnittene und bis zur Gewichtskonstanz getrocknete, ungefähr 8 g schwere Stück kochten wir während 2 Stunden in destilliertem Wasser. Nach dem Kochen zeigte der Scherben eine Gewichtszunahme von 8,8%.

Die auf Grund der obigen Untersuchung berechneten Werte geben wir in der Tabelle wie folgt:

Wasserabsorptionsvermögen	8,8%
Raumgewicht	1,95%
Scheinbare Porosität	17,2%

Die Untersuchungen ergeben, dass die Bodenfliese viel massiger und von wesentlich kleinerer Porosität ist als die Mauerziegel.

e) *Dilatometrische Untersuchung*

Bei der Untersuchung verwendeten wir das Amsler-Differenzialdilatometer mit Chevenard-System. Die mittels des Dilatometers erhaltene Kurve stellt die sich aus der Wärmeausdehnung des untersuchten Stoffes einerseits und eines Metalletalons anderseits ergebende Resultierende dar.

Zur Erleichterung der Auswertung bringen wir in der hier beigefügten Abbildung schon die aus dem Differenzialdilatogramm konstruierte Dilatationskurve (Abb. 13).

Die am Anfang der Kurve bemerkbare Welle, welche bei ungefähr 500° C endet, wurde unserer Untersuchungen gemäss bisher bei allen Ausgrabungsmaterialen beobachtet. Schwindung von Belang war im Laufe der Untersuchungen bis zu 900° C nicht zu bemerken. Die Abkühlungskurve trennt sich von der Aufheizungskurve bei 500° C und kehrt mit einer 1%igen Dimensionsverringerung zurück. Beim Wiederaufheizen fehlt die bis zu 500° C reichende Welle und die Aufheizungskurve fällt mit der Abkühlungskurve zusammen.

Den bei 900° C gebrannten Scherben behandelten wir während 24 Stunden im Autoklav mit Wasserdampf von 10 atm. Nach Behandlung im Autoklav kam die bei 500° C erscheinende Welle wieder zum Vorschein.

f) *Untersuchung der Farbe des Scherbens*

Die Veränderung der Farbe des Scherbens nach dem Nachbrennen bestimmten wir mit dem Pulfrich-Photometer unter Verwendung von Rot-, Grün- und Blaufiltern im Verhältnis zu einer Barytplatte, deren absolutes Reflexionsvermögen 84% beträgt. Die erhaltenen Werte sind in der folgenden Tafel und Abb. 14 dargestellt.

°C	Farbfilter		
	rot 9	grün 10	blau 11
150	33,0	14,0	10,5
500	30,7	13,5	10,0
600	32,5	13,8	10,0
700	33,5	15,0	11,0
800	32,5	15,0	11,0
900	32,5	15,7	13,5
1000	32,4	17,0	15,2

In Abb. 14 ist die Glühtemperatur auf der waagrechten Achse und das auf Grund des Ver-

gleichs zur Barytplatte bestimmte relative Reflexionsvermögen in Prozenten auf der senkrechten Achse dargestellt.

Anlässlich des Nachbrennens veränderte sich die Farbe des Scherbens nur unbedeutend. Nur wenige organische Stoffe konnten in die Poren des ziemlich dichten Scherbens eindringen. Deshalb trat bei deren Verkohlung gelegentlich des Nachbrennens eine nur geringfügige Schwärzung bei 500° C ein. Über 900° C zeigt der Scherben eine schwache bläuliche Farbe, bei 1000° C aber tritt ein auch dem freien Auge sichtbarer Unterschied gegenüber seiner ursprünglichen Farbe ein.

Den bisher erwähnten Probedaten gemäss (Säurelöslichkeit, Farbe, dilatometrische Prüfung) ist der Scherben bei ungefähr 1000° C gebrannt worden. Trotzdem zeigt er chemische und physikalische Eigenschaften, welche bei niedrigeren Temperaturen zu erscheinen pflegen und nach einem Brennen bei 1000° C nicht begründet zu sein scheinen. Seine Verhältnisse bezüglich der Säurelöslichkeit, seine Glühkurve, Gasadsorption und die dilatometrische Prüfung weisen darauf hin, dass sich im Laufe der Zeit trotz ausserordentlich kleiner Reaktionsgeschwindigkeit doch ganz bestimmte Veränderungen vollzogen haben, die aller Wahrscheinlichkeit nach der Rehydratation der ausgebrannten Mineralien zuzuschreiben sind. Diese Annahme wird auch durch die sich aus den Versuchen ergebende Tatsache bewiesen, dass es möglich war, diese Vorgänge nach der Behandlung im Autoklav zu reproduzieren. Wir können demnach aus den Erscheinungen aller von uns untersuchten Ausgrabungsmaterialien die allgemeine Schlussfolgerung ziehen, dass nachdem durch die Kristallmodifikation der Tonminerale infolge des Kontaktes der ausgebrannten keramischen Materialien mit Wasser, eine Modifikation von geringerer Energie, also eine stabilere Modifikation, gebildet wird, sich die Umwandlung auch dann vollzieht, wenn die idealen Temperatur- und Druckverhältnisse zwar nicht gesichert sind, jedoch genügend Zeit für den Verlauf der Reaktion zur Verfügung steht.

TEIL II. UNTERSUCHUNG DER GLASUR

a) *Untersuchung der Schmelzverhältnisse der Glasur*

Die Schmelzverhältnisse und die beim Schmelzen bewiesenen Eigentümlichkeiten der Glasur wurden im elektrischen Ofen untersucht. Die die Bodenfliese bedeckende Glasur entwickelte auch nach wiederholtem Schmelzen keine glatte, glasglänzende Fläche mehr, ihre Viskosität war ebenfalls grösser, als sie ursprünglich gewesen sein mag. Ihr Schmelzpunkt liegt heute zwischen 850 und 900 °C, ursprünglich aber war er um vieles niedriger. Der Grundstoff der Bodenfliese wurde von der bleihaltigen Glasur stark aufgeschlossen (vgl.: mikroskopische Untersuchung). Mit der Auflösung des Scherbens veränderte sich die Zusammensetzung der Schmelze und die sich beim Schmelzen zeigenden Eigenschaften der Glasur. Das erklärt den Umstand, warum die Glasur in ihrem heutigen Zustand schwerflüssiger und härter ist als ursprünglich. Die Aufschliessung des Scherbens in der Glasur führte zur Bildung von Gasblasen. Starke Schaumentwicklung ist beim Nachbrennen der Glasur bei ungefähr 800° C wahrzunehmen. Unsere Versuche erwiesen, dass alle auf den ursprünglichen Scherben aufgetragenen bleihaltigen Töpferglasuren bei 800° C Temperatur stark zu schäumen beginnen und dass die Schaumbildung mit erhöhter Temperatur zunimmt. An Stellen, wo die Glasurschicht 2—3 mm dick war, hörte die Schaumbildung auch während eines 12 Stunden dauernden Brandes bei 800° C nicht auf.

Bei unseren Versuchen verwendeten wir der ursprünglichen Glasur ziemlich nahestehende Töpferglasuren mit der Zusammensetzung PbO, 0,5—2 SiO_2. Der ursprünglichen am nächsten steht eine Glasur mit der Zusammensetzung PbO, 0,7 SiO_2, die aus 77% Bleioxyd und 23,0% Sand unter Zusatz des Farbstoffes von +3% Kupferoxyd besteht (der Sand enthielt Fe_2O_3 von 1,2%).

b) *Mikroskopische Untersuchungen*

Die mikroskopischen Untersuchungen führten wir sowohl bei durchfallendem wie bei auffallendem Licht aus. Von dem Scherben und der glasierten Oberfläche verfertigten wir zahlreiche Schliffe. Die Bereitung der Schliffe wurde in grossem Masse durch die Brüchigkeit und der teils infolge der Umkristallisation mehr als üblichen Sprödheit der Glasur erschwert. Deshalb musste für die Herstellung der Schliffe anstatt der bei den mineralogischen Untersuchungen sich gut bewährten Methoden ein weitgehendes neues Verfahren entwickelt werden.

Die photographische Aufnahme der dünnen Schliffe geschah auf Platten von 6,5×9 cm Grösse, folglich sind die hier veröffentlichten Bilder Kopien. Bei den Aufnahmen bedienten wir uns durchwegs des einheimischen Materials »Forte«. Die auf Abbildung 15 gebrachte Aufnahme wurde mit dem mineralogischen Zeiss-Mikroskop gemacht, bei allen übrigen Aufnahmen bedienten wir uns des Reichertschen mineralogischen Mikroskops.

Aus den mikroskopischen Untersuchungen ergab sich, dass die grüne, durchsichtige Glasur ohne dazwischenliegende Aufgussschicht den Scherben unmittelbar bedeckt. Schon bei 30

Vergrösserung kann man gut sehen, dass der Scherben auf seiner mit der Glasur in Berührung stehenden Oberfläche stark aufgeschlossen wurde und dass sich aus der abkühlenden Schmelze Kristalle abgesondert haben.

Der Scherben enthält gleichmässig verteilte Quarzkörnchen. Die Körnchen sind scharf und es gibt nur wenige gedehnte Körner unter ihnen. Der Durchmesser des grössten Teiles der Körnchen beträgt 20—30 μ; seltener kommen Körnchen mit einem Durchmesser von etwa 50 μ vor, vereinzelt gibt es aber auch Körnchen, die in ihren Massen sogar 200—300 μ erreichen. Die Quarzkörnchen des Scherbens verlieren gegen ihre Kerngrenzen hin stufenweise an Doppelbrechung, da sie an ihren Oberflächen schon aufgeschlossen sind. Unsere Untersuchungen erwiesen sie als Quarz. Im Scherben ist noch eine kleine Menge verkohlter Ablagerung zu finden.

Die Dicke der den roten Scherben bedeckenden grünen, durchsichtigen, bleiernen Glasur wechselt zwischen 300—450 μ.

In dem durch den Dünnschliff fallenden Licht erscheint die Farbe der Glasur schwach grasgrün. Besonders in der Nähe des Scherbens können in der Glasur hier und dort einige Gasblasen bemerkt werden; nicht genügend aufgeschlossene Eisen- oder Kupferoxydkörnchen sind kaum zu finden. An einigen Stellen ist die Glasur besonders rissig und hat sich fast überall rekristallisiert, wie aus Abb. 16 und 17 ersichtlich.

Die nadelartigen Kristalle bildeten sich hauptsächlich in der Nähe der Oberfläche des Scherbens; an vielen Stellen wachsen sie unmittelbar aus dem Scherben heraus. In den obigen Abbildungen ist gut erkennbar, dass die Glasur während des Brennprozesses den Scherben angegriffen und stark aufgeschlossen hat. Wo die Glasur mit einem grösseren Quarzkorn und nicht unmittelbar mit dem Scherben (dem Ton) in Berührung kommt, bleibt die filzartige Bildung der Kristalle aus. Das kann auf Abb. 18 beobachtet werden. Das aus der Oberfläche des Scherbens herausragende grössere Sandkorn wurde von der Glasur schon zum Teil aufgeschlossen. Die Umrisse des Körnchens können teilweise inder Glasurschicht wahrgenommen werden; im aufgeschlossenen Teil ist eine Gasblase gut erkennbar. Der von der Oberfläche der Glasur bis zum Korn reichende Haarriss dürfte währendder Abkühlung der Glasur entstanden sein und wurde offenbar durch das Quarzkörnchen verursacht.

Zwischen gekreuzten Nikols erweisen sich die Kristalle als starke Doppelbrecher. Ihre Interferenzfarbe ist gelb. Sie sind von schiefer Extinktion. Ihre Gestalt ist gedehnt, lanzenförmig, von filzartigem Gewebe, zuweilen mit radial-zentraler Anordnung. Der überwiegende Teil der Kristalle ist 20—50 μ lang und 3—10 μ dick (Abb. 19—21).

An einigen Stellen wurde der Scherben von der Glasur ziemlich tief aufgeschlossen. In den Vertiefungen bildeten sich während der Schmelzabkühlung — wie in einem Nest — verworrene dichte Kristallaggregate mit starker Doppelbrechung (Abb. 22).

Der grösste Teil der Kristalle kann nur zwischen gekreuzten Nikols wahrgenommen werden, da ihr Brechungskoeffizient dem der Glasur sehr nahesteht. Vereinzelt kann eine besonders schöne, sternförmige Anhäufung von Kristallen beobachtet werden (Abb. 23—24).

Im Laufe unserer Versuche trugen wir auf die unglasierte Oberfläche des Scherbens die der ursprünglichen Glasur nächststehende Töpferglasur auf und brannten sie im elektrischen Ofen bei 800° C aus. Bei schneller Abkühlung konnte die Bildung von Kristallen nicht beobachtet werden. Wenn aber der Brand bei 800° C acht Stunden lang dauerte und die Abkühlung des Probekörpers im Ofen ganz langsam vor sich ging, kamen an den Schliffstücken im Mikroskop die typischen nadelartigen Kristalle zum Vorschein. *In der von uns zusammengesetzten und eingebrannten Glasur bildeten sich Kristalle von genau derselben Gestalt, Anordnung und optischer Beschaffenheit.*

DIE AUSWERTUNG DER UNTERSUCHUNGEN

Das Material der Bodenfliese mag ursprünglich eine ausserordentlich plastische Masse gewesen sein. Deshalb wurde, zwecks Verringerung der Plastizität, 40—50% feinkörniger Sand dem Ton zugesetzt (Chemische Untersuchungen, Bestimmung der freien Kieselsäure). Das Formen geschah mit einer ziemlich mageren Masse von geringem Wassergehalt. Darauf weisen die in der Masse sichtbaren länglichen Spalten und der schichtige Charakter der Grundmasse hin (Abb. 9—10).

Infolge der gleichmässigen Anordnung der Sandkörner in der Scherbenmasse kann als wahrscheinlich angenommen werden, dass der Sand zuerst mit dem zur flüssigen Konsistenz aufgeweichten Ton gemischt und die ganze Masse erst dann so lang getrocknet wurde, bis sie den notwendigen Grad der Bildsamkeit erreichte.

Aus dem ausgetrockneten Tonkuchen wurde eine beiläufig 20 × 40 cm grosse und etwa 3 cm dicke Platte geschnitten. Nach Glättung der Oberfläche wurde die Tonplatte in eine mit Verzierungen versehene Form gepresst. Die Form (Negativ) dürfte hinsichtlich des Charakters der Dekoration aus Holz gewesen sein, ähnlich den Lebkuchenformen. Nachdem der Tonkuchen in die Form gepresst war, wurde er aufgestülpt und durch sachtes Schlagen mit

einem flachen Holzstück mit der unteren Schicht zusammengearbeitet (Abb. 25).

Beim Aufstülpen der Tonplatte faltete sich die bereits eingepresste Schicht auf (Abb. 10, 25). Die Spur der Auffaltung kann aus der Richtung der im Scherben sichtbaren länglichen Spalten beobachtet werden (Abb. 9).

Der Umstand, dass die auf die zuerst eingepresste Schicht gefaltete zweite Schicht mit der ersteren nicht band, weist darauf hin, dass die zweite Schicht nicht durch starkes Pressen mit der ersten verarbeitet worden ist. Die beim Pressen verwendete Form besass keine Seiten, wodurch selbstverständlich kein grösserer Druck ausgeübt werden konnte, ohne die Form der ganzen Fliese zu gefährden. Die Seiten der Bodenfliese wurden vielleicht schon an der Form schräg geschnitten. Es ist aber wahrscheinlicher, dass dieser Vorgang erst an der schon lederharten Tonmasse vorgenommen wurde, auf jeden Fall können Schlüsse aus den auf der untersuchten Bodenfliese sichtbaren Spuren in dieser Richtung gezogen werden (Abb. 3—4). Auf Abb. 3. ist die Spur des Messers gut zu sehen, als es zuerst etwas steiler als notwendig zu schneiden begann.

Die ausgeformten Fliesen wurden auf einer mit Sand bestreuten Fläche getrocknet. Die Sandkörner blieben an der noch weichen Tonmasse haften und verbanden sich mit ihr später beim Brennen (Abb. 6, 10).

Die Bodenfliese wurde nach einmaligem Brennen ohne Beguss, durch Eintauchen glasiert (Abb. 15). Die Spur des Eintauchens ist am Bruch gut zu erkennen (Abb. 2). Die Zusammensetzung der grünen Glasur konnte nicht festgestellt werden. Ihre Schmelzbedingungen deuten darauf hin, dass die Glasur stark bleihaltig war. Es ist uns aber gelungen, eine Glasur herzustellen, deren Farbe und Schmelzeigenschaften der ursprünglichen Glasur entsprechen (vgl. : Physikalische Untersuchungen, Punkt g). Dass die Glasur mit Sorgfalt feingemahlen wurde, ist schon daraus ersichtlich, dass in ihr nicht genügend aufgeschlossene Quarz- oder Kupferoxydkörnchen nur ganz selten bemerkt werden können.

Die Bodenfliesen wurden für den Glasurbrand vermutlich mit ihren unteren unglasierten Flächen aneinander gelehnt in den Ofen gestellt. So konnte beim Einsetzen die Glasur auf der unteren Seitenfläche scharf umgrenzt bleiben, während sie an den, zur unteren Fläche senkrecht stehenden beiden Seitenflächen beim Brennen entlang floss (Abb. 2—3).

Der erste Abschnitt des Glasurbrandes dürfte stark reduzierend gewesen sein. Die Grundmasse der Bodenfliese oxydierte auch später nicht in ihrer Gesamtheit. Auf der quergeschliffenen Fläche der Fliese ist die Spur der Reduktion in der Gestalt eines dunklen Streifens sichtbar (Abb. 9).

Der Glasurofen war höchstwahrscheinlich den auch noch heute vorkommenden Tonöfen mit offener Feuerung ähnlich. Die Brennhöhe des Glasurbrandes dürfte nicht über 800° C gewesen sein. Der dem Glasurbrand vorausgehende Rohbrand hingegen hatte eine Brennhöhe von über 1000° C. Mit der hohen Brenntemperatur des Rohbrandes sollte die mechanische Festigkeit der der Abnutzung stark ausgesetzten Bodenfliese gesteigert werden.

Mehrere Prüfungsbefunde bezeugen die hohe Temperatur des Rohbrandes. Bei der Untersuchung der Farbe des Scherbens tritt, im Vergleich zur ursprünglichen Farbe, eine Farbveränderung erst bei 1000° C ein (Abb. 14). Den dilatometrischen Prüfungen gemäss tritt bis zu 900° C keine wesentliche Schwindung ein (Abb. 13). Eine Verringerung der Säurelöslichkeit des Scherbens — abgesehen von den nachträglich gebildeten Mineralien — beginnt erst bei 1000° C (Abb. 7). Ebenfalls ein Beweis für die hohe Brenntemperatur ist der Umstand, dass mehr als ein Drittel des in der Tonmasse enthaltenen Sandes (Quarz) während des Brandes im Scherben aufgeschlossen wurde (Chemische Untersuchungen, Punkt b).

Der mit den Bodenfliesen beladene Ofen dürfte nur langsam erhitzt worden sein, und auch die Kühlungszeit muss länger gedauert haben, jedenfalls länger, als uns die Erfahrung bei den mit Hohlwaren gefüllten Töpferöfen lehrt. Während des langsamen Abkühlens kristallisierten die aus dem Scherben geschmolzenen Stoffe in der Glasur aus. Beim neuerlichen Brand des glasierten Scherbens nahmen die Kristalle während des langsamen Abkühlens an Menge zu. In der von uns hergestellten Glasur, welche der ursprünglichen ganz gewiss sehr nahe steht, bildeten sich während des langsamen Abkühlens Kristalle, die mit denen an der ursprünglichen Glasur identisch waren.

Infolge der hohen Temperatur des Rohbrandes ist der Scherben ziemlichr dicht (Physikalische Prüfungen, Punkt d). Die Dichte des Scherbens wurde ausser durch die den morphologischen und chemischen Eigenschaften der Tonmasse auch durch die teils reduzierende Eigenschaft des Brandes gefördet.

Heute ist der Scherben nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand. In seiner Masse vollzogen sich später Umwandlungen, die durch den Glühverlust (Abb. 11), durch die differenzial-dilatometrische Prüfung (Abb. 3), die Untersuchung der Gasadsorption (Abb. 12) sowie die der Säurelöslichkeit (Abb. 7) belegt werden. Die Umwandlung wurde von sickernden Gewässern bewirkt, unter deren Einwirkung im Scherben Hydratationsprozesse vor sich gingen. Es war möglich, diese Vorgänge im Autoklav bei einem Druck von 10 atm. binnen 24 Stunden zu reproduzieren.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. Obere glasierte Fläche der Bodenfliese
Abb. 2. Seitenfläche der Bodenfliese
Abb. 3. Seitenfläche der Bodenfliese
Abb. 5. Glasierte Oberfläche der Bodenfliese. Vergr. = 10×
Abb. 6. Vergr. = 15×
Abb. 9. Abgeschliffene Seitenfläche der Bodenfliese
Abb. 10. Die auseinandergenommene Bodenfliese
Abb. 15. Vergr. = 30×
Abb. 16. Vergr. = 83×
Abb. 17. Vergr. = 83×
Abb. 18. Vergr. — 120×
Abb. 19. Vergr. = 100×, // Nikol
Abb. 20. Vergr. = 100×, × Nikol
Abb. 21. Vergr. = 150×
Abb. 22. Vergr. = 100×, × Nikol
Abb. 23. Vergr. = 100×, // Nikol
Abb. 24. Vergr. = 100×, × Nikol

KÖNYVISMERTETÉS

NÉMETH ENDRE

BUDAPEST RÉGÉSZETI IRODALMA
BIBLIOGRAPHIA ARCHAEOLOGICA CIVITATIS BUDAPESTIENSIS
1945—1955

RÖVIDÍTÉSEK. ABBREVIATIONES

AAnt	Acta Antiqua Academiae Scientiarium Hungaricae
AArch	Acta Archaeologica Academiae Scientiarium Hungaricae
AHArt	Acta Historiae Artium Academiae Scientiarium Hungaricae
AnTan	Antik Tanulmányok
AntClass	Antiquité Classique
AntH	Antiquitas Hungarica
AOr	Acta Orientalia Academiae Scientiarium Hungaricae
ArchÉrt	Archaeologiai Értesítő
BpR	Budapest régiségei
ÉlTud	Élet és Tudomány
EPhK	Egyetemes Philologiai Közlöny
ÉpsÉpt	Építés — Építészet
ÉptElK	Építészettörténeti és Elméleti Közlemények
FastArch	Fasti Archaeologici
IdTáj	Idegenforgalmi Tájékoztató
LevK	Levéltári Közlemények
MÉpm	Magyar Építőművészet
MH	Múzeumi Híradó
MMűz	Magyar Múzeum
MMűv	Magyar Művészet
MMűvtMÉ	Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve
MNemz	Magyar Nemzet
MTAK II	Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei
MűvNép	Művelt Nép
MűvtÉrt	Művészettörténeti Értesítő
ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts
Sz	Századok
SzIfj	Szabad Ifjúság
SzMűv	Szabad Művészet
SzNép	Szabad Nép
TársSzle	Társadalmi Szemle
TermTárs	Természet és Társadalom

Banner János—*Jakabffy* Imre, A Közép-Dunamedence régészeti bibliográfiája a legrégibb időktől a XI. századig. Bp. Akadémiai Kiadó 1954. 582 p.

Bényi László, Budapesti és vidéki múzeumok ismertetése. Bp. Múzeumi Központ 1952. 135 p.

Borsos Béla, Budapest városképének története. TermTárs 114 (1955) 193—197. 12 ill.

— Helytörténeti vázlat Aquincumtól máig.

Borsos László l. *Pogány* Frigyes.

B. Thomas Edit—*Sz. Burger* Alice, Leletmentő ásatások az 1953. évben. ArchÉrt 82 (1955) 92—102.

Budapest. A Székesfőváros történeti, művészeti és társadalmi képes folyóirata. Főszerkesztő Némethy Károly. Szerk. Lestyán Sándor. Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet kiadása.

I. évfolyam 1945. 1—3. szám. 143 p. ill.
II. évfolyam 1946. 1—12. szám. 494 p. ill.
III. évfolyam 1947. 1—12. szám. 478 p. ill.

Budapest múltja az őskori telepektől a világvárosig. Budapest székesfőváros múzeumainak együttes kiállítása. Bp. Házinyomda 1946. 16 p.

Budapest műemlékei I. Bp. Akadémiai Kiadó 1955. 880 p. 17 t. 804 ill. (Magyarország műemléki topográfiája, 4., 1.)

Памятники г. Будапешта. Том. 1. Резюме. 785-810.

Die Kunstdenkmäler Budapests. Bd. I. Zusammenfassung. 811—841.

Borsos Béla—*Pogány* Frigyes, Buda városképének kialakulása. 37—98. 13—64 ill. 1 t.

Genthon István, Művészettörténeti áttekintés. 105—130. 2 t. 66—78 ill.

Gerevich László, A Budai Vár feltárt maradványainak leírása. 223—257. 3 t. 155—186 ill.

Gerevich László, A Budai Várpalota története 1541-ig. 259—288. 2 t. 187—208 ill.

Gerő László, A Budai Vár építészeti leírása 199—222. 128—153 ill.

Gerő László, A Budai Várpalota története 1541-től napjainkig. 289—308. 209—223 ill.

Horler Miklós, Buda építészete. 131—196. 1 t. 79—127 ill.

Horler Miklós, Krisztinaváros. 761—782. 784—804 ill.

Horler Miklós, Tabán. 707—760. 722—783 ill.

Horler Miklós—*Entz* Géza—*Csemegi* József, A Várnegyed. 309—592. 11 t. 224—573 ill.

Horler Miklós—*Schoen* Arnold, Víziváros. 593—706. 2 t. 574—721 ill.

Pogány Frigyes, Előszó. 7—10.

Radnóti Aladár, Buda régészeti emlékei. 13—35. 2 t. 12 ill.

Rózsa György—*Seenger* Ervin—*Vayer* Lajos, Buda és Pest ábrázolásai. 99—104. ill.

Zakariás G. Sándor, A budai várpalota irodalma. 305—308.

Budapest régiségei. Régészeti és történeti évkönyv. XIV. kötet. Szerk. Nagy Lajos és Zakariás G. Sándor. Bp. Fővárosi Múzeum 1945. 600 p. 6 t. 313 ill.

ism. *Erdélyi* Gizella, Sz 81 (1947) 272—276.
Láng Nándor, EPhK 71 (1948) 110—113.

Budapest régiségei. Régészeti és történeti évkönyv. XV. kötet. Szerk. Pogány Ö. Gábor. Bp. Fővárosi Múzeum 1950. 600 p. 18 t. 266 ill.

ism. MH 1951. : 2. 74—76.

Budapest régiségei. A Budapesti Történeti Múzeum Évkönyve. XVI. kötet. Szerkeszti Gerevich László. Bp. Képzőművészeti Alap 1955. 440 p. 352 ill.

Cseh József, Hogyan jött létre a Pesterzsébeti Múzeum. MH 1955. 55—57.

Dercsényi Dezső, A kétezeréves Budapest emlékei. — Memories of the two Thousand Years old Budapest. — Реликвии двухтисячелетнего Будапешт. — Les monuments de Budapest de 2000 ans. »Budapest« 2 (1946) 239—240, 245, 246, 247.3 ill.

Fülep Ferenc, The Five Year Plan of Hungarian Archaeology. AArch 1 (1951) 10—14.

Fülep Ferenc, A magyar régészet ötéves terve. MTAK II. 1 (1951) 3—10.

Fülep Ferenc, A magyar régészeti kutatás eredményei. TársSzle 1952. 463—469.

Fülep Ferenc, A magyar régészeti kutatás újabb értékes eredményei. SZNép 1951. jún. 7.

Fülep Ferenc, Пятилетный план венгерской археологии. AArch 1 (1951) 5—9.

Fülep Ferenc, The Results of Hungarian Archaeological Research in 1950. AArch 1 (1951) 325—332.

Fülep Ferenc, Успехи венгерской археологии в 1950 году. AArch 1 (1951) 317—324.

Gárdonyi Jenő, Történelmi emeletekre épül az új Óbuda. MNemz 1950. jún. 4.

Gerevich László, A Budapesti Történeti Múzeum fejlődése 1945—55. években. Magyar Múzeumok 1945—1955. 46—52.

Gerevich László l. *Budapest régiségei* XVI.

Gerlőtei Jenő, Budapest várostörténeti múzeumában. IdTáj 5 (1954) 3, 21—22.

Győri György, Legendák és történelem. Mozaikok Óbuda múltjából. Henger 1954. máj. 25.

Haán György, Budapest Főváros V. B. Népművelési osztálya és a budapesti múzeumok együttműködésének kérdése MH 1955. 186—188.

Holl Imre, Beszéljen az anyag. Megjegyzések a történeti kiállítások rendezésének kérdéséhez. MH 1955. 25—26.

Huba László, Rákosligeten megnyílik Európa első gyermekmúzeuma. MNemz 1951. máj. 6.

Jakabffy Imre l. *Banner* János.

Lestyán Sándor—*Zakariás* G. Sándor, Будапешт 2000 летний. Bp. Házinyomda 1945. 27 p. 40 t.

Lestyán Sándor—*Zakariás* G. Sándor, 2000 years old Budapest. Bp. Házinyomda 1945. 45 p. 45 t.

Maron Ferenc, A hiányzó ötszáz év római és honfoglaláskori emlékeit tárja fel a magyar régészet ötéves terve. MNemz 1952. jan. 23.

Nagy Lajos l. *Budapest régiségei* XIV.

Németh Endre, Magyar régészeti irodalom. — Bibliographia Archaeologica Hungarica 1954. ArchÉrt 82 (1955) 128—134.

Németh Endre, Régészeti lapszemle. Az 1954. évben megjelent régészeti vonatkozású népszerű közlemények tájékoztatója. Könyvtári Tájékoztató 4 (1955) 52—67.

Oroszlán Zoltán, Mostra del Museo Municipale di Budapest. FastArch 2 (1947) 28.

Pán Imre, A Gellérthegy. Történelmi visszapillantás. IdTáj 4 (1953) : 11. 5—8.

Patek Erzsébet, Budapest régészeti irodalma 1943. BpR 14 (1945) 591—600.

Patek Erzsébet, A Fővárosi Múzeumok kiállításai 1946—1948. »Budapest múltja« kiállítás. — Выставки городский музеев в 1946—1948 гг. — The Exhibitions of the Municipal Museums. BpR 15 (1950) 417—423, 425, 426. 5 ill.

Patek Erzsébet, Hírek a Budapesti Történeti Múzeumból. MH 1952 : 1. 67—70.

Pogány Frigyes, Belső terek művészete. A történeti összefoglalás feldolgozásában munkatársa Tompos Erzsébet. Bp. Műszaki Kiadó 1955. 331 p. 237 ill.

Pogány Frigyes—*Borsos* László, Az óbudai város. rendezés régészeti előkészítése. — Археологическая подготовка планировки Обуди. — La préparation archéologique du plan d'aménagement de Óbuda. ÉpsÉpt (1951) 222—229, 261, 262. 14 ill.

Pogány Ö. Gábor l. *Budapest régiségei* XV.

Radnóti Aladár, Az 1952. év régészeti ásatásai. MH 1952 : 6. 54—55.

Radnóti Aladár, Leletmentő ásatások az 1952. évben. ArchÉrt 81 (1954) 68—81.

Radnóti Aladár l. *Budapest műemlékei* I.

Salamon Ágnes, Успехи венгерских археологических исследований в 1951 году. AArch 2 (1952) 321—336.

Sz. Burger Alice l. *B. Thomas* Edit.

Tompos Erzsébet l. *Pogány* Frigyes.

Új Budapest. Felelős kiadó Goda Gábor. Bp. Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet 1948. 39 p. ill.

Vargács András, Budapest településföldrajzi vázlata. TermTárs 114 (1955) 198—202. 9 ill.

Zakariás G. Sándor, Budapest az őskortól a honfoglalásig. — Budapest at the Dawn of History. — L'antiquité de Budapest. »Budapest« 3 (1947) 464—467, 476, 476, 477. 7 ill.

Zakariás G. Sándor l. *Budapest régiségei* XIV.

Zakariás G. Sándor l. *Lestyán* Sándor.

ŐSKOR. PRAEHISTORICA

Banner János, Adalékok Budapest újabb kőkorához. — Some Data Concerning the Neolithic Age in Budapest. BpR 15 (1950) 7—20, 21—25. 2 ill.

Banner János, Tompa Ferenc, BpR 15 (1950) 598—599.

Baranyainé Bónis Éva, Jelentés a Fővárosi Régészeti Intézet 1946—1947. évi gellérthegyi ásatásairól. — Rapport sur les fouilles executées par l'Institut Municipal d'Archéologie au Mont Gérard de Budapest en 1946 et 1947. BpR 15 (1950) 333—351, 353—355. 1 t. 19 ill.

Behrens Gustav, Farbige spätlatene Keramik. Egger Festschrift 1 (1952) 53—65. 5 t.

Bertalan Károly, A kétszázmillió éves Budapest. »Budapest« 3 (1947) 295—297.

B. Kutzián Ida, Őskori leletek a Gellérthegyről. AntH 2 (1948) 5—14. 2 t. 2 ill.

B. Kutzián Ida, A pestszenterzsébeti urnatemető. — The Urn Cemetery of Pestszenterzsébet. BpR 14 (1945) 509—520, 521—523. 10 ill.

Budapest. Székesfővárosi Régészeti Intézet. MMűv 15 (1948) 35—36.

Nagy László, Őskori telepnyomok a Várhegyen. — Traces d'un établissement préhistorique sur la colline du Château de Bude. ArchÉrt 79 (1952) 190—196, 196—197. 1 t. 1 ill.

Oroszlán Zoltán, Excavations on Mount Gellért. FastArch 1 (1946) 318.

Patek Erzsébet, Koravaskor-kutatásunk néhány problémája. (Adatok a Duna-könyök koravaskorának kialakulásához). — Einige Probleme der Forschung der frühen Eisenzeit. (Angaben zur Entwicklung der frühen Eisenzeit in dem Gebiete des Donauknies) Auszug. ArchÉrt 82 (1955) 162—174, 175—176. 4 ill.

Solymár István, Budapest őstörténete. A Budapesti Történeti Múzeum Régészeti Osztályának kiállítása. MűvNép 1952. ápr. 9.

Tompa Ferenc, Adatok Budapest őskorához II. A zuglói őskori telepek. — Budapest in Prehistoric Times. BpR 14 (1945) 7—25, 27—28. 3 ill.

Vértes László, Budapest barlangcsodái. »Budapest« 3 (1947) 360—365. 6 ill.

PROVINCIÁLIS KORSZAK. AQUINCUM IRODALMA
SAECULA IMPERII ROMANI. BIBLIOGRAPHIA AQUINCENSIS

Аквинкум главный город Нижней Паннонии. Путеводитель по раскопкам и памятникам Аквинкумского Музея. Bp. Aquincumi Múzeum 1951. 16 p. 1 t. 17 ill.

Alföldi András, Budapest ősi múltjának új emlékei. — New Relics of the Historic Past of Budapest. — Новие памятника Будапештской старинии. — Les monuments les plus récents du passé archaïque de Budapest. »Budapest« 2 (1946) 343—344, 348, 348, 349. 14 ill.

Alföldi András, Budapest Székesfőváros Aquincumi Múzeuma és a Pázmány Péter Tudomány-

egyetem Érem- és Régiségtani Intézete könyvtárának együttes felállítása a budapesti bölcsészeti kar épületében. ArchÉrt 1946—48. 442—444.

Alföldi András, A Duna és Rajna régiójának közös problémái a római korban. — Les problèmes communes des régions du Danube et du Rhin a l'époque romaine. Sz 81 (1947) 7—22, 366.

Aquincum capitale de la Pannonie Inférieure de l'an 10 à l'an 406 de notre ère. Description des fouilles et du Musée. Bp. Aquincumi Múzeum 1952. 16 p. 1 t. 17 ill.

Aquincumi Múzeum. Helyzetkép. MMűv 15 (1948) 36.

Aquincum Pannonia Inferior (Alsó Pannonia) fővárosa. Az ásatások és a kőtár rövid ismertetője. Bp. Aquincumi Múzeum 1950. 16 p. 1 t. 17 ill.

Bárdy Béla, A római falfestmények megóvása. MH 1951 : 2. 59—61.

Barkóczi László, Az Aquincumi Múzeum új, állandó kiállítása. ArchÉrt 76 (1949) 120. 4 t.

Barkóczi László, Beiträge zur Rang der Lagerstätte am Ende des II. Anfang des III. Jahrhunderts. — Несколько данних относящихся к муниципальному званию »Canabae« II. столетия. (Резюме) AArch 3 (1953) 201—203, 203.

Barkóczi László, A nagytétényi castrum. MMúz 3 (1947) 38.

Barkóczi László l. *Radnóti* Aladár.

B. Bónis Éva, A bécsi úti korarómai temető agyagedényei. AntH 1 (1947) 43—48.
ism. *Oroszlán* Zoltán, FastArch 2 (1947) 397.

B. Bónis Éva, Későrómai üvegleletek Aquincumból. — Trouvailles de verrerie à Aquincum de l'époque de la romanité tardive. BpR 14 (1945) 561—570, 571. 11 ill.

Bogáti Péter, A camponai tábor (Nagytétény). Népszava 1954. nov. 21.

Borsos Béla, Az óbudai Táborváros Múzeum városrendezési jelentősége és építőművészeti megoldása. — Bedeutung des Lagerstadt-Museums von Óbuda vom Standpunkt der Stadtplanung und seine architektonische Durchführung. BpR 16 (1955) 427—432, 433—434. 4 ill.

Borsos Béla, Új múzeum Óbudán. MÉpm 4 (1955) 180—181. 5 ill. — A római »Táborváros Múzeum« tervezése és technikai megoldása.

B. Thomas Edit, Az aquimcumi palaestrák. — Die Palaestren von Aquincum. BpR 16 (1955) 89—99, 101—103. 6 ill.

B. Thomas Edit, Ólom fogadalmi emlékek Pannoniában. A pogánytelki ólomöntő műhely. — Monuments votifs en plomb sur le territoire de la Pannonie. La fonderie de plomb de Pogánytelek. ArchÉrt 79 (1952) 32—37, 37—38. 3 t. — Két aquincumi ólomemlék.

Colin Jean, Quelques trouvailles originales à Aquincum-Budapest. AntClass 23 (1954) 144—167. 2 t. — Az utóbbi időben Budapest területén végzett római régészeti kutatások ismertetése. (Az albertfalvai vicus, a második amphitheatrum, a helytartói palota, praetorium, az orgona, a mithraeum stb.)

Csemegi József, Herakles-csomó. —Узел Геракла. — La Noeud d'Hercule. BpR 15 (1950) 549—560, 561—562, 563—564. 10 ill.
— Aquincumi koszorús sírkövek.

Dercsényi Dezső, Az újabb régészeti kutatások és a pannoniai kontinuitás kérdése. — Le problème de la continuité Pannonienne à la lueur des récentes excavations. Sz 81 (1947) 303—311, 370.
— Pesti castrum — Belvárosi templom.

Diez Erna, Die Wiedersehenszene zwischen Helena und Menelaos auf provinzialrömischen Reliefs. ÖJh 39 (1952) Beiblatt 26—36. 2 t.

Dobó Árpád, A római vámokról. ArchÉrt 1946—48. 208—215. — Aquincum p. 215.

Egger Rudolf, Bemerkungen zum Territorium pannonischer Festungen. Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1951. 206—232.

Egger Rudolf, Epikureische Nachklänge aus Aquincum. ÖJh 39 (1952) 145—150.
— Az óbudai Lupus szarkofágsírvers, mint későrómai epikureizmus.

Erdélyi Gizella, Jegyzetek a pannoniai mitologiai domborművekhez. — Notizie riferentisi ai bassorilievi mitologiei della Pannonia. MMúz 3 (1947) 7—13, 50—51. 1 ill.
— Az Iphigenia menekülését és Meduza lefejezését ábrázoló óbudai szarkofág töredék.

Erdélyi Gizella, Pannoniai római sírtáblák mitologiai jelenetekkel. — Stèles romains pannoniens ornés de scènes mythologiques. ArchÉrt 77 (1950) 72—82, 82—84. 7 t.

Fülep Ferenc, Feltárt romok beszélnek Budapest múltjáról. Világosság 1951. júl. 19.

Fülep Ferenc, Les fouilles du camp romain de Nagytétény. Programme et discours à la Conférence Archéologique. Bp. 1955. 213—221.

Gárdonyi Jenő, Történelmi emeletekre épül az új Óbuda. MNemz 1950. jún. 4.

Höring E., Die geographischen Namen des antiken Pannonien. Diss. Heidelberg 1950. 199 p.

Járdányi Paulovics István, Germán alakok pannoniai emlékeken. — Germanendarstellungen auf pannonischen Ornamenten. BpR 14 (1945) 203—267, 269—281. 26 ill.

Járdányi Paulovics István, Prometheus alakja óbudai kőemléken. — La figura di Prometeo su un monumento proveniente da Óbuda. BpR 15 (1950) 473—476, 477. 1 ill.

Kaba Melinda, Az aquincumi parancsnoksági épület belső dekorációja a Laktanya utcában. — Innere Dekoration des Kommandogebäudes von Aquincum in der Laktanyastrasse. BpR 16 (1955) 255—287, 289—293. 24 ill.

Kiss Katalin, A westerndorfi terra-sigillata gyár mesterei és kronologiája. ArchÉrt 1946—48. 216—274. 33 t.

Kralovánszky Alán l. *Sz. Póczy* Klára.

Lenkei Andorné, Megnyílt az újonnan rendezett Aquincumi Múzeum. Köznevelés 1948. 583.

Libertini Guido, Anfiteatri e teatri antichi di Ungheria. Dioniso, Bolletino dell'Ist. Nazionale del Dramma Antico, N. S. 10 (1947) 102—111.

— Aquincum CIL III. 3423.
Madarász Andor, Kétezer éves palota Budán. ÉlTud 6 (1951) 163—165. 5 ill.
— A helytartói palota.
Major Máté, Építészettörténet. Ősközösségi és rabszolgatartó társadalmak építészete. Bp. Építésügyi Kiadó 1954. 308. p. 226. ill.
— Aquincumi építészeti emlékek.
Maron Ferenc, Ezernyolcszáz éves aquincumi legionista sírját tárták fel az Istenhegyi út alatt. MNemz 1951. szept. 22.
Mezei Iván, Campona, a tétényi római tábor. IdTáj 5 (1954) : 5. 11—12.
Mócsy András, Attributio Aquincumban és a város decurioi. — Attributio in Aquincum and the municipal decuriones. ArchÉrt 78 (1951) 107—109, 110.
Mócsy András, Das territorium legionis und die Canabae in Pannonien. — Territorium legionis и canabae в Паннонии (Резюме) AArch 3 (1953) 179—199, 199—200. 5 ill.
Mócsy András, Újabb feliratos adat a canabaek belső szervezetéhez Aquincumban. — New Data on an Inscription Concerning the Organization of the Aquincum Military Town. ArchÉrt 77 (1950) 117—118, 118—119. 1 t.
Nagy Lajos, Az aquincumi orgona. »Budapest« 2 (1946) 233—235. 4 ill.
Nagy Lajos, A budai hegyvidék újabb szórványos sírleletei. — Recenti ritrovamenti sporadici di sepolture nei dintorni di Buda. BpR 14 (1945) 535—555, 557—560. 25 ill.
Nagy Lajos, Egy pincelelet az aquincumi polgárvárosban. A pannoniai agyag világítótornyocskák kérdése. — A Cellar Find in the Aquincum Civil Town. The Problem of the Pannonian Clay Lantern Towers. BpR 14 (1945) 155—195, 197—202. 37 ill.
Nagy Lajos, Egy sisciai terra sigillatagyár termékei Aquincumban. — Prodotto di una fabbrica di terra sigillata di Siscia ritrovati ad Aquinco. BpR 14 (1945) 303—328, 329—331. 24 ill.
Nagy Lajos, Az Eskü téri római erőd, Pest város őse. Bp. Házinyomda 1946. 112 p. 4 t. 84 ill. (BpSzfőv. várostört. monográfiái, 17.)
ism. *Láng* Nándor, EPhK 71 (1948) 109—110.
Nagy Tibor, Sz 81 (1947) 276—279.
Nagy Tibor, FastArch 2 (1947) 399—400.
Oroszlán Zoltán, FastArch 1 (1946) 318—319.
Nagy Lajos, Az óbudai Laktanya utcai felhagyott zsidótemető római sírkövei. — Le lapidi sepolcrali del vecchio cimitero di Laktanya utca in Budapest. ArchÉrt 1944—45. 118—134, 134—136. 12 t. 1 ill.
Nagy Lajos, Pest város őse. — Fondation de la ville de Pest. — Основание города Пешта. — The foundation of Pest. »Budapest« 1 (1945) 45—47, 79, 82, 84. 10 ill.
— Transaquincum népszerű leírása.
Nagy Lajos, Üvegserleg hálós díszítés utánzatával a budakalászi őrtoronyból. — L'imitation d'un vase diatrète, retrouvée au burgus de Budakalász. BpR 15 (1950) 535—539, 540. 5 ill.
Nagy Lajos, Zöldzománcos római dísztál Budáról. Adatok a pannoniai zománc-kerámiához. — Le vase de luxe à glaçure verte de Buda. BpR 14 (1945) 283—299, 301—302. 17 ill.

Nekrológok :

B. Bónis Éva, Nagy Lajos irodalmi munkássága. BpR 15 (1950) 592—595.
Esze Tamás, Nagy Lajos. Egyháztörténet 3 (1945) 154—155.
Nagy Tibor, Nagy Lajos. AntH 1 (1947) 105—106.
Oroszlán Zoltán, Emlékezés Nagy Lajosra. — In memoria di Lajos Nagy (1897—1946) ArchÉrt 1946—48. 430—435, 435—438.
Szilágyi János, Nagy Lajos. BpR 15 (1950) 589—591. 1 t.
Szilágyi János, Nagy Lajos 1897—1946. Sz 1945—46. 308—309.
Nagy Tibor, Az albertfalvai katonai diploma I. ArchÉrt 81 (1954) 10—32. 2 t. 1 ill.
Nagy Tibor, Az albertfalvai katonai diploma II. A diplomában említett csapatok történetéhez. ArchÉrt 81 (1954) 104—118.
Nagy Tibor, Az albertfalvai római telep. AntH 2 (1948) 92—114. 1 t. 10 ill.
Nagy Tibor, Az albertfalvai romanizált eraviszkus telep emlékanyaga. — Les monuments d'un établissement éravisque romanisé à Albertfalva. AntH 3 (1949) 49—60, 60—67. 8 ill.
ism. *Adamesteanu* Dinu, FastArch 4 (1949) 493—494.
Nagy Tibor, Az »albertfalvai« típusú lakóházak egy újabb példája Raetiából. — The Latest Example of the »Albertfalva« Type of Houses from Raetia. AntH 3 (1949) 135—136, 136—137. 2 ill.
ism. *Adamesteanu* Dinu, FastArch 4 (1949) 492.
Nagy Tibor, Aquincum Colonia. Excavations. FastArch 1 (1946) 317—318.
Nagy Tibor, Az aquincumi kereszténység egy eddig félreismert emléke. Un monument méconnu du christianisme d'Aquincum. ArchÉrt 1944—45. 266—273, 273—282. 2 t.
Nagy Tibor, Archeologia. Ungheria. Enciclopedia Italiana. Supplemente 2. Roma 1949. 1062—1063.
Nagy Tibor, Egy aquincumi festő lakása. — The Home in Aquincum of a Roman Painter. — Квартира художника в Аквинкуме. — La maison du peintre d'Aquincum. »Budapest« 2 (1946) 3—5, 40, 40, 41. 3 ill.
— Az 1941-ben előkerült második század eleji magánlakás, pompeji stílusú falfestményekkel.
ism. *Nagy* Tibor, FastArch 1 (1946) 318.
Nagy Tibor, Einige wichtige Ergebnisse der Ausgrabung der Eravisker—Siedlung von Albertfalva. Programme et discours à la Conférence Archeologique. Bp. 1955. 192—204.
Nagy Tibor, Excavations of the Municipal Archaeological Institute of Budapest at Albertfalva. FastArch 2 (1947) 398—399. 2 ill.
Nagy Tibor, A gellérthegyi bronzkorsó. — La cruche

en bronze du Mont Gérard. BpR 14 (1945) 525—529, 531—533. 5 ill.

Nagy Tibor, Oppidum Eraviscorum. Excavations at Tabán. FastArch 1 (1946) 19.

Nagy Tibor, Milyen volt az ókori Dunántúl? ÉlTud 6 (1951) 693—696. 4 ill.

Nagy Tibor, A modern szállodák egy antik előde Aquincumból. Új Építészet 1948. 121—122.

Nagy Tibor, Római kőemlékek Transaquincum területéről. — Roman Stone Monuments from Transaquincum. BpR 15 (1950) 359—380, 381—388. 11 ill.

Nagy Tibor, A sárkeszi Mithraeum és az aquincumi Mithra emlékek. — La mithréum de Sárkeszi et les monuments mithraiques d'Aquincum. BpR 15 (1950) 46—103, 105—120. 15 ill.

Noll Rudolf, Telesphoros — Genius cucullatus. Egger Festschrift 2 (1953) 184—197. 3 ill.
— Az aquincumi Telesphoros oltár.

Patek Erzsébet, Az Aquincumi Múzeum kiállítása. BpR 15 (1950) 421—422.

Patek Erzsébet, Biztosítószerkezettel készített fibulák Pannoniából. — Fibules pannoniennes muni d'un appareil de sûreté. BpR 15 (1950) 501—511, 512. 7 ill.

Pekáry Tamás, Aquincum pézforgalma. — Money Circulation in Aquincum. ArchÉrt 80 (1953) 106—113, 113—114.

Radnóti Aladár, Római igaveret a Gellérthegyről. — Garniture de bronze d'un char romain au Mont Gérard. BpR 15 (1950) 27—40, 41—43. 5 ill.

Radnóti Aladár, 10 Jahre römerzeitliche Forschung in Ungarn. Programme et discours à la Conférence Archéologique. Bp. 1955. 143—177.

Radnóti Aladár—*Barkóczi* László, Adatok Pannonia Inferior II. századi hadrendjéhez. ArchÉrt 78 (1951) 78—107. 3 ill.

Radnóti Aladár—*Barkóczi* László, The Distribution of Troops in Pannonia Inferior During the 2nd Century A. D. — К вопросу военной организации провинции Паннониа Инфериор II. веке. AArch 1 (1951) 191—226, 226—230. 7 t.

Révay József, A költő feltámadása. »Budapest« 3 (1947) 72—74. 3 ill. — Quintus Aelius Apollonius sírverse, amelyet Lupus készített a Daru utcai szarkofágra.

Sági Károly, Adatok a pannoniai császárkori kocsitemetkezések ethnikumának kérdéséhez. — Sur le caractère ethnique des enterrements à char à l'époque imperiale. ArchÉrt 78 (1951) 73—77, 77—78. 2 ill.
— Óbudai lelőhely

Sági Károly, Kocsiábrázolások Pannonia császárkori szepulchrális vonatkozású kőemlékein. — Rappresentazioni del carro sui monumenti sepolcrali della Pannonia imperiale. ArchÉrt 1944—45. 214—231, 232—248. 12 t.
— Kocsijelenetes kövek Aquincumból.

Schauschek János, Adatok az aquincumi ipari technikához. — Beiträge zur Gewerbetechnik in Aquincum. BpR 16 (1955) 301—320, 321—324. 12 ill.

Schauschek János, Adatok az ipari technikához Aquincumban. — Данние к ремесленной технике в Аквинкуме. ArchÉrt 76 (1949) 59—61, 62. 3 ill.

Schauschek János, Adatok az ipari technikához Aquincumban II. Данние к ремесленной технике в Аквинкуме II. ArchÉrt 77 (1950) 119—123, 123—124. 1 t. 14 ill.

Schauschek János, Óbuda 18. századi beépítettsége és a legiótábor helye. — Застройка селения Обуда в XVIII столетии и месторасположение лагера римского легиона. ArchÉrt 76 (1949) 63—65, 66. 1 ill.

Soproni Sándor, Kiadatlan pannoniai mérföldkövek. — Unveröffentlichte pannonische Meilensteine. ArchÉrt 78 (1951) 44—47, 47—48. 6 ill.

Szászné Burger Alice, Aquincumi mesterjegyes bronzcsengő. — Römische Schelle mit Stempel von Aquincum. BpR 16 (1955) 295—297, 299. 2 ill.

Szilágyi János, Agancseszköz Aquincumból. (Kiegészítés az őskori agancs nyílhegytípusról szóló cikkhez.) — Примечания к статье М. Габори: »Первобытний тип наконечника стрели из рога оленя«. ArchÉrt 77 (1950) 106—107, 107. 3 ill.

Szilágyi János, Az aquincumi (egyszerű) lakóháztípusok. — Les types de maison d'habitation d'Aquincum. ArchÉrt 77 (1950) 84—89, 98—90. 11 ill.

Szilágyi János, Az aquincumi helytartói palota. — Der Legatenpalast in Aquincum. BpR 14 (1945) 29—142, 143—153. 75 ill.

Szilágyi János, Az aquincumi helytartói palota. — — The Government Palace at Aquincum. — Дворец наместника в Аквинкуме. — Le Palais d'Aquincum des proconsuls. »Budapest« 3 (1947) 376—377, 389, 389—390, 390. 3 ill.

Szilágyi János, Az aquincumi legiótábor erődítésrendszerének és kiterjedésének kérdéséhez. (Előzetes közlés az 1954. évi tervásatás eredményeiről.) AnTan 2 (1955) 91—96. 1 t. 1 ill.

Szilágyi János, Beszéljenek a kövek. Vezető az Aquincumi Múzeum írásos kőemlékei között. Bp. Fővárosi nyomda 1949. 96 p.

Szilágyi János, De duabus inscriptionibus Aquinci nuper repertis. — Две новие римские надриси в Аквинкуме. AAnt 1 (1951) 191—199, 200.

Szilágyi János, Egérke, az aquincumi rabszolga. »Budapest« 3 (1947) 105. 2 ill.

Szilágyi János, Ein Ziegelstein mit Zauberformel aus dem Palast des Statthalters in Aquincum. — Кирпич с заклинанием из виллы наместника в Аквинкуме (Резюме) AAnt 2 (1954) 305—310, 310.

Szilágyi János, Előzetes jelentés az Aquincumi Múzeum ásatásairól és új szerzeményeiről az 1949—1950 években. — Предварительный отчет о раскопках Аквинкумского Музея и о новых приобретениях его в 1949—1950 гг. ArchÉrt 78 (1951) 121—135, 135—138.

Szilágyi János, Építőmunkások és szerszámaik a római világbirodalomban. ÉpsÉpt 2 (1950) 537—541. 14 ill.

Szilágyi János, A Fővárosi Múzeum römaikori kuta-

tásai és az Aquincumi Múzeum gyarapodása az 1943—1944. években. — The Roman Researches of the Municipal Museum and the new Acquisitions of the Museum of Aquincum in the Years 1943—1944. BpR 14 (1945) 451—462, 463—467, 2 t. 12 ill.

Szilágyi János, Hozzászólás a tudományos színvonalon álló, népszerű múzeum ismertetések kérdéséhez. — Bücherbesprechung: E. Swoboda: Carnuntum, seine Geschichte and seine Denkmäler, 1953. BpR 16 (1955) 435—437, 439—440.

Szilágyi János, Jelentés a Fővárosi Ókortörténeti (Aquincumi) Múzeum kutatásairól és szerzeményeiről az 1945—1948 évek folyamán. — Археологические раскопки Аквинкумского Музея (Древнеисторический Музеи города Будапешти) по окончанию воини. — Rapport sur les recherches et les nouvelles acquisitions du Musée Municipal d'Histoire Antique (Aquincum) de 1945 a 1948. BpR 15 (1950) 303—321, 323—325, 327—331. 29 ill.

Szilágyi János, Kutatások Aquincumból. I. Úti őrállomás a Csúcshegy tövében. II. A Rákos patakmenti római erődítmény és fahíd. — Les fouilles d'Aquincum. I. Poste de sentinelle près d'une route au pied du Csúcshegy. II. Une forteresse romaine au bord du ruisseau Rákos à Budapest (Transaquincum) ArchÉrt 76 (1949) 67—77, 78—79. 1 t. 9 ill.

Szilágyi János, Legújabban talált írásos emlékek Aquincum életéhez. — Вновь найденние рукопис о жизни Аквинкума. — Contributions épigraphiques à la vie d'Aquincum. BpR 15 (1950) 451—465, 467—468, 469—472. 17 ill.

Szilágyi János, Les monuments de la civilisation romaine sur le territoire de Budapest. Bp. Fővárosi nyomda 1949. 8 p. 4 ill.

Szilágyi János, Nyitott csarnokos és körös építmény (sétacsarnok és színház?) az aquincumi katonai kolóniában. — Кругообразная постройка с открытой галлереей (Галлерея для прогулки) в древнем Аквинкуме. — Une galerie ouverte et un édifice circulaire (galerie de promenade et théatre?) dans la colonie militaire d'Aquincum. BpR 15 (1950) 479—494, 495—496, 497—499. 18 ill.

Szilágyi János, Остатки художества римской эпохи на территории Будапешта. Bp. Fővárosi nyomda 1949. 8 p. 4 ill.

Szilágyi János, A római kori ásatások fontosabb eredményei Budapest területén és az Aquincumi Múzeum értékesebb gyarapodásai az 1951—53. években. (Előzetes jelentés.) — Wichtige Ergebnisse römerzeitlicher Ausgrabungen im Gebiet von Budapest und wertvolle Bereicherungen des Museums in Aquincum in den Jahren 1951—1953. (Vorläufiger Bericht) BpR 16 (1955) 387—420, 421—426. 35 ill.

Szilágyi János, Római kori építmény az óbudai Hajógyárszigeten. — Стройки римской епохи на территории судостроительного завода Обуда. — Construction de l'époque romaine sur l'île »Hajógyár« d'Óbuda. ÉpsÉpt 3 (1951) 550—559, 586, 588. 21 ill.

Szilágyi János, Roman Garrisons Stationed at the Northern Pannonia-Quad Frontier Sectors of the Empire. — Обзор гарнизонов северно-паннонского (квадского) участка пограничной зоны римской империи. (Резюме) AArch 2 (1952) 189—220, 221—222. 2 ill.

Szilágyi János, Das Topographische Bild von Aquincum nach den neuesten Forschungen. Programme et discours à la Conférence Archéologique. Bp. 1955. 205—210.

Szilágyi János, Új adatok Aquincum és Pannonia hadtörténetéhez. — Новое данние к военной истории Паннонии. — Neue Beiträge zur pannonischen Garnisonsgeschichte. BpR 15 (1950) 516—524, 525—526, 527—534. 3 t. 3 ill.

Szilágyi János, Varázsszöveges írásos tégla az aquincumi helytartói palotából. AnTan 1 (1954) 272—275, 3 ill.

Szilágyi János, Les variations des centres de prépondérance militaire dans les provinces frontières de l'Empire romaine. — Перемещения военного центра тяжести в провинциях Римской империи (Резюме). AArch 2 (1954) 117—219, 219—223.

Sz. Póczy Klára, Festett állatalakos edények Aquincumban. — Vases peintes au Musée d'Aquincum. ArchÉrt 79 (1952) 99—107, 2 t.

Sz. Póczy Klára, Itáliai sigilliaták utánzatai Aquincumban. — Nachahmungen von italischen Sigillaten in Aquincum-(Auszug). ArchÉrt 82 (1955) 56—58, 58. 1 t. 7 ill.

Sz. Póczy Klára, Az óbudai táborvárosi múzeum. MH 1954. 481.

Sz. Póczy Klára, Római épületek Óbudán a Kiscelli u. 10. sz. alatt. — Römische Gebäude von Óduda (Kiscelli Strasse Nr. 10.) BpR 16 (1955) 41—82, 83—87. 100 ill.

Sz. Póczy Klára — *Kralovánszky* Alán, Újabb 2000 esztendős leletek Óbudáról. ÉlTud 10 (1955) 1300—1303. 9 ill.

Visky Károly, Római magánjog Aquincum feliratos emlékein. — Roman Civil Law on Aquincum Inscriptions. (Extract) ArchÉrt 79 (1952) 113—130, 130—131.

KÖZÉPKOR. MŰEMLÉKEK
MONUMENTA ET AEDIFICIA MEDII RECENTISQUE AEVORUM

Antalffy Gyula, Az öt híd előtt. »Budapest« 2 (1946) 116—118. 4 ill.

— Régi pest-budai hajóhidak.

Balogh Jolán, A budai királyi várpalota rekonstruálása, a történeti források alapján. MűvtÉrt 1 (1952) 29—40. 8 ill.

Balogh Jolán, A magyarországi négysarokbástyás várkastélyok. MűvtÉrt 3 (1954) 247—252. 11 ill.

— Budai bástya az 1530-as évekből.
Balogh Jolán, Tárház és bibliotheca a budai királyi várban. AntH 2 (1948) 205—208.
Bánrévy György, Buda és Pest Lánchíd-pöre. »Budapest« 3 (1947) 233—234. 2 ill.
Bártfai Szabó László, Hol állott a királyi palota? MűvtÉrt 2 (1953) 219—220.
B. Bónis Éva, Leletek a Fővárosi Képtár kertjéből (Károlyi-kert). — Trouvailles archéologiques au Jardin de la Galerie Municipale de Budapest. BpR 15 (1950) 389—398, 399. 1 t. 9 ill.
Bertalan Vilmos, A belvárosi plébánia templomnál folytatott ásatások 1944 nyarán. — Excavations at the Roman Camp of Pest in Summer 1944. BpR 14 (1945) 469—488, 489—490. 2 t. 22 ill.
Bertalan Vilmosné, Budavári majolika padlótéglák. — Les carreaux de majolique du Château de Bude. ArchÉrt 79 (1952) 186—189. 2 t. 1 ill.
Bertalan Vilmosné, Faenzai majolikatálak a budavári ásatás anyagából. MűvÉrt 3 (1954) 106—113. 4 t.
Bevilaqua Borsody Béla, Hunyadi Mátyás ismeretlen realista szoborképmása Budán. TermTárs 114 (1955) 121. 1 ill.
Biró Béla, A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. Bp. Képzőművészeti Alap 1955. 612 p.
Bodnár Ottó, Séta a múltba az újjáépülő Várban. Esti Budapest 1954. júl. 12.
Borbíró Virgil, Budapest építészete a múltban és a jövőben. — L'architecture de Budapest au passé à l'avenir. — Архитектура Будапешта в прошлом и будущем. — The Foundation of Pest. »Budapest« 1 (1945) 50—54. 5 ill.
Borbíró Virgil, A pesti Vigadó újjáépítése. »Budapest« 2 (1946) 223—227. 5 ill.
— A Vigadó építéstörténete.
Borbíró Virgil l. *Kodály* Zoltán.
Borsos Béla, Budapest műemlékeinek helyreállítása. ÉlTud 10 (1955) 197—211. 9 ill.
Borsos Béla, Régi pesti üvegpoharak. — The Glazier's Guild of the Twin Towns of Pest and Buda. — Стекольное искусство Пешта—Буды. — Le métier de la verrerie de Pest-Buda. »Budapest« 3 (1947) 44—48, 84, 85, 86. 10 ill.
Borsos Béla—*Pogány* Frigyes, A Vár szerepe Budapest városképében. MÉpm 3 (1954) 35—44. 1 t. 19 ill.
Borsos Béla l. *Budapest műemlékei* I.
Borsos László, Műemlékhelyreállítások a fővárosi közületi tatarozások keretében. MÉpm 4(1955) 277—281. 16 ill.
Bottyán János, Rombadöntött és felépített templomaink 1944—1950. Bp. 1950. 64 p.
Buda, Óbuda, Pest 1800 előtt. Budapest Székesfőváros Történeti Múzeuma Kiá lítása. Bevezetőt írta Schoen Arnold. Bp. Házinyomda 1946. 15 p.
Budapest műemlékei I. l. Á talános munkák.
Budapest műemléképületeinek jegyzéke. Bp. Városépítési Tervező Iroda 1952. 288 p.
ism. *Zakariás* G. Sándor, MűvtÉrt 2 (1953) 227—228.
Csányi Károly, Bizánci elemek az árpádkori magyar építészetben. MTAK II. 1 (1951) 25—40. 11 t.
Csányi Károly, A magyar kerámia és porcelán története és jegyei. Bp. Képzőművészeti Alap 1954. 154 p. (79 t.) 5 ill.
Csemegi József, Die Konstruktionsmethoden der mittelalterlichen Baukunst. — Методи планирования в средневековой архитектуре. AHArt 2 (1954) 15—48, 49—50. 35 ill.
Csemegi József, A középkori építészet szerkesztési módszerei. MMűvtMÉ 3 (1953) 13—57. 30 ill.
Csemegi József, Módszeres műemléki kutatás a szocialista műemlékvédelem szempontjából. (Akadémiai felolvasó előadás) ÉptElK 2 (1953) 3—21.
Csemegi József, A műemlékvédelem időszerű elméleti kérdései. — Современные теоретические вопросы по защите исторических памятников искусства и архитектуры. —Les problèmes actuels de la défense des monuments. ÉpsÉpt 3 (1951) 73—84, 118, 120. 23 ill.
Csemegi József, Az óbudai zsidótemplom. — The Synagogue in Óbuda. — Синагоге в Обуде. — La synagogue de Óbude. »Budapest« 3 (1947) 108—111, 118, 119, 119—120. 6 ill.
Csemegi József, Románkori kapuzatok karéjdíszű ívmezői Magyarországon. AntH 1 (1947) 100—105. 5 ill.
— Budavári koronázó főtemplom.
Dercsényi Dezső, Árpádkori magyar művészet problémái. AntH 1 (1947) 84—91.
Dercsényi Dezső, A budai képes krónika. »Budapest« 1 (1945) 89—93.
Dercsényi Dezső, Előadás Budapest műemlékeiről. Esti Budapest 1955. jan. 28.
Dercsényi Dezső, Magyar műemlékvédelem a felszabadulás után. MűvtÉrt (1952) 147—154.
Dercsényi Dezső, Műemlékvédelem elméletben és gyakorlatban. MűvNép 1954. szept. 12. 3 ill.
Dercsényi Dezső, Tíz év műemlékvédelme. MÉpm 4 (1955) 129—137. 34 ill.
Dercsényi Dezső, La tutela dei monumenti in Ungheria dopo la liberazione. — Охрана венгерских памятников искусства после освобождения страны. AHArt 2 (1954) 99—132, 133—134. 33 ill.
Esze Tamás, Rákóczi kurucai Pest-Buda falai alatt. — Rákóczi's »Kurucz« Soldiers at the Walls of Buda and Pest. — Куруцы Ракоци под стенами Пешта—Буды. — Les »kuruc« de Rákóczi sous les murs de Pest-Buda. »Budapest« 2 (1946) 89—93, 126, 126, 127—128. 4 ill.
Fejős Imre, A Nemzeti Múzeum tervezett loggiái. MÉpm 2 (1953) 176—180. 8 ill.
Fekete Lajos, Gül-Baba et le bektasi derk ah de Buda. — Гюль-Баба. AOr 4(1955)1—18. 3 ill.
Feuerné Tóth Rózsa, Kassai István Budán. — István Kassai in Buda. BpR 16 (1955) 135—143, 145. 13 ill.
Feuerné Tóth Rózsa, Margitsziget. Bp. Képzőművészeti Alap 1955. 33. p. 19. il'. (Műemlékeink.)
F. Mihály Ida—*Lócsy* Erzsébet—*Holl* Imre, A középkori Buda és Pest. Bp. Múz. Főoszt. 1955. 87 p. 76 ill. 1 t. (Múzeumi füzetek.)

Gádor Endre, Budapest szobrai. A bevezető tanulmányt írta Lyka Károly. Bp. Képzőművészeti Alap 1955. 74 p. 76 t. 4 ill.

Garády Sándor, Ásatások a békásmegyeri ún. Pusztadombon és környékén. Ausgrabungen bei der sog. Puszta-Kirche in Békásmegyer und in deren Umgebung. BpR 15 (1950) 437—448, 449—450. 11 ill.

Garády Sándor, Budapest területén végzett középkori ásatások összefoglaló ismertetése 1931—1941. II. rész. Világi célt szolgáló építmények. — Bericht über die mittelalterlichen Ausgrabungen auf dem Gebiet der Hauptstadt Budapest 1931—1941. Die Gebäude weltlichen Ursprungs. BpR 14 (1945) 397—443, 445—448. 43 ill.

Nekrológ:

Gerevich László, Garády Sándor 1871—1945. BpR 15 (1950) 596—597.

Gárdonyi Albert, A hajdani Szent János kórház Budán. BpR 15 (1950) 565—573.

Gárdonyi Albert, A középkori Buda határai. — Die Grenzen von Buda im Mittelalter. BpR 14 (1945) 379—392, 393—395.

ism. *Makkai* László, Sz 81 (1947) 296.

Gárdonyi Albert, Óbuda és környéke a középkorban. — La vecchia Roma (Óbuda) e dintorni nel medioevo. BpR 14 (1945) 573—588, 589.

ism. *Makkai* László, Sz 81 (1947) 297.

Gárdonyi Albert, Az óbudai káptalan magánlevéltára. LevK 20—23 (1942—45) 130—140.

Gárdonyi Albert, Vármegyei és városi levéltáraink a XVIII. században. LevK 20—23 (1942—45) 187—195.

— Buda és Pest városok levéltárai.

Nekrológok:

B. Bónis Éva, Gárdonyi Albert. BpR 15 (1950) 600.

N.P., Gárdonyi Albert 1874—1946. LevK 24 (1946) 348—350.

Genthon István, Buda legrégibb ábrázolása. — Самое старинное изображения Буды. — The Oldest Portrait of Buda. — La plus ancienne image de Buda. »Budapest« 1 (1945) 3—5, 37, 39, 40. 4 ill.

Genthon István, Budai emlékek szerte a világban. — Hungarian Art-Treasures Abroad. — Остатки Венгерской старины заграницей. — Les trésors dispersés de Bude. »Budapest« 2 (1946) 258—261, 282—283, 284, 285. 4 ill.

Genthon István, Magyarország műemlékei. Bp. Akadémiai Kiadó 1951. 576 p.

— Budapest műemlékei, p. 7—92.

Genthon István l. *Budapest műemlékei* I.

Genthon István—*Zakariás* G. Sándor, Budapest műemlékjellegű építményeinek jegyzéke. Bp. 1949. 80 p.

Gerevich László, Buda középkorának beszélő emlékei. Új Budapest 1948. 21—23. 3 ill.

Gerevich László, A budai szobrászat és a prágai Parler műhely. MMűvtMÉ 3 (1953) 57—72. 19 ill.

Gerevich László, Budavár, egyetlen gótikus városunk. — The Largest Group of Gothic Remains in Hungary. — Крепость в Буде, единственная готическая часть столицы. — Budavár: notre seule ville gothique. »Budapest« 2 (1947) 1—12, 38, 38, 39, 17 ill.

Gerevich László, Castrum Budense. (Avec un rés. franç.) ArchÉrt 79 (1952) 150—165, 166—171. 23 t. 1 ill.

Gerevich László, Einige methodologische Probleme der mittelalterlichen Archäologie und die Ausgrabungen in der Burg von Buda. Programme et discours à la Conférence Archéologique. Bp. 1955. 313—339.

Gerevich László, Európa egyik legnagyobb ásatásáról. MNemz 1954. ápr. 17.

Gerevich László, Fővárosi Középkori Múzeum. MMűv 15 (1948) 36.

Gerevich László, Freilegung der mittelalterlichen Burg von Buda. Ungarische Rundschau 1955: 1. 16—17. 7 ill.

Gerevich László, Gótikus házak Budán. — Готические домы в Буде. — Gothic Dwellinghouses in Buda. BpR 15 (1950) 121—220, 221—228, 229—238. 1 t. 42 ill.

Gerevich László, Középkori budai kelyhek. — Les calices de Buda au moyen âge. BpR 14 (1945) 335—367, 369—378. 7 ill.

Gerevich László, Középkori városkép a romok között — Perspectives médiévales parmi les ruines. »Budapest« 1 (1945) 29—32, 41. 7 ill.

Gerevich László, A Nagyboldogasszony templom elrabolt kincsei. — The Captured Treasures of Nagyboldogasszony Church. — Les trésors volés de l'église de Notre Dame. »Budapest« 2 (1946) 100—103, 139, 140—141. 7 ill.

Gerevich László, Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. — Пражское влияние в скульптуре крепости Буды. AHArt 2 (1954) 51—61, 62—63. 19 ill.

Gerevich László, Замок Буды. — Les fouilles de Budavár. Résumé. AHArt 2 (1955) 15—36, 37—38. 32 t.

Gerevich László l. *Budapest műemlékei* I.

Gerevich László—*Seitl* Kornél—*Holl* Imre, Megjegyzések a budai vár XIII. századi építéstörténetéhez. MűvtÉrt (1953) 210—218. 13 ill.

Gerő László, A Bazilika kupolája. »Budapest« 3 (1947) 288—289. 5 ill.

Gerő László, A belvárosi plébániatemplom. Bp. 1950. 31 p. 10 ill.

Gerő László, A budai vár. Bp. Egyet. ny. 1954. 35 p. (Útmutató a Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat előadásainak előadói számára, 11.)

Gerő László, A budai vár helyreállítása. Bp. Közokt. Kiadó 1951. 223 p. 57 t. ill.

Gerő László, A budai vár helyreállításának műemléki problémái. (Akadémiai felolvasó előadás.) ÉptElK 1 (1953) 35—71.

Hozzászólás: *Dercsényi* Dezső, 52—55.

Rados Jenő, 55—57.

Gerő László, A budai várpalota rövid építéstörténete.

Javaslat a déli középkori erődrendszer bemutatására. MTAK II. 1 (1951) 53—60.

Gerő László, Budapest templomai az ostrom után. — The Churches of Budapest After the Siege. — Будапештские церквы после осады. — Les églises de Budapest apres le siège. »Budapest« 2 (1946) 156—158, 164, 164, 165. 6 ill.

Gerő László, Az építészet koraeklektikus stílusa. MűvtÉrt 1 (1952) 99—106. 7 ill.
— Jórészt budapesti épületek.

Gerő László, A magyar építészet haladó hagyományai. Bp. 1951. 77 p. 31 ill.

Gerő László, Magyar építészet a XIX. század végéig. Bp. Építésügyi Kiadó 1954. 120 p. 50 t. 209 ill.

Gerő László, A magyar műemlékvédelem eredményei és hiányai 1953-ban. ÉptElK 3 (1954) 77—87.

Gerő László, Magyar városképek. Bp. Építőipari Kiadó 1953. 107 p. 81 ill. (Mérnöki továbbképző kiadványok. Építőművészet kérdései.)

Gerő László, Magyarországi várépítészet. (Vázlat a magyar várépítés fejezeteiről) Bp. Művelt Nép 1955. 512 p. 468 ill. 1 t.

Gerő László, Műemlékeink védelme. Bp. 1954. 30 p.

Gerő László, Műemlékfelmérések 1950—52-ben. MűvtÉrt 2 (1953) 200—203. 5 ill.

Gerő László, A pesti városmag rendezése és a műemlékvédelem. — Регуляционный план центра Пешта и охрана памятников искусства. — Urbanisme de la cité de Budapest et la protection des monuments artistiques. ÉpsÉpt 2 (1950) 260—266, 280, 281. 10 ill.
Csemegi József, Hozzászólás Gerő László cikkéhez. Пополнение к статье »Регуляционный . . .« — Aperçus à propos de l'article »Urbanisme de la cité de Budapest« ÉpsÉpt (1950) 267—268, 280, 281.

Gerő László, A 150 éves Krisztinavárosi templom. »Budapest« 3 (1947) 328—329. 3 ill.

Gerő László, A Szervita tér. — The History of the Servita Square. — История площади Сервита. — Histoire de la Place des Servites. »Budapest« 3 (1947) 60—67, 84—85, 85, 86. 12 ill.

Gerő László, Újjáépítés és esztétika. »Budapest« 3 (1947) 193—198. 12 ill.

Gerő László, Városok műemléki és városképi vizsgálata. — Наблюдение за городскими художественными памятниками и обектамы. — L'examen du visage des cités et leurs monuments historiques. ÉpsÉpt 3 (1951) 522—536, 585, 587.26 ill.

Gerő László l. *Budapest műemlékei* I.

G. J., A budai várpalota újjáépítési terve. MNemz 1951. okt. 28. 1 ill.

Győrffy György, Kurszán és Kurszán vára. A magyar fejedelemség kialakulása és Óbuda honfoglalás-kori története. — Kurzan und Kurzans Burg. Angaben zur Frage des Doppelkönigtums und zur Geschichte von Buda zur Zeit der Landnahme. BpR 16 (1955) 9—34, 35—40. 2 ill.

H. Boros Vilma, A pesti Szépítő Bizottság működésének kezdete és a Szépítési Terv. MMűvtMÉ 3 (1953) 507—529.
— Pest városterve a 19. század kezdetén.

Holl Imre, Egy budavári reneszánsz kő. — Ein Renaissance Schnitzwerk aus der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 199—203, 205—206. 3 ill.

Holl Imre, Használati és díszkerámia a budai várpalotából. — La céramique médiévale retrouvé au cours des fouilles au Château (Vár) de Bude. ArchÉrt 79 (1952) 179—185, 185. 8 t. 1 ill.

Holl Imre, Külföldi kerámia Magyarországon. XIII—XVI. század. — Ausländische Keramikfunde des XIII—XVI. Jahrhunderts in Ungarn. BpR 16 (1955) 147—190, 191—197. 60 ill.

Holl Imre, Világi építészet legkorábbi ábrázolása budai kályhacsempén. — Самое раное изображение мирного стройтельства наречной плыте из Буда. — La premiere figuration de l'architecture civile sur le carreau de faïence d'une cheminée de Bude. ÉpsÉpt 2 (1950) 419—420, 425, 426. 4 ill.

Holl Imre—*Seenger* Ervin, A Budapesti Történeti Múzeum műtárgy-gyarapodása a felszabadulástól. MűvtÉrt 4 (1955) 96—99. 5 ill.
— A Vármúzeum és az Újkori osztály szerzeményei.

Holl Imre l. *F. Mihály* Ida.

Holl Imre l. *Gerevich* László.

Horler Ferenc, Középkori kőfaragó- és elhelyezőjelek a budavári lakónegyed épületein. — Mittelalterliche Steinmetz- und Versetzzeichen an den Gebäuden im Wohnviertel der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 373—383, 385—386. 6 ill.

Horler Miklós l. *Budapest műemlékei* I.

Horler Miklós—*Komárik* Dénes, Műemlékhelyreállítások a városképjavítás szolgálatában. MűvtÉrt 2 (1953) 192—199. 13 ill.

Horváth Árpád, Marsigli a magyar föld fölfedezője. ÉlTud 10 (1955) 67—70. 5 ill.
— Buda ostromának műszaki irányítója.

Horváth Tibor Antal, Ismeretlen levéltári adatok az ötvösök történetéhez főleg a XVI—XVII. században. MűvtÉrt 2 (1953) 176—180.
— Budapest-Buda p. 177.

Huszár Lajos, Moneta Budensis. „Budapest" 3 (1947) 229—230, 267.

Huszár Lajos, Régi Pest-Budai keresztelőérmek. — Baptismal Medaillons in ancient Pest-Buda. — Старинные крестнейные метали Пешта—Буды. — Médailles de baptème dans l'Ancien Pest-Bude. »Budapest« 2 (1946) 19—20, 40, 40, 41. 4 ill.

Huszár Lajos, A várásatások éremanyaga. — Les monnaies retrouvées au Château de Bude. ArchÉrt 79 (1952) 197—201, 202.

Imrényi Imre, A Bécsikapu tér 7. sz. épület története. MÉpm 1 (1952) 67—72.

Imrényi Imre, A pesti vármegyeház újjáépítése. — Перестройка здания Пештской области. — La reconstruction de la préfecture de Pest. ÉpsÉpt 2 (1950) 110—134, I, II. 52 ill.

Jeszenszky Sándor, Háborús műkincsveszteségünk. MMűv 15 (1948) 101—102.

Kalmár János, Duna-zárólánc a XVI. századból. »Budapest« 3 (1947) 345—346. 2 ill.

Kalmár János, Parittya ábrázolásos kályhacsempe a XV. századból. — Ofenkachel mit Schleuder. Darstellung aus dem XV. Jahrhundert. ArchÉrt 77 (1950) 132, 133. 1 t.

Kampis Antal, Középkori oltárszobrok Budapesten. — Medieval altar statues in Budapest. — Средневековые алтарные статуи в Будапеште. — — Les statues d'autels du moyen-âge à Budapest. »Budapest« 3 (1947) 432—437, 476, 476, 477. 9 ill.

Kaposy János, Mégegyszer a budai vár tervező mesteréről. MűvtÉrt 2 (1953) 123—130.

Kardos György, Építészeti hagyományaink. SzMűv 5 (1951) 387—389. 3 ill.

Kardos György, Építészettörténeti és építőművészeti tanulmányok. Bp. Építésügyi Kiadó 1953. 166 p. 84 ill.

— A magyar klasszicizmus stilisztikai kérdései, többek között budapesti épületeken illusztrálva.

Kardos György, Magyar klasszicista építészet. A magyar klasszicista építészet társadalmi, gazdasági és politikai alapjai. A magyar klasszicista építészet formaképzése. Bp. Építőipari Kiadó 1953. 90 p. 74 ill. (Mérnöki továbbképző kiadványok. Építőművészet kérdései.)

— Klasszicista épületek Budapesten.

Kardos Tibor, A magyarországi humanizmus kora. — Эпоха Гуманизма в Венгрии — L'eta dell' umanesimo in Ungheria. Bp. Akadémia Kiadó 1955. 463 p.

Kerényi András, Egy XII. századi óbudai bizánci pénzlelet. — Византийские монети от XII века найденные в Обуде. BpR 15 (1950) 541—546, 547.

Kisléghi Nagy István—*Pogány* Frigyes, A műemlékek helyes értékelése. — Правильная оценка художественных памятников. — La juste évaluation des monuments. ÉpsÉpt 2 (1950) 385—397, 425, 426. 13 ill.

Kisléghi Nagy István—*Pogány* Frigyes, Műemlékvédelen a háború utáni városrendezésben. Tér és Forma 20 (1947) 36—37. 4 ill.

Kisléghi Nagy István l. *Pogány* Frigyes.

Kodály Zoltán, A Vigadó hangversenyterme. (Borbíró Virgil, A pesti Vigadó újjáépítése c. cikkében.) — The Concert Hall of the Redoute. — Концертная зала Редута. — La salle de concert de la Redoute. »Budapest« 2 (1946) 223, 244, 245, 247. 1 ill.

Komárik Dénes l. *Horler* Miklós.

Koós Judit, Budapest műemlékei. SzMűv 5 (1951) 36—38.

Kósa János, A pest-budai céhek. »Budapest« 2 (1946) 153—155. 3 ill.

Lestyán Sándor, A budai hévvizektől Budapest fürdővárosig. — The Thermal Waters of Budapest-Spa. — От горячих источников Буды до Будапешт Курорта. — Depuis les sources thermales de Bude jusqu'à Budapest ville d'eau. »Budapest« 3 (1947) 271—277, 307, 307—308, 308. 13 ill.

Lestyán Sándor, Az egyetemutcai Károlyi palota történelmi emlékei. »Budapest« 2 (1946) 212—215. 4 ill.

L. I., Beatrix kútjánál. Várbeli séta. SzIfj 1954. júl. 13.

Lócsy Erzsébet l. *F. Mihály* Ida.

Major Máté, Építészettörténet. Feudális társadalmak építészete. Bp. Műszaki Kiadó 1955. 512 p. 375 ill.

— Budai és pesti épületek.

Mályusz Elemér, Zsigmondkori oklevéltár I. (1387—1399). Bp. Akadémiai Kiadó 1951. XVI, 795 p. (Magyar Országos Levéltár kiadványai, 2. Forráskiadványok, 1.)

Maron Ferenc, A pusztítás és építés története a budai várban. MűvNép 5 (1954) : 1. 30—31. 5 ill.

Meller Péter, Gótikus és renaissance kutak Magyarországon. MMűv 15 (1948) 138—143. 9 ill.

Mihalik Sándor, Régi pest-budai ezüstművesség. — The Silver and Goldsmith' Guilds of Pest-Buda. — Старинное золотых дел мастерство в Пешт—Буде. — L'ancienne orfévrerie de Pest-Bude. »Budapest« 2 (1946) 452—456, 490, 492, 493. 6 ill.

Mihalik Sándor, Az újjáépülő Nemzeti Múzeum. »Budapest» 3 (1947) 292—293. 7 ill.

Molnár József, Régi falfestmények az ostrom utáni Várban. »Budapest« 3 (1947) 159—161. 3 ill.

Molnár József, A Székesfőváros Történeti Múzeuma. Fővárosunk 1800—1873 között. MMűv 15 (1948) 237—238.

Nádasdi Heincz Katalin, Alt Rudolf pesti látképei. — The Aquarelles by Rudolf von Alt in the Museum of Fine Arts, Budapest. — Пештские пейзажи Рудольфа Альта в будапештской Музее Художественных Искусств. — Les »Vues de Pest« de Rudolf von Alt au Musée des Beaux-Arts à Budapest. »Budapest« 2 (1946) 131—134, 164, 164, 165. 4 ill.

Nagy Emese, Adatok árpádkori magyar kőfaragásunk technikai kérdéseihez. — Angaben zu technischen Fragen unserer Steinmetzen der Arpadenzeit (Auszug). ArchÉrt 81 (1954) 60—63, 64. 4 t. 2 ill.

Nagy Emese, Zsigmond király budavári Friss palotája. — König Sigismunds »Neuer Palast« in der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 105—131, 133—134. 38 ill.

Nagy Tibor, Avarkori temető és honfoglaláskori sírok Rákosról. — An Avar Cemetery and Graves Belonging to the Period of Hungary from Rákos. BpR 14 (1945) 493—501, 503—507. 4 ill.

Nemeskéri János, Csepel község határában feltárt kora árpádkori leletek embertani vizsgálata. — Anthropological Examination of the Finds Discovered in the Precincts of Csepel Dating From the Early Period of the Arpad Dinasty. ArchÉrt 76 (1949) 91—96, 97. 1 t.

Nemeskéri János, A Fővárosi Képtár kertjében feltárt XI. századi sírok embertani leleteinek vizsgálata. — Examination of the Anthropological Finds in the Graves of the Eleventh Century in the Municipal Gallery garden. BpR 15 (1950) 401—413, 415. 11 ill.

Novák Péter, Haladó hagyományaink kérdéséhez. MÉpm 2 (1953) 160—168. 14 ill.

Nyitrai Elek, Építkezések és téglaégetők Budán a szatmári békét követő korban. ÉptElK 3

(1954) 21—47. 1 t.

Pálinkás László, A belvárosi plébániatemplom. — The Inner City Church in Pest. — Приходская церковь Пештбелвароша. — L'église paroisciale de la cité de Pest. »Budapest« 2 (1946) 397—409, 433, 434, 435—436. 25 ill.

Pap János, Táncsics Mihály terve Budapest fejlesztésére. ÉlTud 10 (1955) 323—326. 4 ill.

Pataki Viktor, A budai vár középkori helyrajza. BpR 15 (1950) 239—299. 11 t.

Pataky Dénes, A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig. Bp. 1951. 415 p. 146 ill.

— Pest-budai városképek.

ism. *Gerszi* Teréz, MűvtÉrt 2 (1953) 226—227.

Patek Erzsébet—*Seitl* Kornél, A budavári középkori ásatások. MH 1953 : 1. 13—16.

Péczely Béla Lakáskérdés és műemlékvédelem. MÉpm 4 (1955)273—276. 16 ill.

Péczely Béla, Régi Vár — új Vár. — Old Burgh — New Burgh. — Старая крепость — новая крепость. — Le passé et l'avenir du Château. »Budapest« 2 (1946) 114—115. 3 ill.

Péczely Béla, A városok városképi és műemléki vizsgálatának eredményei 1950—1951-ben. MH 1952 : 2. 80—82.

Pogány Frigyes, Terek és utcák művészete. Történeti áttekintés. Bp. Építésügyi Kiadó 1954. 214 p. 13 t. 179 ill.

— Budai vár. Dunapart középkori kialakulása.

Pogány Frigyes—*Kisléghi Nagy* István, Műemlék és újjáépítés. Tér és Forma 19 (1946) 88—90.

Pogány Frigyes l. *Borsos* Béla.

Pogány Frigyes l. *Budapest műemlékei* I.

Pogány Frigyes l. *Kisléghi Nagy* István.

Pogány Ö. Gábor, Fővárosunk az egyesítésig. Szivárvány 1948. júl. 24.

Pogány Ö. Gábor, Műemlékek a háborúban. Dolgozók Világlapja 1946. jan. 12.

Radocsay Dénes, A középkori Magyarország falképei. Bp. Akadémiai Kiadó 1954. 254 p. 67 t.

Radocsay Dénes, A középkori Magyarország táblaképei. Bp. Akadémiai Kiadó 1955. 534 p. 239 t.

Rados Jenő, A magyar klasszicista építészet hagyományai. *Zádor* Anna : A magyar klasszicizmus építészeinek társadalmi helyzete. Bp. Építőipari Kiadó 1953. 71 p. 56 ill. (Mérnöki továbbképző kiadványok. Építőművészet sorozat.)

ism. *Borbíró* Virgil, MűvtÉrt 3 (1954) 175—176.

Rados Jenő, Műemlékjellegű épület helyreállítása a Várban. MÉpm 1 (1952) 20—23. 2 ill.

Rados Kornél, Százhuszonötéves a Magyar Tudományos Akadémia. ÉpsÉpt 3 (1951) 2—5.

Révhelyi Elemér, A budapesti Egyetemi templom. Művészetszemlélet 1 (1948) 3. 2 ill.

Rózsa György, Adatok Borsos József arcképfestészetéhez. MMűvtMÉ 1 (1951) 147—150. 2 t.

— A régi Nemzeti Színház, p. 149.

Rózsa György l. *Budapest műemlékei* I.

Sántha Gábor, A hétszázéves Budavár újjászületése. MNemz 1951. febr. 8.

Sántha Gábor, Hol állott a budai várpalota a tatárjárás utáni évszázadokban. 10 000 kőfaragvány, 2500 éremlelet, 3000 láda kerámia-, fém- és üveganyag került felszínre a budavári állami ásatásoknál. MNemz 1951. nov. 16.

Schoen Arnold l. *Budapest műemlékei* I.

Schreiber Sándor, További héber sírkövek Budán a török hódoltság idejéből. Tudományos Élet 1954. dec. 1.

Seenger Ervin, Adalékok Szentgyörgyi János művészetéhez. MűvtÉrt 2 (1953) 152—155. 5 ill.

— Budai és pesti látképek a múlt század elejéről.

Seenger Ervin, Egy XIX. század eleji pest-budai látkép és tanulságai. — Ein Stadtbild von Pest-Ofen um 1815 und die daraus gezogenen Folgerungen. BpR 16 (1955) 243—249, 251, 6 ill.

Seenger Ervin, A mai Várkert-rakpart szabályozása 1800 körül. BpR 15 (1950) 575—576. 4 ill.

Seenger Ervin l. *Budapest műemlékei* I.

Seenger Ervin l. *Holl* Imre.

Seitl Kornél, A vári ásatások néhány műszaki vonatkozású kérdése. — Quelques problèmes techniques des fouilles executées au Chateau de Bude. ArchÉrt 79 (1952) 171—178, 178—179. 4 t. 10 ill.

Seitl Kornél l. *Gerevich* László.

Seitl Kornél l. *Patek* Erzsébet.

Szemes Piroska, Séta a budai várban. Nők Lapja 1954. jan. 14. 6 ill.

Szűcs Jenő, Céh és város a XV. században. ELTE Bölcsészettud. Karának Évkönyve (1952—53). 116—145.

Szűcs Jenő, Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon. Bp. Művelt Nép 1955. 340 p.

Tolnai Gábor, »Duna áradása Pesten (1838-ban Martius 14. 15. 16. és 17-dik napjain)«. — The Flood in Budapest. — Разлитие Дуная в Пеште. — La crue du Danube a Pest. »Budapest« 2 (1946) 353—355, 393, 393, 394. 5 ill.

— Egykorú, nemrég felbukkant és eddig ismeretlen árvíznapló.

Turányi Kornél, A Fasori Díszkertek. BpR 15 (1950) 579—585. 6 ill.

— Pest város első villatelepülése.

Újvári Béla, Budapesti Középkori Kőemléktár. MMűv 1948. 281—282.

Várnai Dezső, A budai Várpalota középkori kőfaragójelei. — Mittelalterliche Steinmetzzeichen aus der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 325—359, 361—362. 22 ill.

Várnai Dezső, Budavári középkori boltozatok bordáinak formai fejlődése. — Formentwicklung der mittelalterlichen Gewölberippen in der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 363—369, 371. 2 ill.

Vattai Erzsébet, Budapesti ezüstlelet a XV—XVI. századból. — Budapester Schatzfund aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. BpR 16 (1955) 207—217, 219. 6 ill.

Vattai Erzsébet, Néhány adat az ötvösművészet és szerszámok történetéhez. — Einige Angaben zur Geschichte des Goldschmiedehandwerks und seiner Werkzeuge. ArchÉrt 80 (1953) 151—158, 158. 8 t.

Vayer Lajos, Angol király képe a pesti Vigadóban.

»Budapest« 3 (1947) 19—20. 2 ill.

Vayer Lajos, Buda és Pest pusztulása a régi ostromokban. — La destruction de Bude et de Pest pendant les sièges du passé. — Разрушение Буды и Пешта при осадах. »Budapest« 1 (1945) 71—74, 81, 84. 4 ill.

Vayer Lajos, Pesti mester budai látképe a rokokó idejéből. »Budapest« 3 (1947) 95. 1 ill.

— Pollencig József 1787-ben készült rézmetszete.

Vayer Lajos l. *Budapest műemlékei* I.

Voit Pál, A budai Várpalota interieurjei. — Die Interrieure der Burg von Buda. BpR 16 (1955) 221—240, 241—242. 13 ill.

V. P., A régi és az új budai vár. IdTáj 5 (1954) : 4. 3—5.

Ybl Ervin, A budai Várkertbazár. MMűvtMÉ 1 (1951) 167—173.

Ybl Ervin, Petschacher Gusztáv építészete. MMűvtMÉ 2 (1952) 177—192. 7 t.

Zádor Anna, A budapesti Nemzeti Múzeum. Művészetszemlélet 1 (1948) : 1. 6 ill.

Zádor Anna, A Magyar Nemzeti Múzeum épülete. SzMűv 6 (1952) 533—538. 2 ill.

Zádor Anna, A Nemzeti Múzeum. Bp. Képzőművészeti Alap 1953. 40 p. 31 t. (Magyar műemlékek.)

Zádor Anna, A Pollack kutatás néhány problémája. MűvtÉrt 4 (1955) 3—28. 12 ill.

— Pollack pesti alkotásairól.

Zádor Anna l. *Rados* Jenő.

Zakariás G. Sándor, Budapest a honfoglalástól Zsigmond koráig. Új Budapest 1948. 28—30. 4 ill.

Zakariás G. Sándor, Budavár régi kútjai. SzMűv 9(1955)519—522. 4 ill.

Zakariás G. Sándor, Pesti építőmesterek munkássága 1850—1860-ig. MMűvtMÉ 3 (1953) 555—605.

Zakariás G. Sándor, Újabb adatok Budapest építéstörténetéhez. MMűvtMÉ 1 (1951) 111—113.

Zakariás G. Sándor l. *Budapest műemlékei* I.

Zakariás G. Sándor l. *Genthon* István.

Zolnay László, Még egy szó a budavári XIII—XIV. századi királyi szálláshely hollétéről és a déli palota építési időpontjáról. MűvtÉrt 2 (1953) 204—209.

Zolnay László, Műemlékvédelem egykor. MűvtÉrt 1 (1952) 142.

Zolnay László, A XIII—XIV. századi budavári királyi szálláshely. MűvtÉrt 1 (1952) 15—28. 1 ill. 3 t.