

arts

arts

Umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied
Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften
Художественно-историческое ревью Словацкой академии наук
Revue d'histoire de l'art de l'Académie slovaque des sciences

71 — 092 — 66
09/3 — 403-30
Kčs 30,—

1967 * 1

umelecko-historická revue slovenskej akadémie vied

Obsah Inhalt Содержание Table des matières

<i>Marian Váross</i>	Revue ARS a dejiny umenia na Slovensku 3 Revue ARS et histoire de l'art en Slovaquie 7 Ревю АРС и история искусств в Словакии Die Revue ARS und die Kunstgeschichte der Slowakei	
I.		
<i>Anna Petrová-Pleskotová</i>	Probleme der Forschung und Erläuterung der Kunst des 10. Jahrhunderts in der Slowakei 11 Problémy výskumu a výkladu umenia 19. storočia na Slovensku Проблемы исследования и толкования искусства 19 века в Словакии Problèmes de recherches et d'interprétation de l'art du 19e siècle en Slovaquie	
<i>Ladislav Šaučín</i>	Dejiny umenia — ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko 24 Die Geschichte der Kunst — ihre Entstehung und Entwicklung der besonderer Hinsicht auf die Slowakei История искусств — возникновение и развитие применительно к Словакии Histoire de l'art — sa naissance et son développement en égard special à la Slovaquie	
<i>Anton Bagin — Ladislav Šášky</i>	Umelecký vývoj barokového kostola vo Višňovom 38 Die Kunstentwicklung des Baroktempels in Višňové Вишнёвэ La ville de Višňové	
<i>Leo Kohút</i>	O knižných ilustráciách Vincenta Hložníka 53 Die Buchillustrationen des Vincent Hložník О книжных иллюстрациях Винцента Гложника Les illustrations de Vincent Hložník	
II.		
<i>Rudolf Chadraba</i>	Zwei Welten im Bilde 79 Dva svety v obraze Два мира в образе Deux mondes dans l'image	

Mária Malíková	Neznámy obraz z Maulbertschovej dielne v Pruskom Ein unbekanntes Bild aus der Maulbertsch-Werkstatt in Pruské Неизвестная картина из мастерской Маульберча в Пруском Le tableau inconnu de l'atelier de Maulbertsch à Pruské	124
III.		
Eugen Sabol	Z dejín výtvarného života v Košiciach a v začiatkoch predmníchovskej ČSR	132
Ema Marková	Novomestská tkanina s antickým motívom kvadrigy	134
Klára Kubíčková	Príspevok k typológii stredovekého oltára na Slovensku	137
Otomar Gergelyi	Prestavba továrnickeho kaštieľa v r. 1730–1750	140
Katarína Jančová	Poznámky k slovenským vedutám v grafických zbierkach Varšavy, Gdanska a Krakova	142

ars
1967 * 1, ročník I.

umelecko-historická revue Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied

hlavný redaktor dr. Marian Városov, DrSc., člen korešpondent SAV, výkonný redaktor Leo Kohút, prom. hist.

redakčná rada: doc. dr. Alžbeta Güntherová, inž. Ján Hraško, dr. Jirí Kostka, inž. arch. Ivan Kuhn CSc., Anna Petrová CSc., Ladislav Saučín CSc., dr. Karol Vaculík CSc.

Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1966 ako svoju 1137. publikáciu. Strán 144, obrázkov 114, príloh 4. Úpravu navrhol Leo Kohút, prom. hist., redaktorka VSAV Oľga Fabiánová, technický redaktor Karol Dufek. Vychádza polročne. Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha 1, Jindřišská 14. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 20,20 (text 14,76, ilustrácie 5,44), VH 20,63. Náklad 800 výtlačkov. V-06*61231.

71 — 092 — 66

09/3 — 403-30

Kčs 30,—

Revue ARS

a

dejiny umenia na Slovensku

1

Umelecko-historická revue, ktorú týmto číslom otvárame, predstavuje určitý medzník vo vývine dejepisu výtvarných umení na Slovensku: situácia v našom vednom odbore dozrela do štádia, keď sa nevyhnutne žiada vydávať popri knižných monografiách a popri časopise, venovanom súčasnej výtvarnej tvorbe (Výtvarný život), aj revue pre teóriu a dejiny umenia so širším časovým a problémovým rozpätím. Takéto periodikum má splňať súbežne niekoľko úloh:

Po prvé, bude zverejňovať výsledky umelecko-historického a výtvarnoteoretického výskumu na Slovensku najmä vo formách, ktoré doteraz v našej publicistike chýbali. Okrem krátkych a kratších časopiseckých článkov na jednej strane a knižných publikácií na strane druhej tu dosiaľ prakticky nebola možnosť uverejniť odbornú štúdiu stredného rozsahu, ale ani menšiu vedeckovýskumnú zprávu alebo glosu, hoci práve v týchto publikačných formách spočíva ťažisko rozvoja našej historickej a umenovednej disciplíny.

Po druhé, keďže sme presvedčení, že výsledky vedeckého výskumu v teórii a dejinách umenia na Slovensku sú alebo môžu byť prínosom do širších dejín umenia strednej Európy, chceme uverejňovať závažnejšie štúdiá v cudzích jazykoch (pričom budú opatrené slovenským resumé). Ostatné príspevky, publikované v slovenčine, majú cudzojazyčné resumé. Predpokladáme, že v tejto podobe bude naša revue všestranne použiteľná doma, ako aj v zahraničí.

Po tretie, popri výsledkoch umelecko-historického bádania slovenských pracovníkov zverejňujeme aj príspevky a materiály od českých vedcov a, pochopiteľne, chceme získať aj zahraničných autorov najmä pre témy, ktoré majú vzťah k slovenskému umeniu, alebo majú širší teoretický a umelecko-historický dosah. Veríme, že touto cestou sa nám podarí nadviazať plodné odborné kontakty a urobiť problematiku slovenského dejepisu umenia predmetom širšieho medzinárodného záujmu. Sme presvedčení, že si to vysoká hodnota umeleckých pamiatok z viacerých epoch na Slovensku objektívne zaslúhuje.

2

Pracovníci v dejinách umenia na Slovensku dlho nemohli pomýšľať na vlastné periodikum. Oveľa aktuálnejšou sa javila otázka časopisu pre súčasnú výtvarnú tvorbu, no ani ona sa neriešila bez ťažkostí. V období medzi dvoma vojnami, keď sa vlastne konštituoval samostatný slovenský výtvarný život, vôbec sa nepodarilo založiť výtvarnú revue. Nahrádzali ju, pravdaže len čiastočne, existujúce literárne a všeobecne kultúrne časopisy (najmä Slovenské pohľady a Elán), vydávanie umelecko-historických publikácií (na tomto poli mala najväčšie zásluhy Matica slovenská) a uverejňovanie muzeologických bulletinov (pre dejiny umenia na Slovensku majú určitý význam publikácie Muzeálnej slovenskej spoločnosti).

Až po oslobodení roku 1945 nastali priaznivejšie podmienky pre veľkorysejšie organizovanie výtvarného života na Slovensku, a tým aj pre založenie osobitného výtvarného časopisu. Bolo však

iste precenením nových okolností, keď tu vznikli dokonca dva paralelné výtvarné časopisy, a to Umenie a Umelecký mesačník. Obidva z nich napokon s ťažkosťami a s oneskorením kompletizovali svoje prvé ročníky a ďalej už nevychádzali.

Nezdar oboch týchto podujatí znemožnil na niekoľko rokov akýkoľvek pokus o založenie slovenského výtvarného časopisu. Táto situácia trvala do roku 1956, keď začal Slovenský fond výtvarných umení vydávať časopis Výtvarný život ako orgán Sväzu slovenských výtvarných umelcov a Sväzu slovenských architektov.

Časopis Výtvarný život, vychádzajúci desaťkrát do roka, uverejňuje síce príležitostne aj materiály o staršom umení, nemôže však nahrádzať umelecko-historické periodikum. Nemohol to robiť ani časopis Pamiatky a múzeá, ktorý až do svojho premenovania na Vlastivedný časopis publikoval aj populárne články a štúdie z dejín umenia na Slovensku. Preto sa v Kabinete teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied vyvíjalo už niekoľko rokov úsilie založiť odborný umelecko-historický časopis, zodpovedajúci nárokom a potrebám vedeckej práce v tomto odbore. Logickou prípravou na to bolo zorganizovanie a vydanie dvoch obsiahlych zborníkov pod názvami *Z novších výtvarných dejín Slovenska* (1962) a *Zo starších výtvarných dejín Slovenska* (1965). Skúsenosti s prácou na nich viedli napokon k záveru, že možno reálne prikrčiť k vydávaniu periodika pre dejiny umenia. Tak vzniká revue ARS.

3

Úvodný článok, ktorý načrtáva poslanie nášho periodika, nemôže sa vyhnúť ani charakterizovaniu vedného odboru, ktorému má ARS slúžiť.

Dejiny umenia patria na Slovensku k vedným odborom s pomerne krátkou a nebohatou tradíciou. Ako národná vlastivedná disciplína sa konštituuje až po vzniku Československej republiky roku 1918 vyčleňovaním a prehodnocovaním slovenského materiálu z niekdajších výtvarných dejín Uhorska. Dialo sa to predovšetkým v prácach Vladimíra Wagnera (1900–1955), ktorý je faktickým zakladateľom slovenských dejín umenia najmä vo svojich syntetizujúcich dielach *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku* (1930) a *Vývin výtvarného umenia na Slovensku* (1948). V období predmníchovskej republiky vznikla v Bratislave katedra dejín umenia, zatiaľ čo relatívne sústavný umelecko-historický výskum sa robil na vtedajšom referáte pre ochranu pamiatok a v niektorých múzeách.

Ani roku 1945 nebola situácia priaznivejšia, naopak, bola rudimentárnejšia. Existovala tu iba už spomenutá katedra dejín umenia. Pamiatková starostlivosť sa zabezpečovala nie vedeckým ústavom, ale administratívnou organizáciou. Až po roku 1948 postupne vznikali odborné inštitúcie, ktoré sú nevyhnutné na relatívnu vybavenosť národnej kultúry: Slovenská národná galéria so sieťou krajských a oblastných galérií, Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Kabinet teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied, Výskumný ústav teórie a dejín architektúry a niektoré ďalšie malé pracovné skupiny v múzeách a na vysokých školách. V tejto súvislosti sa žiada pripomenúť aj organizovanie výtvarných teoretikov vo Sväze výtvarných umelcov, no tam sa riešia len niektoré otázky stavovské, a to hlavne so zreteľom na potreby výtvarnej kritiky v kontexte súčasného výtvarného života.

4

Dejepis slovenského výtvarného umenia prekonal v posledných desaťročiach, pochopiteľne, niekoľko koncepčných a metodologických premien. Možno to ilustrovať na vývine riešenia otázky, čo považovať za predmet slovenských dejín umenia.

Vladimír Wagner uplatňoval vo svojich prácach koncepciu, podľa ktorej slovenské výtvarné dejiny zahŕňujú do konca 18. storočia prakticky všetko výtvarné dianie na Slovensku, ale od začiatku 19. storočia, teda od konštituovania moderného slovenského národa, patria do nich vraj iba osobnosti

a diela, späť so slovenským národným hnutím. Túto zrejme ochudobňujúcu koncepciu sa usilovali korigovať inštalácie zbierok Slovenskej národnej galérie začiatkom päťdesiatych rokov. V nich sa, v priamom protiklade k Wagnerovi, dejiny novodobného slovenského výtvarného umenia v 19. storočí v podstate stotožňovali s výtvarným dianím na Slovensku, pričom zahrňovali aj tvorbu zo slovenského územia pochodiacich umelcov. Tým sa, pravda, priberali aj zjavy očividne cudzie a nerešpektovala sa historicky menlivá náplň pojmu národnosti.

V Kabinete teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied sa od jeho založenia (1952) postupne pracovalo aj na vymedzení predmetu slovenských dejín umenia, a tým aj na národnostnej otázke. Závery sú zdanlivo prosté: výtvarné dianie na území Slovenska nebolo v žiadnom období homogénne, ale sa člení na udalosti a tvorbu, patriace buď k vlastnému výtvarnému vývinu, alebo len k tunajšiemu výtvarnému životu (kultúrnemu prostrediu). Umelecká „národnosť“ nemusí byť totožná s materinským jazykom, a najmä nie v takej jazykove zložitej spoločnosti, aká existovala na našom území v bývalom Uhorsku. Okrem toho je nevyhnutné pri niektorých osobnostiach vidieť fakt, že patria k dvom i viacerým výtvarným kultúram (Ján Kupecký, Ladislav Mednyánszky a pod.). Takéto stanovisko k problému, ako ukazuje prax, zodpovedá nielen objektívnej historickej situácii, ale má predpoklady — ako v zásade historickomaterialistické — pomôcť spresniť predmet výskumu v dejinách nášho umenia a preklenúť existujúce „kompetenčné“ problémy vo vzťahu k susedným štátom.

Pokiaľ ide o metodologický profil výtvarného dejepisu na Slovensku, možno ho v krátkosti charakterizovať aj historickými zmenami: pôvodná „kultúrohistorická“ koncepcia, ktorá dost neprihliadala na špecifickosť umenia a najmä nie na špecifickosť vedeckých kritérií, postupne sa vystriedavala — od konca tridsiatych rokov — pozitivistickou a štrukturalistickou koncepciou. Popritom tu existovala vzdialená a sprostredkovaná ozvena viedenskej školy a jej pražských pokračovateľov. Po oslobodení roku 1945 a najmä okolo roku 1950 sa so šírením marxizmu prebudúva aj metodologická báza dejín umenia, a to uplatňovaním dialektického a historického materializmu. Spočiatku sa tento proces zrkadlí najmä vo vypukle sociologizujúcej koncepcii vývinu umenia. S tým išli známe vulgarizujúce interpretácie, ktoré sa však od polovice päťdesiatych rokov prekonávajú úsilím o prehĺbené uplatnenie materialistickej dialektiky a o rešpektovanie špecifickosti umenia. Zároveň sa študujú rozličné umelecko-historické teórie, ktoré sa vyznávali od konca 19. storočia a ovplyvňovali vývin metód v dejinách umenia. Pôvodne stroho kritický postoj k nim sa časom mení na chápaný vzťah k ich racionálnemu jadrú, ktoré bolo alebo je spravidla aspoň z jedného aspektu prínosom do metodologickej výzbroje súdobého historika výtvarného umenia.

5

Publikačná činnosť slovenských historikov a teoretikov výtvarného umenia sa začala viditeľne rozrastať od roku 1950 jednak s nástupom nových odborných síl, jednak so vznikom rozvetvenejšej vydavateľskej činnosti. Najprv to boli prevažne populárne monografie o vybraných zjavoch svetového umenia (reprezentujúcich, podľa vtedajších predstáv, klasické realistické dedičstvo), ďalej monografie o vedúcich výtvarníkoch slovenských a prvé pokusy o súhrnné pohľady na určité vývinové epochy alebo určité výtvarné žánre. Výdatnou pomocou v umelecko-historickej publicistike, týkajúcej sa slovenskej problematiky, boli výstavy v Slovenskej národnej galérii a v niektorých krajských galériách. Dovtedy roztrúsený materiál o jednotlivcoch, žánroch a epochách sa darilo novozaloženým galériám rýchlo sústreďovať a získavať tak súbory ponúkajúce sa na umelecko-historické spracovanie. K sérii hodnotných retrospektívnych výstav v galériách pribudli aj niektoré výstavy usporiadané Sväzom výtvarných umelcov a venované významným žijúcim slovenským výtvarníkom 20. storočia. Škoda však, že väčšina umelecko-historických publikácií z päťdesiatych rokov, venovaná týmto problémom, nesie stopy zužujúceho a vulgarizujúceho pohľadu, takže sa k nim bude treba v budúcnosti znova vracieť.

V období posledných 7–10 rokov sa dostávajú dejiny umenia na Slovensku do kvalitatívne novej situácie. Prehľbovanie a znáročňovanie metodologickej bázy, ako aj kvantitatívne budovanie

vedeckých pracovísk, dovoľuje uskutočňovanie väčších výskumných projektov. Prikročilo sa k témam z teórie výtvarných umení a k širšie koncipovaným monografiám o umelcoch a vybraných epochách. Hľadali sa možnosti venovať sa systematicky súpisovým prácam (umeleckohistorické topografie) a zaplňať citelné medzery vo výskume staršieho, najmä stredovekého umenia. Prikročilo sa ku konkrétnej spolupráci s českými vedeckými ústavmi, najmä s Ústavom pre teóriu a dejiny umenia Československej akadémie vied, spolu s ktorým sa pripravujú obsiahle *Dejiny českého a slovenského výtvarného umenia*.

A to je úloha, ktorá je dnes v podtexte celej činnosti našich vedeckých ústavov a jednotlivých pracovníkov. Dejiny československého výtvarného umenia ako náročná umeleckohistorická syntéza chcú byť závažným dielom nielen z hľadiska svojich materiálových prínosov, ale aj svojou metodologickou koncepciou. Z toho vyplývajú, pochopiteľne, veľmi konkrétne požiadavky jednak na terénny výskum a heuristiku, ale aj na vyrovnanie sa so zložitou mapou súčasnej umeleckohistorickej metodológie. Ide a pôjde napríklad aj o to, aby sa znovu kriticky overoval prínos dialektického a historického materializmu pre dejepis výtvarných umení, ktorý bol po období kultu osobnosti oprávnené prekrytý vlnou skepsy. Pôjde aj o to, aby sa náš dejepis výtvarných umení naďalej seriózne vyrovnával s charakteristickými umeleckohistorickými koncepciami a školami, či už je to duchovná tradícia viedenskej školy, wölfflinovský formalizmus, psychoanalytická koncepcia, ikonologická škola, Worringerova teória, prípadne umeleckohistorická koncepcia Huyghova, fenomenologická škola a iné typy teórií, ktorým išlo a ide o definovanie predmetu a metód dejín umenia podľa rozličných riešení otázky špecifičnosti umeleckého diela, jeho pôvodu a funkcií. Historik umenia, stojaci pred takýmto „kaleidoskopom“ metód a interpretácií, stojí aj pred reálnym nebezpečenstvom nediferencovaného metodologického eklektizmu. Na druhej strane však je aspoň takým nebezpečenstvom jednostranný purizmus, idúci ruka v ruku so snahou dogmaticky sa pridržať jedinej metodologickej koncepcie a nevidieť reálny prínos a pracovnú použiteľnosť ďalších prístupov a pohľadov. Hľadanie nie priradujúco eklektického, ale hodnotiaceho syntetizujúceho metodologického profilu nášho dejepisu výtvarných umení je a iste ešte dlhší čas ostane aktuálnym problémom, ktorého riešenie sa bude zámerne a sústavne odrážať aj v našej revue ARS.

ARS bude vychádzať predbežne ako polročník, kým sa skonsoliduje okruh jeho prispievateľov i odberateľov. Vydávanie takéhoto odborného časopisu je totiž nielen výdobytok, ale aj záväzok. Umeleckohistorická obec na Slovensku je povďačná Slovenskej akadémii vied, že sa podujala prevziať starostlivosť o túto revue a umožnila tak systematické publikovanie jej bádateľských výsledkov.

MARIAN VÁROSS

La revue ARS

et

l'histoire de l'art en Slovaquie

1

La revue d'histoire de l'art, que nous inaugurons par ce numéro, représente une certaine borne-épatée dans l'histoire des arts plastiques en Slovaquie: la situation, dans le domaine qui nous occupe, a évolué à un point où il devenait indispensable de publier, à côté des monographies et des revues consacrées aux arts plastiques contemporains (*Výtvarný život*), une revue traitant de la théorie et de l'histoire de l'art en remontant les époques et en sondant les problèmes. Un périodique de ce genre doit répondre à plusieurs exigences:

1. Il publiera les résultats des recherches sur le plan de l'histoire de l'art et de la théorie des arts plastiques en Slovaquie et notamment dans les formes qui, jusqu'ici, faisaient défaut dans notre publication. A part certains articles (plutôt restreints) publiés dans la presse périodique d'une part et d'autre part certaines publications éditées sous forme de livres mais également restreintes il n'y avait aucune possibilité de publier des études spécialisées d'une étendue moyenne ni même de petits rapports scientifiques, bien que ce soit précisément dans ces formes de publications que se trouve la source d'exploitation nécessaire au développement et à l'évolution de notre branche d'activité.

2. Étant persuadés que les résultats des recherches dans le domaine de la théorie et de l'histoire de l'art en Slovaquie sont, ou peuvent être, un apport pour l'histoire de l'art en Europe centrale, nous voulons publier les études les plus importantes en langues étrangères (elles seront néanmoins accompagnées d'un résumé en slovaque). Les autres contributions, publiées en slovaque, seront accompagnées d'un résumé en langues étrangères. Nous pensons pouvoir assurer de cette manière l'utilité de notre revue chez nous comme à l'étranger.

3. Parallèlement aux résultats obtenus dans le domaine des recherches sur l'histoire de l'art par les auteurs slovaques, nous publierons également les contributions et les matériels d'auteurs tchèques. Il va de soi que nous nous efforcerons de gagner aussi la participation et la contribution d'auteurs étrangers, notamment pour les sujets ayant rapport à l'art slovaque, ou dont la valeur a une portée significative quant à la théorie et l'histoire de l'art.

Nous sommes persuadés que par ce moyen nous réussirons à établir de féconds contacts professionnels et que nous saurons étendre à l'étranger l'intérêt de l'art slovaque.

2

Longtemps, dans le domaine de l'histoire de l'art en Slovaquie, nous ne pouvions penser à la publication d'un périodique particulier, propre à notre activité. La question d'un périodique pour les arts plastiques contemporains apparaissait plus actuelle. Elle n'a pas été résolue sans difficultés, elle ne l'est plus. À l'époque de l'entre deux guerres, alors qu'à vrai dire une vie indépendante des arts plastiques slovaques se constituait et qu'une revue des arts aurait été au moins souhaitable, on ne parvenait pas à la fonder.

Partiellement, bien entendu, elle était remplacée d'une part par les revues littéraires et culturelles en général qui existaient à l'époque (Slovenské pohľady et Elán notamment) et d'autre part par l'édition de publications concernant l'histoire de l'art (le mérite en revient particulièrement à Matica slovenská) et enfin par la publication de bulletins muséologiques (les publications de la Société Slovaque de Musées ont un certain intérêt pour l'histoire de l'art en Slovaquie).

Ce n'est qu'après la libération, en 1945, que des conditions plus favorables étaient données pour une plus ample organisation de la vie artistique et par cela même pour la fondation d'une revue particulière, destinée aux arts. À l'origine de la parution simultanée de deux revues parallèles, Umenie (l'Art) et Umelecký mesačník (le Mensuel de l'art), il y avait sans doute une surestimation des circonstances nouvelles puisque ces deux revues ont dû, finalement, compléter, avec des difficultés et du retard, leurs numéros de la première année et qu'elles ont ensuite cessé de paraître.

L'insuccès de ces deux revues a rendu, par la suite, impossible toute tentative de la fondation d'une revue slovaque des arts plastiques. Cette situation a duré jusqu'en 1956, époque à laquelle le Fond slovaque des arts plastiques a commencé à publier la revue Výtvarný život (La vie de l'art), organe de l'Union des artistes slovaques et de l'Union des architectes slovaques.

Cette revue paraît dix fois par an et, si elle publie occasionnellement certains matériels sur les arts anciens, elle ne peut cependant suppléer à un périodique de l'histoire de l'art, ni le remplacer. Il en était de même pour la revue Pamiatky a múzeá (Monuments et musées) qui publiait, de temps à autre, des articles et des études sur l'histoire de l'art en propageant cette science. C'est pour cette raison qu'à l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'art de l'Académie des sciences slovaque, on s'efforçait depuis plusieurs années de fonder une revue spécialisée de l'histoire de l'art qui répondrait aux besoins et aux exigences du travail de recherche dans ce secteur. La publication de deux recueils volumineux sous les titres respectifs Z novších výtvarných dejín Slovenska (De l'histoire récente des arts plastiques en Slovaquie, 1962) et Zo starších výtvarných dejín Slovenska (De l'histoire ancienne des arts plastiques en Slovaquie, 1965), ont été une préparation logique à la parution du périodique ARS. L'expérience acquise à leur élaboration nous a permis de conclure qu'il est vraiment possible de réaliser l'édition et d'assurer la parution d'un périodique de l'histoire de l'art. Et c'est ainsi que la revue ARS est née.

3

Dans cette introduction, qui esquisse un plan de ce que notre périodique veut être, on ne saurait omettre de caractériser la discipline scientifique à laquelle ARS est destiné.

L'histoire de l'art, en Slovaquie, appartient aux sciences qui n'ont, pour ainsi dire, qu'une tradition relativement jeune, nouvelle et peu riche. En tant que science de caractère national elle ne s'est constituée qu'après l'instauration de la République Tchécoslovaque en 1918 par la différenciation et la réévaluation des faits concernant le passé de l'art slovaque dans l'histoire de l'art de l'ancienne Hongrie monarchique, surtout par l'oeuvre de Vladimír Wagner (1900—1955) qui, en fait, était le promoteur de l'historiographie de l'art slovaque, notamment dans ses oeuvres synthétisantes: l'Histoire de l'art plastique en Slovaquie (1930) et l'Évolution de l'art plastique en Slovaquie (1948). L'époque qui précédait Munich, voit s'établir, à Bratislava, une chaire de l'histoire de l'art tandis qu'une recherche relativement systématique se faisait à l'ancien Bureau pour la protection des monuments et dans quelques musées.

En 1945, la situation n'était en rien meilleure, bien au contraire, elle était plus rudimentaire. Il n'existait plus que la chaire de l'histoire de l'art que nous mentionnons plus haut. La sauvegarde des monuments était assurée non pas par une institution scientifique, mais par une organisation purement administrative. Ce n'est qu'après 1948 qu'on créa successivement des institutions spécialisées qui sont indispensables à une complétisation relative de la vie culturelle d'une nation: la Galerie nationale slovaque des beaux-arts et le réseau de dépendances régionales, l'Institut pour la sauvegarde et la protection des monuments et de la nature, l'Institut de la théorie et de l'histoire

de l'art de l'Académie des sciences slovaque, l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'architecture et quelques petits groupes de recherche dans les musées et dans les écoles supérieures. Il convient de mentionner aussi à ce sujet l'organisation des critiques d'art dans l'Union des artistes, mais il faut ajouter que l'activité de cette organisation se borne aux besoins de la vie artistique contemporaine.

4

Dans ses travaux, Vladimír Wagner maintenait une conception selon laquelle l'histoire de l'art slovaque englobe, jusqu'à la fin du 18ème siècle, pratiquement toute l'activité et la production artistique travaillées en Slovaquie, mais que depuis le début du 19ème siècle, c'est-à-dire depuis la constitution d'une nation slovaque moderne, seuls les auteurs et les oeuvres liés au mouvement national slovaque en font, paraît-il, partie. Au début des années cinquante, l'exposition de collections à La Galerie nationale slovaque essayait de corriger cette conception visiblement appauvrissante. En elle et en contradiction directe avec Wagner, l'histoire de l'art plastique moderne slovaque du 19ème siècle s'accordait, en principe, avec toute l'activité artistique sur le territoire de la Slovaquie. Il est vrai que par cela on s'était adjoint des oeuvres manifestement étrangères et qu'on n'a pas respecté la notion changeante de la nation. Depuis sa fondation (1952), l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'art de l'Académie des sciences slovaque a progressivement travaillé la définition de ce qui appartient à l'histoire de l'art slovaque et, puisque dépendante, à la question de la nationalité. En apparence, les conclusions sont simples: l'activité artistique sur le territoire de la Slovaquie n'a été, à aucune époque, homogène, mais elle se partage en événements et en créations appartenant soit à sa propre évolution artistique ou uniquement au milieu culturel. La „nationalité“ artistique n'est pas forcément identique avec la langue maternelle de l'artiste et d'autant moins encore dans une société si complexe et variée comme celle qui existait sur notre territoire à l'époque de la domination hongroise. D'autre part il faut inévitablement voir le fait, chez certains personnages (Ján Kupecký, Ladislav Mednyánszky et d'autres), qu'ils appartiennent à deux, voir à plusieurs cultures. Ainsi que nous le prouve l'expérience, pareille attitude, face à ce problème, se justifie bien non seulement par rapport à la situation historique objectivement interprétée, mais encore peut-elle aider à préciser l'objet des recherches dans l'histoire de notre art et à surmonter certaines divergences dans les rapports avec les états voisins.

Pour ce qui concerne le côté méthodologique de l'histoire de l'art en Slovaquie, on peut aussi le caractériser brièvement par des changements historiques: la conception culturelle initiale, qui ne tenait pas suffisamment compte de la spécification de l'art et encore moins de la spécification des critères scientifiques, s'est graduellement changée en conception positiviste et structuraliste depuis la fin des années trente. À côté de cela, il y avait ici l'écho lointain et entremis de l'école viennoise et de ses continuateurs de Prague. Après la libération, en 1945, et surtout après 1950, conséquemment à la diffusion du marxisme, la base de la méthodologie de l'histoire de l'art se transforme par l'application du matérialisme dialectique et historique. Au début, ce processus se reflète dans une marquante conception „sociologisante“ de l'histoire de l'art, accompagnée d'interprétations erronées qui sont, vers 1955, surmontées par l'effort d'une mise en valeur approfondie de la dialectique matérialiste et du respect de la spécification de l'art. On étudie, en même temps, les différentes théories de l'art, professées depuis la fin du 19ème siècle et qui influençaient l'évolution des méthodes dans l'histoire de l'art. L'attitude, strictement critique, prise envers elles à l'origine, se change en un rapport plus compréhensif qui était, ou reste encore, au moins d'un point de vue et en règle générale, un apport dans l'équipement méthodique de l'historien contemporain des arts plastiques.

L'activité des historiens et des critiques d'art s'accroît visiblement dans la publication depuis 1950 par suite de l'entrée en place de nouveaux cadres professionnels d'une part et d'autre part par une ramification dans l'édition. On a publié d'abord des monographies sur quelques „grands“ choisis dans la gamme mondiale (représentant, selon l'idée de l'époque, l'héritage réaliste classique) et, par la suite, des monographies sur les plus importants représentants de l'art slovaque, ainsi que les premiers essais d'une vue générale sur certaines époques et sur certains genres artistiques.

Ces dernières 7—10 années, l'histoire de l'art en Slovaquie se trouve dans une situation qualitativement nouvelle. L'approfondissement des critères scientifiques ainsi que l'accroissement du nombre d'institutions scientifiques permettent de réaliser des plans de recherche plus considérables. On a abordé les thèmes de la théorie des beaux-arts et des élaborations plus étendues de monographies sur des artistes et sur des époques choisies. On a recherché des possibilités de se consacrer à une conscription systématique des monuments artistiques et de combler les lacunes sensiblement présentes dans les recherches sur l'art ancien et notamment sur l'art médiéval. On a entrepris une collaboration concrète avec les institutions scientifiques tchèques, principalement avec l'Institut pour la théorie et l'histoire de l'art de l'Académie tchécoslovaque des sciences, avec lequel nous préparons une volumineuse histoire de l'art tchécoslovaque.

C'est là une mission qui, aujourd'hui, reste le thème principal dans l'activité de nos institutions scientifiques et de leurs collaborateurs. L'histoire de l'art plastique tchécoslovaque, dans son exigente synthèse, se veut d'être une oeuvre importante non seulement du point de vue de l'apport matériel mais encore par sa conception méthodologique. Il en résulte, évidemment, des obligations spécifiques tant sur le plan des recherches sur place que dans la complexité méthodologique. Il s'agit il s'agira par exemple aussi de vérifier de nouveau la signification du matérialisme dialectique et historique pour l'histoire de l'art plastique, celui-ci ayant été, après la période du culte de la personnalité, recouvert, à juste titre, d'une vague de scepticisme. Il s'agira, en outre, de continuer sérieusement à mettre le juste équilibre dans notre histoire de l'art plastique par rapport aux conceptions et aux écoles, qu'il s'agisse de la tradition spiritualiste de l'école viennoise, du formalisme de Wölfflin, de la conception psychanalytique, de l'école iconologique, de la théorie de Worringer, de la conception de Huyghe, de l'école phénoménologique et d'autres types de théories pour lesquelles il s'agissait et il s'agit de la définition du sujet et des méthodes de l'histoire de l'art selon les différentes solutions apportées à la question de la spécificité de l'oeuvre d'art, de son origine et de ses fonctions. Déjà placé face à cette mosaïque de méthodes et d'interprétations, l'historien d'art se trouve aussi en présence du réel danger d'un éclectisme méthodologique non-différencié. Et pourtant, d'un autre côté, un purisme unilatéral représente un danger tout au moins pareil, étroitement lié à la tendance de se tenir dogmatiquement à une seule conception méthodique sans voir l'apport effectif et l'application, dans les travaux de recherche, des autres accès et points de vue. L'effort, non mécaniquement éclectique, mais évaluant le caractère méthodologique synthétisant de notre histoire de l'art plastique est et restera certainement encore longtemps un problème actuel dont la solution se reflètera aussi dans notre revue ARS.

ARS paraîtra provisoirement deux fois par an en attendant que se consolide le cercle de ses collaborateurs et de ses abonnés. Il est à savoir que l'édition d'une revue semblable n'est pas seulement une conquête, mais aussi et surtout une obligation. Les historiens d'art en Slovaquie remercient particulièrement l'Académie des sciences slovaque pour le soutien que son égide assure à notre revue et d'avoir ainsi rendue possible la publication systématique des résultats de leurs recherches.

MARIAN VÁROSS

Probleme der Forschung und Erläuterung der Kunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Als die slowakische Kunstgeschichte vor über zehn Jahren die Bearbeitung des künstlerischen Vermächtnisses des 19. Jahrhunderts als eine ihrer grundlegenden und vorrangigen Aufgaben gestellt bekam, begann sie, einen nur sehr nebelhaft und unvollkommen bekannten historischen Abschnitt zu beleuchten und zu werten. Als Erbschaft der bürgerlichen Republik standen zwar einige regional begrenzte Teilbetrachtungen über die Entwicklung dieser Epoche zur Verfügung, aber sie waren grösstenteils in Ausstellungs- und Museums katalogen verstreut. Ausserdem entbehrten sie auch eine detaillierte fachliche Wertung des Materials. Durch das Verdienst Jozef Poláks, der ebenso im Ausstellungswesen der zeitgenössischen Kunst, wie auch im Programm der Exposition der älteren Kunst eine übersichtliche, national unbelastete Kulturpolitik betrieb, wurde im Ostslowakischen Museum in Košice z. B. eine schöne Kollektion der ostslowakischen bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts konzentriert. Elemir Kőszeghy, dem Sekretär des Zipser historischen Vereins, verdanken wir, dass wenigstens in den Katalogen zweier umfangreicher Ausstellungen — der Ausstellung der Zipser Landschaftsmalerei und des Zipser Porträts — ein breites Bild des Zipser Materials dieser Zeit registriert wurde. Ebenso verdankt heute die Städtische Galerie in Bratislava als Erbin des Kunstmateriale des ehemaligen Städtischen Museums von Bratislava Doz. Dr. Alžbeta Güntherová eine reiche Kollektion und fachgemässe Katalogisierung von Kunstwerken und — Gegenständen aus dem 19. Jahrhundert. Vom Aspekt eines Wachsens und einer Entfaltung unserer nationalen Kunst aus baute dann die beim Slowakischen Nationalmuseum in Martin gegründete Bildergalerie schon zur Zeit der

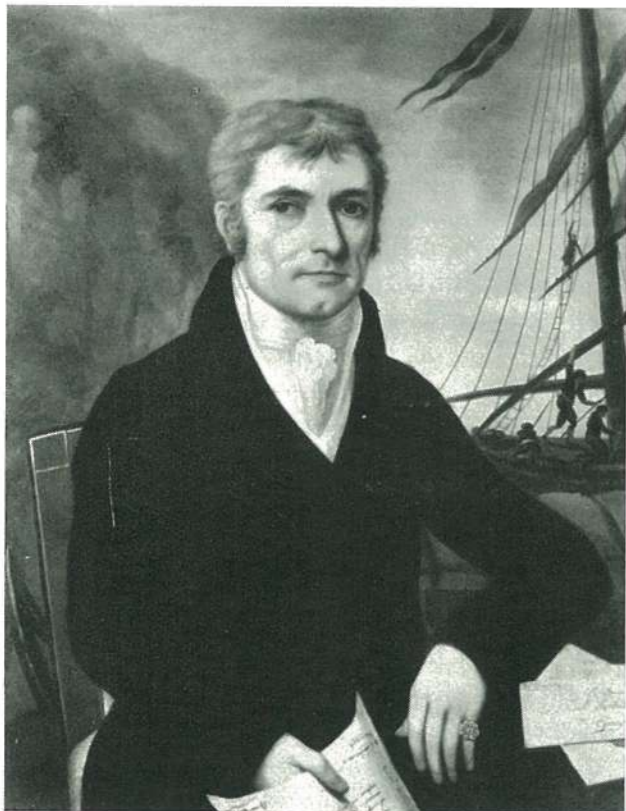
bourgeoisen ČSR eine Kollektion slowakischer Kunst und stellte sie aus.

Die breiter konzipierten Zusammenfassungen der Kunst des 19. Jahrhunderts — im Rahmen von Uebersichten der Geschichte der slowakischen Kunst (ob es sich nun um die Arbeiten von Vladimír Wagner handelt, um die Studie von Ján Hofman oder um die kollektive Arbeit „Kunst in der Slowakei“) — erfassten natürlich nicht das ganze Material, das diesen Zeitabschnitt betrifft, ja sie konnten es bei den Schwierigkeiten der Forschung, die sich auf individuelle, sozusagen private Initiative stützte, natürlich auch nicht erfassen. Grösstenteils nützten sie nicht einmal die vorhandenen Partialunterlagen aus. Daran hinderte sie vielfach auch ihr Bestreben um einen nationalen Purismus als Reaktion auf die vorhergehende komplizierte Nationalitätenentwicklung.

Gerade in Bezug auf die Vergangenheit der slowakischen Kultur, die durch die spezifischen national-kulturellen Verhältnisse der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie determiniert war, war es besonders die Frage der nationalen Kultur, für die sich die Gründergeneration unserer Kunstgeschichte im Rahmen der Problematik des 19. Jahrhunderts vorrangig interessierte. Die gesamte ökonomisch-gesellschaftliche Entwicklung zusammen mit dem Romantismus des 19. Jahrhunderts warf sie nämlich auch bei uns in all ihrer Dringlichkeit auf.

Vor allem Prof. Vladimír Wagner widmete der Problematik der Entwicklung des slowakischen künstlerischen Ausdrucks, der auf nationaler Basis entsteht, besondere Aufmerksamkeit. Im Geiste der zeitgenössischen Konzeptionen blieb Wagner allerdings, vor allem in seinen ersten Arbeiten, in der Abhängigkeit von objektivistischen

schen und idealistischen Theorien über das Volk verfangen. So engte er die slowakische künstlerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts im wesentlichen auf das Werk national bewusster Künstler ein, resp. auf solche, deren slowakischer Ursprung er für fraglos ansah. So konnte er für die Zeit vor der Gründung eines selbständigen



1. Ján Rombauer, *Porträt des Prešover Handelsherrn Ján Samuel Steinhübl, 1804, Oel.*

Staates die spezifische Bedeutung regionaler Traditionen nicht einschätzen, die sich an die kulturellen und ökonomischen Zentren der deutschen und später magyarisierten, aber in der Slowakei beheimateten Bourgeoisie knüpften. Seine Zeitgebundenheit hinderte ihn daran, die Möglichkeiten einer Bereicherung des Entwicklungsprofils der nationalen Strömung der slowakischen bildenden Kunst durch die Kategorie der national indifferenten Kunst konsequent in Betracht zu ziehen. Ebenso gestatte sie ihm auch nicht, die dialektische Einheit und gegenseitige Bedingt-

heit dieser beiden Strömungen zu erwägen. In seiner Konzeption wurde dann natürlich auch bei weitem nicht die ganze zeitgenössische künstlerische Entwicklung und die ganze Palette des Kunstlebens erfasst und ausgewertet. Gleichzeitig entstand auch eine scheinbar schwer zu überbrückende Kluft zwischen der „slowakischen nationalen Kunst“ und der übrigen in der Slowakei entstandenen Kunst, die zum Grossteil überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurde. Durch die unhistorische Applikation des nationalen Kriteriums auf die älteren Etappen unserer Kunstgeschichte wurde so die Kunstvergangenheit der Slowakei bedeutender Erscheinungen der sogenannten hohen Kunst beraubt. Natürlich wurde dadurch das Bild der Kunstentwicklung der Slowakei verzeichnet. Ja sogar die These von der Ausschliesslichkeit der Stellung der Volkskunst und der Volkskunsterzeugung in den älteren Etappen wurde unterstützt. Die eindringlich aufgeworfene Frage nach der nationalen Kunst wurde auf diese Weise nicht zufriedenstellend gelöst.

Daher stiess die Kunstgeschichte nach 1948 bei der Bearbeitung der Problematik des 19. Jahrhunderts wieder auf die nationale Frage als Schlüsselproblem der Zeit, ebenso wie auch auf die Frage der Beziehung und Bedingtheit des slowakischen nationalen Kunstaustauschs mit Rücksicht auf die übrige reiche künstlerische Entwicklung der Slowakei.

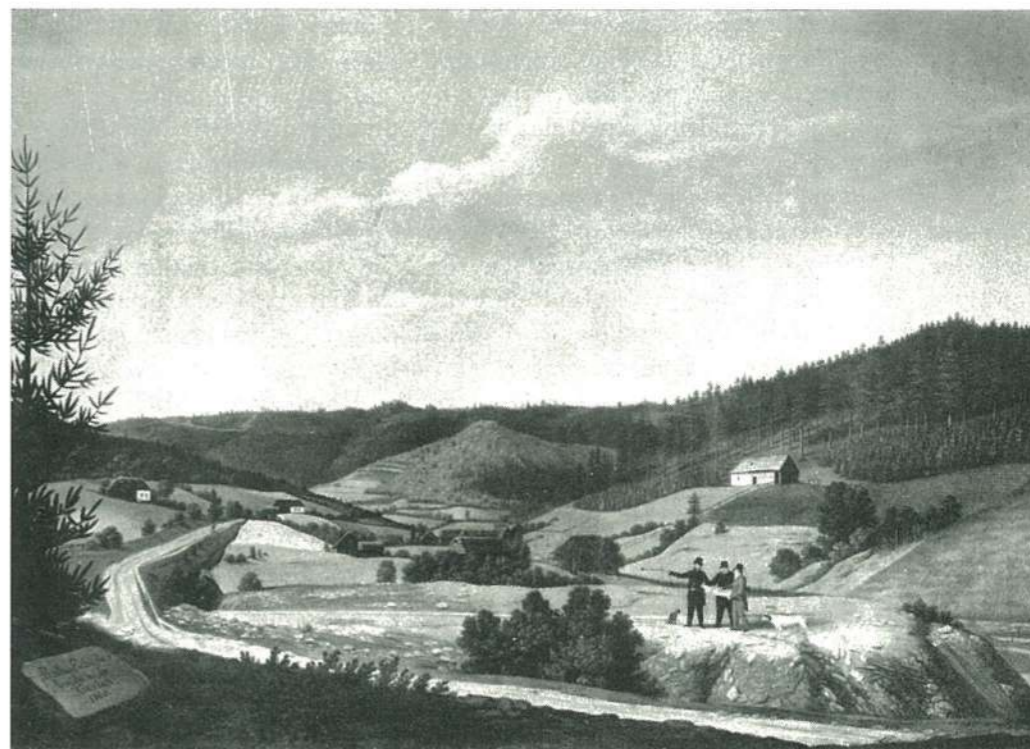
Durch das Verdienst der Slowakischen Nationalgalerie, die in ihrer Exposition das Kunstmaterial des 19. Jahrhunderts aus mehreren Regionalgebieten der Slowakei konzentrierte und zu einem Ganzen vereinigte, wurde ein breiterer Blick und Ueberblick über das Kunstgeschehen dieser Periode gewonnen. In der neuen, freieren Interpretation, die die vorhergehenden vermeintlichen Hindernisse in der Betrachtung beseitigte, zeigte dieses eine viel buntere Struktur, als sie von der älteren Kunstgeschichte dargestellt worden war. Die Kompliziertheit der Entwicklung der künstlerischen Produktion des vorigen Jahrhunderts wurde sichtbar, in dem sich gemeinsam mit den übrigen Völkern und Nationalitäten Ungarns auch das slowakische Volk seiner selbst intensiver bewusst wurde und kulturell zu manifestieren begann.

In den Intentionen der marxistischen Lösung der nationalen Frage unternahm dann Karol

2. Ján Jakub Müller, *Landschaft mit der Zipser Burg. 1816, Guache.*



3. Jozef Czaučzik, *Blick auf den Rochus-Stollen in Rudňany. Um 1825, Oel.*



Vaculík in seinen Arbeiten über die Kunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei den ersten Versuch einer Stabilisierung der neuen Konzeption des 19. Jahrhunderts, die von den obgenannten Vorurteilen befreit war.

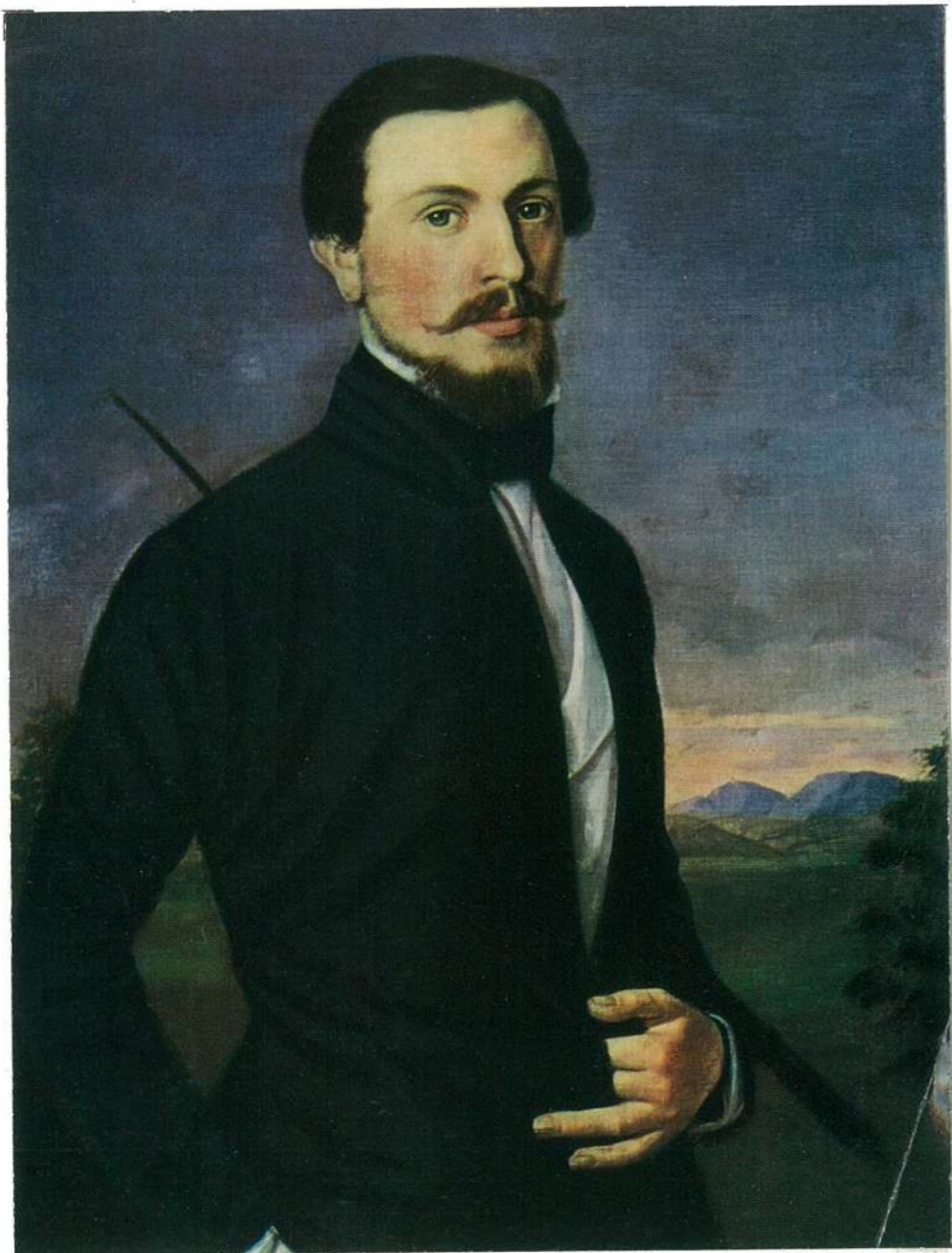
In seiner langfristig geplanten Aufgabe einer Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei knüpfte das Kollektiv des Instituts der Kunsttheorie und Kunstgeschichte an alle diese erwähnten vorhergehenden Ergebnisse an. Mittels der monographischen Methode, mit der einige Teilfragen, bedeutende und untergeordnete Erscheinungen bearbeitet wurden, gelangte es natürlich auch zu vielen neuen bedeutenden und detaillierteren Feststellungen, so dass es heute möglich ist, an die Präzisierung und Ausführung mehrerer Details zu gehen und auf Grund einer genauen Analyse des Ganzen auch zu einem Erfassen und Stabilisieren der Stilveränderungen zu kommen, die die Entwicklung unserer Kunst in dem betreffenden Zeitabschnitt kennzeichneten. Zeit und Entwicklung haben zur Korrektur der Ueberbewertung der Beziehungen dieser Periode zur Entwicklung der zeitgenössischen bildenden Kunst beigetragen. Eine vertiefte Aneignung der dialektischen Methode in der Erforschung und Analyse der Erscheinungen hat zugleich dazu geführt, dass vulgäre und unwissenschaftliche Theorien sukzessive in zunehmendem Masse überwunden wurden. So wurde es möglich, auch in die dialektischen Widersprüche im Innern der einzelnen Erscheinungen einzudringen und sie adäquat zu interpretieren.

Zu diesen widersprüchlichen Erscheinungen der slowakischen Kunstgeschichte gehört zweifellos auch die Vielschichtigkeit der Entwicklung der slowakischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Wir verstehen darunter die parallele Entfaltung und das Sich-Ueberschneiden mehrerer Strömungen, nationaler und kosmopolitisch orientierter, die durch die verflochtenen national-kulturellen Verhältnisse der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie verursacht wurden. Aus ihren Gegebenheiten und Voraussetzungen erwuchs später der kosmopolitisch orientierte klassizistische Romantismus Karol Markos d. Ae., wie auch der national-messianistisch motivierte Romantismus Jozef B. Klemens', der in ähnlicher Weise einige lineare und kompositorische Prinzipien des Klassizismus benützte.

Gerade im Hinblick auf die Mehrschichtigkeit der Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts, vor allem der Malerei, zeichnen sich deutlich auch die zweierlei Möglichkeiten einer Periodisierung dieser Epoche ab. Die klassische Stilperiodisierung, die formal-ideelle Abgrenzungen in Betracht zieht, und die Periodisierung, die auf die Meilensteine des nationalen Lebens und seiner kulturellen Manifestationen Rücksicht nimmt. Die Stilperiodisierung hat auch in der Slowakei breitere Gültigkeit. Man kann sie ebenso gut — wenn auch mit gewissen zeitlichen Diskrepanzen — auf die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei anwenden. Die historische Periodisierung, die sich an die kritischen Bruchstellen des nationalen Lebens hält, findet ihre Begründung nicht in allen Genres der bildenden Kunst in vollem Umfang. Ja sie gilt nicht einmal für den ganzen Bereich der Malerei, die am elastischsten auf nationales Geschehen reagiert.

Andererseits stossen wir gerade zufolge des nie dagewesenen schnellen Wechsels der Stil- und Gedankenströmungen auch bei der Stileinteilung auf Schwierigkeiten — und zwar mit Rücksicht auf eine bedeutende Verspätung der Entwicklung in einigen entlegenen Regionaleinheiten. In diesen Gebieten überschneiden sich die Stil- und Gedankenströmungen zu verschiedenen, mehr oder minder verflochtenen Konglomeraten. Es ist sicher, dass die ideelle Zielsetzung der slowakischen nationalen Strömung in der Kunst des 19. Jahrhunderts für die Weiterentwicklung und für die Herausbildung einer wirklichen nationalen Gestalt der slowakischen Kunst entscheidend ist. Diese Strömung bildet auch die geistige Unterstützung für die Entwicklung unserer Kunst nach der Befreiung. Die Untersuchung, oder gar Lösung dieser Beziehungen und Zusammenhänge ist aber nicht mehr die Aufgabe meines Koreferates.

Hingegen möchte ich mir erlauben, hier ein paar Bemerkungen anzuführen, die die Stilentwicklung der Malerei betreffen. Es handelt sich hauptsächlich um Erkenntnisse, die durch unsere letzten Forschungen gewonnen wurden. Der erste Eindruck, der sich beim Verfolgen des Materials dieser Zeit gewissermassen unwillkürlich aufdrängt, ist das Gefühl, dass der Klassizismus, mit dem unsere Periode beginnt, in der slowakischen Malerei in seiner reinen, abstrahierten — sagen wir, in der eleganteren Form — keine breitere



I. Jozef Božetech Klemens, *Porträt eines jungen Mannes in Reiterhabit*. 1853, Oel. Majetok SNG.

Anwendung findet. In der provinziellen Entlegenheit und Isoliertheit der regionalen Zentren der Slowakei, in denen noch im Rahmen des Spätbarocks einige Renaissanceformen und — Prinzipien ausklingen, wird eher das robustere Formsystem des Empire heimisch. Zu diesem inklinieren die frühen Darstellungen der Maler Zipser Provenienz — sei es Jozef Czauzik oder Ján Rombauer — wie auch das Werk der vom heimischen Milieu ausgehenden und vom heimischen Milieu erzogenen Bratislavaer Künstlerkräfte — z. B. Ján Erlingers.

Auch das Biedermeier erhält seinen eigenen Beigeschmack. In der sozialen Schichtung der Slowakei, wo die kleinbürgerlichen Lebensformen nicht in grösserem Ausmass verwurzelt waren, fehlt ihm ebenfalls der vollblütige Nährboden. Am intensivsten äussert es sich auf dem Gebiet des Porträts, wo es seinen Ausdruck im Dekorativismus der bürgerlichen Sehnsucht nach Prahlerei findet, vereinzelt äussert es sich auch in sentimentaler Idylle. Diese ist allerdings im allgemeinen fremder Import.

Ein ebenso wichtiger Anteil an der Entwicklung gebührt dem Romantismus, der — nach allem zu schliessen — eine wichtigere Rolle spielt, als bisher angenommen wurde. Das bestätigt sowohl die Verbindung mit der nationalen Strömung, die ihm inneres Ethos und ein erlebtes Pathos verleiht, wie auch die Verbindung mit der Strömung kosmopolitischer Färbung. Diese Strömung bringt nicht nur den Kult des Orients und der Exotik in die heimische Ofenhockerei, sondern auch eine gesunde Sehnsucht, Unbekanntes kennenzulernen und sich zum Nicht-Alltäglichen aufzuschwingen.

Andererseits ist es bezeichnend, dass sich in der slowakischen Malerei der historisierende Romantismus überhaupt nicht entwickelte. In der Geschichte, die an das gemeinsame Schicksal der Völker Ungarns gebunden war, fand diese Strömung keinen wesentlichen Halt, die einzelnen Völker hatten kein Interesse, die Thesen der herrschenden Nation zu propagieren. Beachtenswert und interessant ist hingegen die Symbiose des Romantismus mit dem Realismus und mit einigen Ausklängen eines verspäteten Biedermeier, wie sie z. B. in einer bestimmten Entwicklungs- etappe des Werkes Peter M. Bohúňš zum Ausdruck kommt.

Die neueren Strömungen — die modernistischen — inklusive Impressionismus und Plai- nairismus — erreichen uns im Verlaufe des vorigen Jahrhunderts nur in minimaler Masse — und wenn, so nur in der mitteleuropäischen, abgeschwächten Umsetzung, die keine wesentlichen formalen oder geistigen Kämpfe gestattet. Die Grenze ihrer maximalen Expansion überschreitet nicht die Ansichten der französischen Barbisonen, wie sie z. B. durch das Werk Ladislav Medňanskýs repräsentiert werden. Dafür sind sie umso miterlebter und umgesetzt. Im ganzen kann man sagen, dass sich in der Slowakei im 19. Jahrhundert eine auch in mitteleuropäischer Relation sichtbare Verspätung in der Stilentwicklung zeigt.

Bei der Wertung der Entstehung und der Anfänge der Entwicklung der slowakischen nationalen Schule in der bildenden Kunst, die im Zeitabschnitt des 19. Jahrhunderts auch bei uns die ersten latenten, unter dem kategorischen Imperativ einer übernationalen Kunst und eines Kunststils verborgenen Kräfte auslöst, treten mehrere neue Momente auf.

Es kommt zur Anerkennung der bisher verkann- ten regionalen Traditionen, aus denen jede nationale Schule notwendigerweise erwächst. Die Anfänge, und vor allem die Voraussetzungen dieses „Nationalisierungsprozesses“ sind schon in der Zeit der Aufklärung zu suchen und zu finden. In den Intentionen des dialektischen Denkens werden auch die Kriterien, nach denen wir den Anteil der Künstler verschiedener gesellschaftlicher Kategorien an der Entwicklung unserer Kunst bewerten, modifiziert und umgewertet.

Zum Unterschied von der älteren Konzeption der slowakischen Kunstwissenschaft betrachten wir heute den Künstler und sein Schaffen in dem Fall als Teil des Entwicklungskontextes unserer Kunst, wenn die Slowakei nicht nur seine bürgerliche Heimat ist, sondern vor allem seine künstlerische Heimat; wenn er auf diese oder jene Weise an der Entwicklung unserer Kunst teilnahm oder teilnimmt, wobei seine nationale Zugehörigkeit nicht entscheidend ist.

Darum betrachten wir z. B. heute das reife Werk Julius Benczúrs als eine unserer Kunst fremde Darstellung (Benczúrs Historismus mit seinem Tribut an die Verherrlichung des Feudalismus empfinden wir bei aller Hochachtung vor seiner Geschliffenheit und Meisterschaft der Form

als einen mit unserer Kunst unvereinbaren Ausdruck), und das, obwohl Benczúr väterlicherseits aus einer slowakischen Familie stammt. Aehnlich verhält es sich auch mit dem Werk des aus Štítník gebürtigen Viktor Madarász. Andererseits betrachten wir den grössten Teil des Werkes Ladislav Medňanskýs als organischen Bestandteil der slowakischen Kultur. Dabei schliessen wir natürlich Medňanskýs gleichzeitige Zugehörigkeit zur ungarischen, ja sogar zur französischen Kultur nicht aus. Aehnlich betrachten wir auch Ján Hála und Jaroslav Augusta als slowakische Künstler — und zwar trotz ihrer tschechischen Nationalität. Im Falle Jozef B. Klemens' erscheint uns natürlich das Eingliedern eines Teiles seines Schaffens auch in die Entwicklung der tschechischen Malerei als begründet.

In der Epoche der ersten Entwicklung der slowakischen nationalen Schule zeigen sich uns heute zwei Entwicklungsetappen. Die Etappe der Vorbereitung der Voraussetzungen für ihre Entfaltung im Zeitabschnitt von 1790 bis zum Ende der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts — es handelt sich hier natürlich um einen unbewussten, nicht programmatischen Prozess — und die Etappe der eigentlichen Entfaltung der nationalen Kunst. Ihr Anfang datiert sich, grob gesprochen, vom Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts an, wobei wir ein Uebergreifen bis in die siebziger Jahre voraussetzen. Als innere Trennungslinie dieser zweiten Etappe betrachten wir die Revolutionsjahre 1848—1849.

In der ersten, der Vorbereitungsetappe der Entwicklung der slowakischen nationalen Schule, sind die geistig entscheidenden Faktoren noch der regionale Patriotismus und die allgemeinen Ideale des aufsteigenden Bürgertums. Charakteristisch ist auch das starke Zusammenwirken fremder Künstler und solcher anderer Nationalität, die aber im slowakischen Milieu heimisch geworden sind. In diesem Sinne schätzen wir z. B. das Schaffen des akklimatisierten deutschen Klassizisten *Friedrich G. Lieders* (1780—1850), dessen Werke die bescheidene Galerie der hervorragenden Persönlichkeiten der slowakischen Kultur (Hollý, Kollár) mitbegründen. Als für die Entwicklung entscheidend betrachten wir ferner das Schaffen jener Künstler örtlichen Ursprungs, die die Kontinuität mit der älteren heimischen Kunsttradition aufrecht erhalten, zugleich aber erhöhte Bestre-

bungen entfalten, um mit ihrem Schaffen an die zeitgenössischen mitteleuropäischen Strömungen anzuknüpfen. In ihrem Schaffen wachsen die Residuen der Spätrenaissance und des heimischen ausklingenden Barocks in den Klassizismus und vor allem in das spätklassizistische Empire und münden vorwiegend ins Biedermeier, resp. in den Romantismus, der jener globale Begriff zu sein scheint, unter den wir das Gros unserer damaligen künstlerischen Bestrebungen zusammenfassen können.

Im Lichte unserer Forschungen erweist sich in der Vorbereitungsperiode der slowakischen nationalen Schule die Malerei der Ostslowakei, vor allem der Zips, als die wichtigste. Hier bereitet *Jozef Lerch* (der Ende des 18. und in den ersten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts in der Zips und in der Ostslowakei wirkte), den Boden für die spezifisch heimische Kunst vor; sein Werk wird durch illusive Fresken und gegensätzlich statisch verstandene Porträts repräsentiert, die das puritanische Gesicht unseres entstehenden Bürgertums in vorbildlicher Weise erfassen. An diesem Prozess nimmt auch der Klassizismus des akklimatisierten Dänen *Ján Jakub Stunder* (1759—1811), der nach Levoča heiratete, aktiven Anteil. In nicht geringem Masse erwerben sich die Veduten des Landschaftsmalers *Ján Jakub Müller* (1780—1828) Verdienste, die sich von erfundenen, idealen Landschaftssujets zu konkreten heimischen Landschaftsmotiven orientieren. Anteil an diesem Prozess hat auch das Frühwerk von Müllers Schüler, dem europäisch anerkannten *Karol Marko d. Ae.* (1791—1860), ähnlich wie das Schaffen des späteren Porträtisten der Petersburger Noblesse *Ján Rombauers* (1781—1849) und weiterer ostslowakischer Porträtisten wie *Jozef Ginovskýs* (1801—1844), *Jozef Miklošik-Miklósýs* (1791—1841) und *Ignác Klimkovičs* (1800—1853). Am markantesten greift die Malerei *Jozef Czau-cziks* (1780—1857) in die Vorbereitungsperiode der slowakischen nationalen Schule ein, mit dessen Werk die Entwicklung der slowakischen praerealistischen Malerei im Sinne der mitteleuropäischen künstlerischen Richtlinien, dabei aber mit individuellem Ausdruck, gipfelt. (Unter dem Begriff des Realismus verstehe ich hier natürlich eine Stilrichtung.)

An die Zipser Kunsttradition, vor allem an das Schaffen *Jozef Czau-cziks* knüpft neben einer gan-



1. Peter M. Boháč, Porträt Ján Franciscis als Freischärler-Kapitän. Um 1849—1850, Oel.

zen Plejade kleinerer Künstler auch der Klassiker der slowakischen Malerei Peter M. Bohúň an. Durch seine Vermittlung ergiessen sich die Zipser künstlerischen Bestrebungen in die historisch bedeutende Epoche der slowakischen nationalen Wiedergeburt. Die Verbindung und ursprüngliche Beziehung von Bohúňsschon programmatisch nationaler Darstellung zum Zipser Schaffen ist nicht nur durch das formale Schülertum gegeben, das Schülertum in der Komposition und im künstlerischen Vortrag. Es ist von einem Durchdrungensein der ganzen Atmosphäre des schöpferischen Klimas, des Milieus und des Zipser bürgerlichen Stils charakterisiert. Es handelt sich hier um eine innere geistige Verbundenheit, die wir im Rückblick als Kontinuität des sogen. slowakischen bürgerlichen Realismus von seinen ursprünglichen lokalen Formen an bis zur zielbewussten nationalen Programmatik erkennen.

Die zweite Etappe — die Etappe der eigentlichen Entwicklung der nationalen Kunst, erlangt durch den Einfluss einer festeren Herausbildung der nationalen Bewegung gerade diesen qualitativ neuen Wert. Aehnlich wie die gipfelnde politische Aktivität der Štúr-Generation in den Jahren 1848—1849 zu einem direkten Bruch mit der

ungarischen Bourgeoisie führt, spaltet sich auch die von den slowakischen nationalen Bestrebungen getragene bildende Kunst von der ungarisch orientierten Kultur ab und eignet sich viele Ansichten und Grundsätze der tschechischen nationalen Schule an.

Ein charakteristisches Moment dieser zweiten Etappe ist der Beginn einer programmatischen Entfaltung des Volksgenres. Stilmässig wird sie anfangs noch vom Biedermeier charakterisiert, das sich im Schaffen der Künstler der national bewussten Generation mit jener Strömung überschneidet, die wir als einen Neoklassizismus bezeichnen könnten, und mit dem nationalen Romantismus. Nach der vorübergehenden Krise der postrevolutionären Depression, die die Enttäuschung über die vorübergehende fälschliche Verbindung der slowakischen revolutionären Kräfte mit der Wiener Reaktion widerspiegelt, knüpft auch die national orientierte Kunst in zunehmendem Masse durch die unmittelbare Beziehung zur Realität an ein bewusst realistisches Streben an. In vereinzelt Fällen zeigt sich hier auch ein Nazarenismus, der mit seinen Tendenzen dem Geist der Zeit zuwiderläuft. (Ich denke hier z. B. an einen Teil des Werkes von Jozef B. Klemens,

der vielleicht am meisten vom Wirbel der inneren Widersprüche hin- und hergerissen wird.)

Man muss unterstreichen, dass die vorbereitende Phase der Entwicklung der nationalen Schule in einer mehr oder minder lokal gefärbten, im heimatischen Boden verankerten Darstellung gipfelte, während die zweite Entwicklungsetappe zwar die Errungenschaften der vorhergehenden Epoche integriert, sie aber auf einer neuen Ebene entwickelt. Die zentralen Gestalten des künstlerischen Lebens und aktive Initiatoren der spezifisch slowakischen künstlerischen Linie sind *Jozef B. Klemens* (1817—1883) und *Peter M. Bohúň* (1822—1879).

Klemens geht in seinem Werk eigentlich von der tschechischen nationalen Tradition aus. Er bewegt sich auf einer Jozef Hellich, dem bei uns durch das sensibel interpretierte Porträt *Božena Němcová*s bekannten Maler, nahen Ebene. Als Porträtmaler ist Klemens ein Vertreter des repräsentativen Porträts, das in monumentalisierenden Formen empfunden wird. Sein Romantismus, der sich mit Residuen des Klassizismus verbindet, ist der Ausdruck der messianistischen Hoffnungen des unterdrückten Volkes auf eine bessere Zukunft. Während Klemens weniger von der heimischen

Entwicklung abhängig ist, spielt bei Bohúň neben den Prager Erfahrungen der erwähnte Einfluss der Zipser Porträtschule eine wichtige Rolle. Ein wesentlicher Faktor ist hier natürlich seine enge Beziehung zur Štúr-Bewegung und schliesslich auch die Revolution von 1848—1849. Unter ihrem Einfluss verändert sich der Maler — Lyriker und Romantiker — zu einem wahren Interpreten der Gestalt der slowakischen Gesellschaft der Wiedergeburt, der er mit seinem Schaffen hilft, aus der gesellschaftlichen Anonymität hervorzutreten. Gleichzeitig richtet Bohúň seine Aufmerksamkeit auf das sogen. „gemeine“ Volk. Mit dieser seiner Einstellung gibt er unserer nationalen Kunst ein im wesentlichen bis zum heutigen Tage gültiges Programm an.

Ausser Bohúň und Klemens öffnet Prag auch weiteren slowakischen Malern den Weg zur künstlerischen Entfaltung: *Alexander Frant. Belopotocký* (geb. 1819), dem frühzeitig verstorbenen *Ján Pálka* (1830—1851) und *Samuel Beláni* (1823—1850), die sich mit ihrem geistig-künstlerischen Programm ebenfalls zur Künstlergesellschaft der Štúr-Gruppe bekennen.

Die Radation des Einflusses der Štúr-Bewegung und ihres Programmes beschränkt sich aber bald



5. Peter M. Bohúň,
Slowakische
Volksversammlung.
Um 1848—1849,
Oel.



6. Ladislav
Mednyánszky,
Bäume
am Waagufer,
Oel.



7. Jozef Hanula, *Auf der Heimatscholle*. 1908. Oel.

nicht nur auf den engen Kreis der eigentlichen Štúr-Gruppe. In grösserem oder geringerem Masse formt sie die Beziehung zur Slowakei auch bei einigen weiteren Künstlern. So bildet z. B. *Karol Tibelky* (1813 — um 1870) in Abhängigkeit von der Štúr-Generation seine intime Beziehung zur slowakischen Landschaft heraus. Ebenfalls ausserhalb der Štúr-Gruppe, aber in Kontakt mit dem heimischen Milieu und seinen Bestrebungen wächst das Werk *Alexander Brodskýs* (1819—1901) und *Ludovít Libays* (1816—1888) heran, das bei direkter Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer realistischen Umsetzung — die die organische Verbundenheit der Landschaft mit dem Leben des Volkes prägnant erfasst — die positivsten Ergebnisse darstellt, die die slowakische Landschaftsmalerei in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erzielte.

Wenn wir die allgemeineren Voraussetzungen bestimmen sollten, die das Aussehen der ersten Entwicklungsphase der slowakischen nationalen Schule bedingen, würden wir zu drei grundlegen-

den Faktoren gelangen. Diese sind vor allem die Zugehörigkeit der Slowakei zu dem multinationalen Konglomerat Oesterreich-Ungarn und hauptsächlich ihre enge Verbundenheit mit Ungarn. Diese kennzeichnet den Charakter unserer national bewussten Kunst auch nach einer fast ein halbes Jahrhundert dauernden Unterbrechung der engen Bande des Zusammenlebens.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der den Charakter der ersten Entwicklungsphase der nationalen Schule bestimmt, ist die gesamte ökonomisch-politische Zurückgebliebenheit des Landes, das nur langsam zum Uebergang von den feudalen zu den kapitalistischen Verhältnissen vorwärtsschreitet. Und schliesslich wirkt hier grundsätzlich das Bewusstsein der tschechisch-slowakischen Zusammengehörigkeit und Zukunft mit. Seinen Ausdruck findet es dann in den vierziger Jahren, zur Zeit der Festigung und des Anwachsens des nationalen Bewusstseins, nicht nur in der Orientierung der slowakischen Künstler auf die Prager

Akademie, sondern auch im Wege tschechischer bildender Künstler in die Slowakei zur „Unberührtheit“ der slowakischen Eigenart.

Aus diesen grundlegenden Axiomen folgten weitere Faktoren, die die kulturelle und künstlerische Entwicklung schon unmittelbar retardierten. Erwähnen wir hier nur die Tatsache, dass die slowakische Kunst darauf angewiesen war, sich ohne Unterstützung des Staates oder eines offiziellen Forums zu entwickeln. Im Gegenteil, die zentralistische Politik Wiens und diespättere bourgeois-nationalistische Politik Pests verhinderten das Heranwachsen eines grösseren Kulturzentrums in der Slowakei. Damit hemmten sie natürlich auch die Entfaltung der slowakischen metropolen Kunst die fähig gewesen wäre, die besten Kräfte des Landes zu konzentrieren. Unter der gegebenen Situation schöpften gerade Pest und Wien unsere produktivsten Talente ab. Nennen wir hier wenigstens solche verlorene Hoffnungen der slowakischen Kunst wie sie *Jozef Ginovský*, *Ludovít Libay*, *Karol Marko d. Ae.*, oder die Bildhauerfamilie *Dunajský* darstellten. Zu dieser unerfreulichen Erscheinung, die meistens vom Verlust des nationalen Bewusstseins begleitet war, trug natürlich auch der Umstand bei, dass die Slowakei keine angemessenen Fachschulen besass.

In der ungünstigen ökonomischen Situation finden wir auch die Antwort auf die Frage, warum der Bildhauerei bei uns die Gelegenheit zu monumentaleren Realisierungen fehlte. In der ausserordentlich schwachen wirtschaftlichen Fundiertheit der slowakischen Bourgeoisie finden wir dann noch die spezielle Erklärung, warum der ersten Entwicklungsphase der nationalen Strömung in der slowakischen Malerei keine parallele, durch ähnliche Absichten motivierte Entwicklung der Plastik entspricht, die hier — wenn wir von den sich allerdings ausserhalb des Gebietes ihrer ursprünglichen engeren slowakischen Heimat entfaltenden Bestrebungen der *Dunajskýs* absehen, — wirklich vollkommen fehlte.

Diese spezifischen Voraussetzungen bedingten auch die individuelle Gestalt und Richtung der slowakischen nationalen Schule, wie sich bei einem Vergleich mit anderen nationalen Schulen zeigt. Sie erklären nämlich die Ursachen, warum sich die slowakische nationale Kunst zu Beginn ihrer Entwicklung auf technisch weniger anspruchsvolle Kunstgenres beschränkte — auf die

Landschaftsmalerei und auf das Porträt. Hier liegen natürlich auch die Wurzeln jener Erscheinung, dass sich bei uns später keine Historienmalerei entwickelte und dass, im Gegenteil, die ethnographische Thematik und das Volksgenre einen erstrangigen Platz einnahmen.

Die Beleuchtung der Problematik der Voraussetzungen und der ersten Entwicklungsperiode der slowakischen nationalen Schule trägt nach unserer Meinung zur gesamten Beleuchtung der Problematik unseres 19. Jahrhunderts bei. Sie hilft auch, weitere historische Periodisierungsgrenzen festzusetzen, durch die sich nach der Periode eines vorübergehenden Verfalls der Welle des nationalen Lebens die Periode der neunziger Jahre wieder auszeichnet — der sogen. Periode der zweiten nationalen Wiedergeburt. Diese gipfelt in der *Hodoniner Ausstellung* des Jahres 1902 und kommt dann den neuen, günstigeren Voraussetzungen für die Entwicklung nach der nationalen Befreiung des Jahres 1918 entgegen.

8. *Dominik Skutecký*, *Vor dem Mittagessen*, Oel.



Verzeichnis der Reproduktionen

1. Ján Rombauer, Porträt des Prešover Handelsherrn Ján Samuel Steinhübl, 1804. — Oel, Leinwand, 76 × 61. Links unten signiert „Joh. Rombauer pinxt. 1804“. In den Sammlungen der Ostslowakischen Galerie in Košice. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.
2. Ján Jakub Müller, Landschaft mit der Zipser Burg. 1816. — Guache, vergilbter Karton, 33,2 × 46,9. Rechts unten, der Mitte zu signiert „Joh. Müller pinx. 1816“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.
3. Jozef Czaucezik, Blick auf den Rochus-Stollen in Rudňany (Gründung des Eisenerz-Bergwerks in Rudňany). Um 1825. — Oel, Leinwand, 87 × 123. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.
4. Peter M. Bohúň, Porträt Ján Franciscis als Freischärler-Kapitän. Um 1849—1850. — Oel, Leinwand, 48,5 × 39. Links unten signiert „P. BHN.“ Dahinter der Rest einer unleserlichen Gruppe zweier Zahlen. In den Sammlungen des Slowakischen Nationalmuseums in Martin. Foto: Archiv des ehem. Verlages Tvar in Bratislava.
5. Peter M. Bohúň, Slowakische Volksversammlung. Um 1848—1849. — Oel, Papier auf Leinwand, 28,8 × 40. Unsigniert. In den Sammlungen des Slowakischen Nationalmuseums in Martin. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.
6. Ladislav Medňanský, Bäume am Waagufer. Oel, Karton, 24,5 × 33. Unsigniert. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: František Hideg.
7. Dominik Skutecký, Vor dem Mittagessen. Oel, Leinwand, 68 × 51,5. Rechts unten signiert „Skutezky“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.
8. Jozef Hanula, Auf der Heimatscholle. 1908. — Oel, Leinwand, 50,5 × 75. Rechts unten signiert „Hanula 1908“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: František Hideg.
- I. Jozef Božetech Klemens, Porträt eines jungen Mannes in Reiterhabit. 1853. — Oel, Leinwand, 94 × 73. Rechts unten signiert „J. B. Klemens maloval 18 20/5 53“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: Fotowerkstatt der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava.

Problémy výskumu a výkladu umenia 19. storočia na Slovensku

Výskum umenia 19. storočia na Slovensku, ktorý pred niekoľkými rokmi pripadol kolektívu Kabinetu teórie a dejín umenia, mohol sa oprieť iba o niekoľko málo materiálových katalógov, resp. prehľadných prác. Konceptne bolo treba odbúrať nacionalistické predsudky obdobia buržoáznej ČSR, na druhej strane bolo však treba korigovať aj príliš široký aspekt prvých náčrtov, pokúšajúcich sa o aplikáciu marxistického riešenia národnostnej otázky na dejiny nášho umenia.

Výskum priniesol mnohé nové závažné zistenia. V jasnejšom svetle sa ukázala napr. zákonitá viacvrstvosť vývoja slovenského výtvarného umenia — paralelný rozvin a prelínanie sa viacerých prúdov, prúdov národných i kozmopolitných — ktorú podmienili spleť národná-kultúrne pomery Rakúsko-uhorskej monarchie. Pri pokročilejšom štádiu prác sa ukázali niektoré

problémy súvisiace s periodizáciou tohto obdobia, ktoré si vyžiadali kombinovať hľadiská slohové s hľadiskami historickými.

Pokiaľ ide o slohový vývoj maliarstva, vynorilo sa tu niekoľko nových postrehov. Ozrejmilo sa napr., že klasicizmus sa zdománil na Slovensku najmä vo svojej záverečnej, robustnejšej empírovej podobe. Výskum doložil aj zvláštne sfarbenie biedermeieru. Najpresvedčivejšie sa tento štýl presadil na poli portrétu, kde dostal svoj výraz v dekoratívizme meštiackej túžby po honosnosti. Sentimentálnou idyličnosťou sa prejavil iba ojedinele. Významnú úlohu zohral romantizmus, a to v spojení s národným prúdom, ako aj v spojení s prúdom kozmopolitného zafarbenia. Vystal zato romantizmus historický. Pozoruhodnou sa ukázala symbióza romantizmu s realizmom a s niektorými dozvukmi oneskoreného

biedermeieru. Modernistické prúdy — vrátane impresionizmu — prenikli na Slovensko v období minulého storočia len ojedinele.

Viaceré nové momenty vystupujú aj pri hodnotení vzniku a počiatkov rozvoja slovenskej národnej školy vo výtvarnom umení. Na rozdiel od staršej koncepcie slovenskej vedy o umení považujeme dnes umelca a jeho tvorbu za súčasť vývojového kontextu slovenského umenia v tom prípade, ak mu je Slovensko nielen občianskou vlasťou, ale najmä vlasťou umeleckou. Ak sa takým či onakým spôsobom zúčastnil na vývoji nášho umenia, pričom nerozhoduje jeho národnostná príslušnosť. Takto dochádza k spravodlivému oceneniu dosiaľ zaznávaných regionálnych tradícií, v ktorých sa už v období osvietenstva črtajú počiatky a najmä predpoklady „znárodňovacieho“ procesu.

V epoche prvotného rozvoja slovenskej národnej školy sa javia dve vývojové etapy. Etapa prípravy a predpokladov jej rozvoja v časovom rozpätí od rokov 1790 až do konca tridsiatych rokov 19. storočia, a etapa vlastného rozvoja národného umenia. Jej počiatok datujeme zhruba do začiatku rokov 1840-tych, pričom predpokladáme presah až do rokov 1870-tych.

Hospodársko-politicky podmieňujú obe etapy tri zásadné činitele: príslušnosť Slovenska k mnohonárodnostnému konglomerátu Rakúsko-Uhorska, najmä tesná spätosť s Uhorskom; celková ekonomicko-politická zaostalosť krajiny spejúca iba pozvoľna k prechodu od feudálnych vzťahov k vzťahom kapitalistickým; napokon tu spoluúčinkuje latentné povedomie česko-slovenskej spolupatričnosti a budúcnosti. Z prvých dvoch uvádzaných axiómov vyplynuli ďalšie brzdiace okolnosti, ktoré bezprostredne hatili kultúrny a výtvarný vývoj: centralistická politika Viedne a neskoršia buržoázno-nacionalistická politika Pešti.

V prvej prípravnej etape rozvoja národnej školy sú ideovo rozhodujúcimi činiteľmi ešte regionálny patriotizmus a všeobecné ideály nastupujúceho meštianstva. Príznačná je aj silná spolupôsobnosť cudzích a inonárodných, avšak v slovenskom prostredí udomáčených umelecov. Vo svetle našich výskumov sa v tomto období ukazuje najdôležitejšou maliarska tvorba východného Slovenska, najmä Spiša, reprezentovaná tvorbou Jozefa Czaucezika, Jána Jakuba Müllera, Jána Rombauera atď.

Druhá etapa — etapa vlastného rozvoja národného umenia — sleduje už cielavedome národný program. V jeho intenciách rozvíja programove aj ľudový žáner. Slohove ju charakterizuje spočiatku ešte biedermeier, ktorý sa v tvorbe príslušníkov národne uvedomelej skupiny výtvarníkov prelína s akýmsi neoklasicizmom a s národným romantizmom, až sa napokon napája na vedomé usilovanie realistické. Ústrednými postavami národného života sa stávajú Jozef Božetech Klemens a Peter Michal Bohúň, ktorého tvorba zlučuje domácu spišskú tradíciu s pražským poučením a s úzkym vzťahom k štúrovskému literárnemu a jazykovednému hnutiu. Popri slovenskej obrodeneckej inteligencii a drobnej buržoázii Bohúň upriamuje svoju pozornosť aj na tzv. „pospolitý“ ľud. Týmto svojim zameraním udal program slovenskému národnému umeniu takmer na obdobie celého nasledujúceho storočia.

Po období prechodného úpadku vlny národného života je ďalším významným periodizačným medzníkom 19. storočia obdobie rokov deväťdesiatych — tzv. obdobie druhého národného obrodzenia. Toto vreholí známou hodonínskou výstavou roku 1902 a vychádza potom v ústrety novým priaznivejším vývojovým predpokladom po národnom oslobodení roku 1918.

Dejiny umenia — ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko

LADISLAV SAUČIN

Dejinami dejín umenia ako vednej disciplíny sa v európskom, resp. svetovom meradle zapodieva už pomerne bohatá literatúra. Z posledných prác tohto druhu treba uviesť napr. sovietsku publikáciu, zaoberajúcu sa dejinami európskej vedy o umení od antiky do konca 18. storočia¹, ďalej prehľadnú informatívnu štúdiu Gombriehovu² a i. Okrem toho existuje ešte rad starších špeciálnych štúdií, ako je napr. spis Waetzoldtov o nemeckých historikoch umenia³ a celý rad novších i starších štúdií a iných príspevkov časopiseckých, písaných, pravda, z rozličných pozícií ideologických a metodologických.⁴

V dôsledku zvláštností slovenskej kultúrnej histórie do formovania slovenského dejepisu umenia zasahovala v takom či onakom zmysle aj česká a maďarská veda o umení. Vývoj slovenskej historiografie umenia neprebíhal bez zreteľa na stav a evolúciu predmetnej vednej disciplíny v uvedených dvoch susedných národných kultúrach a nemožno ho preto ani správne postihnúť bez znalosti spôsobu, akým popri slovenských historikoch umenia k riešeniu problému i problémov dejín umenia na Slovensku prispievali aj českí a maďarskí umenovedci. Žiaľ, dejiny českého dejepisu umenia ešte len čakajú na svoje prehľadné spracovanie, o ktoré by sme sa mohli oprieť. Vývin maďarskej historiografie umenia spracúva štúdia Anny Zádorovej.⁵

Zo slovenskej strany nebol dosiaľ podniknutý ani jediný pokus o celkový alebo čo len čiastkový náčrt domácich osudov sledovanej vednej disciplíny. Na potrebu riešenia takejto úlohy sa, žiaľ, nepamätalo ani v pracovných plánoch príslušných bádatelských inštitúcií. Vec neulahčuje ani skutočnosť, že autori umeleckohistorických a umeleckoteoretických spisov sa na Slovensku až do najnovších čias ani len výnimočne nezvykli

vyslovovať k teoretickej a metodologickej stránke svojej vlastnej práce, nehovoriac už o problémoch všeobecných dejín umenia.

Ide, slovom, o prvý pokus o náčrt, ktorý však, žiaľ, nespočíva na sústavnejšom bádání. To aspoň čiastočne vysvetľuje a azda aj omlúva jeho medze-rovitost' i ostatné nedostatky.

Vo všeobecnosti sa dá povedať, že vývin dejepisu umenia ide vo svetovom meradle ruka v ruku s vývojom historickej vedy. Platí to však iba od istej fázy jeho vývinu, v ktorej začal vyhrňovať svoju špecifickosť, a tým sa súčasne začlenil do sústavy historických vied.

To, čo tomu predchádzalo, je akýsi predvek a pravek historiografie umenia. Veď v staroveku, ba ani v stredoveku sa dejinami umenia nezapodieval nikto. Isteže, aj vtedy sa už vyskytujú rozličné spisy a záznamy so vzťahom k výtvarnému umeniu, no tie nesledovali umeleckohistorické ciele a mali najčastejšie ráz iba technologický a pod.

Akýsi náznak nazerania na umenie ako na historický jav je až v pamätiach talianskeho ranorenesančného sochára Lorenza Ghibertih o (1378—1455). Po ňom začal potom celkom cielavedome zhromažďovať životopisy významných umelcov taliansky renesančný maliar, architekt a publicista Giorgio Vasari (1511—1574), ktorý publikoval svoju zbierku chronologicky zoradených umeleckých biografíí v rokoch 1550 a 1574.

Vasariho iniciatíva sa všeobecne pokladá za zárodočnú bunku dejín umenia ako samostatného vedného odboru. Vasari dáva súčasne po prvý raz výraz koncepcii, ktorá vidí vo vývoji umenia analógiu živých organizmov: v zhode s tým dejinný pohyb umenia opisuje fázovito ako jeho

zrod, rozkvet a napokon úpadok či zánik. V takomto rámci bol utvorený pojem renesancie ako zárodok neskorších umenovedných kategórií slohových; Vasarimu tanula totiž na mysli predstava akéhosi cyklického priebehu historického vývinu umenia, pričom sa tento vývin mal už raz odohrať v klasickom staroveku a mal by mať svoju obdobu vo veku znovuzrodenia, to jest renesancie.

Na Vasariho nadviazal Filippo Baldinucci (1624—1696), ktorý doplnil jeho *Životopisy* o charakteristiky talianskych umelcov počnúc Cimabuem až po rok 1670.

Tak vznikla v relatívne vyspelom spoločensko-kultúrnom prostredí Talianska, bohatom na umelecké tradície a výkony, prax výtvarnej publicistiky, v ktorej záujem o otázky umenia nebol už iba vedľajším produktom iných zámerov, ale smeroval logicky k interpretácii tvorivých individualít a k postihovaniu a vysvetľovaniu umeleckých zákonitostí. Táto prax odvtedy neustala, rozšírila sa postupne do celého kultúrneho sveta a vyústila do svojich troch hlavných odvetví, ktorými sú kritika, história a teória.

Aj v ostatných európskych krajinách išiel vývin podobným smerom ako v Taliansku, aj keď s väčším-menším oneskorením. I v nich vznikajú najprv iba akési náznaky a prvky dejepisu umenia predovšetkým v rámci rozličných lokálnych historických spisov a rôznych lexikografických prác obdobia barokovej a potom osvietenskej kultúry, ale niekedy aj z podnetov iných, najmä kultúrnych.⁶

V uvedených súvislostiach zaznamenávame, že profesor filozofie, teológie a cirkevného práva na košickej univerzite Jozef Trstiansky (Trstiansky) vydal roku 1732 monografiu *Staré a nové Košice*,⁷ v ktorej sa zaoberá nielen všeobecnými dejinami mesta a opisom jeho súdobého stavu, ale všima si aj jeho umelecké pamiatky a známemu gotickému chrámu sv. Alžbety venuje vo svojej knihe dokonca osobitnú kapitolu, v ktorej vyslovuje aj niekoľko kritických postrehov.⁸

Mnohé cenné dáta slovenskej umeleckohistorickej topografie zhromaždil akosi en passant polyhistoricky orientovaný učenec Matej Bel (1684—1749) vo svojom hlavnom a najrozsiahlejšom diele *Historické a zemepisné vedomosti o novom Uhorsku*, ktorého prvé štyri zväzky vyšli vo Viedni v rokoch 1736, 1737 a 1742.⁹ K. M. Belovi môžeme priradiť aj jeho spolupracovníka

Samuela Mikoviniho (1700—1750), banského merača, kresliara, rytca, kartografa, matematika a profesora banskej akadémie v Banskej Štiavnici, ktorý si ako prvý všimol rímske pamiatky u nás. o čom svedčia jeho poznámky z doby okolo roku 1730.¹⁰

Do rozoberanej fázy vývinu dejín umenia sa v našom prostredí zapísal aj bratislavský učenec a kníhkupec prešovského pôvodu Ján Matej Korabinský (1740—1811), ktorý pokračoval v Belových osvietenských šľapajach. Aj on sa zaoberal lexikografickou činnosťou a vo svojom hlavnom diele, vydanom roku 1786, uverejňuje aj mnohé dáta cenné a zaujímavé nielen z umeleckohistorického, ale aj z pamiatkárskoho hľadiska.¹¹

Korabinský je pravdepodobne autorom aj citlivo napísaného nekrológu pri príležitosti smrti sochára F. X. Messerschmidta; tento príspevok vyšiel v bratislavskom časopise *Pressburger Zeitung* roku 1783.¹² Vyžarujú z neho ideály osvietenského klasicizmu, patriotizmu a vedomie umeleckej a ľudskej veľkosti zosnulého.

Z hľadiska vývinového obrazu umeleckohistorickej vedy na Slovensku pozoruhodnejšia je iná Korabinského práca, ktorá ostala v rukopise a ktorú uverejnili z jeho pozostalosti roku 1817. Ide tu o životopisné údaje a stručné hodnotenie sedemnástich bratislavských výtvarných umelcov 18. storočia.¹³ Aj keď ide pravdepodobne len o fragment, vymedzený úzko nielen časovo, ale aj lokálne iba na jediné mesto, treba Korabinského pokus hodnotiť veľmi vysoko, pretože je to u nás prvá práca čisto umeleckohistorického zacielenia.

Pri propagovaní a teoretickom prepracovaní klasicizmu so zámerom adaptovať ho pre domáce prostredie a potreby¹⁴ vyslovil z Čiech pochádzajúci učiteľ kreslenia, grafik a kníhkupec Ján Nepomuk Schaff (1757—1827) niekoľko myšlienok, cenných z hľadiska nastoľovania predpokladov vedy o umení na Slovensku. Tak v *Zeitschrift von und für Ungern* uverejnil roku 1804 jednak článok *Beiträge zu einer künftigen Kunstgeschichte von Ungarn*¹⁵ a potom aj úvahu, v ktorej horlí za zakladanie múzeí ako bázy výtvarnoumeleckej osvety a za utvorenie akadémie krásnych umení, samozrejme, vo vtedajšom hlavnom meste Uhorska v Bratislave.¹⁶

Pre sformovanie skutočného dejepisu umenia bolo dôležité, že 18. storočie dalo ďalšiemu vývinu

vedy o umení do vena niektoré nové pojmy, medzi nimi napr. pojem civilizácie a kultúry a v nej pojem krásnych umení a napokon aj pojem slohu. Za týchto predpokladov ešte v generácii pred Korabinským a Schauffom, v polovici 18. storočia vystúpil vlastný zakladateľ tzv. klasickej archeológie a vedy o umení Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), ktorý sa svojím životným dielom o antickom gréckom umení¹⁷ stal zakladateľom dejín umenia, to jest onoho vedného odboru, ktorého úlohou je výklad súvislostí a príčin historického vývinu umenia.

U Winckelmanna a jeho nasledovníkov bola „kunsthistoria“ — ako sa táto disciplína označuje „dielenským jazykom“ teoretikov a historikov umenia — ešte identická s disciplínou estetickou a archeologickou. Najmä pojem archeológie bol vtedy a ešte dlho potom neobyčajne široký a zahŕňoval nielen „vedu pracujúcu s lopatou“, ale aj dejiny umení všetkých období, ba aj múzejné kustódstvo. Vývoj samostatnej „kunsthistorie“ a jej vyделение najprv zo všeobecnej estetiky a potom aj z archeológie súvisel s ustavične pokračujúcim zhromažďovaním poznatkov o pamiatkach, s romantickým kultom hmotných dokladov národnej minulosti a v ďalšej vlne s „objavom“ ľudového umenia atď. Prirodzene, katalyzátorom tohto vývoja bol aj vznik rozličných združení na podporu umenia, rozvoj múzejníctva, výstavníctva atď.

Na Slovensku pretrvávalo však predvedecké štádium dejín umenia až hlboko do 19. storočia. Dejepis umenia žil iba vo svojich — ak tak možno povedať — mimovoľných formách na okraji lokálnych vlastivedných a prípadne aj iných záujmov rozličných publicistov. V takejto súvislosti možno uviesť napr. Generšichovu monografiu o pamätihodnostiach Kežmarku¹⁸, ale aj Jordánsovu (1765—1840) spracovanie mariánskych obrazov v Uhorsku.¹⁹ Dali by sa takto pospomínať aj ďalšie spisy, no ani jeden z ich autorov nebol schopný sústredenej umelecko-historickej myšlienky, ktorú nenachodíme ani v Schreerovej (1791—1850) po latinsky písanej a v Bratislave vydanéj *Archeológii Grékov a Rimanov*.²⁰

Za týchto okolností sa na slovenskej národnej pôde celkom výnimočným zjavom ukazuje básnik Ján Kollár (1793—1852), ktorý je skutočným priekopníkom slovenského dejepisu umenia.²¹ Kollárov záujem o archeológiu a tým o dejiny umenia

vznikol pod dojmom romantizmu a národného obrodzenia. Hybnou silou mu pritom bola potreba čeliť ohováračskej protislovenskej a protislovenskej ideológii, širenej maďarskými a nemeckými šľachtickými a buržoáznymi šovinistami. Proti nim chcel Kollár dejinami a v nich aj výtvarným umením preukázať veľkosť, bohatiersky charakter, slávu a všestranný talent Slovanov. Pustil sa preto okolo roku 1840 do archeológie. Roku 1842 napr. navštívil a preštudoval i premeral a zakreslil zvyšky Pribinovho hradu v Zalavári.²²

Súčasne zhromaždil materiál o slovanských výtvarných umelcoch a potom ako prvý zostavil svoj *Slovník slavianskych umelcov všetkých kmeňov* ako osobitnú prílohu svojho *Cestopisu*.²³ Kollár zhromaždil vo svojom *Slovníku* mená s krátkou charakteristikou 507 maliarov, 115 grafikov, 78 rezbárov a 59 architektov, to značí dovedna 749 umeleckých profilov, medzi nimi je i rad umelcov slovenských. Kollár sa pri každom usiluje zachytiť základnú životopisnú faktografiu a podľa možnosti aj charakteristiku diela, resp. názvy príznačných diel. Niektoré Kollárom zachytené fakty majú pre slovenský dejepis umenia význam pramenný a svedecký; týka sa to takých umelcov, ako je napr. Brodský, Ginovský, Hanus, Libay a i.

Z umenovedného hľadiska je ďalej pozoruhodné, že Kollár pripojil k svojmu *Slovníku* aj osobitnú kapitolu pod názvom Vysvetlenia niektorých umeleckých výrazov. Je to prvý pokus zachytiť a normovať česko-slovenské výtvarnoumelecké názvoslovie. Tak sa Kollár svojím slovníkom umelcov a odbornej terminológie stal v našich kultúrnych dejinách priekopníkom tejto disciplíny.

J. Kollár bol v oblasti dejín umenia iba amatérom, no i tak do istej miery odráža nový stupeň vo vývine tohto odboru, vyvolaný prenikaním heglovských pojmov do výkladu zmyslu umenia a jeho dejinného poslania v živote národov. Nové vývojové štádium bolo historicky povolané rozvíť pokolenie, ktoré sa v slovenských dejinách zvykne nazývať štúrovským. Táto generácia privodila najmä od rokov 1840 predtým nevidané zintenzívnenie slovenskej národnej kultúry, čo sa prejavilo predovšetkým rozkvetom štúrovskej literárnej školy.

V úsilí o utvorenie a rozvítie národného umenia štúrovci nemohli opomenúť ani otázky výtvarného umenia. No ich pozornosť, venovaná problémom

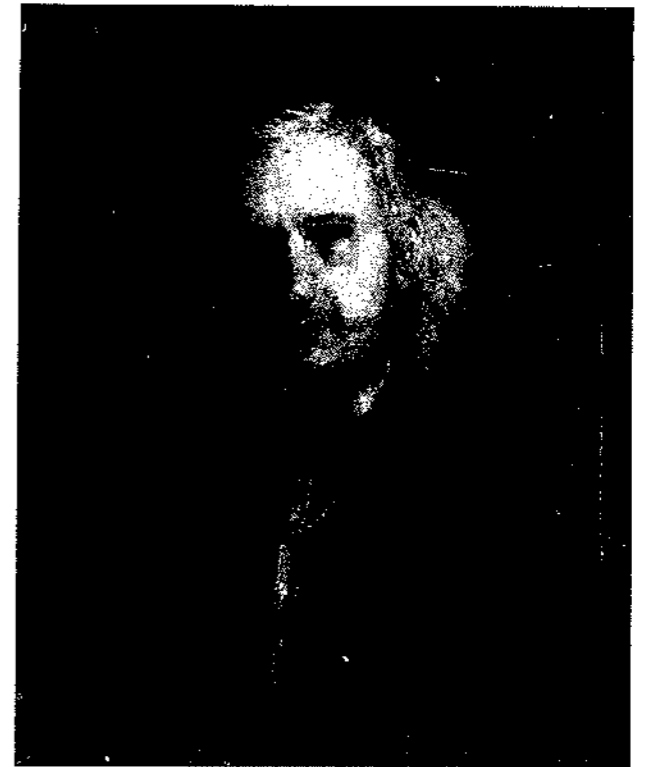
tohto odvetvia umeleckej kultúry, nebola nikdy sústavná a podrobná.

Zo štúrovskej družiny najviac uvažoval o problémoch „krásnych umení“ básnik Peter Kellner-Hostinský (1822—1873), no aj ten uviazol nakoniec vo svojich estetických a filozofických úvahách v spleti nevedeckých až fantastických predstáv, najmä pokiaľ ide o staroslovenské umenie.²⁴ Skromnejšie ciele si vytýčil Pavel Hečko (1825—1895), ktorý sa v sérii časopi-seckých článkov v Kollárových stopách pokúšal popularizovať výtvarné umenia a najvýznamnejšie tvorivé osobnosti dejín slovenského umenia.²⁵

Vcelku možno povedať, že aj táto generačná vrstva slovenských vzdelancov prejavila iba okrajový záujem o umelecké pamiatky a o dejiny umenia na svojom národnom území a že sa ani v jej lone nezrodil stály bádateľ tohto umeleckého odvetvia.

Aj tým však do istej miery uľahčila „inventarizačný“ náskok, realizovaný najmä od druhej polovice 19. storočia maďarskými vládnúcimi triedami, ktoré podnikli mnoho v záujme toho, aby slovenský pamiatkový fond ako predmet dejín umenia zúžitkovali pre svoj horlivo pestovaný historizmus.

Okolo polovice 19. storočia sa úroveň dejín umenia začala dvíhať v dovtedy nevidanej miere po materiálnej, ako aj metodologickej stránke. Odvoz gréckych klasickejích skulptúr do londýnskych, mníchovských a i. zbierok vyvolal novú vlnu archeologického bádania, ktoré čoskoro nato odokrylo kultúru Mykén, Kréty atď. Súčasne sa začalo štúdium niektorých ázijských kultúr. Najmä francúzski bádatelia začali spracúvať prvé kompendiá ikonografického zamerania, čím bol daný základ tejto pomocnej vedy umelecko-historickej. Dejiny umenia a archeológia začali sa nezadržateľne štiepiť podľa svojej špecifčnosti na dve samostatné disciplíny. Vonkajším výrazom toho bolo, že na niektorých univerzitách začali vznikať samostatné katedry dejín umenia, a to vôbec prvá na svete v Berlíne (1844) a druhá v poradí o osem rokov neskoršie na viedenskej univerzite. V Uhorsku boli však pestovatelia archeológie a dejín umenia veľmi dlho identickí a k rozlíšeniu a rozdeleniu oboch disciplín došlo až koncom 19. storočia. Takmer súčasne so vznikom samostatných kateder dejín umenia vznikali aj prvé umelecko-historické časopisy. Z nášho hľadiska



1. Gustave Ricard: Podobizeň Imricha Henszlmanna. Vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach.

významné boli od roku 1856 vydávané viedenské Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale a potom peštianske Archeológiai Közlemények, vydávané v rokoch 1859—1899, a Archeológiai Értesítő, vychádzajúce od roku 1868 — tieto časopisy začali hneď od svojich prvých ročníkov uverejňovať aj umelecko-historický materiál slovenský, čo platí najmä o spomenutých dvoch maďarských periodikách.

Uvedené maďarské odborné časopisy, jediné toho druhu v Uhorsku, založila a začala zaplňať generácia maďarských romantických nacionalistov, ktorej vyvodili tri osobnosti. Boli to Imrich Henszlmann, Florián Rómer a Arnold Ipolyi. Oni sú pokladaní za vlastných zakladateľov „kunsthistorie“ v Uhorsku. Všetci traja pochádzali z tzv. Horného Uhorska, to jest zo Slovenska, ale postavili sa do služieb veľkomaďarskej imperiálnej myšlienky. V relatívne značnom počte svojich prác oni založili tradíciu pertraktovania slovenských umelecko-historických pamiatok ako ozdoby

výhradne cudzích národov, ozdoby, ktorá nemá nič spoločného so Slovákmi a so Slovenskom; s touto falošnou praxou tak či onak pribaľovanou sa, žiaľ, musíme podnes potýkať.

Košický rodák Imrich H e n s z l m a n n (1813—1888) sa všeobecne spomína ako prvý skutočný historik umenia v Uhorsku. Je v tom kus ironie, že tento intranzigentný Maďar, ktorý iba s ne-vôľou sledoval Kollárovo všeslovanské horlenie i slovenský národný pohyb,²⁶ po maďarsky sa naučil až počas svojich štúdií na prešovskom lýceu.²⁷ Pôvodným vzdelaním bol lekár (promovaný v Padove 1833), ale túto dráhu nenastúpil a namiesto toho sa vrhol na publicistiku a dejiny architektúry. Roku 1841 vydal svoj prvý spis z odboru „archeológia“.²⁸ Neskôr sa stal členom Maďarskej akadémie vied, profesorom peštianskej univerzity — na ktorej založili katedru archeológie roku 1868 — referentom pamiatkovej komisie a redaktorom všetkých vtedajších maďarských časopisov venovaných archeológii a starožitnostiam Slovenska sa bezprostredne dotýka najmä jeho publikácia venovaná košickej chrámovej architektúre²⁹ a monografia o umeleckých pamiatkach Levoče.³⁰ V jeho názoroch na úlohu umenia je mnoho prvkov heglovských. Za osobitnú zmienku stojí, že Henszlmann, ako pamiatkársky činiteľ, mal podiel na puristických reštaurátorských zásahoch do niektorých stavebných pamiatok.

Ďalším členom zakladateľského trojhviezdia maďarských dejín umenia bol katolícky kňaz bratislavského pôvodu Florián R ó m e r (1815—1889), ktorý počas pôsobil aj ako profesor archeológie na peštianskej univerzite. Zaslúžil sa o prvé súpisy stredovekých nástenných maliieb v Uhorsku, najmä na Slovensku.³¹ Z tejto zakladateľskej generácie maďarských historikov umenia bol Rómer voči Slovákovi a ich národnému hnutiu najkonciliantnejší; známe sú najmä jeho priateľské vzťahy k zakladateľovi Muzeálnej slovenskej spoločnosti Andrejovi Kmetovi.³² Podľa Kmetovho svedectva Rómer herderovsky obdivoval slovenský ľud, najmä jeho umenie, a predpovedal mu veľkú budúcnosť.

Opakom Rómerovho pomeru k Slovákovi bol Arnold I p o l y i, pôvodným menom Stummer (1823—1886), rodák z Kosíh nad Ipľom, predstaviteľ reakčnej cirkevnej hierarchie a akousi ironiou dejín nástupca Štefana Moysesu, prvého predsedu Matice slovenskej, na stolič banskobystric-

kého biskupa. Ipolyi bol na poli dejín umenia v podstate kultúrny historik, k menu ktorého sa viažu prvé pokusy o umeleckohistorickú topografiu Uhorska. Spracoval takto najmä Banskú Bystricu a Žitný ostrov. Pre dokreslenie jeho pôsobenia treba ešte dodať, že bol jedným z iniciátorov odvozu slovenských umeleckých pamiatok do peštianskych a ostrihomských zbierok.

Pre úplnosť obrazu hodno ešte spomenúť, že zo Slovenska, konkrétne z Prešova, pochádzal aj autor prvej systematickej príručky estetiky vydanéj v Uhorsku, prirodzene, po maďarsky, Augustín G r e g u s s (1825—1882). Pôvodne bol profesorom v slovenských kultúrnych dejinách tak pamätného sarvaškého gymnázia, no neskôr sa stal univerzitným profesorom a riaditeľom Maďarskej akadémie vied.³³ Bol hegelianom, ale neskôr sa zblížil s pozitivizmom.

Pokolením pozitivistov, ktoré začalo usilovne zhromažďovať a usporadúvať faktický umelecký materiál, bola v európskom meradle pripravená

2. Neznámy majster: Podobizeň Jána Mateja Korabinského, olej na plátne. V zbierkach Mestskej galérie v Bratislave.



revízia nejednej romanticky klamnej predstavy o historickom živote výtvarného umenia. Dôležitou pomôckou umeleckohistorickej práce sa súčasne stala fotografia, ktorá umožnila rozvíť dejiny umenia ako porovnávaciu vedu. Pozitivistí zoradzovali zistené a nimi za nezvratné pokladané „fakty“ podľa druhov a pokúšali sa ich organizovať do akýchsi vývojových reťazí v presvedčení, že vývoj ide priamočiarno smerom k bližšie nedefinovateľnej dokonalosti. Z toho pramenila aj pozitivistická požiadavka nehodnotiaceho dejepisu umenia, ktorá sa v rozličných obmenách podnes vracia v nemarxisticky orientovanej vede o umení.

Z historikov umenia, pracujúcich na Slovensku, za pozitivistu možno pokladať Henszlmannovho nepriameho žiaka, bardejovského rodáka Viktora M y s k o v s z k é h o (1838—1909). Myskovszký sa síce vyškolil za staviteľa na viedenskej polytechnike, ale bol profesorom kreslenia na reálke najprv v Kremnici a potom v Košiciach, kde sa stal spoluzakladateľom a kustódom dnešného Východoslovenského múzea a kde sa venoval intenzívne aj pamiatkárskej činnosti a historiografii umenia. Výsledkom jeho agility bolo nielen mnoho časopiseckých zpráv, odborných úvah a štúdií, ale aj množstvo kresieb a akvarelov, majúcich popri význame dokumentárnom často aj hodnotu umeleckú. Jeho hlavným dielom je monografia o stredovekých umeleckých pamiatkach Bardejova.³⁴ Myskovszký bol prvým renomovaným historikom umenia, čo ostal po celý život na rodnom Slovensku, poprechodil takmer všetky jeho kúty a usiloval sa aspoň dokumentaristicky spracovať jeho stredoveké a renesančné pamiatky.

Do kategórie pozitivistov možno začleniť aj bratislavského profesora kreslenia Jozefa K ö n y ö k i h o (pôvodným menom Ellenbogen, 1829—1900), ktorý svojou mnohostrannou činnosťou zasiahol aj pamiatkárstvo a dejepis umenia. Könyöki bol zakladateľom a prvým kustódom bratislavského mestského múzea. Pod jeho vedením bola reštaurovaná bratislavská radnica a známy kostol v Pominovciach. Z poverenia Maďarskej akadémie vied po dlhé roky zhotovoval snímky hradov v Uhorsku a zhromažďoval na ne sa vzťahujúci materiál. Napísal istý počet zpráv a článkov so vzťahom k viacerým krajom Slovenska a k rozličným odvetviám umení. Jeho rukopis, spracú-

vajúci uhorské hrady, bol pripravený do tlače až posmrtné.³⁴

Najvýznamnejším historikom umenia, akého dalo Slovensko generácii pozitivistov, bol levočský rodák Kornel F a b r i c z y (1840—1910), ktorý sa však osadil v Nemecku, kde pôsobil spočiatku ako staviteľ a kde sa neskôr oddal výlučne dejinám umenia. Vynikol najmä prácami o talianskej architektúre a sochárstve 15. storočia.³⁵ Bol európsky uznávanou kapacitou v zhromažďovaní faktografie a v čiastkovom bádani.

Národná historiografia umenia ostala však na Slovensku iba v rudimente, podobne ako aj iné odvetvia spoločenských vied, ktoré sa opierajú o výsledky všeobecného dejepisu a o techniku historiografie. Za takýchto okolností dejiny umenia boli na slovenskej národnej pôde odsúdené na úroveň, akú dovoľuje amatérsky robená vlastiveda s romantickým puncem. Taká bola napr. práca básnika štúrovskej družiny Sama T o m á š i k a (1813—1887) *Pamätnosti gemersko-malohontské*, ktorá má medzi iným aj časti umeleckohistorické.³⁶ Pre rozvoj národných dejín umenia značný význam mohla mať štúdia Štefana H y r o š a (1813—1888), profesora cirkevných dejín a cirkevného práva v seminári v Spišskej Kapitule, s charakteristickým názvom *Poznanie veku starobylých chrámov a maliieb najmä Liptova s prídavkom o cirkevných piesňach*. Tento odborným štúdiom, ako aj terénnym a archívnym výskumom fundovaný dvojdielny spis predložil ešte roku 1873 na vydanie Matici slovenskej, ale k jeho publikovaniu už nedošlo, keďže zredigovaný rukopis uhorské úrady pri zatvorení Matice slovenskej zhabali a autorovi odopreli vrátiť.³⁷ Z odborného hľadiska boli prínosom aj štúdie Andreja K m e t a (1841—1908), z ktorých niektoré zasahujú nielen archeológiu a ľudové umenie vyšivačské, ale aj dejiny stavebníctva.³⁸ Problematike mincí a medailí sa venoval Ján P e t r i k o v i c h (1846—1914), ale jeho práce z tohto odboru len zriedkavo presahujú rámec numizmatického opisu. Zato Ján S l á v i k (1855—1934) sa od svojej mladosti venoval otázkam dejín slovenského umenia, najmä jeho starších úsekov, a pokúsil sa aj o umeleckohistorickú interpretáciu niektorých skupín pamiatok.³⁹

Pri hodnotení činnosti týchto nadšencov (áno, v pravom slova zmysle nadšencov, lebo len ideálne zapálení entuziasti sa mohli za daných podmienok



3. Ján Kupecký: Portrét Mateja Béla. Rytina J. J. Haida z roku 1771. V zbierkach Mestskej galérie v Bratislave.

a vyhládok púšťať do onoho úhoru, ktorým boli dejiny umenia na Slovensku) nesmieme myslieť na terajší stupeň odborného, osobného a inštitucionálneho zabezpečenia slovenských dejín umenia, ale musíme mať na pamäti predovšetkým ono neúmerné, obetavé zhromažďovanie materiálov a vypisovanie článkov, štúdií a listov, ktorými sa udržiavala aspoň tenkým pramienkom kontinuita záujmu a najmä nárokov utláčanej slovenskej spoločnosti na umelecké dedičstvo svojej zeme.

Záverom k tejto časti nášho výkladu môžeme povedať, že slovenskej národne zacielenej kultúre sa po celé 19. storočie, ba vlastne až do dvadsiatych rokov nášho storočia nepodarilo rozvíjať dejiny umenia v potrebnej šírke a sústavnosti ako skutočnú vedu, zahrnujúcu pritom do svojho zorného poľa celé Slovensko. Prvý slovenský odborne

školený historik umenia, ktorý sa tejto úlohe mohol venovať už profesionálne, vystúpil až po vzniku Československa v osobe Vladimíra Wagnera (1900—1955). Príznačné pritom je, že až do tridsiatych rokov nášho storočia sa slovenská výtvarná publicistika nezmohla ani na jedinú väčšiu monografickú štúdiu o niektorom umelcovi, hoci práve monografie o umelcoch sa stali významnou formou umelecko-historického i teoretického bádania, formou, na rovine ktorej sa výrazne prejavuje stav a vývoj umenovedných metód.

Kým sa vývin slovenských národných dejín umenia i dejepisu umenia na Slovensku vôbec uberal naznačenými cestami, vývoj dejín umenia išiel v európskom meradle míľovými krokmi dopredu. Vznikali celé umelecko-historické „školy“ a boli vypracúvané rozličné metódy, ktorými tieto školy pracujú. Po metóde kultúrohistorickej (K. Justi a i.) prišli metódy: spiritualistická (M. Dvořák), formálnej analýzy (H. Wölfflin), psychologická (K. Neumann) a napokon v posledných desaťročiach sme svedkami a účastníkmi vzniku a postupného rozvoja marxistickej školy umelecko-historickej (M. V. Alpatov, V. N. Lazarev a i.).

Z hľadiska historickej postupnosti pre našu vedu o umení mala rozhodujúci význam tzv. viedenská umelecko-historická škola, ktorej tradíciu založil koncom 19. storočia Alois Riegl (1858—1905) a Franz Wickhoff (1853—1909). Autorita tejto školy bola svojho času toľká, že podľa niektorých sa vedecký dejepis umenia začína až ňou. Zakladatelia tejto školy odvrhli v dejinách umenia apriórne estetické sudy a do umelecko-historiografického procesu vniesli štúdium prírodných súvislostí umelecko-historických javov a metódy porovnávacie, vďaka ktorým sa im podarilo vypracovať mnohé nové názory na vývoj európskeho umenia. Významná bola najmä ich snaha vyanalyzovať z dejín umenia určité kategórie pokusom definovať dejiny umenia ako dejiny slohov.

Riegl, vedúca osobnosť viedenskej školy, žiadal však od historika umenia, aby sa obmedzil na „včítanie sa“ do kritérií skúmaného obdobia, aby hodnotenie napr. gotiky robil výhradne zo zorného uhla gotických kritérií atď. Je však evidentné, že v tomto postuláte zaznieva buržoázny objektivismus, ktorý prekáža skutočne vedeckému poznaniu. Pri interpretácii umeleckých diel historik umenia musí, samozrejme, mať na zreteli a vy-

hodnotiť všetko, čo sa môže dozvedieť o skutočnom zámere atď. pôvodcovom v konkrétnych historických podmienkach, determinujúcich dané dielo, no súčasne sa musí riadiť kritériami svojej vlastnej doby. Rembrandt je prisloveným pojmom preto, lebo je velikánom aj v zovretí kritérií našej doby; Rembrandt meraný svojou dobou bol tiež veľkým tvorcom, ale je ešte väčším zjavom vo svetle našich kritérií, ktoré stoja vyššie.

Riegl i Wickhoff boli v rámci viedenskej školy predstaviteľmi tzv. autonomistického smeru v dejinách umenia. Prameň slohových premien a zmien nevideli totiž v príčinách historicko-spoločenských, ale v pretvárajúcej mohúcnosti akejsi imanentnej tvorivej vôle umelecovej, utvárajúcej formu. Vystupovali teda s nehistorickou zásadou autonomizmu vzniku a vývoja umeleckých foriem.

Najväčším predstaviteľom autonomizmu v dejinách umenia sa však stal švajčiarsky vedec Heinrich Wölfflin (1864—1945). Ani on nehľadal základ vývoja umenia v historicko-spoločenských príčinách. Vzhode s tým všetok svoj bádateľský záujem sústredil na štúdium štruktúry a formy umeleckého diela. Poníma ho pritom ako do seba uzavretý, do seba ponorený organizmus, ktorý je v podstate odtrhnutý od svojho historického milieua, a aj keď nie od človeka, ktorý dielo vytvoril, nuž od spoločnosti, pre ktorú bolo dielo vytvorené. Ešte najväčší význam majú Wölfflinove názory estetické, a to vzhľadom na netódu, s akou analyzoval konkrétne výtvarné diela. Na základe jemne diferencujúcej analýzy vyhmatal akýchsi päť antinómií, v rozmedzí ktorých estetický cit narádza — podľa neho — umeleca, aby raz gravitoval k malebnosti, inokedy k lineárnosti, raz k plošnosti, inokedy k priestorovosti, raz k forme otvorenej, inokedy k uzavretej, k jednotvárnosti, alebo k mnohotvárnosti a napokon raz k určitosti a inokedy k neurčitosti formy⁴⁰.

Wölfflinova škola, ktorá má v súčasnosti panujúce postavenie vo vede o umení v západných kapitalistických štátoch, rozvíja v nových a nových obmenách teóriu, podľa ktorej dejiny umenia treba pokladať za dejiny umeleckých foriem, ktoré rodia jedny druhé a vzájomne pôsobia na svoje utváranie. V takomto rámci sa usiluje dopátrať zákonov, ktoré sú — podľa nej — určujúce pre dejiny umenia. Podľa samého Wölfflina je daný umelecký smer súčasťou večne návratného cyklu, v ktorom sa klasické vlastnosti

formy striedajú s impresionistickými. Podobných teórií je viac. Známa je napr. teória českého historika umenia Vojtěcha Birnbauma (1877—1934) o večne sa vynárajúcom a potom ustupujúcom princípe barokovom.⁴¹

V tomto náčrte nemôžeme, prirodzene, vymenovať ani všetkých z najdôležitejších svetových predstaviteľov smerov dejín umenia. Za nevyhnutné pokladáme však pripomenúť Rieglovho nástupcu na viedenskej katedre dejín umenia, učenca českého pôvodu Maxa Dvořáka (1874—1919), predstaviteľa tzv. duchovno-historického smeru vo vede o umení. Dvořákov význam je v tom, že v rámci viedenskej umelecko-historickej školy opustil ideál autonomistického chápania a výkladu dejín umenia, ideál autonómnej slohovej analýzy. V zmysle Dvořákovho poňatia oblasť umenia nemá svoju autonómiu; slohové javy sa odvodzujú z ideológie, z ducha danej doby.⁴²

Tento dvořákovský smer vykazuje, samozrejme, základný nedostatok, ktorý rezultuje zo subjektívno-idealistickej povahy jeho koncepcie. Historické procesy chápal odľahčným spôsobom, keď vývojové príčiny videl celkom jednostranne v oblasti ideí. Dvořák nechápal, že „materiálny život spoločnosti je objektívnou realitou, existujúcou nezávisle od vôle ľudí, kdežto duchovný vývoj spoločnosti je odrazom tejto objektívnej reality“.

Aj keď nepochádzal z vedomia všestrannej spoločenskej viazanosti a determinácie umenia, Dvořák v každom prípade spôsobil trhlínu v autonomistickom smere dejín umenia, obmedzujúcom sa na pochop imanentného vývoja tvarov, a podnietil či už priamo alebo nepriamo nejednu novšiu pokus o vypracovanie vedeckej metodológie dejín umenia. Takýmto pokusom o prekonanie choroby „kunsthistorie“ vysvetľovať umenie z umenia je v súčasnosti ikonologický smer v dejinách umenia, ktorý má ambície znamenať viac ako nejakú „pomocnú vedu“ umelecko-historickú.⁴³

A že nestačí mechanicky „obrátiť na nohy“ dvořákovskú teóriu, to ukazuje príklad Fredericka Antala (1887—1954), anglického historika umenia maďarského pôvodu a niekdajšieho Dvořákovho žiaka. F. Antal sa pokúsil o marxistický výklad niektorých javov a úsekov dejín umenia obrátením duchovno-historického výkladu umeleckého slohu naruby, snažiac sa ho interpretovať ako viacej mechanickejší produkt spoločnosti, reprezentovanej v prvom rade objednávateľom diela

ako príslušníkom tej či onej triedy alebo vrstvy, a len v druhom rade tvorivým umelcom. Pritom sa mu takmer úplne vytratilo vedomie aktívnej úlohy umenia, špecifický ráz a spoločenský dosah umeleckého výrazu skutočnosti a v neposlednom rade aj tá stránka vecí, ktorou umenie slúži aj samo sebe.⁴⁴ Preto Antalom reprezentovaný smer neprekračuje, napriek používaniu marxistickej terminológie, medze sociologického poňatia.

Tento prehľad najdôležitejších smerov umeleckohistorickej práce žiada sa nám ukončiť pripomenutím mena profesora dejín umenia na viedenskej univerzite Josefa Strzygowského (1862—1941), aj keď sme si vedomí, že sa v pokročilom starockom veku dopustil politických omylov (nie nepodobných nášmu Jozefovi Škultétymu), Strzygowského nemožno obísť predovšetkým preto, lebo sa v celom rade svojich diel zapodieva dotykcom, resp. vplyvom umenia východu na umenie západu a v tomto smere obohatil umeleckohistorickú vedu o mnohé cenné poznatky.⁴⁵ Strzygowski v súvislosti s tým podrobil kritike európcentickej predstavu vývoja svetového umenia vedeného po osi starý Egypt, Grécko, Rím, Byzancia a napokon cez Taliansko k dnešku. J. Strzygowski to pokladal za predsudok, ktorý slúži predstave „mocenského umenia“ a úmyselne prehliada tvorivé sily národov, ktoré nemali svoj národný štát, alebo žili na odlišnom stupni civilizácie. V zhode s tým Strzygowski žiadal revíziu svetových dejín umenia na základe nového súpisu všetkých umeleckých pamiatok sveta. Túto výzvu do istej miery začalo uskutočňovať UNESCO a v istom ohľade na ňu reaguje aj slovenský dejepis umenia.

Strzygowského sa nám žiadalo pripomenúť najmä preto, lebo aj on — i pritom, že bol skrz-naskrz buržoáznym vedcom — nás učí nepodliehať nihilizmu voči vlastným národným dejinám. Táto intencia ostro kontrastuje s buržoázno-objektivistickými názormi, ktoré oscilujú na jednej strane medzi priznaním účasti Slovenska na rozvoji alebo dokonca aj na vzniku tých či oných umeleckých javov⁴⁶ a na strane druhej medzi bezbrehým nihilizmom, aký dostal výraz napr. v Štencovom *Umění* (1944, 129), z ktorého citujeme: „Slovensko je výtvarne typickou periférnou oblasťou. Jednotlivé slohové smery zapadali tam od juhu i od západu, najčastejšie po Dunaji alebo cez Sliezske, majúce však svoje

centrá ďaleko odtiaľ; nemá preto zmyslu pojiť štúdium jeho pamiatok ako psychológiu tvaru, pretože výtvarný kontakt medzi nimi a slovenským prostredím nebol nikdy bezprostredný. Dejiny umenia sú vlastne pre Slovensko len dejinami nepretržitej rustikalizácie a primitivizácie.“ Hľa, kam vedie metóda formálneho rozboru, vysvetľovanie umenia iba z umenia!

Citovaný extrémny názor nás uvádza vlastne už do našej súčasnosti, pričom ukazuje plasticity, akým Seyllám a Charybdám sa museli vyhýbať naši učiteľia i starší kolegovia. A práve preto, aby sme vyviazli z bludného kruhu, do ktorého sú dejiny umenia sácané idealistickou koncepciou, nech je už takého či onakého zafarbenia, boli sme nútení prikrčiť k osnovaniu materialistickej koncepcie dejín umenia; táto nám prikazuje skúmať všetky stránky umeleckých javov a použiť všetky odborné, znalecké metódy, pokiaľ nám neznemožňujú, ale naopak, umožňujú skúmať javy v ich vnútorných súvislostiach a v ich konkrétnom historickom rámci, v ktorom skrslí a sa rozvíjajú.

V praxi uplynulých pätnástich rokov sme pritom nazhromaždili nenahraditeľné skúsenosti — pozitívne i negatívne.

Vzhľadom na ne sa pri budúcom koncipovaní dejín slovenského i svetového umenia budeme naďalej opierať o dejiny spoločenských zmien, osnovaných na podklade materialistického vedeckého poňatia, no súčasne budeme bedľiť, aby sme neupadli do vulgárneho sociologizmu a ekonomizmu. Umelecké javy nás budú zaujímať ako živé organizmy, a nie ako preparáty na ilustráciu tej či onej tézy. Nebudeme sa uspokojovať iba pojmovým interpretovaním konkrétnych umeleckých javov, pretože sme sa poučili, že pojmove možno vysvetliť diela a javy hodnoty najvyššej až výnimočnej rovnoznačne so slabšími i slabými, a naopak. Domcná či skutočná aktuálnosť a agitačná či podobná prieraznosť námetu či motívu nám nezakryjú kritérium kvality, čiže inými slovami, ideologický a sociálny rozbor umeleckého javu nebudeme oddeľovať od jeho umeleckej kvality. Nepodľahneme ani vulgárnym teóriám, hladajúcim triedne a politické ekvivalenty rôznych slohov a pod.

Slovenské dejiny umenia existujú ako jav, ktorý sa historicky vyvinul a odrazil všetky zvláštnosti a peripetie rozvoja slovenskej národnej kultúry.

V uplynulých pätnástich rokoch, ktoré priviedli prevratné zmeny v spoločenskom ustrojení a kultúre našej krajiny, dostali do vena také ideové, inštitucionálne a materiálové zabezpečenie, aké dosiaľ nemali nikdy a vďaka ktorému majú všetky

Poznámky

¹ *Istorija jevropejskogo iskusstvoznaniya. Ot antičnosti do konca XVIII veka.* Red. B. R. Vipper i T. N. Livanov. Moskva 1963, 435. — Táto publikácia periodizuje látku na šesť častí, z ktorých má každá kapitolu o výtvarnom umení, architektúre, divadle a hudbe.

² E. H. Gombrich, *Kunstwissenschaft. Atlantisbuch der Kunst*, Zürich (1953), 653—664.

³ Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker* (1921). — Okrem toho sa vývinom dejín umenia, ako vedného odboru, zaoberajú aj príručky: Waetzoldtova *Einführung in die bildenden Künste* (1912), Tietzeho *Die Methode der Kunstgeschichte* (1913), Wölfflinove *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) a najnovšie napr. Lavalleyeova *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art* (1958) a i.

⁴ Napr. Wilhelm Fraenger, *Zur Geschichte der Kunstkritik und Kunsttheorie.* Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1918, 40—50; B. R. Vipper, *Ložnjje metody monografičeskogo issledovanija v sovremennom buržoaznom iskusstvoznaniu.* Ježegodnik Instituta Istorii Iskusstv, Moskva 1952, 201—216; D. Frey, *Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft.* Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXXII, 1958, 1—37; H. Möbius, *Methodische Bemerkungen zur Geschichte der Kunstwissenschaft.* Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe XI, 1962, 107—113.

⁵ Zádor Anna, *A magyar művészettudomány történelmének vázlata.* Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve I. 1951, 9 n.

⁶ Porovnaj napr. na propagovanie mariánskeho kultu zameraný, v Trnave roku 1690 vytláčený spis Estorása P., *Az egész világon lévő csudálatos boldogságos Szűz képeinek röviden feltett eredeti* (= Krátky náčrt pôvodu na celom svete jestvujúcich zázračných obrazov blahoslavenej Panny).

⁷ Originálny názov: Cassovia vetus ac nova. Cassoviae 1732.

⁸ Trstiansky obdivuje budovu košíckého dómu a vyzdvihuje jednotlivé jeho priestory, ako aj architektonické články a ozdoby. Z portálov vyzdvihuje severný a jeho reliéfy, z vnútorných súčastí kamenné pastofórium, ktoré bolo v 19. storočí identifikované ako dielo majstra Štefana z Košíc. Trstiansky v závere svojho opisu a hod-

možnosti rozvíť sa do hĺbky i do šírky ako ozajstná veda. Je na nás, pracovníkoch dejín umenia na Slovensku, aby sme tieto možnosti využili a aby sme sa svojmu pokrokovému vedeckému poslaniu nespreneverili.

notenia tohto chrámu s poľutovaním podotýka, že zo skvostných pokladov a ozdôb, ktorými niekdajší králi dóm štedro obdarúvali, ostali iba zvyšky. — Uvádzam podľa Vojtecha Wicka, *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*, Košice 1936, 127.

⁹ *Notitia Hungariae novae historico-geographica.* Okrem štyroch zväzkov, ktoré vyšli za Belovho života, bolo vytláčené ešte torzo piateho zväzku, ktoré vyšlo ako editio altera roku 1892. — Išlo v podstate o kolektívnu prácu, pretože materiál v teréne zbieral nielen sám Bel, ale aj viacerí jeho žiaci a niektorí profesori vidieckych evanjelických učilišť, ba aj niektoré stoličné komisie, ktoré revidovali predložený materiál. Bel vypracoval metodickú stránku práce (urobil tak v spise *Hungariae antiquae et novae Prodromus, Norimbergiae 1723*) a materiál zredigoval.

¹⁰ Mikoviniho záznamy uverejnil vestník komárňanského múzea Komáromi Múzeumi Értesítő. Najnovšie na ne upozorňuje Paulovics, *Funde und Forschungen in Brigetio*, Laur. Aqu. II. Dissertationes Pannonicae. Series II, No 11.

¹¹ J. M. Korabinsky, *Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, Pressburg 1786. Napríklad na str. 285 tohto diela pri opise košíckého dómu poznamenáva: „Vonkajšie sochy nepovolani remeselníci pred rokmi zabičili, čo vyvolalo posmešné poznámky znalcov a archeológov.“ — Spomedzi ostatných Korabinského spisov vzťah k dejinám umenia má čiastočne jeho miestopis Bratislavy a práca o erboch uhorských magnátov.

¹² Nekrológ vyšiel vo forme novinovej glosy v bratislavskom časopise Pressburger Zeitung z 23. VIII. 1783 (XX, č. 60, 1—2). Bol síce uverejnený bez označenia autora, no súdiac jednak podľa štýlu a jednak podľa skutočnosti, že Korabinsky patrila medzi spolupracovníkov uvedeného časopisu, azda nebudeme na omyle, ak za jeho pôvodu pokladáme J. M. Korabinského. Tento koncízne koncipovaný článok hodno odcitovať celý ako osvietenko-klasicistický príklad novinovej výtvarnej publicistiky: „Jeden z našich najväčších umelcov, hrdosť národa, pán Messerschmidt, bol tu právo pochovaný. Pri tejto strate sa každému znalcovi umenia tisnú slzy do očí i bude ho oplakávať vždy, keď zazrie jeho diela v mrnore. Bol jedným z tých, čo sa uskrňovali aj s málom a čo nepokladali umenie za zárobkovú činnosť. Bol povahy tichej a ducha pokrokového — také

Príspevky k dejinám umenia na Slovensku. Niektoré staré kostoly a stenové obrazy z XIII. a XIV. storočia, ktorá vyšla v Sborníku Museálnej slovenskej spoločnosti, VI, 1901, 3—27, 97—110.

⁴⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.—Toto dielo, ktoré vyšlo pôvodne roku 1915, patrí v západných kapitalistických krajinách medzi najpopulárnejšie umeleckohistorické príručky; roku 1963 vyšlo v Bazileji už v 13. vydání.

⁴¹ Pozri Vojtěch Birnbaum, *Barokový princíp v architektúre*, Praha 1941.

⁴² Posmrtné vydanie Dvořákových spisov má príznačný názov: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. V českom preklade vyšlo toto dielo pod titulom *Umění jako projev ducha* (Praha 1936). V češtine vyšiel ešte jeho spis *Italské umění a Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi* (Praha 1943). — Z marxistických pozícií Dvořákovu dielo najnovšie hodnotia českí historici umenia Jaromír Neumann a Luděk Novák. Porovnaj J. Neumann, *Das Werk Max Dvořáks und die*

Gegenwart. (Doplnená prednáška v Ústave pre teóriu a dejiny umenia ČSAV v Prahe k 40. výročiu úmrtia M. Dvořáka. Po česky v *Umění* 1961, 525—572. Katalóg diela i neuvverejneného materiálu.) *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, tom. VIII, 3—4, 1962, 177—213, a Luděk Novák. *Max Dvořák a metoda dějin umění*. *Výtvarné umění*, XI, 1961, č. 4, 165—166.

⁴³ Porovnaj Rudolf Chadraba, *K metodě ikonologie*. *Sborník prací historických. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica*, I, 1960, 253—272.

⁴⁴ Pozri doslov Jaromíra Neumanna ku knihe Fredericka Antala *Florentské malířství a jeho společenské pozadí* (Praha 1954).

⁴⁵ *Die Baukunst der Armenier und Europa; Orient oder Rom?; Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung* a i.

⁴⁶ Porovnaj Václav Mencl, *O účasti Slovanka na vzniku pozdně gotické architektury*, Praha 1938.

nie gesehene Intensivierung der slowakischen nationalen Kultur herbeigeführt, die sich vor allem in einem Aufschwung der Štúr'schen literarischen Schule manifestierte. In ihrer Ambition, die nationale Kunst weiter zu entwickeln, konnten die Štúr-Leute die Fragen der bildenden Künste natürlich nicht ausser acht lassen. Es steht jedoch fest, dass ihre diesem Zweig der künstlerischen Kultur gewidmete Aufmerksamkeit nie systematisch und durchdringend war, und es ist sicherlich kein Zufall, dass aus ihrem Kreis kein in dieser wissenschaftlichen Disziplin bewandeter Forscher hervorgegangen war.

Dies soll natürlich nicht soviel bedeuten, dass sich in der Slowakei keine Kunsthistoriker entwickelt haben. Im Gegenteil. Es besteht aber die Tatsache, dass alle damaligen aus der Slowakei stammen: ein Kunsthistoriker sich der damals expandierenden ungarischen nationalen Kultur und ihren imperialen Aspirationen verschrieben haben. Die Gründergeneration der ungarischen Kunstgeschichte, mit Namen wie Emerich Henszlmann (1813—1888), Florian Romer (1815—1889) und Arnold Ipolyi (1823—1886) kam aus der Slowakei; diese Kunsthistoriker schufen eine Tradition slowakischen Ursprungs für die ungarischen Kunsthistoriker und diese Tradition setzte sich bis zum Anfang unseres Jahrhunderts fort. Diese Kunsthistoriker waren auch die Anfänger einer Tradition, wonach Kunsthistoriker aus ihrem slowakischen Milieu in andere Gebiete des damaligen Ungarns, vor allem nach Budapest abzuziehen pflegten. So kam es dann dazu, dass im 19. Jahrhundert von den renommierten Kunsthistorikern allein Viktor Myskovszky (1838—1909) seine Arbeit im slowakischen Milieu fortsetzte, aber auch er arbeitete im Geiste eines totalitär aufgefassten Ungartums, und hat seine Arbeiten in ungarischer und deutscher Sprache veröffentlicht.

Unter solchen Umständen verblieb daher die nationale Historiographie in der Slowakei in einem rudimentären Zustande, ebenso wie andere Zweige der Sozialwissenschaften, die sich auf die Ergebnisse einer allgemeinen Geschichte und auf eine Technik der Historiographie stützten. Bis zum Anfang des 20. Jh. haben sich auf dem slowakischen nationalen Territorium nur Amateure der Wissenschaft der Kunstgeschichte gewidmet, wobei sie sich lediglich mit einigen Teilabschnitten dieser Wissenschaft beschäftigen konnten; solche waren z. B. Štefan Hyroš (1813—1888), später Ján Slávik (1855—1934) und andere. Bei der Wertung der Tätigkeit dieser Schwärmer darf natürlich nicht das Massstab des heutigen Standes der fachgemässen, persönlichen und institutionellen Gesichertheit der slowakischen Kunstgeschichte angesetzt werden, sondern müssen wir daran denken, mit welcher Opferfreudigkeit diese Menschen das Material gesammelt, ihre Studien und Arbeiten geschrieben und ihre Korrespondenz geführt haben; ihnen ist zu verdanken, dass nicht nur die Kontinuität des Interesses und der Forderungen des unterdrückten slowakischen Volkes auf das künstlerische Erbe ihrer Heimat aufrechterhalten, sondern auch dass die Identität dieser Kultur wenigstens in dieser Form bestätigt wurde.

Der erste slowakische fachlich gebildete Kunsthistoriker, der sich seinen Aufgaben schon professionell widmen konnte, erschien erst nach dem Entstehen der Tschechoslowakei, in den Zwanzigerjahren unseres Jahrhunderts; es war Vladimír Wagner (1900—1955).

Abschliessend fasst der Autor in einer verallgemeinernden Form, mit besonderer Hinsicht auf die Periode des dogmatischen Marxismus, einige Erfahrungen der slowakischen Kunstgeschichte zusammen und postuliert Prinzipien einer vorurteilslosen, wissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte.

Die Geschichte der Kunst, ihr Entstehen und Entwicklung mit besonderer Hinsicht auf die Slowakei

Die Studie ist ein erster Versuch, einen Abriss der Geschichte der Kunstgeschichte der Slowakei darzulegen. Der Autor tut dies indem er diese wissenschaftliche Disziplin nach seiner eigenen Auffassung mit der Weltgeschichte in Korrelation bringt und beschreibt, wie sie sich seit der Renaissance bis zu unseren Tagen entwickelt hat. Hierbei beachtet der Autor, wie sich im Laufe der historischen Entwicklung die verschiedenen Methoden geändert haben und wie sich im Laufe der Zeit allmählich das wirklich wissenschaftliche Element durchsetzte.

Die Kunstgeschichte der Slowakei wurzelt in der Heimatkunde der polyhistorisch orientierten Gelehrten der ersten Hälfte des 18. Jh., wie z. B. des slowakischen Wissenschaftlers Matej Běl und zahlreicher anderer. Eine erste, einigermaßen konzentrierte kunsthistorische Arbeit hinterliess jedoch — nach Běl's Aufklärertum — erst Ján Matej Korabinský (1740—1811), der eine Art eines Lexikons der bekanntesten bratislaver Maler des 18. Jh. zusammengestellt und hinterlassen hat.

Zu einem wirklichen Bahnbrecher der slowakischen Kunstgeschichte wurde jedoch der Dichter Ján Kollár (1793—1852). Sein Interesse um die Archeologie und Kunstgeschichte entstand unter dem Einfluss des Romantismus und der nationalen Wiedergeburt. Sein spiritus rector hierbei war das Bewusstsein der Notwendigkeit, einer vom ungarischen und deutschen Adel, und von den nachher folgenden bürgerlichen Chauvinisten verbreiteten antislowakischen und antislawischen Ideo-

logie entgegenzuarbeiten. Gegen diese Elemente wollte Kollár mittels der Geschichte, vor allem mittels der Kunstgeschichte auf den heldenhaften Charakter und auf die allseitige Begabtheit der Slawen hinweisen. Zu diesem Zwecke hat er ein verhältnismässig reiches Material über slawische und darunter slowakische bildende Künstler gesammelt; dieses Material veröffentlichte er im Jahre 1843 unter dem Titel „Slovník slovanských výtvarných umelcov všech kmeňů“ (Wörterbuch slawischer bildender Künstler aller Stämme). Vom oben angedeuteten Standpunkt gesehen ist es interessant zu beobachten, dass Kollár zu dieser seiner Arbeit auch ein terminologisches Wörterbuch redigierte, in welchem die einzelnen Begriffe erklärt waren. Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte war Kollár lediglich ein Amateur, der in mancher Hinsicht einer unwissenschaftlichen Auffassung verfiel, nichtsdestoweniger ist bei ihm schon die neue Entwicklungsstufe dieser Disziplin zu bemerken, d. h. einer Entwicklung, die sich durch das Eindringen hegelianischer Begriffe in die Erörterung des Sinnes der Kunst und ihrer historischen Mission im Leben der Völker bemerkbar machte.

Dieses neue Entwicklungsstadium war dann berufen, eine Generation hervorzubringen, die in der slowakischen Geschichte allgemein als die Generation des Eudovít Štúr bezeichnet wird. Diese Generation hat — trotz äusserst ungünstiger Bedingungen — insbesondere beginnend mit den Vierzigerjahren des 19. Jh. eine vorher

Umelecký vývoj barokového kostola vo Višňovom

ANTON BAGIN — LADISLAV ŠÁŠKY

I

Obec Višňové leží asi 10 km juhovýchodne od Žiliny. Dva rady jednoduchých murovaných domov so záhradkami a hospodárskymi budovami tiahnu sa pozdĺž riečky Višňovky malebným údolím, ktoré lemuje svieži veniec vrchov s mohutným homolovitým Minčolom v čele (1364 m).

Zakladajúca listina obce sa nezachovala. Possessio Wysnew sa spomína prvý raz až roku 1393 medzi obcami, čo patrili lietavskému hradu. Magister Deseu de Kapla prebral v tom roku Lietavu aj s príslušenstvom.¹

Višňové je čisto roľnícka obec, ktorá sa cez stáročia pomaly vyvinula z malej osady. Bane na zlato a meď vo Višňovskej doline, otvorené v druhej polovici 14. storočia nemeckými osadníkmi vo svahoch Minčola, boli veľkým príslubom, že Višňové vzrastie na prekvitajúce banské mesto. Čoskoro sa však ukázalo, že ťažba vzácnych kovov vo Višňovskej doline sa nijako nevypláca. Preto nemeckí hostia zastavili ťažbu a pravdepodobne sa odsťahovali, lebo v súpise z roku 1543 nachádzame už len tri nemecké priezviská.²

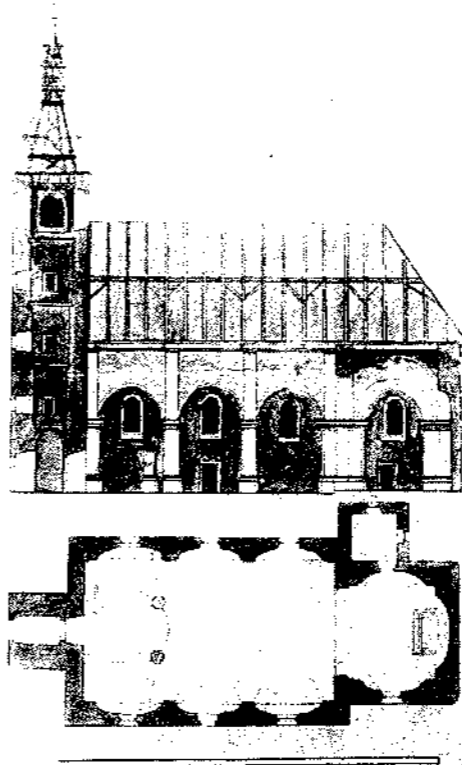
Na začiatku 16. storočia malo Višňové dvadsať roľníckych usadlostí.³ Drevené domky osadníkov i nájomníkov boli rozosiate po oboch stranách Višňovky. Uprostred nevelkej, roztratenej obce, priamo na ľavom brehu riečky, dal roku 1514 richtár Wysnowský postaviť malý, nenáročný jednolodový gotický kostolík s polygonálnym presbytériom a drevenou zvonnicou. Okolo kostola ponechal ohradené miesto pre cintorín. Archívne pramene (najmä kanonická vizitácia z roku 1714)⁴ opisujú dosť podrobne starý višňovský kostolík, zasvätený sv. Mikulášovi. Kostolík bol zaklenutý iba v presbytériu, v lodi mal rovnú drevenú povalu. K vnútornému zariadeniu kostola patrilo

roku 1714 kamenné gotické pastofórium, oltár sv. Mikuláša, kalvária, kamenná stĺpová krstiteľnica. Oltár sv. Mikuláša vykazoval typ gotického krídlového oltára. Rezbár vyplnil jeho skriňu sochami Madony s dieťaťom, sv. Mikuláša a sv. Vojtecha. Na bočných obrazoch zachytil životné deje oboch biskupov. V nadstavci znázornil trpiaceho Krista s viničom, ktorý vo výške držia dvaja anjeli. Po bokoch viniča umiestnil sochy Bolestnej Matky a sv. Jána evanjelistu. Žiaľ, z pôvodného gotického interiéru sa nezachovalo nič.

II

Náboženské boje 16. a 17. storočia nenechali bez vplyvu Višňové a jeho gotický kostol. Na prelome oboch storočí stalo sa Višňové skoro úplne protestantským.⁵ Gotický kostolík patrilo protestantom do roku 1629.⁶ Komposor lietavského hradu a panstva František Révay vrátil kostol katolíkom, ale väčšina višňovského obyvateľstva ostala ešte takmer celé storočie protestantská. K rekatolizácii obyvateľstva došlo až v 18. storočí, keď nižšia šľachta i poddanstvo zo širokého okolia začali asi od roku 1690 vyhľadávať Višňové ako mariánske pútnické miesto.⁷

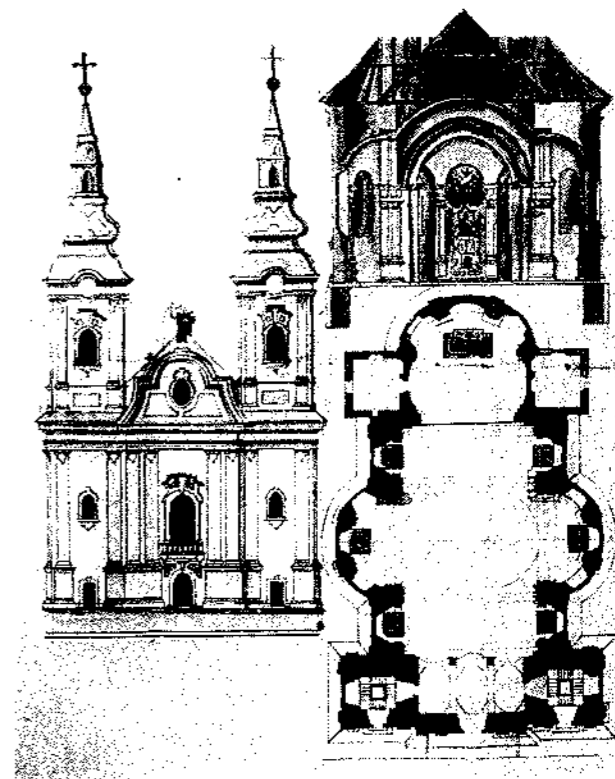
Príliv pútnikov a ich štedrosť sa čoskoro odzrkadlili v umeleckom pretváraní starého višňovského kostolíka. Gotický kostol na začiatku 18. storočia dostal klenbu aj v lodi a postupne i nový barokový interier. Pôvodný gotický oltár sv. Mikuláša bol vymenený jednoetážovým barokovým retabulom s bohatou stĺpovou architektúrou. Stred nového oltára tvoril vyvýšený trón s ranobarokovou sochou sediacej Madony s dieťaťom na rukách.⁸ V postranných nikách medzi stĺpmi boli sochy sv. Mikuláša a sv. Vojtecha,



1. Prvý návrh na stavbu kostola vo Višňovom, 2. polovica 18. stor.

na okraji sochy sv. Jána Nepomuckého a sv. Františka Xaverského; na nadstavci v strede socha Boha Otca a po stranách sochy anjelov. Bočné oltáre doplnili interier roku 1720. Oltár na pravej strane mal v strede sochu Panny Márie s dieťaťom; korunku nad jej hlavou držali dvaja anjeli; po stranách sochy Panny Márie boli sochy svätcov. Nadstavec niesol v strede obraz Navštívenia Panny Márie. Bočný oltár na ľavej strane (oltár Ukrižovania) mal na svojej báze obraz Poslednej večere, v strede obraz Ukrižovaného s Bolestnou Matkou, po oboch stranách sochy svätcov, v nadstavci sochu sv. Mikuláša a sochy anjelov. Bohato členený parapet kazateľnice vyplňali sochy štyroch evanjelistov a dvoch učiteľov cirkvi, baldachýn kazateľnice zdobila plastika holubice. Z celého vnútorného zariadenia zachovala sa iba ranobaroková socha Madony a socha Panny Márie z bočného oltára.⁹

Pútnický kostolík vo Višňovom čoskoro nestačil pojať veľké množstvo pútnikov pri mariánskych



2. Realizovaný projekt kostola vo Višňovom, 2. polovica 18. stor.

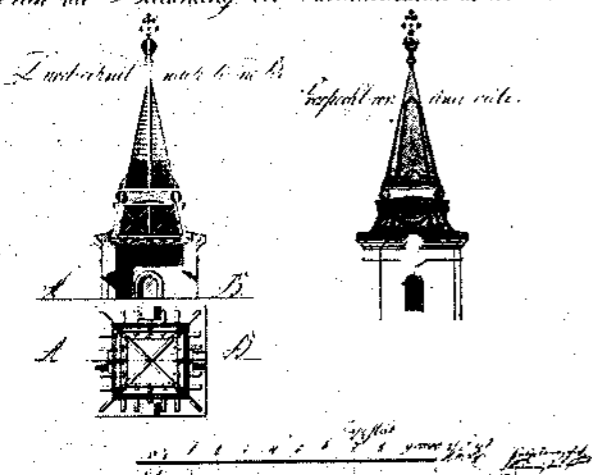
pútiach. V rozpätí niekoľkých desaťročí bol až trikrát rozšírený. Ale aj po trojnásobnom rozšírení ukázal sa byť malým, ba začal ohrozovať bezpečnosť návštevníkov: múry kostola na viacerých miestach veľmi popraskali.¹⁰

V polovici 18. storočia presťahoval sa zo zdravotných dôvodov z Kremnice do Višňového bohatý mešťan Ján Zaffiri, muž širokého rozhľadu a jemného umeleckého vkusu.¹¹ Zaffiri videl neutešený stav pútnického kostola. Keď sa stal jeho kurátorom, hneď začal vymáhať u nitrianskeho biskupa Jána Gusztinyiho stavbu nového, priestranného kostola. Z Kremnice povolal skúseneho architekta Petra Millera, aby vyhládol vhodný pozemok a vypracoval plány. Miller vypracoval dva návrhy na stavbu nového kostola. Jeden na stavbu veľmi skromného jednolodového priestoru s jednou vežou na západnej strane, druhý na stavbu náročnejšieho kostola s dvoma vežami a dvoma sakristiami.¹²

Prvý návrh, obsahujúci pôdorys a pozdĺžny

rez kostola, opakuje bežný typ jednolodového kostola so sakristiou na severnej strane presbytéria a vežou v strede západnej fasády. Loď má tri klenbové polia, päťky klenieb dosadajú na zväzky toskánskych pilastrov, steny medzi jednotlivými zväzkami pilastrov sú prehĺbené do tvaru plytkých ník. Pôdorys a rez kostola sa rozchádzajú pri označení klenieb lode na pôdoryse; na pôdoryse sú vyznačené krížové klenby bez medziklenbových pasov, na reze sú aj medziklenbové pasy. Presbytérium štvorcového pôdorysu je zaklenuté pruskou klenbou, múry sú prehĺbené do tvaru niky, podobne ako múry lode.

Plan zur Beschreibung des Kirchenbaues in Wischnow.



3. Návrh na zastrešenie veže kostola vo Višňovom, 2. pol. 18. stor.

4. Plán fasády jednovežového kostola s alternatívami zastrešenia veže, z r. 1818.



V západnej časti lode je organová kruchta (chór) na dvoch pilieroch so zvlínenou poprsnicou. Kruchta síce oživuje stereometricky rozčlenený priestor lode, ale je do neho veľmi neorganicky včlenená. Päťpodlažná veža je ukončená pôsobivou barokovou strechou.

Tento pôdorysný typ, obmeňujúci sa v podradných detailoch, bol obľúbený v 2. polovici 18. storočia a vyskytuje sa na celom území Slovenska. Millerom navrhnutý pôdorys je veľmi príbuzný jednému z troch typov vidieckych kostolov vypracovaných kráľovskou stavebnou komorou, u nás najčastejšie používaných pri stavbách drobných kostolov stavaných v jozefínskej dobe zväčša z prostriedkov náboženského fondu. Predlohou tohto typu boli ranogotické kostoly, ktoré mali v lodi pôvodne drevenú povalu, ale v 16.—17. storočí boli zaklenuté krížovými klenbami na vťahnuté piliere. Aj v našom prípade ide o takúto starú pôdorysnú schému zbarokizovanú úpravou vnútorných stien lode a presbytéria, použitím pruských klenieb v presbytériu a sakristii a vsunutím vyslovene barokovej kruchty do pôdorysu lode. Navonok mali barokový charakter kostola utvárajú mäkká strecha veže a polkruhovo ukončené okná.

Projektant nekládol veľký dôraz na vypracovanie tohto projektu. Vidieť to z neorganického začlenenia kruchty do lode a z povrebného vypracovania projektu. Zrejme ho táto úloha nepriťahovala, a splnil ju len preto, že bola požiadavkou investora, ktorý chcel predložiť biskupovi na schválenie aspoň dva typy. Oveľa viac osobného interisu vidieť na jeho druhom projekte, pri ktorom si dal záležať, aby jednotlivé časti stavby skĺbil do uceleného organizmu. V tomto prípade navrhol jednolodový kostol s obdĺžnikovým segmentovo ukončeným presbytériom, dvoma sakristiami po oboch stranách presbytéria, s pozdĺžnou loďou rozšírenou v strednej časti do dĺžky a šírky a dvoma vežami, medzi ktoré vsunul organovú kruchtu so zvlínenou poprsnicou; prístup na kruchtu umožnil dvoma pohodlnými zalomenými schodiskami vo vnútorných priestoroch oboch veží. Pôdorys kostola charakterizuje úsilie spojiť pozdĺžny typ kostola s typom centrálnym a vytvoriť pravidelný pôdorysný obrazec komponovaný na pozdĺžnu i priečnu os. Projektant zväčšil stredné klenbové pole lode na dvojnásobnú veľkosť, zaklenul ho mohutnou pruskou klenbou a rozšíril

5. Pohľad na kostol vo Višňovom obklopený alejou líp.



do strán segmentovými apsidami. Steny lode i presbytéria prečlenil kompozitnými pilastrami nesúcimi úseky kladia a medzi jednotlivými pilastrami ich prehĺbil do tvaru plytkých ník podobne ako na prvom projekte. Fasády prečlenil podobne ako interiér pilastrami nesúcimi kladie s mohutnou rímsou. Hlavný dôraz položil na vyriešenie západnej fasády, na ktorej upútajú pozornosť diváka dve veže s vysokými klenbami a medzivezie ukončené mohutným štítom so sochou Immaculaty na vrchole.

Oba projekty charakterizuje plastické premodelovanie poprsnice organovej kruchty a výrazný kontrast medzi kresbovým, trochu tvrdým pojmom architektonických prvkov a malebným premodelovaním stien polooválnymi ústupkami, teda barokové výrazové prostriedky, ktorými chcel projektant dosiahnuť väčšiu škálu svetelných reflexov v interiéri a mäkkší prechod medzi klenbovými piliermi a obvodnými múrmi. Ďalším typickým znakom projektov je dôsledné tekto-

nické prečlenenie stien, v interiéroch ešte barokové — s úsekmi kladia na pilastroch, ale na fasáde väčšieho kostola už s nábehom do klasicizmu — s rovným, nezašlamovaným kladím. Sympatie projektanta s neskorobarokovým klasicizmom dokladá aj vavrínový festón okolo oválneho okna v štíte medzivežia.

Pôdorys kostola a členenie západnej fasády na druhom návrhu sú až nápadne podobné pôdorysu i fasáde bývalého farského kostola v Kremnici, zrušeného roku 1880. Kremnický kostol dostal svoju barokovú podobu pri rozsiahlej prestavbe v rokoch 1761—1765, kedy pôvodné gotické presbytérium zväčšili do dĺžky a šírky a dômyselným spôsobom vytvorili interiér charakterizovaný úsilím o symbiózu pozdĺžneho trojlodového pôdorysu s centrálnym pôdorysom tvaru gréckeho kríža.¹³ Millerovi poslužil pôdorys kremnického farského kostola ako predloha pri rozvrhu hlavných priestorov višňovského kostola. Oba pôdorysy charakterizuje úsilie o vytvorenie



6. Ranobaroková soška Madony z Višňového,
2. pol. 17. stor.

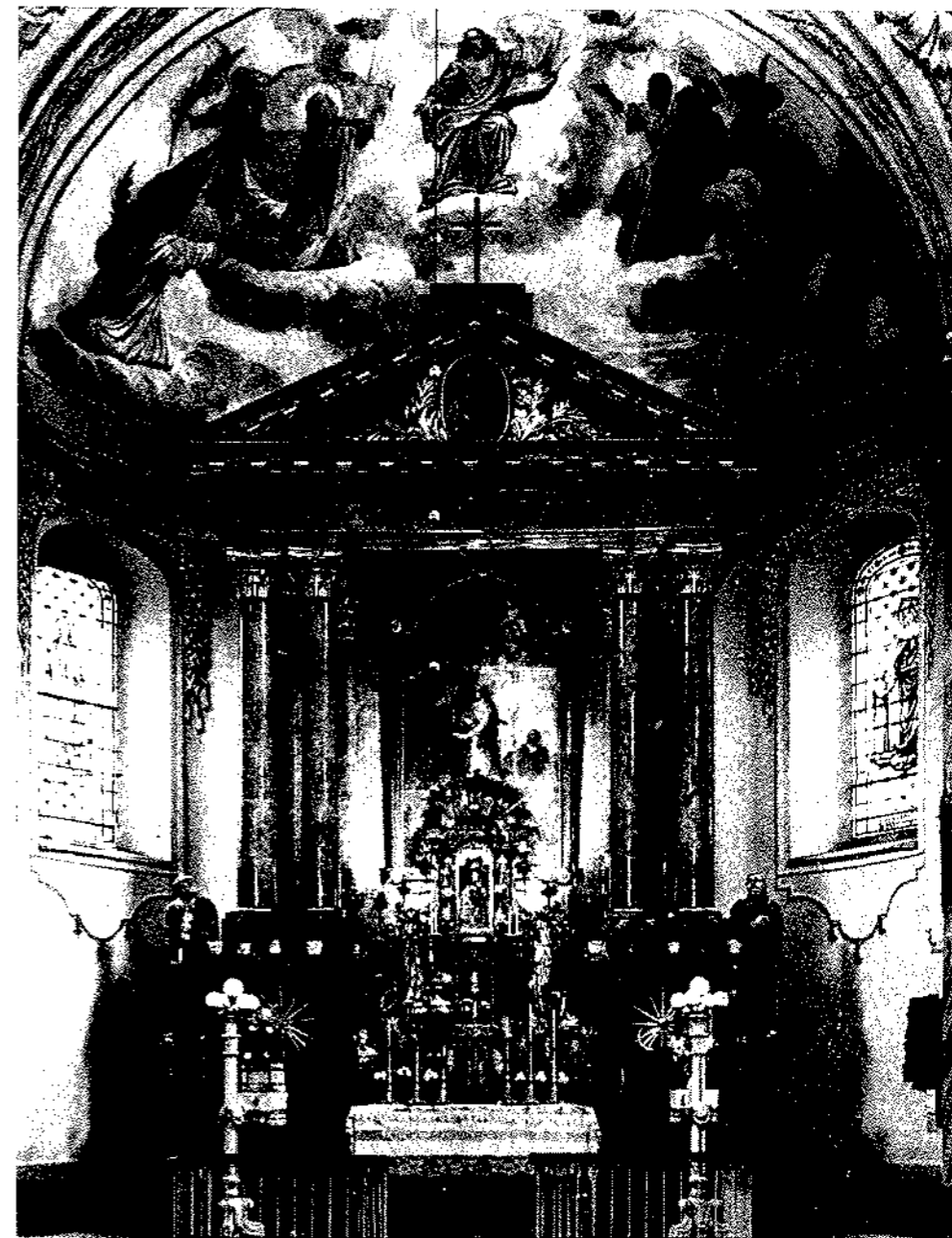
pravidelného pôdorysného obrazca symetrického na pozdĺžnu i priečnu os, rozdelenie lode na tri klenbové polia a zdôraznenie stredného pola veľkostí a rozšírením do strán, príbuzné riešenie kručty a prístup k nej zalomenými schodišťami vo vnútorných priestoroch veží. Aj motív poloválneho vybratia múru do tvaru niky, použitý na oboch návrhoch višňovského kostola, má

svoj pôvod v kremnickom kostole, kde sa objavuje v prvom klenbovom poli lode. Ešte nápadnejšie sa na seba ponášajú fasády oboch kostolov. Základné trojosové členenie na dve veže a medzi-vežie, horizontálne členenie na tri etáže a takmer rovnaké helmy dokazujú, že táto podobnosť nie je náhodná. Zásadne možno konštatovať, že druhý projekt višňovského kostola je priamo závislý od kremnického farského kostola. Rozdiely v pôdorysnom riešení, najmä zjednodušenie pôdorysného obrazca v prospech jednotného vnútorného priestoru a rozdiely v pojmí fasády, najmä v členení medzivežia a v rozdielnych tvaroch hlavného portálu a okien tento záver nevyvracajú. Vyplyvajú totiž zo skutočnosti, že v kremnickom prípade išlo o prestavbu staršieho gotického kostola, kým vo višňovskom prípade išlo o novostavbu, čo projektantovi umožnilo vyvinúť väčšie úsilie po samostatnom riešení a po prehodnotení fasády i pôdorysu kostola v duchu súdobých slohových názorov. Predpokladáme, že staviteľ P. Miller, o ktorom vieme, že prišiel z Kremnice, pracoval pri prestavbe kremnického farského kostola a tak sa dobre oboznámil s jeho architektúrou a nebudeme azda ďaleko od pravdy, ak vyslovíme domnienku, že mohol byť aj projektantom prestavby kremnického kostola.

Biskup Gusztinyi schválil stavbu kostola podľa druhého plánu, ale naliehal, aby kostol bol, podľa možnosti, aspoň trochu skrátený i znížený. Miller totiž navrhol kostol dlhý 56 m a široký 14 až 22 m a jeho stavbu riešil tak, že starý kostol ešte začas ponechať a nové múry dvíhať okolo neho. Architekt rešpektoval biskupove pripomienky a projekt podľa nich upravil. So stavbou sa začalo roku 1769.¹⁴ Robilo ju deväť murárskych majstrov pod vedením Petra Millera.

Ale slubne začatá stavba narazila čoskoro na prvé prekážky. Rok 1770 bol pre Zaffiriho priamo katastrofálny. Neúroda na poliach, slabý výnos kremnických baní, kde mal účasti, a živelné pohromy na majetku ho prinútili, aby žiadal o podporu na novostavbu na vyšších miestach. Obrátil sa priamo na kráľovnú Máriu Teréziu prostredníctvom miestodržiteľskej rady v Bratislave. Stalo sa však, čo Zaffiri najmenej čakal. Miestodržiteľská rada nariadila stavbu nového kostola okamžite zastaviť a vyzvala nitrianskeho biskupa, aby vec prešetril. Prieskum novostavby ukázal dôkladnosť a dobrú staviteľskú techniku krem-

7. Hlavný oltár kostola
vo Višňovom z r. 1838.



nických majstrov. Zaffiri po opätovnej žiadosti dostal finančnú podporu, ale už roku 1774 mu smrť zabránila v ďalšej práci.¹⁵

Po kratšej prestávke kremnickí majstri znovu pokračovali v stavbe, ktorá trvala celé polstoročie. Veľké starosti im spôsobovalo nevlúdne podnebie višňovskej doliny. Pracovať mohli iba v najteplejších letných mesiacoch. Najväčšou prekážkou bol však nedostatok finančných prostriedkov. Roku 1782 nový kostol mal už strechu, ale

zaklenutý bol iba v presbytériu.¹⁶ Loď zaklenuli kremnickí majstri pod vedením Antona Zimmermana na sklonku 18. storočia.¹⁷ Interiér kostola bol upravený podľa pôvodných plánov, len navrhované kompozitné pilastre s úsekmi kladia boli zamenené toskánskymi s priebežným zalamaným kladím a čiastočne sa zmenil tvar organovej kručty. Majster Jozef Vogt, tiež Kremničan, vypracoval nový návrh na organový chór.¹⁸ Odklonil sa v ňom od pôvodného plánu. Kým



8. Bočný oltár kostola vo Višňovom z r. 1797.

Miller navrhoval kruchtu s poprsnicou zvlhnutou v konvexných a konkávných krivkách, na dvoch pilieroch a s tromi rovnako zaklenutými klenbovými polami. Vogt postavil kruchtu s poprsnicou prehnutou len v strede, s dvoma na koso postavenými piliermi členenými dvojicami pilastrov a so stredným polom kruhového pôdorysu; stredné pole má rovný strop, bočné polia sú zaklenuté pruskými klenbami.

Na začiatku 19. storočia bol už kostol dokončený, okrem priečelia a oboch veží. Postupne dostával aj vnútorné zariadenie. Stavba veží sa

pre nedostatok financií a devalváciu roku 1811 stále oddalovala. Až roku 1816 nariadil nitriansky biskup Jozef Kluch postaviť obe veže. Všetky náklady sám financoval. Kremnica už nemala architektov, ktorí by boli prevyšovali priemer. Ani ostatné stredoslovenské banské mestá nemohli poskytnúť vhodného stavbyvedúceho. Kurátor višňovského kostola Jozef Ordódy urobil zmluvu so staviteľom Felixom Tomáškom z Dubnice,¹⁹ ktorý veže postavil podľa pôvodných plánov, ale Millerom navrhované strechy neurobil. Sám vypracoval nový projekt na zastrešenie veží ihlanovými strechami, chápanými ešte v duchu neskorobarokového klasicizmu, ale jeho návrh, vyžadujúci náročnú klampiarsku prácu, nebol prijatý pravdepodobne z finančných dôvodov.²⁰ Veže boli zastrešené až roku 1820 nízkymi strechami zvoncovitého tvaru podľa projektu staviteľa Michala Martinyiho z Rimavskej Soboty, určeného pre iný jednověžový klasicistický kostol, pravdepodobne pre rím.-kat. kostol v Rimavskej Sobotě.²¹

Ani priečelie kostola nebolo upravené presne podľa pôvodných Millerových plánov. Namiesto navrhovaného ešte barokovo cíteného štítu medzivežia bol postavený len jednoduchý, vyslovene klasicistický tympanon, bez sochy na vrchole, namiesto polkruhovo ukončeného hlavného portálu portál s rovným nadpražím a ušnicovou šambránou, namiesto bohatej úpravy okien s plastickými nadokennými rímsami len jednoduché šambrány. Upustilo sa aj od balkóna s kuželkovitým zábradlím, ktorý mal byť pred oknom medzivežia; na jeho mieste je dnes prostá štvorcová nápisová tabuľa oznamujúca postavenie veží z príkazu biskupa Klucha.²² Proste dnešnej fasáde chýba veľkorysosť, výraznosť a monumentalita zamýšľaná pôvodným projektantom Millerom. Naproti tomu väčšiu monumentalitu, najmä z diaľkových pohľadov, dávajú kostolu dva rady mohutných líp vysadených okolo neho asi v prvej polovici 19. storočia. Takýmto veľmi osvedčeným spôsobom zvykla doba klasicizmu začleňovať svoje diela do prírody alebo ich oddeľovať od nej významnej okolitej zástavby. Tento spôsob sa aj vo Višňovom plne uplatnil. Lipová alej okolo kostola príliehavo vyzdvihuje jeho osobitosť a vhodným spôsobom zmäkčuje trochu tvrdú siluetu. Prostredie pred kostolom dokresluje neskorobarokové kamenné súsošie Kalvárie vytesané

domácim ľudovým umelcom Jánom Kuricom z Klubiny podľa návrhu nitrianskeho sochára Bartolomeja Minieha.²³

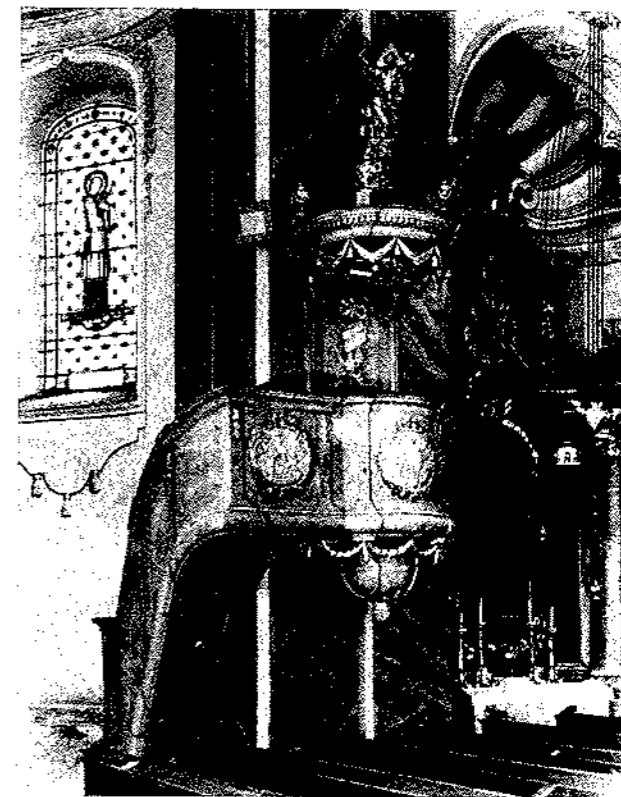
III

Nákladná stavba kostola spotrebovala značné množstvo peňazí a tak sa v 18. storočí na vnútorné zariadenie kostola mnoho nedostalo. Millerov plán predpokladal sedem oltárov, okrem hlavného po dva v každom poli lode. Pre nedostatok prostriedkov namiesto plánovaných siedmich oltárov boli postavené len tri, hlavný oltár a dva oltáre v strednom poli lode. Okrem hlavného oltára, ktorý kostolu daroval roku 1782 myslenický farár Dlabáč, všetko ostatné vnútorné zariadenie, potrebné pre prevádzku kostola, bolo v poslednom desaťročí 18. storočia objednané u rôznych majiteľov v oblasti západného Slovenska a financované z vlastných príjmov kostola. Oltár sv. Antona Paduánskeho pochádza z roku 1797 a podľa archívnych záznamov stavalo ho päť trnavských majstrov. Oltár sv. Mikuláša pochádza z roku 1802;²⁴ zdá sa, že ho stavali tí istí majstri, ktorí vyhotovili oltár sv. Antona, lebo oba oltáre majú rovnakú architektúru. Lavice z červeného smreku vyhotovil Krištof Laur z Mošoviec roku 1795,²⁵ kazateľnicu traja nitrianski majstri²⁶ roku 1796,²⁷ organ Ján Pažický z Rajca roku 1797,²⁸ krstiteľnicu s plastikou Kristovho krstu Jozef Točkovič z Rajca roku 1810.²⁹

Na Millerovom projekte je hlavný oltár nakreslený ako volutová architektúra so soškou ranobarokovej Madony, ktorá bola v 18. storočí vo veľkej úcte ako zázračná socha. Nebol to závažný návrh na vyhotovenie oltára, pre nás je však významný preto, lebo ukazuje zámer investora umiestniť sochu Madony na hlavný oltár. Pôvodný hlavný oltár nového kostola darovaný farárom Dlabáčom vyhotovili v Bratislave a odtiaľ ho previezli do Višňového.³⁰ O podobe oltára nevieme nič určitého, lebo bol v nasledujúcom storočí podstatne zmenený; vieme len, že oltárnym obrazom bol obraz Navštívenia Panny Márie, ktorý je aj na dnešnom hlavnom oltári a pravdepodobne

9. Kazateľnica vo Višňovom z r. 1796.

10. Krstiteľnica vo Višňovom z r. 1810.



bola na ňom umiestená aj spomínaná soška Madony.

Ostatné vnútorné zariadenie pochádzajúce z posledného desaťročia 18. storočia a zo začiatku 19. storočia má charakter neskorobarokového klasicizmu, ktorý je síce poznačený tektonickou nedôslednosťou zdedenou z predchádzajúceho barokového obdobia, ale zjednodušením kompozície, pádnejšími tvarmi a striednejšou ornamentikou, v ktorej má prevahu vavrínový festón, chce dosiahnuť presvedčivejší výraz nezatažený vonkajším efektom. Zariadenie višňovského kostola, podobne ako väčšina umeleckých diel z tohto obdobia, ukazuje, že táto cesta bola veľmi ťažká a neznamenala pre vývoj umenia podstatný prínos, dokiaľ čerpala prevažne zo zásobnice predchádzajúceho obdobia. Najmarkantnejšie sa to ukazuje na oboch bočných oltároch, ktoré sú napriek neskorému dátumu svojho vzniku ešte veľmi zatažené staršou barokovou tradíciou. Oba majú rovnako komponovanú, do priestoru rozvitú stĺpovú architektúru so štítovým nadstavcom na úsekoch zalamovaného kladia, s väzami po oboch stranách postamentu a oltárnym obrazom v retábule. Na oltári sv. Antona je okrem oltárneho obrazu aj menšia drevená baroková soška Madony, pochádzajúca asi zo staršieho oltára z roku 1720. V tomto duchu je komponovaná aj kazateľnica s baňatým rečníštom a vysokým baldachýnom kruhového základu so sochou na vrchole a kvetinnými väzami na obvode, ale hutnejšie a triezvejšie tvary ukazujú už väčší príklon ku klasicizmu. Kazateľnica je podľa archívnych záznamov dielom troch nitrianskych majstrov, čo vysvetľuje isté slohové odlišnosti voči bočným oltárom.

K neskorobarokovému klasicizmu sa hlási aj architektúra organa. Jednoduchý trojdielny organ s dvadsiatimi mutáciami je pozoruhodný dômyselným rozmiestnením skriň a zaujímavou kompozíciou. Jediné okno medzivežia prinútilo tvorcu organu, aby dve väčšie trojdielne skrine postavil tesne k obvodnému múru a oddelil ich od seba tak, aby svetlo prenikajúce z okna mohlo v čo najväčšej miere dopadať na kruchtu i do lode kostola; tretiu menšiu skriňu vsadil priamo do poprsnice kruchty. Tvar okna rešpektoval aj pri úprave skriň. Obe väčšie skrine ukončené zalamovaným kladím s väzami a putami upravil tak, že vykazujú vzostupnú tendenciu smerom ku stredu a navzájom ich spojil osobitným nadstavcom,



11. Organ kostola vo Višňovom z r. 1797.

ktorý svojím tvarom korešponduje so segmentovým ukončením spomínaného okna. Kompozícia menšej skrine vsadenej do poprsnice kruchty má opačnú tendenciu; stredný diel ukončený väzou je najnižší, postranné diely vyššie a ich rímsa stúpa nahor smerom k okraju. Takto autor dosiahol maximálne výtvarné uplatnenie okna v kompozícii organu, maximálne využitie svetla prenikajúceho cez okno a všetky tri skrine napriek značnému priestorovému odstupu spojil dômyselným usporiadaním a výtvarnou jednotou do výrazného, opticky uzavretého celku.

Pôvodný oltár prežil sotva pol storočia. Nitriansky biskup Jozef Vurum, dobrý znalec cirkevného umenia, pri svojej kanonickej návšteve Višňového roku 1828 nebol spokojný s umeleckou výzdobou kostola a nariadil, aby oltáre višňovského kostola boli po umeleckej stránke harmonicky upravené. Na vedľajšie oltáre mali byť postavené korintské stĺpy a hlavný oltár mal byť upravený „italico more“,³¹ čím sa asi myslela jeho úprava v klasicistickom slohu, ktorý už v tom čase definitívne zvíťazil nad poslednými prežitkami baroka.

Biskupov príkaz realizoval farár Ján Hana až o desať rokov neskôr. Roku 1838 urobil zmluvu s nitrianskym rezbárom Imrichom Fugertom, podľa ktorej mal Fugert postaviť stĺpy (zrejme celú architektúru oltára), novú menzu a sochy sv. Petra a Pavla.³² Oltár postavený Fugertom je už vyslovene klasicistická stĺpová architektúra. Dvojica kompozitných (korintských) stĺpov



12. Nástenné maľby na klenbe kostola vo Višňovom z r. 1902.

nesú tympanon s reliéfom sv. Mikuláša v strede, — v retabule je umiestený neskorobarokový obraz Navštívenia P. Márie z pôvodného oltára; po oboch stranách architektúry stoja sochy sv. Petra a Pavla, postavy zlej anatomie konštrukcie, a pred ňou menza s bohostánkom, na ktorom stojí architektúra pavilónového typu s kopulou na stĺpkoch pre sošku Piety. Zdá sa, že aj bohostánok, podobne ako obraz Navštívenia pochádza z pôvodného oltára. Táto obsahová roztrieštenosť oltára, podmienená zrejme požiadavkou investora zachovať pôvodný oltárny obraz, bohostánok a sošku Piety a pripojiť ešte sochy Petra a Pavla, spôsobila Fugertovi značné ťažkosti, s ktorými sa nevedel vyrovnáť. Umelecky najhodnotnejšia je vlastná architektúra oltára. Vážna až strohá, prísne tektonicky chápaná oltárna architektúra je zrelým, kompozične uceleným umeleckým dielom a plne zodpovedá slohovým požiadavkám druhej štvrtiny 19. storočia. Ale autor oltára neprejavil už väčšie úsilie dôkladne sa vyrovnáť so všetkými požiadavkami investora. Neorganické pripojenie sóch k architektúre oltára a trochu preexponovaná výška bohostánku a nadstavca so soškou Piety ukazujú, že autor nevedel požiadavky investora realizovať v organickom, vyváženom celku. Zdá sa, že Fugert k stavbe oltárnej architektúry použil model z nejakého vzorníka — aké sa v tom čase bežne používali — a sochy i menzu s bohostánkom k hotovej architektúre jednoducho priložil, čím nakoniec vzniklo dielo obsahovo i formálne roztrieštené.



13. Výjar Piety v konche pričnej lode.

Osobitne treba hovoriť o slohovom charaktere sošky Madony, ktorú v 18. storočí považovali za zázračnú sošku, a preto ju osobitne umiestnili na hlavnom oltári. Ide o drevenú sošku sediacej Madony vysokú 60 cm, s korunkou 76 cm. Madona sedí na úzkej lavičke gotického typu v trochu tuhej, strnulej, frontálnej polohe. Na ľavom kolene pridrža Ježiška podávajúcu mu pravou rukou prsník, aby ho nakrmila. Zahalená je do bohato zriadeného plášťa, ktorého okraje sa vlnia v lahodných mäkkých krivkách pripomínajúcich záhyby sóch z druhej polovice 14. storočia. Podobne ukazuje na príbuznosť s gotickými sochami šatka, ktorú má Madona prehodenú cez hlavu. Ježiško je nahý, preto ho Madona zakrýva ľavým cípom svojho plášťa.

Postava Madony je plná, skoro robustná. Rezbár, hoci kládol veľký dôraz na bohaté tvarové vyvinutie záhybov plášťa a spodného rúcha, nijako tým nepotlačil svojbytnosť telesných tvarov. Jeho pojmie figurálneho typu rustikálne zhrubnutého odráža sa aj na tvárach oboch postáv. Tváre Márie a Ježiška sú plné, majú silne vyvinuté nosy a mäsité pery. Strnulosť Máriinho postoja zavinila jej frontálna poloha a nevydarené úsilie rezbára zdôrazniť vznešeným držaním tela majestát Bohorodičky. V protiklade k Máriinmu postoju je správanie Ježiška živé a typicky detské. Živý, skoro dravý pohyb a túžobný výraz tváre vyjadrujú psychologický stav dieťaťa, chtivo sa dožadujúceho matkinho prsníka.

Podľa typu tvári a postáv a podľa usporiadania



14. Neskorobaroková kúria vo Višňovom, 2. pol. 18. stor.

záhybov, najmä v partii okolo kolien, je zrejme, že autorom sochy bol ranobarokový majster z doby okolo polovice 17. storočia.³³ Gotické reminiscencie (tvar lavice, usporiadanie záhybov plášťového lemu a šatky na hlave a niektoré detaily na tvári Madony: jemne modelované čelo, obočie a brada) ukazujú, že autor vychádzal z gotickej tradície, prípadne nadväzoval na nejakú staršiu gotickú sochu pochádzajúcu zo 14. storočia. Išlo asi o sochu zvlášť uctievanú v domácom prostredí, ale v takom zlom stave, že bolo nutné vytvoriť jej kópiu. Podobných prípadov kopírovania gotických sôch v 17. storočí poznáme viacej. Autor našej sochy nekopíroval bezducho. Skupine postáv dal nový obsah, asi viac konvenujúci veriacim 17. storočia, pričom sa silne uplatnilo formálne nazeranie jeho doby. V duchu 17. storočia prehodnotil figurálne a obličajové typy oboch postáv i záhybový systém rúcha, a výjav premietol skoro do žánrovej polohy usilujúc sa obe postavy zľudštiť, a tak ich priblížiť veriacim. Ale toto pojmie bolo cudzie mysleniu 18. storočia a vynútilo si menšie úpravy sošky. Protireformačná ideológia znovu totiž vyzdvihla majestáť Márie ako Kráľovnej nebies, čo neostalo bez vplyvu na novú umeleckú tvorbu a v mnohých prípadoch vyvolalo úsilie obsahove prehodnotiť diela staršieho pôvodu najčastejšie korunovaním oboch postáv a oblečením Madony do nádherného brokátového rúcha, ako sa to stalo aj v našom prípade.³⁴

*

IV

Časové predĺženie výstavby kostola vtlačilo zaujímavý ráz jeho interiéru. Hoci architektúra i prevažná časť vnútorného zariadenia majú neskorobarokový charakter, ktorý ešte pripúšťal farebné riešenie vnútorných plôch architektúry, pretiahnutie stavby hlboko do prvej polovice 19. storočia spôsobilo, že sa pri konečnej úprave interiéru už uplatnil vplyv vyslovene klasicistického slohového cítenia, ktoré pripúšťalo len jednoduchý biely náter stien. V takomto stave pretrval kostol celé 19. storočie. Ale už v prvých rokoch 20. storočia došlo k podstatnému zásahu do jeho interiéru. Zmenený vkus doby nechápal prostý biely náter stien ako výtvarný zámer vyzdvihnúť vlastnú architektúru kostola, ale ako nedostatok vnútornej úpravy, ktorú treba odstrániť výmalbou stien a klenieb. O to sa postaral vtedajší farár Alexej Frátrik. Medzi višňovskými veriacimi i katolíckmi širokého okolia zozbieral príspevky na výmalbu kostola, ktorú v rokoch 1901–1902 uskutočnil Jozef Hanula.³⁵ Hoci Hanula prísne rozlišoval medzi článkami nosnými a nesenými — na klenby umiestnil figurálne výjavy, na pilastre a klenbové pasy len ornamenty — predsa prílišným preplnením plôch zotrel rozdiel medzi nimi a povážlivo stlmil dovtedy opticky výrazné pôsobenie architektúry a tým aj narušil jej pôvodný slohový charakter.

Nová výmalba nadviazala na tradíciu mariánskeho pútného miesta. Hanula, iste v spolupráci

s vtedajším farárom, namaľoval na klenby lode a presbytéria cyklus figurálnych malieb vyzdvihujúcich význam Panny Márie v katolíckej liturgii. Malba, ktorú umiestnil na konchu presbytéria priamo nad hlavný oltár, teda na najvýznamnejšie miesto v kostole, predstavuje Pannu Máriu ako orodovnicu u Krista — sudcu. Na ďalšiu klenbu presbytéria namaľoval Hanula Vyhnanie prarodičov z raja; nad postavu anjela vykonávajúceho Boží príkaz umiestnil Pannu Máriu, aby tak zdôraznil teologický názor, obľúbený najmä v barokovom období, že ľudstvo, uvrhnuté do nešťastia ľahkomyselnosťou Evy, zachránila Mária svojou pokorou. Do strednej časti lode umiestnil výjavy symbolizujúce jednotlivé časti ruženca. Na mohutnú klenbu stredného poľa namaľoval Korunovanie Panny Márie symbolizujúce slávnostný ruženec, na konchu bočných apsid Madonu sediacu medzi svätcami a Pietu uprostred anjelov s nástrojmi Kristovho mučenia; Madona predstavuje radostný, Pieta bolestný ruženec. Okrem toho na pendantívoch strednej klenby sú ešte medailóny s výjavom Zvestovania, Navštívenia, Úteku do Egypta a Smrti Panny Márie. Plochu víťazného oblúka venoval v duchu starej kresťanskej tradície Kristovi — umiestnil naň nápis: „Ja som cesta, pravda a život“ a na klenbu pred víťazným oblúkom namaľoval baránka s kalichom a hostiou.

Na tretej klenbe lode vidíme sv. Cecíliu a anjelov s hudobnými nástrojmi, na klenbe medzivežia len hudobné nástroje v bohatej dekoratívnej výplni. Posledný obraz na strope stredného poľa kruchty predstavuje alegorické postavy Viery, Nádeje a Lásky. Touto výmalbou a osadením farebných okien bola ukončená premena vnútorného vzhľadu kostola. Bolo to v podstate úsilie vyvierajúce z vtedajšieho historizujúceho cítenia. Cieľom objednávateľa bolo zdôrazniť barokový charakter interiéru kostola výmalbou klenieb podľa príkladu väčších barokových kostolov z 18. storočia. K tomu smeroval výber a bohatstvo ikonografických motívov zodpovedajúcich barokovej ideológii, ale aj ich formálne uskutočnenie, najmä spôsob, akým Hanula vyplnil klenby, a úsilie po vytvorení iluzívnych malieb.

V

História výstavby višňovského kostola a úprava jeho interiéru sú názorným dokladom pomerov na slovenskom vidieku, ktoré na prelome 18. a 19. storočia, na prelome dvoch slohových období, dosť nepriaznivo ovplyvňovali tvorbu našich umelcov. Millerov projekt je dôkazom toho, že ani starším umelcom nechýbala odvaha vyrovnat sa s novým nastupujúcim umeleckým nazeraním, no rušivé



15. Klasicistická kúria vo Višňovom, pol. 19. stor.

vonkajšie vplyvy nedovolili vždy do dôsledkov realizovať ich myšlienku. V prípade višňovského kostola finančné ťažkosti i zásahy vrchnosti pretiahli stavbu kostola na viac desaťročí a nedovolili ju realizovať podľa pôvodného projektu, čo architektúre kostola nijako neprosperovalo. Pôvodný Millerov projekt vyznačujúci sa slohovou jednotou v duchu neskorobarokového klasicizmu treba zaradiť medzi naše najlepšie práce z poslednej štvrtiny 18. storočia. Prehľadný, ucelený a monumentálne cítený interiér, veľkoryso rozvrhnutá fasáda a výrazná silueta kostola svedčia o veľkých skúsenostiach a vytríbenom umeleckom cítení autora. Žiaľ, hotová stavba nedosahuje úroveň pôvodného projektu z vonkajších objektívnych príčin.

Väčšia časť vnútorného zariadenia vyhotovená v krátkom časovom odstupe na prelome 18. a 19. storočia hlási sa tiež ku klasicizmu neskorého baroka a korešponduje tak so slohovým charakterom architektúry kostola. Napriek tomu, že každý kus bol vyhotovený iným majstrom a líši sa preto v detailoch od ostatných, možno tu v zásade hovoriť o slohovej jednote vnútorného zariadenia. Hlavný oltár s vyslovene klasicistickou architektúrou túto slohovú jednotu v podstate nenarušuje. Väčším zásahom sú neskoršie Hanulove nástenné maľby. Hoci sú samy osebe hodnotným umeleckým dielom a dokladom, ukazujúcim vkus doby na prelome 19. a 20. storočia, predsa nemožno pripomenúť, že narušili slohovú čistotu interiéru a násilne mu chceli vtlačiť charakter interiéru z doby najväčšieho rozkvetu radikálneho baroka.

Mnohé podrobnosti uvedené v tomto článku svedčia o tom, že aj pri prieskume jednotlivých

objektov sa môžeme stretnúť s dost zložitou problematikou. Prieskum kostola nás presvedčil, že pri hodnotení práce našich architektov v minulosti nemožno vychádzať len z hodnotenia jestvujúcich stavieb v takom stave, v akom sa zachovali, ale v prvom rade treba brať do úvahy projekty, realizované, ale aj nerealizované. História výstavby višňovského kostola ukazuje celý rad príčin, ktoré predĺžili výstavbu a spôsobili v nej zmeny voči pôvodnému projektu. Finančné ťažkosti, zásahy vrchností, zmeny stavbyvedúcich, nedostatok schopných odborných pracovníkov, zmenené slohové nazeranie bojovali so zámerom pôvodného architekta, aby ho nakoniec dost podstatne narušili. Nie je to prípad ojedinelý, je dost typický pre naše pomery a názorne dokazuje, že bez podrobného archívneho prieskumu a porovnávaní pôvodných projektov s uskutočnenou stavbou by sme mohli pri štúdiu historickej architektúry dôjsť k mýlnym záverom. Tak isto podrobný archívny výskum materiálov vzťahujúcich sa na vznik vnútorného zariadenia višňovského kostola vrhá nové svetlo na umeleckú činnosť západného Slovenska koncom 18. a na začiatku 19. storočia. Objavuje nových, doteraz neznámych majstrov, osvetľuje spôsob ich práce a ukazuje iniciatívu i svojvoľné zásahy vrchností i priameho investora. Nakoniec poskytuje materiál k širším záverom: skutočnosť, že každý kus vnútorného zariadenia kostola vyhotovil iný majster, by mohla znamenať, že na západnom a strednom Slovensku nebolo koncom 18. storočia väčšej dielne, ktorá by bola schopná vyhotoviť celé vnútorné zariadenie kostola naraz. Takýto záver nemá však zatiaľ všeobecnú platnosť; treba ho overiť podrobným prieskumom väčšej oblasti.

Poznámky

¹ *Magyarország tört. földrajza*, IV, köt. Trencsén vármegyé, írta Fekete Nagy Antal, 73.

² Andrej Kavuljak, *Lietava*, Martin 1948, 112. — Dr. Vojtech Bukovinský, *Žilina a Rajec*, Martin 1957, 79.

³ A. Kavuljak, c. d., 93.

⁴ Originál vizitácie vo farskom archíve v Rosine, opis vo farskom archíve vo Višňovom.

⁵ Ľudovít Starek, *Historia civitatis Solna*, rukopis v štátnom archíve v Žiline, 207—209.

⁶ Jozef Holuby, *Materiály k dejinám cirkvi evanjelických a. v. v Stolicí Trenčianskej*, Svazek V, diel 2, rukopis v štátnom archíve v Mikuláši, str. 1021. Holuby tu uvádza rok 1630. Podľa súdnych protokolov z roku 1632 je zrejmé, že katolíci dostali späť kostol už roku 1629. Štátny archív v Trenčíne: Skupina „Inquisitiones“, F. VI., N. 1273 a skupina „Familiae et loca“, Višňové N. 4.

⁷ Vizitácia z roku 1714 uvádza iba približný dátum.

⁸ Socha Madony bola pôvodne na bočnom oltári Panny Márie. L. Starek v uvedenom spise na str. 275 tvrdí, že socha bola do Višňového prenesená zo Žiliny. Neudáva však bližší termín. Jeho mienku prebral Alexander Lombardini, ktorého *Stručný dejepis slobodného mesta Žiliny*, Turč. Sv. Martin 1874, je slovenským prekladom Starkovho spisu. Najnovšie Starkovu mienku prebral Dr. V. Bukovinský, c. d., 80.

⁹ Barokový interiér višňovského kostolíka opisuje vizitácia z roku 1729 (opis v štátnom archíve v Trenčíne) i vizitácia z roku 1767 (originál vo farskom archíve v Rosine). Na jeho umeleckú výšku môžeme usudzovať podľa barokového oltára v blízkom Turí, ktorý tiež pochádza z roku 1720 a je pravdepodobne dielom toho istého umelca.

¹⁰ *Conscriptio parochiarum a. 1754* (v štátnom archíve v Trenčíne).

¹¹ Komes Ján Zaffiri, pôvodom z Raveny, po absolvovaní právnických štúdií účinkoval od roku 1738 v banskom meste Kremnici, kde bol hlavným notárom a v rokoch 1748—1749 richtárom mesta. Michal Matunák, *Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*, Kremnica 1928, 18, 148.

¹² Plány i rozpočet sú uložené v biskupskom archíve v Nitre (N. 617).

¹³ Pamiatky a múzea V, 1956, č. 2, 65.

¹⁴ List biskupa J. Gusztinyho J. Zaffirimu z 9. mája 1679, ktorým dovolil položiť základný kameň nového kostola vo Višňovom, je v odpise v biskupskom archíve v Nitre (N. 617).

¹⁵ Zaffiriho žiadosti a pripisy miestodržiteľskej rady, obsiahla zápisnica komisie, ktorá vykonala prieskum novostavby, ako i posledný list J. Zaffiriho biskupovi

J. Gusztinyimu z 21. septembra 1774 sú v biskupskom archíve v Nitre (N. 617).

¹⁶ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Podľa listu Pavla Egelského, miestneho višňovského kaplána biskupovi Fr. Xav. Fuchsovi z 21. júla 1792 (biskupský archív v Nitre, N. 1941).

¹⁹ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

²⁰ Výkres obdĺžnikového formátu s označením: „Plan zu Bedachung der Kirchenthürme in Wischnow“ a signovaný: Felix Tomaschek Baumeister, obsahuje pôdorys, pohľad a rez ihlancovou strechou veže. Veža má dve časti; horná časť (asi tri štvrtiny výšky) tvaru pravidelného štvorbokého ihlana na štyroch guliach sedí na spodnej časti mierne sa rozširujúcej do strán mäkkým nábehom. Biskupský archív v Nitre, N. 1941. Podľa tohto projektu boli zastrešené veže rím. kat. kostola v Bánovciach a Dubnici.

²¹ Výkres obdĺžnikového formátu obsahuje návrh fasády jednověžového klasicistického kostola so strechou zvoncovitého tvaru. Po oboch stranách veže sú ďalšie štyri alternatívy na riešenie tvaru strechy, od tvaru chápaného vyslovene barokovo až po tvary klasicistické. V pravom dolnom rohu signatúra: Michael Martinyi Bürgerlichech Maurer Meister gereichnet zu Rima Szombat 1818. Biskupský archív v Nitre, N. 1941.

²² *Can. Vis. ab a. 1803*.

²³ Biskupský archív Nitra, N. 1941.

²⁴ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

²⁵ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

²⁶ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

²⁷ *Can. Vis. ab a. 1798*.

²⁸ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

²⁹ Biskupský archív v Nitre, N. 1941.

³⁰ *Rationes et Errogationes Ecclesiae Vissnyoviensis* (ab. a. 1766—1810) vo farskom archíve vo Višňovom.

³¹ *Can. Vis. ab a. 1828*.

³² Biskupský archív v Nitre, N. 1941.

³³ Najstarší historický záznam o Madone sa našiel v kanonickej vizitácii z roku 1674 v biskupskom archíve v Nitre, kde sa spomína, že socha je na bočnom oltári, ale je vo zvláštnej úcte.

³⁴ Pozlátané koruny oboch postáv pochádzajú z roku 1796. *Can. Vis. ab a. 1798*.

³⁵ Buday J., Pútnické miesto: Višňové. Trenčín 1994.

1. Nerealizovaný návrh na stavbu kostola vo Višňovom, 53 × 37 cm, 2. pol. 18. stor. Biskupský archív v Nitre, č. 617.
2. Realizovaný projekt kostola vo Višňovom, 52 × 36 cm, 2. pol. 18. stor. Biskupský archív v Nitre, č. 617.
3. Nerealizovaný projekt na zastrešenie veží kostola vo Višňovom: Plan zu Bedachung der Kirhentürme in Wischnowe, 30 × 39 cm, koniec 18. stor. Sign.: Felix Tomaschek Baumeister. Biskupský archív v Nitre, č. 1941.
4. Projekt fasády jednoloďového kostola (asi z Rimavskej Soboty) s alternatívami zastrešenia veže, 54 × 40 cm. Sign.: Michael Martiny Bürgerlicher Maurer Meister gezeichnet zu Roma Szombath 1818. Biskupský archív v Nitre.
5. Pohľad na kostol vo Višňovom od východu. Okolo kostola aleja líp vysadená v 19. stor.
6. Ranobaroková soška Madony asi z 2. pol. 17. stor.

7. Hlavný oltár kostola vo Višňovom. Klasicistická stĺpová architektúra z r. 1838 od rezbára Imricha Fugerta z Nitra.
8. Bočný oltár sv. Antona Pad. Neskorobaroková stĺpová architektúra z r. 1797 z neznámej rezbárskej dielne z Trnavy.
9. Neskorobaroková kazateľnica vo Višňovom z r. 1796 z rezbárskej dielne v Nitre.
10. Neskorobaroková krstiteľnica so súsoším Kristovho krstu z r. 1810 od Jozefa Točkoviča z Rajca.
11. Neskorobarokový organ vo Višňovom od organárskeho majstra Jána Pažického z Rajca z r. 1797.
12. Sv. Cecília medzi anjelmi, nástenná maľba na klenbe lode višňovského kostola od Jozefa Hanulu z r. 1902.
13. Pieta s chórom anjelov na konche priečnej lode, Jozef Hanula, 1902.
14. Neskorobaroková kúria vo Višňovom, 2. pol. 18. stor.
15. Klasicistická kúria vo Višňovom, pol. 19. stor.

Die Kunstentwicklung des Baroktempels in Višňové

Der Artikel behandelt die Entwicklung des Kirchenbaues und seiner Inneneinrichtung in Višňové bei Žilina. In der Einleitung werden kurz die historischen Angaben über die Gemeinde zusammengefasst, welche zum erstenmal als possessio Wysnew im Jahre 1393, erwähnt wird. Über die ursprüngliche gotische Kirche zum hl. Nikolaus und seine Inneneinrichtung wird um das Jahr 1514 berichtet.

Im weiteren Teil wird der Aufbau des neuen Barockkirchenbaues beschrieben, die aus dem 18. Jhrt stammt, als Višňové zur Pilgerstätte wurde. Die Autoren analysieren die Projekte des kremnitzer Architekten Peter Miller, der zwei Varianten für den Neubau ausarbeitete, sie beschreiben wie der Aufbau vor sich ging, der schon im Jahre 1769 begonnen wurde, doch wegen finanziellen Schwierigkeiten und durch den Tod des Kirchenkuratoren Johann Zeffiri sich bis Ende des 18. Jhrdt. hinauszog.

Die Kirche wurde vom kremnitzer Meister unter der Leitung des Projektanten Miller erbaut, Kremnitzer haben auch das Schiff unter der Aufsicht des Meisters Anton Zimmerman eingewölbt, die Empore für die Orgel, hat der kremnitzer Meister Josef Vogt erbaut. Die Türme liess erst im Jahre 1816 der neutracr Bischof Kluch vom Baumeister Felix Tomášek aus Dubnica errichten, der die Turmdächer in einem spätbarocken Klassicismus projektierte. Doch wurde dieses Projekt, wahrscheinlich wegen des hohen Kostenvoranschlag nicht verwirklicht. Die Türme wurden am Ende mit einfachen glockenförmigen Dächern bedeckt, u. zw. nach einem Projekt

des Baumeisters Michael Martini aus Rimavská Sobota und war ursprünglich für eine andere Kirche, wahrscheinlich für die römisch-katholische Kirche in Rimavská Sobota, bestimmt.

Die Inneneinrichtung, so wie selbst der Kirchenbau, entstanden schrittweise und stammen von verschiedenen Künstlern. Den Hauptaltar spendete im Jahre 1782 der Pfarrer Dlabáč aus Myslenice, den Altar zum hl. Anton aus Padua haben tyrnauer Meister im Jahre 1797 errichtet, der Altar zum hl. Nikolaus stammt aus dem Jahre 1802, die Bänke hat Kristof Laur aus Mošovec im Jahre 1795, die Kanzel ein nitraer Meister im Jahre 1796, die Orgel Ján Pažický im Jahre 1797 und das Taufbecken hat Jozef Točkovič aus Rajec im Jahre 1810 gefertigt. In die Gestaltung der Inneneinrichtung hat im Jahre 1828 der neutracr Bischof Jozef Wurm eingegriffen. Er ordnete die Ausschmückung der Seitenaltäre mit korynthischen Säulen an und liess auch den Hauptaltar in „italico more“ gestalten. Den Mittelpunkt des neugestalteten Altars bildete ein Frühbarockes Standbild der Madona, die aus Žilina gebracht wurde und wahrscheinlich in der Hälfte des 17. Jhrdt. nach einer älteren gotischen Vorlage geschaffen wurde. Weitere Aenderungen wurden in den Jahren 1901—1902 vom Maler Jozef Hanula vorgenommen, er schmückte das Gewölbe des Altars mit einem Zyklus von Wandbildern aus dem Leben der Jungfrau Maria im Geiste eines neobarocken Auffassung der Kircheninnenarchitektur.

O knižných ilustráciách Vincenta Hložníka

LEO KOHÚT

Stáročná nerozvitosť slovenského kultúrneho života a v pomere k ostatným kultúrnym strediskám v strednej a západnej Európe zaostala a po maloživnostensky robená polygrafia spomaľovala rozvoj slovenskej knižnej grafiky. Celkové zaostávanie knižnej kultúry prejavovalo sa najvýraznejšie v knižnej ilustrácii.

Pred vznikom ČSR prevládala v slovenskej knihe stereotypná typografia, ktorú dopĺňala skromná výzdoba linkovým a kusovým ornamentom zo starých zásob tlačiarne. Perokresbová žánrová ilustrácia opierajúca sa o folklór bola takmer jediným výtvarným typom v nepatrných produkciách ilustrovaných kníh a najmä v učebniciach, osvetových brožúrkach a v tzv. kalendárovom čítaní.

K prelomu v slovenskej knižnej kultúre dochádza po roku 1918, keď umelci zakladateľskej generácie: Hála, Vodrážka, Benka, Ondrejčka a najmä mladší Fulla pretavili na tradíciách folklóru živú ilustráciu do modernej výtvarnej reči. No v dvadsiatych rokoch prevládal ešte, pri všetkej rozmanitosti a osobitosti v štýle a technike, dejovo-opisný ilustračný sprievod textu s dôrazom na didakticko-funkčnú stránku ilustrácie.

Knižné ilustrácie Vincenta Hložníka, príslušníka generácie druhej svetovej vojny, umelcov narodených okolo roku 1919, predstavujú mladšiu slovenskú knižnú grafiku, ktorá čerpala podnety z ilustračnej tvorby Galandu a Fullu. Ich pôsobením na Škole umeleckých remesiel (ŠUR) v Bratislave, ako aj všeobecným vplyvom tejto školy nadviazala slovenská grafika kontakty s avantgardnými úsiliami v európskom umení dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, najmä s pokrokovým výtvarným hnutím Bauhausu.

Hložník sa v začiatkoch svojej ilustračnej činnosti poučil na klasickejšie komponované ilustrácie Jaroslava Vodrážku, jedného z pionierov slovenskej detskej ilustrovanej knihy. Hložníkovo nazeranie na knižnú kultúru významne ovplyvnila česká moderná knižná grafika, s ktorou sa mal možnosť dôkladne zoznámiť počas štúdií v rokoch 1937—1942 v špeciálke monumentálno-dekoratívnej maľby u profesora Františka Kyselu na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe. No korene Hložníkovo grafického výrazu vôbec sú zrástene s umením Kolomana Sokola.

Tvarovou a farebnou expresiou, svojráznou grafičnosťou a originálnymi kompozičnými postupmi Hložník obohatil výtvarný profil súčasnej domácej a prekladovej svetovej klasickej literatúry a pomáhal raziť cestu slovenskému knižnému umeniu v zahraničí. Za prelom v slovenskej knižnej kultúre treba považovať sústavnú spoluprácu umelca s upravovateľom svojich kníh. Nadväzuje s ním styk už v štádiu, keď študuje literárnu predlohu pripravovanej knihy. V minulosti mala slovenská ilustrovaná kniha len zriedka svojho grafického upravovateľa a ešte v súčasných pomeroch zaostáva jej architektonická príprava v celoštátnom meradle.

Hložníkova ilustračná tvorba sa rozvila súbežne s jeho ostatným maliarskym a grafickým dielom. Mnohotvárnosť umelcovej výtvarnej aktivity a mnohostrannosť záujmov sťažuje hodnotiaci pohľad na jednu samostatnú, aj keď výraznú a mimoriadne plodnú vetvu jeho tvorby. Prekrývanie sa ilustračnej činnosti s ostatným výtvarným zaujatím sa neodráža totiž iba v spoločných technicko-formálnych postupoch, ale i v samom prístupe a výtvarnom názore, takže v niektorých prípadoch sa stierajú hranice medzi voľnou a na literárnej predlohe viazanou grafikou.



1. K. May, *Divokým Kurdistanom*, celostranová ilustrácia.

Sústavná, takmer 25-ročná bez preryvu trvajúca ilustračná činnosť umelca umožňuje však napriek jej súbežnosti s ostatnou tvorbou vyvodit hodnotiace závery. Veď za roky 1940–1960 zaznamenávame 187 ilustrovaných kníh — pravda, niektoré z nich majú iba minimálnu výzdobu — ktoré jednoznačne dokladajú nielen obdivuhodnú pracovitosť a tematickú pestrosť, ale aj mimoriadny význam Hložníkovej grafiky pre rozvoj slovenskej knižnej kultúry.

Hložníkov výtvarný talent sa začal formovať na žilinskom gymnáziu. Vďaka učiteľovi výtvarnej výchovy Zdeňkovi Balážovi, ktorý dával žiakom upravovať knižné obálky, plagáty, fotomontáže a pod., teda úlohy pre náplň vyučovania kreslenia na našich predvojnových školách celkom nezvy-

čajné, prebudil sa i Hložníkov záujem o užitú grafiku.

Mimoriadny prospech v kreslení zaručil gymnazistovi Hložníkovi na škole výnimočné postavenie. Baláž obstaral svojmu obľúbenému zverencovi prvú „zákazku“, diplom pre žilinský športový klub. Diplom, ako aj veľké množstvo školských výkresov a stovky cvičných kresieb sa stratili.¹

Zo zachovaných študijných kresieb z roku 1936 si zaslúži pozornosť nedokončená ilustračná skica k dobrodružnému románu K. Maya, *Divokým Kurdistanom*. Hložníkovi sa zaiste zapáčil výjav viažúci sa k textu: „Chvilami sa vznášali jeho predné kopytá nad hĺbinou...“ Ceruzkovú skicu zhotovil podľa staršej reprodukcie. Prezrádza premyslený postup, systém a skúsenosti v kresbe. Ráznym menením smeru a hustoty šrafúry snaží sa dramatizovať výjav, v ktorom domorodec na driečnom koni sa chce obrátiť na nebezpečnom,



2. Cvičná kresba podľa ilustračnej predlohy z knihy K. Maya, *Divokým Kurdistanom*, 1936.

úzučkom horskom chodníku. Kresliar si dal záležať na presnej kontúrovej skici, ktorú i pri kresliarskej virtuozite nezanedbáva ani dnes.

Ilustračno-rozprávačský talent dokladá akvarel kombinovaný ceruzkou, *Radvanský jarmok* (1937). Vznikol v rámci vyučovania, keď žiaci dostali úlohu nakresliť spamäti zážitok na voľnú tému. Hložník stvárňuje záber ako výsek pestrého sveta na tradičnom jarmoku. Zvýraznený detail v prednom pláne a tvarová nadsádzka stáva sa tu hlavným výrazovým prostriedkom. S ním sa budeme stretávať i v ďalších farebných a čierobielych ilustráciách ako s jedným z typických kompozičných prvkov umelca.

Na konci školského roku 1937 sa Baláž priznáva svojmu žiakovi, že ho už nemá čo učiť. Dáva mu posledné pokyny pred prijímacou skúškou na pražskú Umeleckopriemyselnú školu a zároveň mu radí, aby sa dal zapísať na odbor monumentálnej maľby u profesora Františka Kyselú.²

Keď Hložník prekročil prah Umprumky, mala škola základný význam pre modernú československú užitú grafiku. Na čele školy stáli osobnosti s vyhraneným vzťahom ku knižnej grafike: Jaroslav Benda, V. H. Brunner a ďalší umelci, ktorí sa zoskupili okolo časopisu Spolku českých bibliofilov Nová edice.

Na špeciálke, ktorá mala študujúcich pripraviť na monumentálnu maľbu, pochopiteľne nevenovali knižnej grafike zvláštnu pozornosť. Počas celého štúdia na Kyselovej špeciálke riešil Hložník v rámci učebných osnov iba dve ilustračné úlohy, kresby inšpirované literárnou predlohou. Pri jednej riešil iba kresbu a pri druhej kresbu a písmo v jednej kompozícii. Kyselova špeciálka teda nijako nepripravovala Hložníka na ilustrátorskú dráhu. Museli tu pôsobiť mimoškolské vplyvy, ktoré podmienujú trvalý záujem umelca o knižnú ilustráciu.³

Už v prvých rokoch štúdia sa Hložník uchádza v *Matici slovenskej* o rukopis, ktorým by sa chcel uviesť ako ilustrátor. Rukopis mu poslali, ale prvé ilustrácie k akejkoľvek rozprávke o medveďoch matičiarci neprijali. Úspešné začiatky ilustračnej tvorby spadajú do druhého roku okupácie ČSR. Vtedy nastali prieťahy pri vybavovaní víza do protektorátu. Umelec sa nemohol hneď vrátiť do Prahy, preto prijal miesto kresliara v litografickej dielni Neografie v Martine a zároveň začal uverejšňovať prvé knižné ilustrácie.

Do roku 1945 už poskytuje Hložníkova ilustračná tvorba mnohotvárnny obraz čo do techniky a tematického zamerania. Začína kresbovými doplnkami k typograficky riešeným obálkam Sofokles, *Antigona* a Ján Medník, *Ozubený čas*, (1940). V tom istom roku sa pokúsi o náročnejšiu celostranovú kompozíciu na obálku trojväzko-



3. *Radvanský jarmok*, 1937, akvarel a ceruzka.

vého románu J. A. Gončarova, *Úšust* (1940). Farebnú štetcovú kresbu rieši írisovou tlačou, v podstate teda typografickou technikou.

Kvalitatívne vyšší stupeň dosahuje v perokresbách a iniciálkach k Horákovým *Legendám* (1942). Pri nich sa prvý raz dostáva do styku s upravovateľom Dušanom Šulcom. Štýlová čistota perokresieb a klasicky komponované iniciálky

sú v súlade so Šulcovou úpravou. Skúsený upravovateľ si pravdepodobne vyhradil, čím má umelec prispieť na výzdobu knihy.⁴

V zložitej a dusnej kultúrno-politickej atmosfére roku 1942 Hložník absolvuje a ešte v tom istom roku sa predstavuje v Bratislave slovenskej verejnosti svojimi expresiami, blízkymi Fr. Tichému a C. Majerníkovi. Vystavené malby a kresby presvedčivo dokumentovali, že Hložník zdieľa osudy prenasledovaných a svojím maliarskym a grafickým talentom chce dať najavo svoj protest proti tým, čo denne zrádzali symbol utrpenia a pramýšlienku kresťanstva: „Miluj bližného ako seba samého.“

Výstava vzbudila značný záujem aj v kruhoch verejných i súkromných vydavateľstiev, ktoré sa, pravda, viac zaujímali o Hložníka kresliara než maliara. Matica slovenská, Spolok sv. Vojtecha, Elán, Slovenská liga, Obroda, O. Trávníček, Michal Považan, Jozef Stanovský a ďalší sa uchádzali o spoluprácu s umelcom. Roku 1943 vychádza dvadsať publikácií, ktoré Hložník pre uvedené vydavateľstvá zilustroval, alebo k nim navrhol obálku, väzbu, vinety, predsádky a frontispice.

V tomto rozlete, trvajúcom do roku 1945, bola štylizovaná tušová kresba perom alebo štetcom prevládajúcim typom ilustrácie. Szienkiewiczov *Quo vadis?* (1942) patrí čo do významu a rozsahu k najtypickejším ilustráciám v období, keď sa upevnil Hložníkov kresbový ilustračný štýl. Šesťdesiat celostranových perokresieb (po dvadsať do každej knihy trojväzku) sprevádza uzlové body deja klasického diela svetovej romantickej literatúry. Konceptná niť kresliara prebieha paralelne s literárnou predlohou s dôrazom na sujete a dobovej drapérii.

Trojväzok nik neupravoval, a snáď i preto ostala veľká séria ilustrácií nepovšimnutá. Výtvarná kritika nevenovala pozornosť ani prvým veľkoformátovým litografickým ilustráciám k romantickej básni Jána Bottu *Svetský víťaz* (1943), hoci v nich dosahuje grafický výraz, inšpirovaný textom, typické znaky kongeniálneho výtvarného riešenia ilustračnej úlohy.

Prenikavý úspech zožal umelec ilustráciami ku Kostrovej *Ave Eva* (1943). Kostrov bohatý, metaforou nabitý verš, kontrastné myšlienkové skoky a básnikov citový svet vôbec našli plnú ozvenu v nervove jemnom lyrickom výraze

Hložníkových perokresieb. Výtvarná reč nadobudla v kresbe s básnickým slovom.

Nielen Kostrova óda na ženu, ale aj desivý strach E. A. Poea vyjadrený v básni *Havran* (1943) si našiel v Hložníkovi svojho citlivého stvárniateľa. Pri tvrdom pracovnom stole sediaci umelec transponuje do hustej čiernej kresby vlastné dumy nad príšerami noci. Nepokojom nabitá kresba miestami prerastala farebnou intenzitou i tvarom básnické vidiny, akoby sa zrodila z konkrétneho pocitu hrôzy v dobe, keď nik nevedel, v ktorej hodine sa ozve dupot čižiem pod oknami príbytku.

Jednou z najvýraznejších edícií v Matici slovenskej bolo *Dobré slovo*. Touto edíciou položila Matica základy pre sústavné vydávanie kníh pre deti a mládež. Na ňu nadviazali po oslobodení Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, *Smena* a neskôr *Mladé letá*.

Do roku 1948 zilustroval Hložník niekoľko kníh tejto edície. Spoločné znaky vo výtvarnom vybavení, v úprave i v technike tlače majú: Viliam Kopečný, *Palko Ježúrik* (1945), Felix Salten, *Bambi* (1946), od toho istého autora *Bambiho rodinka* (1947) a Jozef Horák, *Zlatá jaskyňa* (1948).

Pri literatúre pre deti a mládež stavia Hložník vyššie nároky na farebné ilustrácie. Podobne ako pri čierno-bielych, odkláňa sa i pri farebných ilustráciách od konvenčného dejovo-opisného prístupu a kladie dôraz na dojemnosť alebo expresiu. V knihách pre deti s farebnými ilustráciami sa najmarkantnejšie prejavuje i rozdiel medzi starostlivou úpravou, ktorá sa im venuje v organizovanom vydavateľstve, a medzi tými, ktoré vychádzajú v súkromných vydavateľstvách, bez náležitej úpravy.

V spolupráci s upravovateľom Dušanom Šulcom vznikajú uvedené publikácie ako kombinovaný typ ilustrovanej knihy s farebnými celostranovými a s čiernymi úvodnými a záverečnými kresbami. Farba v nich neplní len funkciu dekoratívnu vo forme podtlačí. Ilustrátor ju poníma maliarsky a ráta s modernými reprodukčnými technikami. Od uvedeného kombinovaného typu už bol iba krok k plne kolorovaným ilustrovaným knihám: N. S. Leskov, *Rozprávka o tulskom škuľavom krchniakovi a ocelovej bleche* (1953), Ján Smrek, *Malovaná abeceda* (1954) a k ďalším. Farebné ilustrácie majú čo do intenzity a výrazu s Hložní-



4. J. Botto, *Svetský víťaz*, 1943, celostranová ilustrácia, litografia kriedou.

kovou maliarskou tvorbou isté paralely, sú však nezávislé od umelcovho programu v malbe a ostatných druhov jeho mnohotvárnej výtvarnej činnosti.

Farebné ilustrácie vrcholia v reprezentačných vydaniach svetovej klasickej detskej literatúry. Andersenove *Rozprávky* (1955), Swiftove *Gulliverove cesty* (1955) a Maršakov *V šírom poli zámoček* (1956) patria k tým ilustrovaným knihám, s ktorými slovenská knižná grafika prekonala svoju izolovanosť a zasiahla do medzinárodnej súťaže o najkrajšiu knihu. V nich vrcholí aj umelcova snaha čo najviac vyťažiť z architektúry knihy a vystrojiť ju do sveta v čo najkomplexnejšom vybavení. Dokonale využíva formát knihy na kompozíciu ochranného obalu ako dvojstranu. Tak isto navrhuje dvojstrannú predsádku. Formátovo využíva aj vnútrajšok, snaží sa získať čo najväčšiu plochu pre svoj ilustračný zámer, pričom mnohé ilustrácie komponuje do nepravidelných tvarov a tým opúšťa prísnu geometričnosť obrazca sadzby.

Odklon od tradičných princípov architektúry knihy sa netýka iba formátovej zložky, teda rámca ilustrácií. Práve v uvedených farebných knihách sa najvýraznejšie prejavovali niektoré zvláštnosti kompozície Hložníkových ilustrácií. Väčšinu z nich komponuje na viacplánovej základni a na perspektívnom skracovaní, pričom, ako sa už neraz o tom písalo, uvádza v prvom pláne zvýraznený, zväčšený detail a vyvažuje ho v ďalších plánoch kontrastným motívom. Často predstavuje tento kontrastný motív miniatúrny masový výjav. Na podobných kompozičných princípoch rieši aj niektoré čiernobiele ilustrácie.

S netradične chápanou kompozíciou súvisia aj odvážne nadhľady a podhľady v Hložníkových ilustráciách. Menením zorného uhla v rámci jednej kompozície zvyšuje jej dynamičnosť a dramatickú pôsobivosť. Týmto tendenciám podriaďuje aj ostatné výrazivá: farbu, kontúrovú kresbu a celkovú tvarovú deformáciu.

Popri rastúcom záujme o farebné ilustrácie adresované jednak deťom a jednak dospelému čitateľovi (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, 1950, Charles de Coster, *Legenda o Ulenspieglovi*, 1952 a iné), mení sa i výraz čiernobielych Hložníkových ilustrácií. Pribúdaním listov do grafických cyklov *Fašizmus a Vojna* (1950–1953) narastá aj počet ilustrovaných kníh klasickými

grafickými technikami, pričom sa prehlbuje aj grafičnosť ilustrácií stvárných tušovou kresbou perom alebo štetcom.

Po rozmerných litografických ilustráciách k Botovmu *Svetskému víťazovi* (1942) pribúdajú po roku 1945 ďalšie, prevažne na témy sociálne, protivojnové, povstalecké a napokon i budovateľské: Jozef Hutár, *Hrdinovia*, 1945, Miro Procházka, *Storočie malomocných*, 1946, Fraňo Král, *Verše*, 1949 a iné.

Farebnými litografickými ilustráciami ku Kráľovým *Veršom* a najmä lapidárnymi linorytmi k *Súbornému dielu Janka Kráľa* (1950) sa ohlasujú prenikavé zmeny vo vzťahu umelca k literárnej predlohe. Prehĺbením grafičnosti stáva sa ilustrácia rovnocennou výtvarnou výpoveďou v Čosičovom románe *Ďaleko je slnce* (1956), v Bednárových novelách *Hodiny a minúty* (1956), v Karvašovej zbierke noviel *S nami a proti nám* (1959) a v Jenesského *Národu* (1959).

Každým vrypom a rezom do materiálu sa umelec stotožňuje s tendenciou diela, no vlastnou obrazotvornosťou a fantazijnosťou umocňuje autorov myšlienkový svet. Ostré kontrasty, lapidárnosť tvarov a bielo-čierna technika sú teraz hlavnými výrazovými prostriedkami, tomu zodpovedá i konštruktivistická, plošná kompozícia.

Zvlášť pôsobivé sú ilustrácie stvárné litografiou. (Fraňo Král, *Verše*, 1949, *Slovenské ľudové balady*, 1956, *Hviezdy nad horami*, 1959 a ďalšie.) Zdá sa, že táto grafická technika najadekvátnejšie vyjadruje maliarske i grafické cítenie umelca. Jemne zrnený kameň umožňuje reprodukovat sýtu plochu i bizarnú chvejivosť jemnej kontúry a najširšiu škálu od sýtej čiernej po nádych šedej. Len škoda, že väčšinu litografických ilustrácií netlačia z pôvodného kameňa, pri druhom vydaní *Balád* (1958) ich dokonca fotograficky zmenšovali, čím sa zmenil ich farebný index a deformovala sa kompozícia.

Veľmi výhodným materiálom pre ilustrácie v grafických technikách je igelit. Hložník ho používal prvý raz pri Čosičovom románe *Ďaleko je slnce* a pri Bednárových *Hodinách a minútach*. Igelit zanecháva hladkú vrypovú hranu a umožňuje jasnú reprodukciu vlasových čiar, hustejšie tienenie a bohatšiu modeláciu. Avšak nie v rafinovanej technike, ale v grafickom cítení, v dramatickej expresívnosti tkvie emocionálne pôsobenie týchto ilustrácií.

Súčasná Hložníkova knižná grafika sa ešte zreteľnejšie primkyna k jeho voľnej grafike a naznačuje novú syntézu v smere k značnej hypertrofii, prerastajúcej do voľnej skladby foriem a realít. Prvé náznaky týchto premien sa ohlásili v Karvašových novelách *S nami a proti nám* (1959) a v linorytoch k Bednárovmu románu *Cudzi* (1960). Toto nové obdobie vystupňovanej grafičnosti prebiehalo paralelne s tendenciami vo voľnej grafike, vyjadrujúcej obavy pred zajtrajškom v grafických cykloch *Atómový teror* (1958), *Stroncium 90* (1958) a v iných.

Rozsiahle a mnohotvárne ilustračné dielo Vincenta Hložníka, uznávané nielen domácou, ale aj zahraničnou umeleckou kritikou, je v plnom rozkvetu. Vďaka vzácnej obrazotvornosti a kresliarskemu talentu, ako aj študijnou prípravou a nevšednou húževnatosťou obohatil slovenskú knižnú grafiku o moderný, expresívne ladený výraz, ktorý v čierno-bielej technike gravituje k voľnej grafike. Svojrúznou fantazijnosťou a bravúrne ovládanou technikou umocňuje autorove myšlienky a speje ku kongeniálnemu riešeniu výtvarného sprevádzania literárnej predlohy.

Osobitne treba vyzdvihnúť kresbu a svojrúzne kompozičné postupy ilustrátora. Pavučinovo jemná kresba, jej súmerná intenzita a chvejivosť je azda najtypickejším štruktúrnym znakom lineamentu Hložníkových perokresieb. Tieto formové znaky si kresba zachováva nielen keď je jediným nositeľom výrazu, ale aj pri kolorovaných ilustráciách.

Niektoré dáta zo života Vincenta Hložníka

Maliar, grafik a ilustrátor Vincent Hložník sa narodil 22. X. 1919 vo Svederníku pri Žiline.

Po vychodení základných škôl v rodnej obci a štyroch tried reálneho gymnázia v Žiline študoval od roku 1937 na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe, v oddelení monumentálnej malby profesora Františka Kyselú. Absolutoriium dostal na tejto škole roku 1942. Samostatné výstavy mal v Bratislave (1942, 1943, 1948, 1949 a 1957), v Žiline (1945), v Budapešti, Székesfehérvári a Szegedíne (1957), v Kijeve (1958), v Mexiku (1958), vo Varšave (1960) a v Káhire (1961). Okrem individuálnych výstav umelec sa zúčastňuje na výstavách Československého

Nekonvenčné a novátorské sú kompozičné princípy ilustrátorove. Výjavy komponuje často na viacplánovej základni a na perspektívnom skracovaní, pričom zužitkúva skúsenosti z kinematografie; v prvom pláne predimenzuje detail, zvýrazňuje ho nadhľadom alebo podhľadom a v ďalšom pláne ho kompozične vyvažuje kontrastným výjavom.

Hložníkovo prínos do československej knižnej kultúry a osobitne do slovenskej knižnej grafiky má primárny význam. Pod umelcovým vedením vyrástla najmladšia generácia ilustrátorov: Lebiš, Brunovský, Bombová, Gergelová a ďalší. Táto generácia už plne zasahuje do súčasnej ilustračnej tvorby, pristupuje nekonvenčne k literárnej predlohe a snaží sa komplexne riešiť výtvarnú stránku knihy v spolupráci s upravovateľom a výtvarným redaktorom.

Za ilustrácie k Andersenovým *Rozprávkam* a k *Príbehom z tisíc a jednej noci* dostal umelec na Medzinárodnej výstave knižného umenia v Lipsku roku 1959 striebornú medailu. Mimoriadne priaznivo ohodnotili na tejto výstave Hložníkovu pedagogickú činnosť udelením zlatej medaily Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave so zvláštnym zreteľom na vystavené práce jeho žiakov z odboru užitej grafiky.

Ilustračná tvorba Vincenta Hložníka si vyhlbila svoje riečište v mohutnom toku súčasnej československej knižnej kultúry a pokračuje prvý raz v skromných dejinách slovenskej knižnej grafiky — spolu s dielami Trnku, Svolinského, Strnadela, Hoffmeistera a ďalších — hranice republiky.

a Slovenského sväzu výtvarných umelcov, usporiadaných doma i v zahraničí.

Zaslúžilý umelec Vincent Hložník je dvojnásobným laureátom štátnej ceny a nositeľom niekoľkých domácich a zahraničných cien a odmien. Je profesorom a bývalým rektorom Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Je členom tvorivej skupiny umelcov združených v Skupine 29. augusta. Cesty a študijné pobyty: Taliansko (1949), Holandsko (1956), Maďarsko, Francúzsko (1957), Mexiko a SSSR (1958) a Nemecká demokratická republika (1959). Natrvalo sa usadil v Bratislave roku 1952.

Súpis ilustrácií Vincenta Hložníka (roky 1940—1960)

Poznámky k metóde súpisu

Súpis kníh ilustrovaných Vincentom Hložníkom obsahuje v súlade s umelecko-výtvarným hodnotením práce z rokov 1940—1960. Vznikol na základe diplomovej práce z roku 1961.

Keďže katalógy knižných fondov v čs. knižniciach sú zatiaľ len vo výnimočných prípadoch spracované aj podľa ilustrátorov, bol som pri súpise odkázaný zväčša na údaje slovenských a českých vydavateľstiev v tirážach a na iné pomocné pramene.

Súpis som usporiadal abecedne podľa knižných vydaní a rokov, ako ich umelec značil na origináloch. Prevažnú časť svojich ilustrácií Hložník značí taktó: *h*, *vh*, *vh.*, *v.H.*, *hložník*, *Hložník*, *vHložník*, *v.Hložník*, prípadne aj ináč a k značke pripája na niektorých ilustráciách, napríklad na prvej alebo častejšie na poslednej, rok, niekedy i mesiac dohotovenia. Neznačené ilustrácie som zaradil do súpisu podľa roku vydania publikácií. Do súpisu som zaradil iba tie knihy, v ktorých vydavateľstvo označilo v tiráži, na záložke alebo inde, že ich ilustroval Vincent Hložník.

Súpis obsahuje: meno autora a názov knihy, formát, počet vydaní a číslo dielu (pri viacväzkových knihách), vydavateľa, rok vydania, edíciu a číslo zväzku, názov tlačiarne a meno upravovateľa. Ďalej súpis obsahuje: druh a počet ilustrácií, farebnosť, techniku, spôsob tlače a knižárskeho spracovania. Uvádžam len taký opis techniky, aký umožňuje reprodukcia originálov.

Používam nasledujúce skratky: MS = Matica slovenská, SSV = Spolok sv. Vojtecha, PBSJ = Posol božského srdca Ježišovho, k. n. s. = kumulatívna národná správa, SVKL = Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Tlačiarne SNP = Slovenského národného povstania, SNKLHU = Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

1940

1. Sofokles: ANTIGONA 8°
Vydala MS v Martine, 1940, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 68. Vytlačila Nová kníhtlačiareň v Martine.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
2. Ján Medník: OZUBENÝ ČAS 8°
Vydala MS v Martine, 1940, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 70. Vytlačila Nová kníhtlačiareň v Martine.

Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

3. J. A. Gončarov: ÚŠUST (I., II., III. zväzok) 8°
Vydala MS v Martine, 1940, v edícii Prekladová knižnica, zv. 16., 17., 18. Vytlačila Nová kníhtlačiareň v Martine.
Obálka (farebná kresba a kreslené písmo). Kníhtlač, brož.

1941

4. John Knittel: VIA MALA (I., II., III. zväzok) 8°
Vydala MS v Martine, 1942, v edícii Prekladová knižnica, zv. 19., 20., 21. Vytlačila Nová kníhtlačiareň v Martine.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

1942

5. Jozef Horák: LEGENDY 8°
Vydala MS v Martine, 1942, Vytlačila Neografia v Martine.
Obálka (kresba a sádzané písmo), vigneta, frontispic (kresby), 6 nakreslených iniciálok, 6 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
6. Hermann Sudermann: PANI STAROŠŤ 8°
Vydala MS v Martine, 1942, v edícii Prekladová knižnica, zv. 26. Vytlačila Neografia v Martine.
Obálka (farebná kresba s fotomontážou a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
7. Henryk Sienkiewicz: QUO VADIS? (I., II., III. zväzok) 8° (vydanie prvé)
Vydal SSV v Trnave, 1942, v edícii Svet, zv. 4., 5., 6. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), v každom zväzku po 20 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
8. Henryk Sienkiewicz: QUO VADIS? (I., II. zväzok) 8° (vydanie druhé)
Vydal SSV v Trnave, 1948, v edícii Svet, zv. 4., 5., 6. Vytlačila kníhtlačiareň SSV v Trnave.
Ilustračné vybavenie ako pri prvom vydaní. Celostranové ilustrácie sú rozdelené do dvoch zväzkov. Kníhtlač, brož.
9. F. A. Ossendowski: V RÍŠI MEDVEĐOV 8°
Vydala MS v Martine, 1942, v edícii Dobré slovo, zv. 73. Vytlačila Neografia v Martine.

Polep (farebná kresba a sádzané písmo), 13 záhlavných ilustrácií (kresba). Kníhtlač, polopl.

10. Peter P. Zgúth: VTAČÍ SÚD 8°
Vydala MS v Martine, 1942, v edícii Dobré slovo, zv. 72. Vytlačila Neografia v Martine.
Polep (farebná kresba a sádzané písmo), 17 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

1943

11. Ján Kostra: AVE EVA 16°
Vydalo Vydavateľstvo Elán v Bratislave, 1943, v edícii Komorná knižnica, zv. 7. Vytlačila Kníhtlačiareň Universum v Bratislave.
Obálka (kresba a sádzané písmo), titulný list (kresba) 13 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
12. ČAROVNÉ KVETY (Rozprávky z východu) 8°
Vydala MS v Martine, 1943, v edícii Dobré slovo, zv. 74. Vytlačila Neografia v Martine.
Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 14 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
13. Michal Šteinhíbel: ČO SA STALO JEDNEJ NOCI 4°
Vydal O. Trávníček, učiteľské nakladateľstvo a knižkupectvo v Žiline, 1943. Vytlačila Kníhtlačiareň Atlas v Bratislave.
Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), predsádky (kresby), 6 celostranových ilustrácií (farebné kresby), 45 polstranových ilustrácií (kresby). Ofset, polopl.
14. Edgar Allan Poe: HAVRAN 16°
Vydalo Vydavateľstvo Elán v Bratislave, 1943, v edícii Komorná knižnica, zv. 9. Vytlačila Kníhtlačiareň Universum v Bratislave.
Obálka (kresba a sádzané písmo), frontispic a 10 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
15. François Mauriac: KLBKO VRETENÍC 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943, v edícii Svet, séria C, zv. 1. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, polopl.
16. Giovanni Papini: LÁSKA ALEBO SMRŤ 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943, v edícii Svet, séria B, zv. 1. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, polopl.
17. Angelo Gatti: MILKA A ALBERT (I., II. zväzok) 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943, v edícii Svet, séria C, zv. 7., 8. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, polopl.
18. Jean Giono: NEKONEČNÁ RADOŠŤ 8° (diel prvý)
Vydalo Nakladateľstvo Michala Považana v Bratislave, 1943. Vytlačila Kníhtlačiareň Ludotypia v Bratislave.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), frontispic a titulný list (farebná kresba), 6 dvojstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
19. Jean Giono: NEKONEČNÁ RADOŠŤ 8° (diel druhý)
Vydalo Nakladateľstvo Michala Považana v Bratislave, 1943, Vytlačila Kníhtlačiareň Ludotypia v Bratislave.



5. J. Horák, *Legendy*, 1942, frontispice, tušová kresba perom.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), frontispic a titulný list (farebná kresba), 6 dvojstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

20. Dante Alighieri: NOVÝ ŽIVOT 16°
Vydala Obroda, nakl. spol. s r. o. v Ružomberku, 1943. Vytlačil Lev, kníhtlačiarstva a naklad. spol. v Ružomberku.
Obálka (kresba a sádzané písmo), 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.
21. Anton Prídavok: PODOBIZNE 8°
Vydalo Nakladateľstvo Jozef Stanovský v Prešove, 1943, v edícii Lúč, zv. 1. Vytlačila Kníhtlačiareň Sv. Mikuláš v Prešove.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispic (farebná kresba), 13 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
22. Velimír Deželič st.: PREKLIATY HRAD (I., II. diel) 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943, v edícii Svet, zv. 9., 10. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave.

- Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), frontispic (reprodukcia autorovho portrétu od maliara J. Bužana). Kníhtlač, polopl.
23. Ladislav Hanus: ROZHĽADENIE 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943, v edícii Dom, zv. 1. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
24. A. Androvič: RUŽENEC BOLESTNÝ 4°
Vydal SSV v Trnave, 1944, v edícii Dom, zv. 4. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
25. J. Čajka: SPOVEĎ 8°
Vydal SSV v Trnave, 1944, v edícii Dom, zv. 5. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
26. Edmondo de Amicis: SRDCE 4°
Vydalo Nakladateľstvo Slovenskej ligy, spol. s r. o. v Bratislave. Vytlačila Slovenská ľudová kníhtlačiareň v Bratislave. Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 17 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
27. Ján Botto: SVETSKÝ VÍTAZ 4°
Vydala MS v Martine, 1943. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (kresba), 7 celostranových ilustrácií (litoGRAFIA). Ofset a kníhtlač, brož.
28. Walter Scott: TALIZMAN 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943. Vytlačila Kníhtlačiareň SSU v Trnave. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo) 16 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
29. Mária Kočanová: UKRADNUTÉ ŠTASTIE 8°
Vydal SSV v Trnave, 1943. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

1944

30. ARABSKÉ ROZPRÁVKY Z 1001 NOCI 8°
Vydal O. Trávníček, učiteľské nakladateľstvo v Žiline, 1944. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, predsádky, 7 celostranových ilustrácií a 28 koncoviek (kresby). Kníhtlač, polopl.
31. G. K. Chesterton: BLUDÁRI 8°
Vydal SSV v Trnave, 1944, v edícii Svet, séria B, zv. 2. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo). Kníhtlač, brož.
32. H. Pinard de la Boullaye: BOH, NÁŠ PRIATEĽ 4°;
Vydal PBSJ v Trnave, 1944. Vytlačila Kníhtlačiareň Andrej, úč. spol., filiálka v Žiline. Obálka (kresba a sádzané písmo), 6 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
33. Valentín Beniák: IGRIC 16°

- Vydalo Vydavateľstvo Elán v Bratislave, 1944, v edícii Komorná knižnica, zv. 11. Vytlačila Kníhtlačiareň Universum v Bratislave. Obálka (reprodukcia maľby akad. maliara Jána Mudrocha.), 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.
34. M. Werry: I JA UŽ ČÍTAM 4°
Vydal SSV v Trnave, 1944, v edícii Zrno, zv. 5. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 18 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
35. Rudolf Dilong: KONVÁLIA 8°
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 74. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
36. VINCENT HLOŽNÍK — KRESBY z rokov 1942—1944, 4°;
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Náčrty výtvarných umelcov. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (kresba a sádzané písmo). 12 voľných listov (kresby kriedou, perom, štetcom a ceruzou). Ofset, voľné listy.
37. Július Barč-Ivan: MATKA 8°
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 90. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
38. Rudolf Dilong: MOJA KRV (súkromná tlač).
39. Ján Kostra: MOJA RODNÁ 8°
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 57. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
40. Friedrich Schiller: NEVESTA MESINSKÁ 8°
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 98. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
41. Žela Inovecká: ROZPRÁVKY A BÁJKY Z CELÉHO SVETA 8°
Vydal SSV v Martine, 1944, v edícii Zrno, zv. 3. Vytlačila Kníhtlačiareň SSV v Trnave. Polep (farebná kresba a sádzané písmo), 20 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
42. SLOVENSKÉ ROZPRÁVKY 8°
Vydal O. Trávníček, učiteľské nakladateľstvo v Žiline, 1944. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), predsádky, 5 celostranových, 20 záhlavných ilustrácií a 16 koncoviek (kresby). Kníhtlač, polopl.
43. TAJOMSTVO SVÄTÉHO RUŽENCA 4°
Vydal PBSJ v Trnave, 1944. Vytlačila Kníhtlačiareň Bežo a spol. v Trnave. Graficky upravil Juraj Stanko.

- Obálka (kresba a sádzané písmo), patitul (kresba), 15 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
44. J. F. Kuník: ZBOJNÍK FIT 8°
Vydal O. Trávníček, učiteľské nakladateľstvo v Žiline, 1944. Vytlačila Kníhtlačiareň Andrej, úč. spol., filiálka vo Zvolene. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep a 31 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
45. Štefan Gráf: ŽERAVÝ BOD 8°
Vydala MS v Martine, 1944, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 71. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Prebal (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

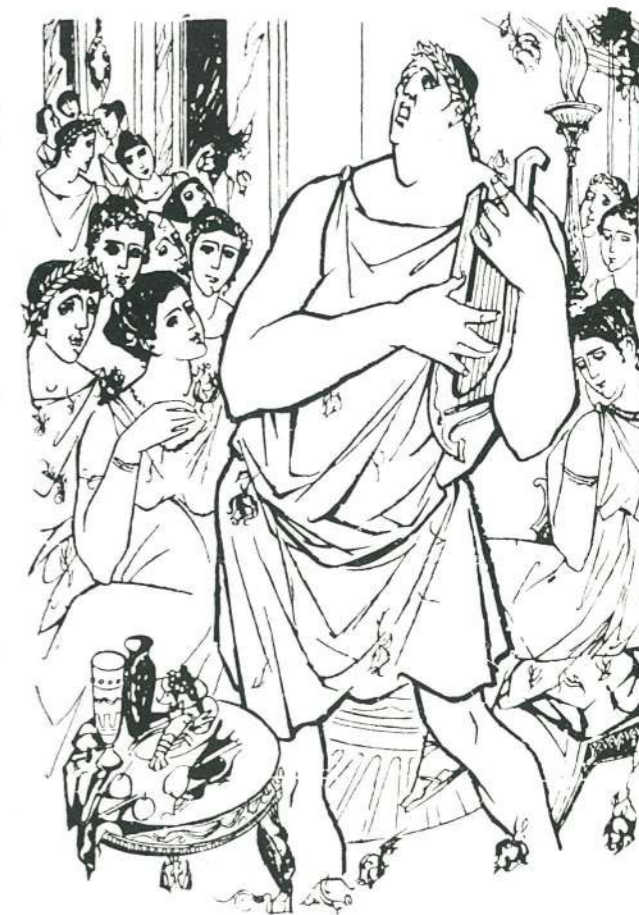
1945

46. Jozef Telgársky: CIRKUS 4°
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Slniečko, zv. 1. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), titulný list, 18 celostranových a 9 polstranových ilustrácií (kresby). Ofset, zošit.
47. Jozef Hutár: HRDINOVA 8°
Vydal O. Trávníček v Žiline, 1945. Vytlačila Pravda, filiálka vo Zvolene. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), záhlavná ilustrácia, 5 celostranových ilustrácií a koncovka (kresby). Kníhtlač, brož.
48. Ján Bodenek: KRÍŽ PROFESORA HUNKU 8°
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 103. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
49. Andrej Plávka: OBRÁTENIE PAVLA 8°
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 79. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
50. Viliam Kopečný: PALKO JEŽÚRIK 8° (vydanie prvé)
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Dobré slovo, zv. 77. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), 4 celostranové ilustrácie (farebné kresby), 12 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, brož.
51. Viliam Kopečný: PALKO JEŽÚRIK 8° (vydanie druhé)
Vydala MS v Martine, 1949, v edícii Dobré slovo, zv. 77. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Ilustračné vybavenie totožné s prvým vydaním.
52. H. N. Longfellow: PIESEŇ O HIAWATHOVI 8;
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 99. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
53. Hans Christian Andersen: ROZPRÁVKY 8°

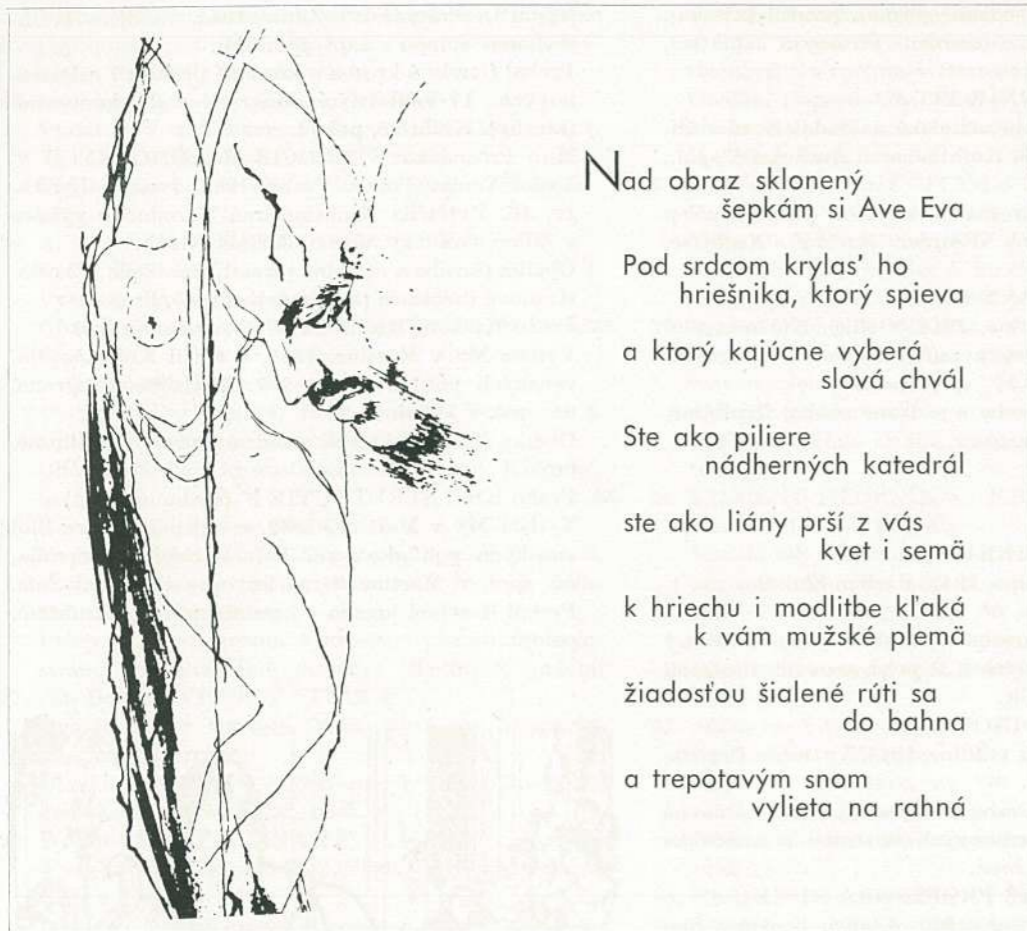
Vydal O. Trávníček v Žiline, 1945. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), 7 celostranových, 17 záhlavných ilustrácií a 11 koncoviek (kresby). Kníhtlač, polopl.

54. Miro Procházka: STOROČIE MALOMOCNÝCH 8°
Vydal Václav Petr v Prahe, 1946, v edícii Lyrika, zv. 16. Vytlačila Kníhtlačiareň Národného výboru v Žiline. Graficky upravil Jaroslav Šváb. Obálka (kresba a sádzané písmo), frontispic a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.
55. Fraňo Král: STRETNUTIE 8° (vydanie prvé)
Vydala MS v Martine, 1945, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 107. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
56. Fraňo Král: STRETNUTIE 8° (vydanie tretie)
Vydala MS v Martine, 1949, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 107. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo). Kníhtlač, polopl.



6. H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, 1942, celostranová ilustrácia, tušová kresba perom, rozmery reprodukcie.



Nad obraz sklonený
šepkám si Ave Eva

Pod srdcom krylas' ho
hriešnika, ktorý spieva

a ktorý kajúcne vyberá
slová chvál

Ste ako piliere
nádherných katedrál

ste ako liány prší z vás
kvet i semä

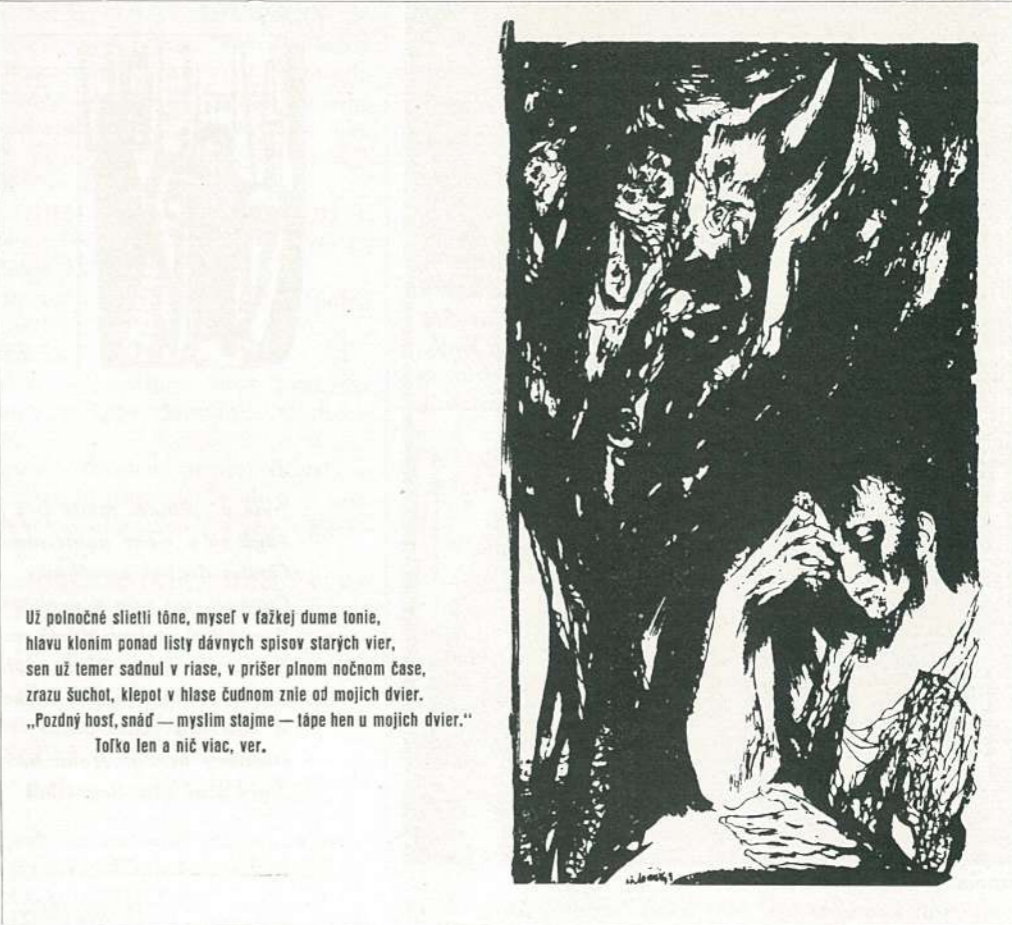
k hriechu i modlitbe kľaká
k vám mužské plemä

žiadost'ou šialené rúti sa
do bahna

a trepotavým snom
vylieta na rahná

7. J. Kostra,
Ave, Eva, 1943,
celostranová
ilustrácia,
tušová kresba
perom.

8. E. A. Poe,
Havran, 1943,
tušová kresba
perom.



Už polnočné slietli tône, myseľ v ľažkej dume tonie,
hlavu kloním ponad listy dávnych spisov starých vier,
sen už temer sadnul v riase, v prišer plnom nočnom čase,
zrazu šuchot, klepot v hlase čudnom znie od mojich dvier.
„Pozdný hosť, snáď — myslím stajme — tápe hen u mojich dvier.“
Toľko len a nič viac, ver.

57. J. F. Kuník: ŠUKAR ČAJORI 8°
Vydal O. Trávníček, učiteľské nakladateľstvo v Žiline, 1945. Vytlačila Pravda, grafické a vydavateľské podniky v Bratislave, filiálka vo Zvolene.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), 10 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

1946

58. Félix Salten: BAMBI 8°
Vydala MS v Martine, 1946, v edícii Dobré slovo, zv. 78. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), 4 celostranové ilustrácie (farebné kresby), 11 polstranových a 33 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, brož.

59. Štefan Žáry: DOBRÝ DEŇ PÁN VILLON 8°
Vydal Tranoscius v Lipt. Mikuláši, 1947, v edícii Poézia Tvorby, zv. 4. Vytlačila Kníhtlačiaren Tempa v Lipt. Mikuláši.
Obálka (kresba a sádzané písmo), frontispic a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.

60. Oscar Wilde: DOM PRI GRANÁTOVÝCH JABLÁKACH 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1946. Vytlačila Kníhtlačiaren Tempa v Lipt. Mikuláši. Graficky upravil J. F. Kuník.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), polep, frontispic, 4 celostranové, 10 polstranových ilustrácií a 3 koncovky (kresby). Kníhtlač, polopl.

61. Martin Hranko: FURKO A MURKO 4°
Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1947. Vytlačila Pravda, filiálka v Žiline. Graficky upravil J. F. Kuník.
Polep (farebná kresba a kreslené písmo), predsádky a 12 polstranových ilustrácií (farebné kresby), 2 celostranové ilustrácie a 9 koncoviek (kresby). Kníhtlač, polopl.

62. P. G. Hlbina: MRŤVE MORE 8°
Vydala MS v Martine, 1946, v edícii Knížnica Slovenských pohľadov, zv. 122. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

63. POŽEHNANÁ 8°
Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1946. Vytlačila Kníhtlačiaren Tempa v Lipt. Mikuláši. Graficky upravil J. F. Kuník.
Obálka (kresba a sádzané písmo), polep, frontispic,

titulný list, 5 celostranových, 8 polstranových ilustrácií a 3 koncovky (kresby). Kníhtlač, polopl.

64. František Hečko: SLOVANSKÉ VERŠE 8°
Vydal SSV v Trnave, 1946, v edícii Dom, zv. 5. Vytlačila Kníhtlačiaren SSV v Trnave.
Obálka (kresba a sádzané písmo), 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.

65. Ivan Horváth: VÍZUM DO EURÓPY 8°
Vydala MS v Martine, 1946. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Obálka (kresba a sádzané písmo.), 5 celostranových ilustrácií. Kníhtlač, brož.

1947

66. Félix Salten: BAMBIHO RODINA 8°
Vydala MS v Martine, 1947, v edícii Dobré slovo, zv. 85. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), 4 celostranové ilustrácie (farebné kresby), 11 polstranových a 33 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, brož.

67. Nino Salvaneschi: KATEDRÁLA BEZ BOHA 8°

Vydal SSV v Trnave, 1947, v edícii Svet, séria C, zv. 23. Vytlačila Kníhtlačiaren nakladateľského družstva v Prešove.

Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), polep (kresba). Kníhtlač, polopl.

68. Marián Gerlach: KRV Z JEHO KRVI 8°
Vydal SSV v Trnave, 1947, v edícii Dom, zv. 10. Vytlačila Práca v Žiline.

Obálka (kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.

69. L. A. Čárska: MARUEKA 8°
Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1947. Vytlačila Pravda, filiálka v Žiline.

Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl.

70. Timrava: PRÍPAD JÁNA HRKALU A INÉ POVIEDKY 8°

Vydala MS v Martine, 1947, v edícii Zbrané spisy Timravy, zv. II. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Frontispic (kresba). Kníhtlač, brož.

71. Pavol Dobšinský: PROSTONÁRODNÉ SLOVENSKÉ ROZPRÁVKY (I. zv.) 8°

Vydala MS v Martine, 1947. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Ex libris (kresba), frontispic (farebná kresba),

20 celostranových a 37 záhlavných ilustrácií (kresby) Kníhtlač, polopl.

72. SEVERSKÉ ROZPRÁVKY 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1947. Vytlačila Pravda, filiálka v Žiline. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, frontispice a 26 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

73. Ján Brezina: SLNEČNÝ DEŇ PRE VŠETKÝCH 8°

Vydala MS v Martine, 1947, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 126. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispice (farebná kresba), 5 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

74. Jacques Maritain: TRAJA REFORMÁTORI 8°

Vydal SSV v Trnave, 1947, v edícii Svet, séria B, zv. 7. Vytlačila Kníhtlačiareň Typ v Trnave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, polopl.

75. V RÍŠI KALIFA Z BAGDADU 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1947. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (kresba), 3 celostranové ilustrácie (farebné kresby),

9. V. Kopečný, *Palko Ježúrik*, 1945, celostranová ilustrácia.



IX

*Sme v čudnom meste bez komínov
Jagá sa v rieke pantomimou
Čertíci drobní s rožkami
Cupkajú na zem v zrnkách dažďa
Rozvážajú smiech droškami
Potom ho decimálkou vážia
Kúpte si dnes je bez lístkov
A natrčajú ľudia dlane
Dažďový korbáč šľahá na ne
Starý žiaľ ešte nevyschol*

10. Št. Žáry, *Zaslúbená zem*, 1945.

12 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

76. Štefan Žáry: ZASLÚBENÁ ZEM 8°

Vydala MS v Martine, 1947, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 124. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispice (farebná kresba), 11 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

77. Jozef Horák: ZLATÁ JASKYŇA 8°

Vydala MS v Martine, 1948, v edícii Dobré slovo, zv. 88. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice (farebná kresba), 8 celostranových ilustrácií (z toho 4 farebné a 4 čierne kresby). Kníhtlač a ofset, brož.

1948

78. Ján Kostra: BÁSNE 8°

Vydala MS v Martine, 1949. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (kresba a sádzané písmo), frontispice, titulný list a 6 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

79. Ernest Thompson Seton: DETI DIVOČINY 8°
Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1948. Vytlačila Pravda, filiálka v Žiline. Graficky upravil J. F. Kuník. Prebal (kresba a sádzané písmo), polep (kresba od E. T. Setona), frontispice a 3 celostranové ilustrácie (kresby), 75 pôvodných margových kresieb od E. T. Setona). Kníhtlač, brož.

80. Nino Salvaneschi: DÚHA NAD PRIEPASŤOU 8°
Vydal SSV v Trnave, 1948, v edícii Svet, séria C, zv. 38. Vytlačila Práca v Žiline.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (kresba). Kníhtlač, polopl.

81. INDICKE ROZPRÁVKY 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1948. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice a 3 celostranové ilustrácie (farebné kresby), 2 polstranové a 22 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

82. Carlo Collodi: NOSÁČKOVE DOBRODRUŽSTVÁ 8°
Vydal Tranoscius v Lipt. Mikuláši, 1948, v edícii Prameň, zv. 11. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši.

Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 35 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

83. J. F. Kuník: OPUSTENÉ HNIEZDO 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1948. Vytlačila Práca v Žiline.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl.

84. Miro Procházka: PALAS ATÉNA 8°

Vydala MS v Martine, 1949, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 141. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispice (farebná kresba), 6 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

85. SLOVENSKÉ MODERNÉ ROZPRÁVKY 8°

Vydal O. Trávníček a spol. v Žiline, 1948. Vytlačila Pravda, filiálka v Žiline. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), predsádky a 14 dvojstranových záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

86. Július Lenko: SPOMIENKOVÁ BÁSEŇ 8°

Vydala MS v Martine, 1948, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 130. Vytlačila Neografia úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač brož.

87. Ján Brezina: VRCHY SA UBRÁNIA 8°

Vydala MS v Martine, 1948, v edícii Knižnica Slovenských pohľadov, zv. 131. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispice a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.

88. Jan Dobraczyński: V ROZBŮRANOM DOME 8°
Vydal SSV v Trnave, 1948, v edícii Svet, séria C, zv. 31. Vytlačila Grafia v Banskej Bystrici.



11. J. Král, *Súborné dielo*, 1950, celostranová ilustrácia.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (kresba). Kníhtlač, polopl.

1949

89. Kamen Kalčev: ČLOVEK VŠETKO ZMÔŽE 8°
Vydala Dukla v Bratislave, 1949. Vytlačila Kníhtlačiareň Unia v Bratislave.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), a 4 celostranové ilustrácie (farebné kresby), polep a 14 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, polopl.

90. DESAŤ SLOVENSKÝCH NOVIEL 8°

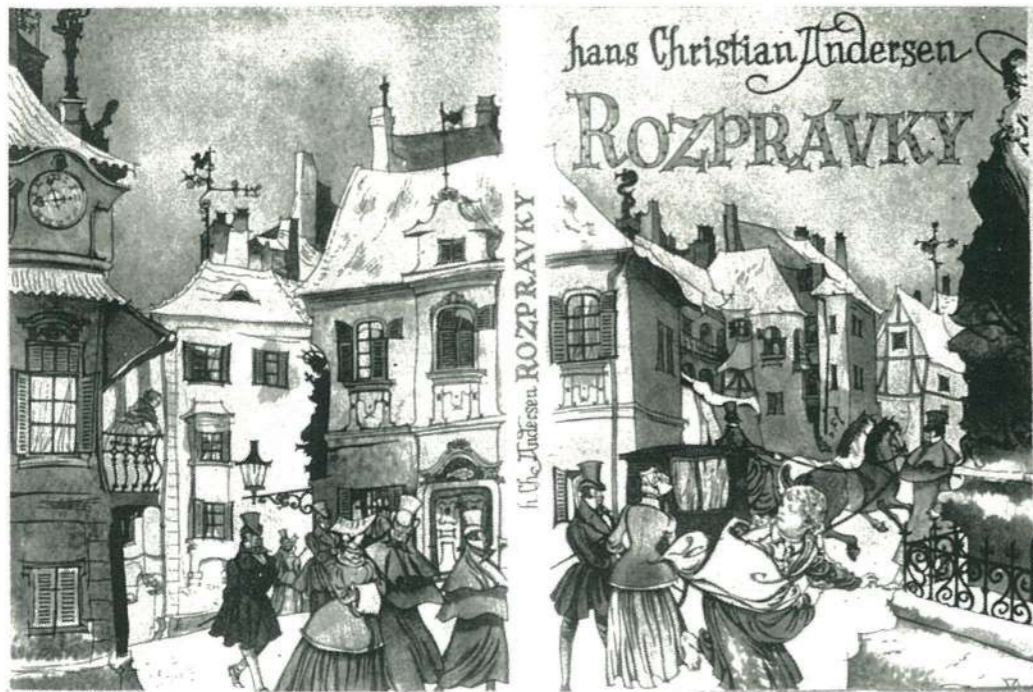
Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave, 1950, v edícii Dobrá próza. Vytlačila Kníhtlačiareň Tempo v Lipt. Mikuláši.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo). Kníhtlač, polopl.

91. Lev Kassil: MOJI DRAHÍ CHLAPCI 8°

Vydala MS v Martine, 1949, v edícii Dobré slovo, zv. 97. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice a 9 celostranových ilustrácií (farebné kresby). Kníhtlač a ofset, brož.

92. P. G. Hibina: OZVENY SLNKA 8°



12. H.Ch. Andersen, *Rozprávky*, 1955, ochranný obal.

Vydala MS v Martine, 1950, v edícii Knížnica Slovenských pohľadov, zv. 151. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice (farebná kresba), 8 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

93. Nino Salvaneschi: PASTIER NA VÝŠINÁCH 8°
Vydal SSV v Trnave, 1949. Vytlačila Kníhtlačiaren SSV pod k. n. s. v Trnave.
Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (kresba). Kníhtlač, polopl.
94. Jozef Horák: PIKULÍK 8°
Vydal SSV v Trnave, 1949. Vytlačila Kníhtlačiaren SSV pod k. n. s. v Trnave.
Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 5 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.
95. Miroslav Procházka: POVSTANIE 8°
Vydala Dukla v Bratislave, 1949. Vytlačila Práca v Bratislave.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), polep a frontispice (kresba). Kníhtlač, polopl.
96. Ladislav Zajac: PRÁCA A KULTÚRA 8°
Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave. Vytlačila Práca, závod Slovenská Grafia v Bratislave. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), 6 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.
97. SÚCIT A VZDOR 8°
Vydala Práca v Bratislave, 1949. Vytlačila Kníhtlačiaren Lev v Ružomberku.
Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), frontispice a 8 celostranových ilustrácií (farebné kresby). Kníhtlač, brož.

98. Fraňo Král: VERŠE 8°

Vydala MS v Martine, 1949. Vytlačila Neografia, úč. spol. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (farebná litografia a sádzaný text), frontispice, 5 celostranových ilustrácií a koncovka (farebná litografia). Kníhtlač a ofset, brož.

99. Janko Král: VÝLOMKY Z JANOŠÍKA 8°

Vydal Tatran, nakladateľská a vydavateľská úč. spol. v Bratislave, 1949. Vytlačila Kníhtlačiaren Lev, pod k. n. s. v Ružomberku.
Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, frontispice a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl.

1950

100. Miguel de Cervantes: DON QUIJOTE 8°

Vydal Tatran v Bratislave, 1951, v edícii Zlatá brána, zv. 11. Vytlačila Neografia, n. p. v Martine. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (kresba), 12 celostranových a 82 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Kníhtlač a ofset, polopl.

101. JAR, LETO, JESEŇ. ZIMA 8° (farebné kresby, neboli vydané). Leporelo.

102. Ilja Ehrenburg: MIMO PRÍMERIA 8°

Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave, 1950. Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p., závod Ružomberok. Graficky upravil J. F. Kuník. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo), 15 polstranových ilustrácií a koncovka (farebné kresby). Kníhtlač, brož.

103. Jerzy Andrzejewsky: NOC 8°

Vydala Dukla v Bratislave, 1950. Vytlačila Pravda, závod Unia v Bratislave. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), 12 celostranových ilustrácií (litografia), 4 záhlavné ilustrácie (kresby). Kníhtlač a ofset, brož.

104. Pavol Štefánik: O PRVÚ CENU 4°

Vydal Tatran v Bratislave, 1950. Vytlačili Tlačiarenské závody Práca, základný závod v Bratislave.

Polep (farebná kresba a kreslené písmo), 18 celostranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.

105. Juraj Fabian: O SLOVE NAJKRAJŠOM 8°

Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave, 1950. Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p., závod v Ružomberku. Graficky upravil J. F. Kuník. Obálka (litografická kresba Pabla Picassa a sádzané písmo), frontispice, titulný list a 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.

106. Émile Zola: PENIAZE 8°

Vydala Práca, vydavateľstvo ROH v Bratislave, 1951, v edícii Dobrá próza. Vytlačili Tlačiarenské závody Práca, základný závod, Bratislava.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, frontispice, 8 celostranových a 12 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, polopl.

107. Ján Dianovský: PRED NAMI HVIEZDA 8°

Vydalo Nakladateľstvo Dukla v Bratislave, 1950. Vytlačila Kníhtlačiaren Unia v Bratislave.

Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice a 2 celostranové ilustrácie (farebné kresby). Kníhtlač, brož.

108. Vilo Šalgovič — František Petro: PRIŠLI Z VÝCHODU 8°

Vydala Dukla v Bratislave, 1950, v edícii Odkaz, zv. 15. Vytlačili Tlačiarenské závody Pravda, závod Unia v Bratislave.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo Vojtecha Takáča), polep (drevoryt Vojtecha Takáča), frontispice a 2 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl.

109. Ján Botto: SMRŤ JANOŠÍKOVA (linoryty, neboli vydané)

110. Elena Čepčková: TÁ NAŠA DEDINKA 8°

Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave, 1950, v edícii Mládež. Vytlačili Tlačiarenské podniky Práca, n. p., základný závod v Bratislave. Graficky upravil J. F. Kuník.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), predsádka a 28 polstranových ilustrácií (farebné kresby), polep a koncovka (kresba). Ofset, polopl.

111. Charles Dickens: VEĽKÉ NÁDEJE 8°

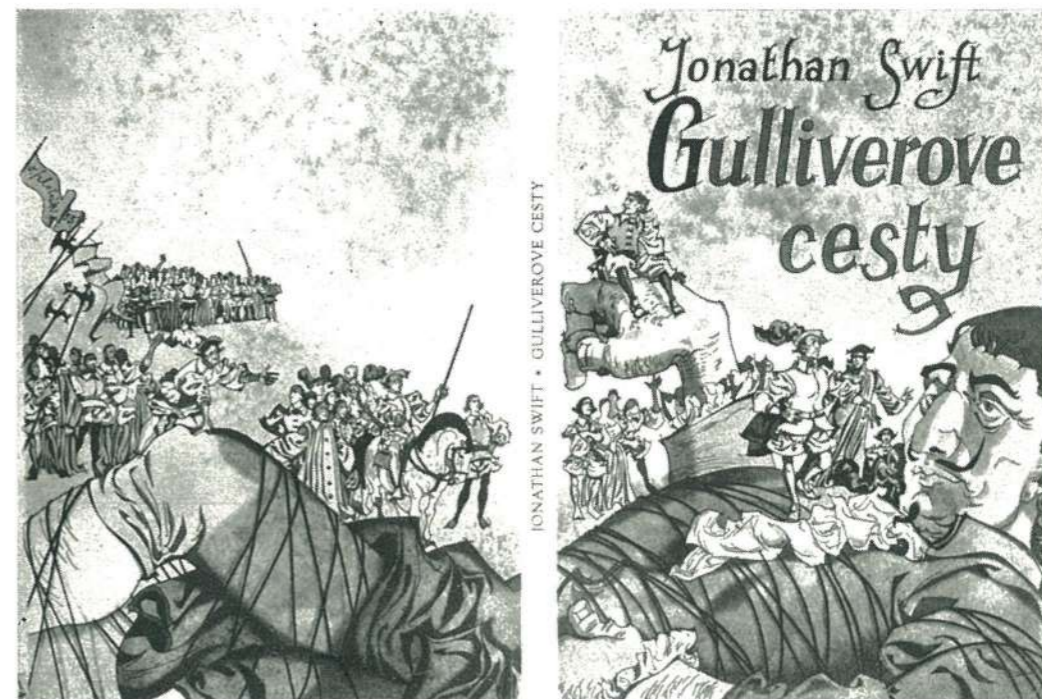
Vydalo Nakladateľstvo Práca v Bratislave, 1950, v edícii Dobrá próza. Vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p., závod Ružomberok. Graficky upravil J. F. Kuník.

Obálka (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), frontispice (kolorovaný linoryt). Kníhtlač, brož.

1951

112. Vissarion Sajonov: NEBO NA ZEMI (I. zväzok) 8°

Vydala MS v Martine, 1951, v edícii Slovenská knižnica, zv. 33. Vytlačila Neografia, n. p. v Martine.



13. J. Swift, *Gulliverove cesty* 1955, ochranný obal.

Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic (kresba). Kníhtlač, brož.

113. Vissarion Sajanov: NEBO NA ZEMI (II. zväzok) 8°
Vydala MS v Martine, 1951, v edícii Slovenská knižnica, zv. 34. Vytlačila Neografia, n. p. v Martine. Obálka (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic (kresba). Kníhtlač, brož.
114. Štefan Žeromski: PREDJARIE 8°
Vydala MS v Martine, 1951, v edícii Slovenská knižnica, zv. 28. Vytlačila Neografia, n. p. v Martine. Obálka (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač, brož.
115. Janko Kráľ: SÚBORNÉ DIELO 8°
Vydala MS v Martine, 1952. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., základný závod v Martine. Graficky upravil Dušan Šule. Obálka (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), frontispic a 10 farebných ilustrácií (kolorované linoryty), koncovka (kresba). Kníhtlač, brož.

1952

116. Timrava: SKÚSENOSŤ 8°
Vydala MS v Martine, 1952, v edícii Hviezdoslavova knižnica, zv. 9. Vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p., základný závod v Martine. Frontispic (kresba). Kníhtlač, polopl.
117. Romain Rolland: JÁN KRIŠTOF (I. zväzok) 8°
Vydala MS v Martine, 1952. Vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p., základný závod v Martine. Graficky upravili K. J. Pecho a O. A. Klapper. Prebal a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl.
118. Romain Rolland: JÁN KRIŠTOF (II. zväzok) 8°
Prebal a 2 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl. Ostatné totožné s prvým zväzkom.
119. Romain Rolland: JÁN KRIŠTOF (III. zväzok) 8°
Prebal a 3 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, polopl. Ostatné totožné s prvým zväzkom.
120. Romain Rolland: JÁN KRIŠTOF (IV. zväzok) 8°
Prebal a 2 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož. Ostatné totožné s prvým zväzkom.
121. Charles de Coster: LEGENDA O ULENSPIEGLOVI 8°
Vydal Tatran v Bratislave, 1952, v Edícii svetových klasikov, zv. 19. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), väzba, frontispic, titulný list, 5 celostranových, 5 záhlavných ilustrácií a 5 koncoviek (farebná kresba), 11 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, celopl.
122. Ctibor Štítnický: RODINA 8°
Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1952, v edícii Pôvodná tvorba, zv. 24. Vytlačili Tlačiarenské závody Práca, n. p. v Bratislave. Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), frontispic a 5 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, brož.

1953

123. N. G. Garin: KÓREJSKÉ ROZPRÁVKY 8°
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1953, v edícii Knižnica národnej školy. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Polep (farebná kresba a kreslené písmo), predsádky, titulný list, frontispic, 3 celostranové a 14 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.
124. Vladimír Kalýtčuk: MRÁKAVA
Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1953, v edícii Sväzu protifašistických bojovníkov „29. augusta“. Vytlačili Pohronské tlačiarne, n. p. v Banskej Bystrici. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (farebná kresba), frontispic (kresba). Kníhtlač, polopl.
125. Nikolaj Tichonov: POVIEDKY O PAKISTANE 8°
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1954, v edícii Stredná škola, zv. 46. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, frontispic, titulný list, 5 celostranových a 25 záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.
126. N. S. Leskov: ROZPRÁVKA O TULSKOM ŠKULAVOM KRCHNIAKOVI A OCELOVEJ BLCHE 8°
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1954, v edícii Stredná škola, zv. 40. Vytlačili Grafické tlačiarne, n. p. v Bratislave. Predný a zadný polep (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, titulný list, 2 celostranové a 19 záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.
127. Hana Ponická: SLÁVIKOVE HUSLIČKY 8° (vydanie prvé)
Vydalo Slovenské vydavateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1953, v edícii Knižnica národnej školy, zv. 7. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Predný a zadný polep (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, 23 koncoviek, 12 polstranových a 11 záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.
128. Hana Ponická: SLÁVIKOVE HUSLIČKY 8° (vydanie druhé)
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1957, v edícii Knižnica pre najmenších. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Predný a zadný polep (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, titulný list, 11 koncoviek, 8 polstranových a 10 záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.

1954

129. Štefan Žáry: DOLU NA JUHU 8°
Vydal Sväz spisovateľov v Bratislave, 1955, v edícii Pôvodná próza, zv. 64. Vytlačili Knižné závody, n. p. v Bratislave. Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), polep



II. J. Swift, Gulliverove cesty, celostranová ilustrácia, 1955, akvarelová kresba. Majetok SNG.

- (farebná kresba), frontispic (kresba). Kníhtlač a ofset, celopl.
130. Miloš Krno: LAVÍNA 8°
Vydal Sváz spisovateľov v Bratislave, 1954, v edícii Pôvodná próza, zv. 61. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod Ružomberok.
Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep (farebná kresba), frontispic (kresba). Kníhtlač a ofset, polopl.
131. Ján Smrek — Vincent Hložník: MALOVANÁ ABECEDA 8° (vydanie I.)
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1954. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.
Predný a zadný polep (farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, titulný list, 33 celostranových ilustrácií a koncovka (farebné kresby). Ofset, polopl.
132. Ján Smrek — Vincent Hložník: MALOVANÁ ABECEDA 8° (vydanie II)
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1955. Totožné s prvým vydaním.
133. Ján Smrek — Vincent Hložník: MALOVANÁ ABECEDA 8° (vydanie III)
Vydalo Slovenské vydavateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1958, brož. Totožné s prvým vydaním.
134. Jozef Horák: NA BAŇU KLOPAJÚ 8°
Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1954, v edícii Pôvodná próza, zv. 57. Vytlačila Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (farebná kresba). Kníhtlač a ofset, celopl.
135. NEZABUDNUTEĽNÉ DNI 8°
Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave, 1954, v edícii Výber, zv. 10. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, závod Ružomberok.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba, frontispic a 28 celostranových ilustrácií (farebné kresby), 49 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, celopl.
136. M. Rázusová-Martáková: POD BELASOU OBLOHOU 4°
Vydalo Slovenské vydavateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1955, v Edícii pre čitateľov od 7 rokov. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), polep, predsádzky, frontispic, 63 celostranových ilustrácií a 2 koncovky (farebné kresby). Ofset, polopl.
137. Stepan Ščipačev: SLOHY LÁSKY 8° (vydanie prvé)
Vydalo Nakladateľstvo Smena v Bratislave, 1955, v edícii Nový život, zv. 1. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Väzba (kresba a sádzané písmo), frontispic a 8 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, celopl.
138. Stepan Ščipačev: SLOHY LÁSKY 8° (vydanie druhé)
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo). Ostatné totožné s prvým vydaním.
139. Jonathan Swift: GULLIVEROVE CESTY 4° (vydanie prvé)
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1956, v Edícii pre čitateľov od 9 rokov. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Prebal (dvojstranová farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, titulný list, 10 celostranových a 12 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, celopl.
140. Jonathan Swift: GULLIVEROVE CESTY 4° (vydanie druhé)
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1959. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Ostatné totožné s prvým vydaním.
141. Dante Alighieri: NOVÝ ŽIVOT (bibliofilské vydanie) 16°
Vydalo SVKL v Bratislave, 1958. Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 2 v Bratislave.
Väzba, frontispic a 7 celostranových ilustrácií (kresby). Kožená väzba.
142. Viktor Hugo: ROBOTNÍCI MORA 8°
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1955, v edícii Knížnica strednej školy, zv. 57. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.
Polep (farebná kresba a sádzané písmo). Kníhtlač a ofset, polopl.
143. Hans Christian Andersen: ROZPRÁVKY 4° (vydanie prvé)
Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1956, v Edícii pre čitateľov od 11 rokov. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Prebal (dvojstranová farebná kresba a kreslené písmo), frontispic, titulný list, 15 celostranových a 19 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, celopl.
144. Hans Christian Andersen: ROZPRÁVKY 4° (vydanie druhé)
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1958. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Ostatné totožné s prvým vydaním.
145. VINCENT HLOŽNÍK — GRAFICKÁ TVORBA 4°
Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave, 1955. Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 1 v Bratislave.
Prebal (drevoryt a sádzané písmo), väzba (faksimile umelca), 10 litografií cyklu Človek, 16 drevorytov cyklu Vojsná, 21 litografií cyklu Fašizmus, 85 litografií cyklu Povstanie, 12 litografií cyklu Transport a 9 drevorytov cyklu Oslobodenie. Kníhtlač, celopl.
146. Ján Brezina: V POVSTANÍ 8°
Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1959, v edícii Pôvodná próza, zv. 53. Vytlačili Knížné závody, n. p. v Bratislave. Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (farebná kresba). Kníhtlač, celopl.
147. Ivan Hálek: ZÁPISKY LEKÁRA 8° (prvé vydanie)



14. D. Čosič, *Ďaleko je slnce*, 1956, frontispice.

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1955, v edícii Pôvodná próza, zv. 68. Vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p. v Lipt. Mikuláši.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (farebná kresba). Kníhtlač, celopl.

148. Ivan Hálek: ZÁPISKY LEKÁRA 8° (vydanie druhé)

Ako prvé vydanie.

1956

149. Branislav Čosič: ĎALEKO JE SLNCE 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1956, v edícii Tvorba národov. Vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.

Prebal (igelitorty a sádzané písmo), väzba, frontispice a 7 celostranových ilustrácií (igelitorty). Kníhtlač, celopl.

150. Alfonz Bednár: HODINY A MINÚTY 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1956, v edícii Pôvodná tvorba. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.

Prebal (igelitorty a sádzané písmo), väzba, frontispice a 9 celostranových ilustrácií (igelitorty). Kníhtlač, celopl.

151. Ján Smrek — Vincent Hložník: MACHULE 8° (vydanie prvé)

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1956, v edícii Spisovatelia mládeži. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.

Polep (farebná kresba a kreslené písmo), predsádky, frontispice, titulný list a 51 celostranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.

152. Ján Smrek — Vincent Hložník: MACHULE 8° (vydanie druhé)

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1958. Ostatné totožné s prvým vydaním.

153. Ján Smrek — Vincent Hložník: MACHULE 8° (vydanie tretie)

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1961, v edícii Krídla, zv. 11. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Ofset, brož. Ostatné totožné s prvým vydaním.

154. SLOVENSKÉ LUDOVÉ BALADY 8° (prvé vydanie)

Vydal SVKL, n. p. v Bratislave, 1956, v edícii Výber, zv. 17. Vytlačili Polygrafické závody 1 v Bratislave. Graficky upravil Dušan Šule.

Prebal (litografia a sádzané písmo), frontispice a 28 celostranových ilustrácií (litografie). Ofset, celopl.

155. SLOVENSKÉ LUDOVÉ BALADY 8° (vydanie druhé)

Vydal SVKL, n. p. v Bratislave, 1958, v edícii Hviezdoslavova knižnica, zv. 40. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Graficky upravil Rudolf Totka.

Prebal (litografia a sádzané písmo, upravil Emil Bačík), väzba (farebná kresba), 12 celostranových ilustrácií (litografie). Kníhtlač a hĺbkotlač, celopl.

156. Samuil Maršak: V ŠÍROM POLI ZÁMOČEK 4° (vydanie prvé)

Vydalo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, 1956, v Knižnici pre najmenších. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine. Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), polep, frontispice, titulný list, 21 celostranových, 6 polstranových a 6 záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, polopl.

157. Samuil Maršak: V ŠÍROM POLI ZÁMOČEK 4° (vydanie druhé)

Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1960. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.

Ostatné totožné s prvým vydaním.

1957

158. Ján Smrek: BÁSNIK A ŽENA 8°

Vydal Slovenský spisovateľ, 1957, v edícii Pôvodná próza. Vytlačila Pravda v Bratislave.

Prebal (kresba a sádzané písmo), 5 celostranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač a ofset, celopl.

159. Ján Kostra: JAVOROVÝ LIST 8°

Vydal Slovenský spisovateľ, 1957, v edícii Pôvodná próza. Vytlačila Pravda v Bratislave.

Prebal (kresba a sádzané písmo), väzba (kreslené iniečiálky), frontispice a 4 celostranové ilustrácie (kresby). Kníhtlač, celopl.

160. Štefan Žáry: POVESTI A BÁJE 4°

Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1957, v edícii Pre čitateľov od 14 rokov. Vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod Ružomberok. Graficky upravil Dušan Šule.

Prebal (kolorovaná kresba a sádzané písmo), frontispice a 8 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), 48 záhlavných ilustrácií (kresby). Kníhtlač, celopl.

161. Charles Dickens: PRÍHODY OLIVERA TWISTA 8°

Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1958, v edícii Pre čitateľov od 15 rokov. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), frontispice a 26 celostranových ilustrácií (farebné kresby). Kníhtlač a ofset, celopl.

162. Miro Procházka: 1812 (poézia). 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1957, v edícii Pôvodná poézia. Vytlačila Pravda v Bratislave.

Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), väzba (kresba), frontispice (farebná kresba). Kníhtlač a celopl.

163. Margita Figuli: TRI GAŠTANOVÉ KONE 16° (bibliofilské vydanie)

Vydal SVKL, n. p. v Bratislave, 1957. Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 2 v Bratislave. Graficky upravil Rudolf Totka.

Väzba, frontispice a 15 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, celopl.



„A teraz?“

„Teraz je už koniec marca, sedemadvadsiateho, myslím. To tí poštári! Založia, zabudnú, stratia, a keď nájdú, donesú aj po mesiaci!“

„Ukáž —“ Ivana priskočila k Alžbete Micheľovej „— ukáž, stará mama!“

„No pozri!“

15. A. Bednár, *Cudzí*, 1960, polstranová ilustrácia.

1958

164. Giovanni Boccaccio: DANTEHO ŽIVOT 16° (bibliofilské vydanie)
Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave, 1958, v edícii Kvetý, zv. 6. Vytlačila Pravda v Bratislave. Graficky upravil Rudolf Totka.
Väzba a 24 polstranových ilustrácií (kresby). Kníhtlač, celopl.

165. Štefan Selecký: OBRAZ PANEJ KRÁSNEJ PEREM MALOVANÝ 8° (novoročná tlač)
Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave, 1958. Vytlačila Severografia, n. p. v Liberci. Graficky upravil Rudolf Totka.
2 ilustrácie (kresby). Kníhtlač, brož.

166. PRÍBEHY Z TISÍC A JEDNEJ NOCI 8°
Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave, 1958, v edícii Výber, zv. 14. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Prebal (farebná kresba a kreslené písmo), väzba (kresba), predsádzky, frontispic, titulný list, 33 celostranových a 35 polstranových ilustrácií, 29 koncoviek (farebné kresby). Ofset, celopl.

167. Daniel Defoe: ROBINSON CRUSOE 8°
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1959, v edícii

Dobrodružné čítanie. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Graficky upravil Dušan Šule.
Prebal (dvojstranová farebná kresba a sádzané písmo), väzba (kresba), predsádzky, frontispic, titulný list, 15 dvojstranových a 32 dvojstranových záhlavných ilustrácií (farebné kresby). Ofset, celopl.

1959

168. AKO SA RODILO PRIATELSTVO NA VEČNÉ ČASY 8° (slov. vydanie)
Vydalo Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, n. p. v Bratislave, 1959. Vytlačila Pravda v Žiline.

Prebal (kresba od sovietskeho výtvarníka Brodského a sádzané písmo), väzba (farebná kresba), frontispic a 15 celostranových ilustrácií (litografie z cyklu Povstania). Kníhtlač a ofset, celopl.

169. AKO SA RODILO PRIATELSTVO NA VEČNÉ ČASY 8° (ukrajinské vydanie)

170. Sergej Krušin: BYSTRINA 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1959, v edícii Svetová próza, zv. 4. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (farebná kresba). Kníhtlač, celopl.

171. František Hečko: ČERVENÉ VÍNO 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1960, v edícii Pôvodná próza. Vytlačila Pravda v Bratislave.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (kresba), 8 celostranových ilustrácií (kolorované kresby). Kníhtlač, celopl.

172. HVIEZDY NAD HORAMI 8° (slovenské vydanie)
Vydal Slovenský spisovateľ, 1959, v edícii Pôvodná próza. Vytlačilo Naše vojsko. Graficky upravil Oldřich Menhart.

Prebal (litografia a sádzané písmo), väzba (kresba), frontispic a 24 polstranových ilustrácií (litografie). Kníhtlač a ofset, celopl.

173. HVIEZDY NAD HORAMI 8° (české vydanie)
Vydalo Naše vojsko, n. p. v Prahe, 1959, v edícii Štít, zv. 184. Vytlačilo Naše vojsko, n. p. v Prahe. Graficky upravil Oldřich Menhart.

Ostatné totožné so slovenským vydaním.

174. Andrej Plávka: LIPTOVSKÁ PÍŠŤALA 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1960, v edícii Pôvodná poézia. Vytlačila Pravda v Bratislave.

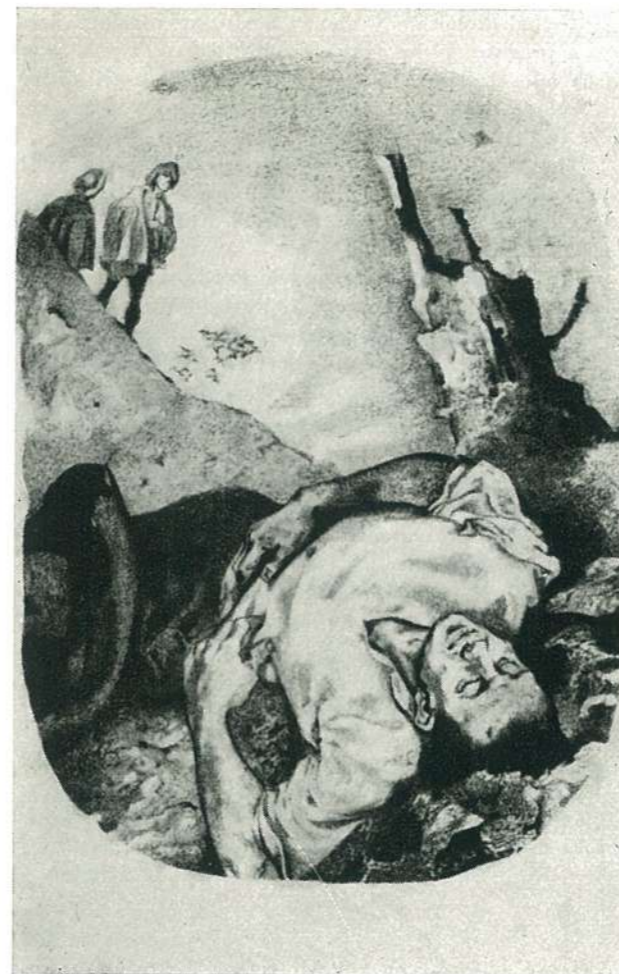
Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba (kresba), frontispic (farebná kresba). Kníhtlač, celopl.

175. Milan Ferko: NA MARS A SPÄŤ 8°

Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, v edícii Pre čitateľov od 9 rokov. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine, Graficky upravil Dušan Šule.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), predsádzky, frontispic, titulný list, 38 polstranových ilustrácií a 17 koncoviek (farebné kresby). Ofset, celopl.

176. Janko Jesenský: NÁRODU 8°



16. Slovenské ľudové balady, 1956, celostranová ilustrácia.

Vydalo SVKL, n. p. v Bratislave. Vytlačili Polygrafické závody 02, n. p. v Bratislave. Graficky upravil Dušan Šule.

Väzba (kresba a sádzané písmo), frontispic, 5 celostranových, 22 polstranových a 5 záhlavných ilustrácií (kolorované linoryty). Kníhtlač, celopl.

177. Michail Šolochov: OSUD ČLOVEKA 8°

Vydal Slovenský spisovateľ, 1959, v edícii Nová komorná knižnica, zv. 12. Vytlačila Pravda v Bratislave.

Prebal (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), frontispic a 13 záhlavných ilustrácií (kolorované linoryty). Kníhtlač, celopl.

178. Peter Karvaš: S NAMI A PROTI NÁM 8° (slovenské vydanie)

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1959, v edícii Záhrada. Vytlačila Pravda v Bratislave. Graficky upravil Oldřich Hlavsa.

Prebal (litografia a sádzané písmo), frontispic a 8 celostranových ilustrácií (litografie). Kníhtlač a ofset, brož.

179. Peter Karvaš: S NAMI A PROTI NÁM 8° (české vydanie)

Vydal Československý spisovateľ v Prahe, 1959. Vytlačil Tisk, knižní výroba, n. p., závod Brno 12. Graficky upravil Zdeněk Sklenář. Väzbu navrhol Zd. Sklenář.

Ostatné totožné so slovenským vydaním.

1960

180. Janko Král: BALADY A PIESNE 16° (bibliofilské vydanie)

Vydal SVKL, n. p. v Bratislave, 1960. Vytlačila Pravda v Bratislave. Graficky upravil Dušan Šule. Väzba (kresba a sádzané písmo), frontispic a koncovka (kresba). Celokožená väzba.

181. Michail Šolochov: BOJOVALI ZA VLASTĚ 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1960,

17. P. Karvaš, *S nami a proti nám*, 1959, celostranová ilustrácia.



v edícii Súčasná sovietska próza, zv. 11. Vytlačili Polygrafické závody 03, n. p. v Trnave.

Prebal (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), väzba, frontispic a 22 záhlavných ilustrácií (linoryty). Kníhtlač, celopl.

182. Štefan Bednár: CUDZÍ 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1960, v edícii Nová komorná knižnica, zv. 14. Vydala Pravda v Bratislave.

Prebal (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), frontispic, titulný list, 3 celostranové a 11 záhlavných ilustrácií (linoryty). Kníhtlač, celopl.

183. Johann Wolfgang Goethe: ČARODEJNÍKOV UČEŇ 8°

Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave, 1961, v edícii Pre čitateľov od 15 rokov. Vytlačili Tlačiarne SNP, v Martine. Graficky upravil Dušan Šulc. Prebal (kolorovaná kresba a sádzané písmo), väzba, predsádky, frontispic, 2 celostranové a 22 záhlavných ilustrácií (kolorované kresby). Kníhtlač, celopl.

184. Dobroslav Chrobák: DRAK SE VRACÍ 8°

Vydal Československý spisovateľ v Prahe, 1960, v edícii Ilustrovaných novel, zv. 58. Vytlačila Polygrafia 3, n. p., závod J. Dimitrova, Praha. Graficky upravil Dušan Šulc.

Poznámky

¹ Náhodne sa zachovalo niekoľko kresieb v majetku Františka Barabáša z Priekopy pri Martine, jedného z mladších Hložníkových spolužiakov. Niekoľko z prvých školských výkresov sa nachádza v majetku profesora Baláza, ktorý vyučuje na dvanásťročnej grafickej škole na Vinohradoch v Prahe.

² Začiatky pestrého umeleckého diela Kyselovho boli zakotvené v knižnej grafike a písmárstve. Nadväzujúce na tradície českého ľudového umenia a pod vplyvom hnutia anglických praerafaelistov a Williama Morrisa opieral sa o kompozičné a ornamentálne princípy secesie a neskôršie o kubizmus. Najúspešnejší bol v plagátovej

tvorbe. V tridsiatych rokoch zanechal knižnú grafiku a venoval sa prevažne interiérovej malbe, bytovému textilu a gobelínom.

185. NOVOROČNÁ TLAČ 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1961. Vytlačili Polygrafické závody, učilište, v Bratislave. Celostranová ilustrácia (linoryt). Kníhtlač.

186. Janko Král: OREL 8°

Vydalo SNKLHU, n. p. v Prahe, 1960, v edícii Slovenská knihovna, zv. 7. Vytlačil Mír, novinárske závody, n. p., z. z., Praha.

Prebal (kolorovaný linoryt a sádzané písmo), väzba a 7 koncoviek (linoryty), predsádky, titulný list a 6 celostranových ilustrácií (kolorované linoryty). Kníhtlač, celopl.

187. Peter Karvaš: POLNOČNÁ OMŠA 8°

Vydal Slovenský spisovateľ v Bratislave, 1960. Vytlačili Polygrafické závody, závod 02, n. p. v Bratislave.

Prebal (farebná kresba a sádzané písmo), väzba a frontispic (farebné kresby). Kníhtlač, celopl.

³ Svoj prírklon k nim vyjadril aj v prihláške do novozaloženého Sväzu československých výtvarných umelcov roku 1950, v ktorej píše, že sa chce venovať knižnej grafike a sklomalbe.

⁴ Šulcova úprava mala už v tom čase typické znaky kontrastnej typografie, konkrétne v *Legendách* kombinuje klasicistické písmo Bodoniho s asymetrickou úpravou sadzby.

Zoznam ilustrácií

1. K. May, *Divokým Kurdistanom*, celostranová ilustrácia, tušová kresba štetcom.
2. Cvičná kresba podľa ilustračnej predlohy z knihy K. Maya, *Divokým Kurdistanom*, 1936?, kresba ceruzkou, 17,5 × 12, neznačené.
3. *Radvanský jarmok*, 1937, akvarel a ceruzka, 29,7 × 21, neznačené.
4. Fr. Táboorský, *Alleluja*, 1919, návrh titulného listu a frontispice Fr. Kyselú.
5. J. Horák, *Legendy*, 1942, frontispice, tušová kresba perom, 17,5 × 11, neznačené.
6. H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, 1942, celostranová ilustrácia, tušová kresba perom, rozmery reprodukcie 15,8 × 10,8, neznačené.
7. J. Botto, *Svetký víťaz*, 1943, celostranová ilustrácia, litografia kriedou, 30 × 23, neznačené.
8. J. Kostra, *Ave Eva*, 1943, celostranová ilustrácia, tušová kresba perom, 24 × 17,5, neznačené.
9. E. A. Poe, *Havran*, 1943, tušová kresba perom, 40 × 23, značené vľavo dole: vhoľník 43.
10. V. Kopečný, *Palko Ježúrik*, 1945, celostranová ilustrácia, kolorovaná kresba, 25 × 20, značené vľavo dole: vh 45.
11. Št. Žáry, *Zasľúbená zem*, 1945, ukážka strany so záhlavnou kresbou, tušová kresba štetcom, rozmery reprodukcie 7 × 5, neznačené, úprava D. Šulca.
12. J. Král, *Súborné dielo*, 1950, celostranová ilustrácia, linoryt s farebnou podtlačou, rozmery dosky 22 × 15,5, neznačené.
13. H. Ch. Andersen, *Rozprávky*, 1955, ochranný obal, kolorovaná kresba, 38,8 × 53,5, značené vpravo dole: v. Hložník 55.
14. J. Swift, *Gulliverove cesty*, 1955, ochranný obal, kolorovaná kresba, 38 × 56,8, značené vľavo hore na zástavke: v. Hložník 55.
15. D. Čosić, *Ďaleko je slnce*, 1956, frontispice, igeloryt, rozmery dosky 51,1 × 32,5, neznačené.
16. *Slovenské ľudové balady*, 1956, celostranová ilustrácia, litografia kriedou, rozmery reprodukcie 16 × 12, neznačené.
17. P. Karvaš, *S nami a proti nám*, 1959, celostranová ilustrácia, litografia kriedou, rozmery reprodukcie 21,5 × 14,5, neznačené.
18. A. Bednár, *Cudzí*, 1960, polstranová ilustrácia, linoryt, rozmery reprodukcie 7,2 × 8,8, neznačené.

Literatúra

Knihy:

- Vincent Hložník — *Kresby*, Martin 1944. Úvodnú stat napísal dr. Jozef Cincík.
- Vincent Hložník — *Grafická tvorba*, Bratislava 1955.
- Wagner Vladimír, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.
- Városov Marian, *Slovenské výtvarné umenie 1918—1945*, Bratislava 1960.
- Matuščík Radislav, *Vincent Hložník (Malba a grafika 1941—1961)*, Bratislava 1962.

Články a štúdie o umelcovej ilustračnej tvorbe:

- Vaculík Karol, *Významná prehliadka českej a slovenskej ilustračnej tvorby*, Pravda, 23. apríla 1956.
- r m., *Čierno-biele umenie a čierno-biele vydanie*, Kultúrny život, 1956, č. 26, str. 10.

- Matuščík Radislav, *Na chválu ilustračného umenia Vincenta Hložníka*, Predvoj, 1957, roč. 1, č. 2.
- Gregorovičová Euba, *Obrazy v knihách*, Nová literatúra, 1957, roč. 1, č. 3.
- H., *Básnik a dramatik ilustrácie*, Večerník 16. apríla 1957. a m., *Slovenský ilustrátor*, Host do domu, 1957, č. 6.
- Bárkányi Olga, *Vincent Hložník ilustráciou ak kiállitás*, Uj Szó 2. mája 1957.
- Fodor Pavol, *Výtvarné umocnenie literárnych diel*, Kultúrny život, 1957, roč. 12, č. 18.
- Vaculík Karol, *Ilustračné umenie Vincenta Hložníka*, Kultúrny život, 1957, roč. 12, č. 17.
- Városov Marian, *Štyri kapitoly o V. Hložníkovi*, Nová literatúra, 1958, roč. 2, č. 9.
- Kohút Leo, *Svojrásny svet farebných ilustrácií*, Zlatý máj, 1961, č. 19.
- Matuščík Radislav, *Vincent Hložník — ilustrátor*, Knižní kultura, 1964, č. 2.
- Katalóg: Vincent Hložník — výstava ilustrácií, 1957 v Bratislave. Úvodnú stat napísal Karol Vaculík.

Die Buchillustrationen des Vincent Hložník

Die genrehafte Illustration, gestützt auf die Volkskunst, war vor der Entstehung der ersten ČSR der überwiegende Charakter des slowakischen illustrierten Buches. Es war das Verdienst der sog. Gründer-Generation, besonders von Hala, Benka und des jüngeren Fulla, dass sich der didaktisch-funktionelle Charakter der slowakischen Illustration zu ändern begann.

Die Buchillustrationen des Malers und Grafikers Vincent Hložník (* 1919), Angehöriger der Künstler-Generation des zweiten Weltkrieges, vertreten den Standpunkt der jüngeren slowakischen Malergeneration. Dank seiner besonderen Vorstellungskraft und Zeichentalents sowie seines gewissenhaften Studiums an der Prager Kunstgewerbeschule von 1937—42 in der Abteilung für monumentale Malerei bei Professor František Kyselý, hat Hložník unser Buch um einen modernen, expressiv gehaltenen Ausdruck bereichert, der in der schwarzweiss Technik zur freien Graphik gravitiert.

Mit besonderer Phantasie begabt, ergänzt Hložník die Gedankenwelt des Autoren und sucht eine kongeniale Lösung für die bildnerische Gestaltung der literarischen Vorlage. Besonders muss die Eigenartigkeit der Zeichnung sowie auch der Komposition hervorgehoben werden.

Die Illustrationen werden oft vielplanig auf Verkürzungen aufgebaut, dabei nützt der Künstler Erfahrungen aus der Kinematographie aus; er pflegt im ersten Plan irgend ein Detail zu überdimensionieren, durch die Ansicht von oben oder unten zu verstärken und im Hintergrund die Komposition durch Kontraste auszugleichen.

Für Illustrationen zu Andersens *Erzählungen* und zu den *Märchen aus Tausend und einer Nacht*, wurde der Künstler anlässlich der Internationalen Buchmesse in Leipzig 1959 mit einer silbernen Medaille ausgezeichnet. Günstig wurden anlässlich dieser Bücherschau auch die pädagogischen Verdienste Hložník gewürdigt. Den Schülern der Hochschule für bildende Künste in Bratislava wurde für die ausgestellte Buchgraphik eine goldene Medaille verliehen. Die Abteilung für Gebrauchsgraphik der ausgezeichneten Schule steht unter der Leitung von profesor Hložník.

Das Schaffen Hložník auf dem Gebiete der Buchillustration repräsentiert die zeitgenössische tschechoslowakische Buchkultur. Durch sie gelangte die slowakische Buchgraphik zusammen mit den Illustrationen von Trnka, Svolinský, Hoffmeister und anderer über die Grenzen der ČSSR hinaus.

Zwei Welten im Bilde

Zu den antiken Grundlagen dualistischer Komposition

RUDOLF CHADRABA

Dr. Rudolf Chadraba CSc., wissenschaftlicher Mitarbeiter der Anstalt für Theorie und Kunstgeschichte der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften in Prag, Autor des Buches *Dürers Apokalypse* (1964), widmet sich intensiv der ikonologischen Forschung. Ueber seine Arbeit hielt er im Kreis slowakischer Kunsthistoriker in Bratislava einen Vortrag. An Hand älterer Kunstwerke applizierte er die These vom antischen

Ursprung dualistischer Komposition, gegründet auf dem Gegensatz sich bekämpfender oder polarer „Prinzipien“. Der Vortrag hat bedeutendes Interesse, doch auch Einwände hervorgerufen. Wir veröffentlichen diese Arbeit in der Ueberzeugung, dass es sich um einen anregenden Beitrag zur aktuellen Frage über Bedeutung und Tragweite der ikonologischen Methode handelt.

Die Redaktion

1. Der logische und der historische Aspekt des Problems

Wenn man einen Kunsthistoriker formalistischer Ausrichtung fragt, warum diese oder jene Kompositionsthemen von bestimmten Zeiten präferiert, weggelassen oder nach Jahrhunderten wieder hervorgeholt werden, bekommt man die übliche Antwort von der Stilentwicklung, die solches mit sich bringt. Die Stilentwicklung ist der Christophorus der Kunstgeschichte. Was man sich nicht zu erklären weiß, macht man zu einem Faktor, dieser Faktor muß etwas tun, *facere*, in diesem Falle etwas mit sich bringen. Wir sind Zeugen eines wunderbaren Mythologisierungprozesses. Diesem Christophorus fällt keine Last zu schwer, er kann sie tragen wohin man will, kann etwas von ihr fallen lassen, es wiederfinden, wenn man's so verlangt. Wenn man nach etwas vergleichbarem sich umsieht, findet man es am besten in der Geschichte der Pygmalionsage (urspr. eine Metamorphose des Ovidius) im 18. Jahrhundert. Als die französischen Materialisten sich die Entstehung des Lebens und der Bewegung nicht zu erklären wußten, griff der Philosophiehistoriker des *siècle philosophique* Boureau-Deslandes zum Mythos vom zyprischen Bildhauer Pygmalion, dessen schöne Bildsäule durch Athenas Zutun vom weissen Marmor zum Leben geweckt wird. Rousseau verarbeitete den Stoff zu einem Opera-

Ballet und wir können seither das Fortleben der Sage eher in der Kunst, Ästhetik und Dichtung als am Rande der Philosophie verfolgen.¹

In der Tat sind Stil und Kunstentwicklung zwei verschiedene Dinge; wenn die Entwicklung der Kunst etwas bringt, dann bringt der Stil gar nichts und umgekehrt. Am besten kann man sich die Sache so vorstellen, daß das Stilbedürfnis des Menschen immer gegen die Entwicklung des lebendigen Kunststoffes wirkt, ihn zusammenfaßt, ordnet und zum einstweiligen Stillstand bringt. Die chronologische Reihe der Stilformen wird nun zu einem Abdruck der Entwicklung und so kann die Illusion der Stilentwicklung entstehen.

Was sich in der bildenden Kunst entwickelt, kann nur allmählich anhand konkreter Untersuchungen herausgestellt werden. Wenn man nämlich die Formen, vor allem die Kompositionsformen nicht als ein Notwendiges fatalistischer Stilentwicklung nimmt, sondern als eine Tendenz des Lebens, der erst der Stil ihre Grenzen setzt. Wir wollen uns einer wohlbekannten Erscheinung der Kunstgeschichte zuwenden, dem kompositionellen Dualismus. Keinem noch so lässigen Betrachter der Kunst kann entgehen, daß besonders die europäische Bilddarstellung seit der Spätantike, mit einigen Vorläufern allerdings im alten Orient,

an einem inneren Gegensatz oder Zwiespalt des Bildes ihr Gefallen findet, daß man von „zwei Welten im Bilde“ eigentlich reden könnte. Etwas wird neben etwas gestellt, wobei diese beiden Etwas die ganze Kompositionsart bestimmen, oder zerfällt das Bild in ein Oberes und ein Unteres, in Zonen sogar, und es gibt da verschiedene Übergänge, Kombinationen, Abwandlungen, Tarnungen. Wie ist das zu erklären, wenn wir an die „Stilentwicklung“ nicht mehr glauben wollen? Und welchen Sinn hat diese oder jene Form des Dualismus?

Zwei Wege bieten sich für die Beantwortung der Frage. Einmal die logische Überlegung mit Abstand von der lebendigen Geschichte, einmal die historische Untersuchung der Tatsachen — nur ein Zusammenwirken der beiden Verfahren kann zu der Lösung des Problems führen. Man denkt sich also die drei geläufigsten Typen der in Frage kommenden Kompositionsform: das Nebeneinander, das Übereinander, die Anordnung einer Diagonale entlang. Wie die Diagonale, so auch die vorangehenden zwei Hauptformen können nur als ein Streit zweier Tendenzen, durch zwei Antagonisten repräsentiert, gedacht werden. Dieser Streit kann mehr oder weniger offenbar, physisch oder nur moralisch, oder beides zugleich sein, er kann sozusagen bis zu einem Minimalgrad abgekühlt werden, lebendig oder erstarrt sein, frei gesehen oder stilisiert, mehr gedankhaft, begriffsmäßig oder mehr visionär dargestellt sein. In das Schema Nebeneinander wird man aus logischen Gründen am besten einen Kampf, Streit, oder nur Gedankenaustausch zweier Personen, Gruppen, oder Verfolgung und Flucht, auch Verführung und Flucht, wie Joseph und Putifars Weib, Apollo und Daphne setzen. Das Nebeneinander entwickelt sich dann, wenn wir es als einen aktiven Gegensatz begreifen, von selbst schon zu einem Übereinander, wenn einer



1. Chosroe II. und Schirin, sassanidisches Relief, vor 628. Naksch-i-Rustom. Auch für Narces (293—302) und die Göttin Anahit gehalten.

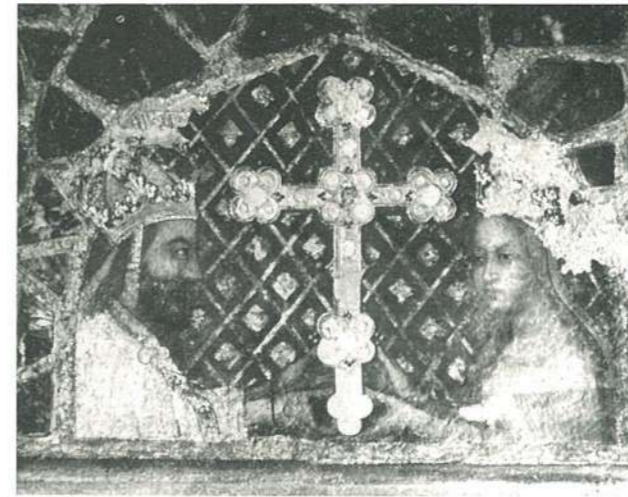
der Agonisten über den anderen im Erfolg, im Sieg sich erhebt. So entsteht zunächst die diagonale Komposition; die Diagonale wird von der Blickführung der Beteiligten noch bestätigt. Wenn dann in reinem Übereinander die Personen der unteren Zone nach dem oben schwebenden oder erscheinenden Wesen hinaufsehen, so können sie das am besten in diagonaler Richtung tun, das liegt im menschlichen Körperbau.

Also verwandelt sich logischerweise das Nebeneinander in die Diagonale und in das Übereinander. Die nachfolgenden Untersuchungen sollen auf Beispielen aus der realen Kunstentwicklung seit der Antike zeigen, inwieweit sie dieser Logik auch Folge leistet. Wir gehen dann zu Beispielen über, wie die Gegensätze im Bilde verschiedentlich gelöst, ausgeglichen werden, woraus gewisse Folgerungen für die Entstehung der „modernen“ Formgebung gezogen werden können.

2. „Quis contra nos?“ Das Bild als Antithese

Bevor man die Gegensätzlichkeit im Bilde untersucht, erscheint es ratsam, sich die breitere Geltung des Antitheseprinzips in der Kunstgeschichte ins Gedächtnis zu rufen. Alois Dempf hat in seinem so ausschlußreichen Buch „Die unsichtbare Bilderwelt“ (1959)² die Notwendigkeit

einer „antithetischen Ikonologie“ hervorgehoben. Er versteht darunter die gegensätzliche Auseinandersetzung einer Bilderwelt mit einer fremden und mächtigen, die zu überwinden und triumphartig zu ersetzen ist. Dieses bewegt sich praktisch zwischen einer schroffen Ablehnung (Ikono-



klusmus) und einer gleichwertigen Triumphierung über den Gegensatz mit denselben prächtigen, kostspieligen Mitteln — was dem Feind genützt hat, wird uns jetzt zur Macht oder zur Abwehr nützen. Das magische Grundverhalten gegenüber dem Kunstwerke läßt sich dabei nicht verkennen. Auch nicht dort, wo der Gegensatz nachgeahmt und darüber noch vermehrt, durch eine Mehrleistung überwunden werden soll.

Ich möchte dafür eine Gruppe eigengewählter historischer Beispiele anführen, die zugleich zu dem Problem „Antithese im Bilde“ hinüberleiten. Riccardo Finzi schreibt von den Antonio Allegri zugeschriebenen Fresken im alten Palazzo



2. Karl IV. und Anna von Schweidnitz, Wandmalerei mit Intarsie, Burg Karlstein, um 1357.

bei Principi di Correggio, im großen Saal:³ die Witwe des Grafen Borso da Correggio, Francesca von Brandenburg, ließ den Bau vor 1504 errichten. Ein Fries von Rankenornamenten unter einem Gesims laufend zeigt die Köpfe des Grafen und der Francesca im Profil zueinander gekehrt, groteskenartig in das Motiv eingeflochten, unter dem Kopf des Grafen erscheint an einer Stelle ein cartello mit Initialen Q. C. N., was Finzi als *Qui scontra nos?* Wer gegen uns? (wenn der Kaiser mit uns ist) deutet. Ein anderes cartello trägt die Inschrift S. P. Q. R., ein drittes das Datum der Freske 1508. Auch das S. P. Q. R. deutet an eine Beziehung zur Kaisertradition, zum Römischen Reich. Wenn wir die Brandenburgische Herkunft der Auftraggeberin in Betracht ziehen, werden wir mit umso größerer Berechtigung die auf der Wand gemalte (Abb. 1) Supraporta der Hl. Katharinenkapelle der Burg Karlstein, mit dem Doppelporträt eines Kaisers und einer Kaiserin damit vergleichen. Der einzige Unterschied in der Stellung der Figuren besteht im Dreiviertelprofil der Kaiserin von Karlstein. Karl IV. und Kaiserin Anna von Schweidnitz ließen hier um 1360 den Figuren ihre eigene Züge einprägen, obwohl an ein direktes Porträt selbstverständlich nicht zu denken wäre, das Bild ist ein direktes Gegenüber des Altars. Der ikonographische Typ ist hier die *Exaltatio Sanctae Crucis*, Erhöhung des hl. Kreuzes durch Kaiser Konstantin und seine Mutter die hl. Helena. Unwiderlegbar bewiesen ist uns die Bedeutung dadurch, daß dieselbe weibliche Figur, nur spiegelverkehrt in der Initiale E als Elena (Helena), das hl. Kreuz haltend, im Antifonar von Vorau cod. 259 (um 1360, also gleichzeitig) erscheint.⁴ Die Sache ist jedoch noch komplizierter. Seitdem in der Hagia Sophia Kaiser Konstantin und die hl. Helena das Kreuz erhebend frontal im Mosaik abgebildet wurde, hat sich der Typ nicht nur in fast alle byzantinischen und byzantinoslawischen Kirchen

3. Anna von Schweidnitz als hl. Helena, Initiale des Antifonars von Vorau, Klosterbibliothek Vorau, um 1360, cod. 259.

verbreitet, sondern auch der persische vermeintliche Weltheroberer Chosroë II. ließ sich vermutlich so darstellen, in Halbfigur mit seiner Gemahlin Schirin, der schönen Helena des mittelalterlichen Ostens, (Abb. 1). Sie war zudem eine Griechin, Tochter des byzantinischen Kaisers Maurikios(!). Man vergleiche nur das Relief mit der Karlsteiner Supraporta. Wenn Chosroë zu Konstantin und Helena eine heidnische Antithese schuf(?), ließ Karl IV. wieder zu dieser Darstellung eine neue christliche Antithese, mit Berufung auf den Archetyp „Konstantin und Helena das Kreuz erhehend“ malen. Das literarische Vorbild dazu liefert die sehr populäre Legende *Exaltatio sanctae Crucis* aus der *Legenda aurea* Jakobs a Voragine, wo der byzantinische Kaiser Heraklius den persischen Anwärter der Weltherrschaft Chosroë besiegt, auf einer Brücke, wie Konstantin auf einer Brücke den Sieg errungen hat gegen das Heidentum. Er ahmt Konstantin nach, auch indem er zu der heidnischen Weltmacht eine Reihe antithetischer Handlungen vollführt. Chosroë raubte das hl. Kreuz auf der Golgatha und

3. Das Nebeneinander: die Antithese im Bilde

Wir können nun Bilder dieser Art nicht nur als Antithese zu einem anderen mächtigen, magisch wirkenden Bilde verstehen, sondern sie sind zugleich eine *coincidentia oppositorum*, eine Einheit der Gegensätze im Bilde selbst. Das Männliche und das Weibliche sind Gegensätze, die das ganze Leben tragen und gedeihen lassen. Sie wurden in der Kunst aller Zeiten so beschwört, man wollte schon in der Urzeit die Fruchtbarkeit der Natur und das Gedeihen einer menschlichen Gruppe damit beschwören, in der Nachahmung des Gegensatzes und dessen Auflösung, Überwindung. Der *Hieros gamos* lebt in der Antike nach, die Hochzeit Zeus' und Heras wird auch in der bildenden Kunst gefeiert, wenn auch selbstverständlich nicht, in der Blütezeit griechischer Plastik, so schematisch ornamentalisiert, wie es in Byzanz (Konstantin und Helena) der Fall war, verhältnismäßig auch in Persien und im Renaissance-ornament des Correggio-Palastes in der Reggio Emilia.

Wir haben hier also zugleich ein reines Beispiel des Nebeneinander als eines Gegensatzpaares,

stellte es neben seinem Thron auf: Heraklius bringt es demütig auf seinen Platz. Chosroë bekleidete die Wände seines Palastes mit Edelsteinen, die durch das Gold hindurchschimmern: Heraklius tut dasselbe für die christlichen Heiligtümer. Hier ist das Vorbild Karls IV., des „*alter Constantinus*“, zweiten Konstantins, wie ihn Jan Očko von Vlašim in seiner Grabrede 1378 nennt. Das *Quis contra nos* verlief als wechselseitige fortwährende Antithese schon zwischen Griechen und Persern, Römern und Persern, dann zwischen Karl IV. und den „neuen Persern“ — allen Heiden und Ketzern, die das Kreuz anfeinden. Wir sehen einen Drehknoten in der Hand des persischen Herrscherpaares, bei Karl IV. und Anna durch das Kreuz aus wirklichen intarsierten Edelsteinen auf persische Art ersetzt. Der Drehknoten ging jedoch für die böhmische Kunst nicht verloren. Wir finden ihn auf dem Altstädter Brückenturm zu Prag, in Verbindung mit den Bildsäulen Karls und seines Sohnes Wenzel, als zweier Kaiser wieder.

dabei wird der Gegensatz durch eine höhere Synthese, Vereinigung des Männlichen und Weiblichen gelöst. Wenn wir zunächst beim Gegensatz des Männlichen und Weiblichen noch verbleiben, finden wir in der böhmischen Kunst um 1500 ein schönes Beispiel der Wandmalerei in der Smíšek-Kapelle der hl. Barbarakirche von Kutná Hora. Hier schreitet die Königin Saba über einen Bach, der apollinisch schöne König Salomo erwartet sie mit gestreckter Hand am anderen Ufer. Auch dazu gibt es ein antikes Urbild, die im weissen Stuckrelief modellierte Komposition des Leukadischen Apollon auf einem weissen Kreidelfelsen, aus dem Meere ragend, erwartend die Dichterin Sappho, die sich am anderen Ufer ins Meer stürzt, von Eroten geholfen, um sich durch das Bad zu reinigen und vom Seelenretter Apollon geheilt zu werden. Die Neupythagoräer haben dieses in der Apsisnische der unterirdischen Basilika Della Porta Maggiore in Rom, 1. Jh., abbilden lassen; sie mußten zu diesem Zwecke die Dichterin Sappho zu einem Vorbild der Moral machen, um sie als schöne Seele dem morali-

sierten mystischen Apollon gegenüberstellen zu können. Das Seelenheil, die Seelenrettung ist der eigentliche Sinn solcher Nebeneinander-Zusammenstellungen. Das Reinigungsbad löst den Gegensatz.⁵

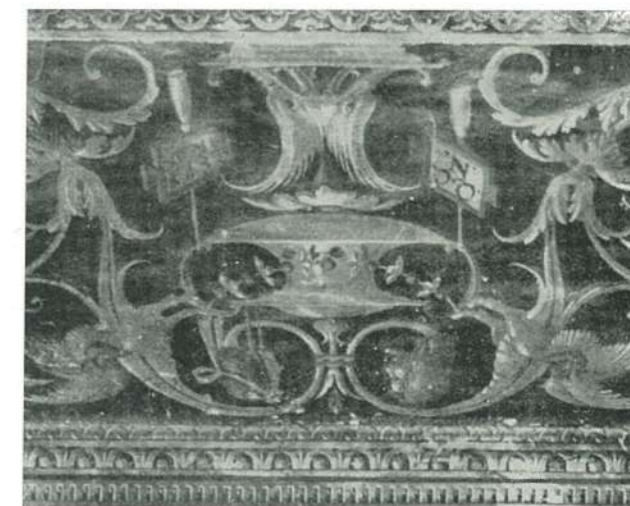
Diese Art Komposition hat im alten Orient, in Mesopotamien und Persien, in Ägypten ihre Vorläufer in Szenen der Übergabe eines Symbols zwischen Gottheit und König. Darin liegt der metaphysische Gegensatz schon im Keime verborgen, der im Kompositionstyp Übereinander dann zum offenen Ausdruck kommt: Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits, der beseitigt werden soll, Gott soll mit dem Vertreter der Menschheit, eines Volkes den Bund schließen, wie auch Jahwe mit Moses. Im ersten Jh. v. u. Z. geht es in der hellenistisch-syrischen, halbpersischen Kommagene so weit, daß Antiochos I. dem Reichsgott und Sonnengott Mithras als ein völlig gleiches Individuum *face to face* steht.

Der horizontale Gegensatz wird dramatisch, wenn Mensch gegen Mensch, Tier gegen Tier oder Mensch gegen Tier in irgendeiner Weise, physisch oder moralisch kämpft. Das beginnt schon mit den in ein Bild des Tieres aus magischen Gründen eingeschossenen Pfeiler der Altsteinzeithöhlen und des primitiven Glaubens. Wenn der Mensch neben dem Tier erscheint, zunächst wohl ohne bestimmte kompositionelle Absicht, ist er ein blasses Schema gegenüber der schrecklichen Vitalität des Tieres, wie Herbert Read ausführt.⁶ Allmählich wird der Mensch zum Zauberer, Tierzähmer im Bilde, so entsteht die Symmetrie z. B. zweier Löwen um einen Menschen, dies erstarrt dann zum neolithischen Ornament. Wir finden solches am Beginn der nachantiken Geschichte bei den Barbarenvölkern. Die Nomaden haben diese Motive verbreitet, das merowingische Handwerk zeigt davon stark ornamentalisierte Beispiele,⁷ weniger rigid ist die Form bei den Slawen im Mitteleuropa, im Großmährischen Reich, und man könnte hier auf die sehr interessante, von Karel Stejskal entdeckte Einritzzeichnung eines Zauberers zwischen Tieren hinweisen, an der Wand der hl. Georgsbasilika der Prager Burg vom 10. Jahrhundert. Der Kampf zweier Tiere begründet ebenfalls eine bedeutende Ornamentalsymmetrie. Herbert Read beruft sich da auf eine altbabylonische Inschrift, die zum Gotte Marduk sagt: laß sie miteinander kämpfen



4. Konstantin und Helena. Byzantinische Darstellung des ersten christlichen Herrscherpaares mit Siegeskreuz. Zypern, 12. Jh.

5. *Quis contra nos?* Freskenfries im Palast der Fürsten Correggio, 1607. Reggio Emilia.



(die Stiere) und laß Uruk Ruhe haben.⁸ Mesopotamische Portallöwen waren Dämonen, welche im Dienste des Menschen den von außen drohenden Dämonen trotzen sollten. Das kann man im Berliner Pergamon-Museum an hethitischen Portallöwen beobachten: in Seitenansicht sieht man eine gelassene und nicht sehr durchgearbeitete realistische Form, die Vorderansicht zeigt jedoch in expressiver Stilisierung den ganzen Zorn und die Kraft des Tieres. Die Wikinger-Schiffe haben die im Flechtbandwerk verheimlichten Tierköpfe ihrer Spitze zurückgedreht, als sie dem eigenen Hafen sich näherten, diese Köpfe sollten nur gegen böse Dämonen nach außen wirken.

Wenn sich also seit den Uranfängen ein Animismus damit verband, so geht er in der Spätantike in reine Moralisation über: die Tiere sind nun Laster, Sünden, moralische Unwesen, so schon bei den Stoikern (Cornutus), diese Moralisation gehört dann zum spätantiken Erbe an das Christentum.⁹ Die Glaubensboten predigten den Völkern eine sonnige, menschliche Religion gegen ihre Götter, die selten ohne tierische Attribute waren. Die romanische Ikonographie, eine direkte Nachfolge des Tierstils der Völkerwanderungszeit, ist noch voll von Tierkampf und Tierzähmung mit allegorisch-moralischer Nebenbedeutung. Diese Tierkämpfe erinnern an den überlebenden Totemismus frühgriechischer Plastik. Was das Eigen-

tümliche, in Griechenland besonders Hervortretende des mythologischen Tierkampfes ist, ist die Regel, darnach der Kampf zwischen Mensch und Tier sich oft mit dem Kampf des Mannes gegen das Weib durchdringt, in die Antithese von Mann und Weib übergehend.¹⁰ In der griechischen Mythologie und Kunst kämpfen nicht nur menschliche Kräfte mit denen des überlebenden Totemismus, sondern der Kampf gegen das Tier geht in den gegen das Weib über, ein Reflex wirklicher Kämpfe der neuen Männerherrschaft des Stadtstaates gegen die Tradition des Matriarchats: vgl. Kampfpaaire männlicher Heros — ein Zwitter von Weib und Tier, eine Harpye, Erinye, Sphinx, Sirene u. dg. Diese Form dramatischer Mythologie ist ursprünglicher als z. B. der Amazonenkampf, oder der Konflikt zw. Athena und Apollon bei Aischylos, zw. Antigone und Kreon bei Sophokles.

Der Kampf lebt in den Unterströmungen mittelalterlicher Weltanschauung und Kunst weiter, wird in der Renaissance im allgemeinen versöhnt (dies bereitet sich im *dolce stil nuovo* und der Kunst um Karl IV. vor).¹¹ Wenden wir uns jetzt dem *Magnus parens* der neuzeitlichen Malerei, Rubens zu. Bei ihm ist nun die Antithese zwischen Mann und Weib zu einem Schlüssel vieler Kompositionen und der meisten Stilfragen geworden. Auch Rubens sucht nach einem har-



6. Apollon und Sappho. Stuckrelief der Apsisnische in der unterirdischen Basilika der Pythagoräer della Porta Maggiore, 1. Jh.



7. Salomo und die Königin von Saba. Kutná Hora (Kuttentberg), Smíšek-Kapelle der hl. Barbarakirche. Fresko um 1500.

zeugenden Erklärung Jaromír Neumanns,¹² zwei personifizierte moralische Kräfte sich gegenüber, Juno mit Minerva, die eheliche Ordnung und Vernunft gegen die Liebesgöttin Venus. Die Gottheiten werden hier zu Allegorien der ethischen Begriffe und in dem Kopfe des Weltrichters Zeus, oben auf der Brücke, fällt die Entscheidung. Es ist dies eine moralische und zugleich weltgeschichtliche Entscheidung, wie die Enwesenheit des Zeitgottes Janus Bifrons im Hintergrunde angedeutet, ebenso wie der der Venus sich zuwendende Saturn, der als eine Verheissung der Rückkehr des goldenen, saturnischen Weltalters hier wohl zu verstehen ist. Indem nun Venus, die schöne Natur, über der moralischen Vernunft (Juno mit Minerva) den Sieg davonträgt, verschiebt sich zugleich der inhaltliche Schwerpunkt vom Moralischen weg zum Natürlichen und fürderhin werden, wie bekannt, in den rubensischen Werken nicht Moralkräfte, sondern Naturkräfte sich gegenüberstehen. Wenn wir auf die Vorgeschichte des Bildes denken, dann finden wir sie in dem Herkules-am-Scheidewege-Thema der Renaissance, Herkules entscheidet sich zwischen moralischer Vernunft und schöner Natur, zwischen Minerva und Venus, wie noch Zeus der Richter in der „Versammlung olympischer Götter“. In diesem von Panofsky erläuterten Herkulesthema¹³ ist schon der Gegensatz Mann-Weib im Keime gegeben, in der Hülle einer moralischen Entscheidung. Beim späteren Rubens wird dann der Gegensatz ganz offen und zudem physisch, nicht nur moralisch. Er findet zurück zu dem alten chthonischen Mythos, wo männliche und weibliche, zumal tierisch-weibliche Kräfte um Weltherrschaft rangen.

Zwei große Kompositionen von Rubens stehen da im Vordergrund: der Sieg der Männer in der Amazonenschlacht, der Sieg der Weiber im Venusfest. Wie in der „Versammlung olympischer Götter“ fällt auch hier die weltgeschichtliche Entscheidung auf einer hohen Brücke. Die Brücke bedeutet seit alters her den Wechsel der Zeiten, schon mit Berufung auf den Sieg Kaiser Konstantins auf der Milvischen Brücke in Rom (Beginn

monischen Ausgleich, jedoch erst nachdem er den Gegensatz entwickelt und ins Dramatische der Komposition und des Stils getrieben hat. Er sieht ihn zugleich, wie die alten Griechen, als einen Gegensatz der Weltgeschichte.

In dem Bilde „Versammlung olympischer Götter“ (1602) der Prager Burggalerie, einem ganz frühen Werke des Rubens stehen, laut der über-



8. P. P. Rubens,
Versammlung
olympischer Götter,
um 1602. Streit
der Juno mit
Minerva gegen
Venus vor Juppiter
(nach der Auslegung
von J. Neumann).
Prag, Burggalerie.

der christlichen Herrschaft). (Ein von Rubens auch direkt verarbeitetes Thema.) Die Entscheidung, die da fällt, ist nunmehr keine moralische, sie ist in den beiden Bildern eine physische. Die höhere Weltordnung gibt sich zwar bei Rubens durch ein zweites, übernatürliches Licht öfters erkennen, wie Goethe in einem seiner letzten Gespräche mit Eckermann bemerkte. Aber die Dialektik der

Welt erscheint an sich als Gegensatz des Männlichen und Weiblichen. Was in vielen bedeutenden Bildern Rubens' den Rahmen mythologisch-allegorischen wie auch legendären oder biblischen Themas überschreitet, ist eben mit diesem Mann-Weib Gegensatz verbunden. Man versuche die religiösen Werke von Rubens, vor allem das Bild der „Marter der hl. Ursula“ und der Jung-



9. P. P. Rubens, Die
Amazonenschlacht,
1618-1620.
München, Alte
Pinakothek.

frauen ihres Gefolges durch die wütenden und erregten Männer von diesem Sehpunkt aus zu betrachten, daneben die Demütigung des Weibes vor dem Manne in „Ehebrecherin vor Christus“. In seiner versöhnlichen Geste liegt etwas von der Atmosphäre der Szene „Sappho und der Leukadische rettende Apollon“. Wenn wir uns von Rubens' „Allegorischem Triumphwagen“ die Allegorie wegdenken, was bleibt dann zurück? Der spontane Ausdruck eines Triumphes der Weiber über die gefesselten Männersklaven. In den „Fol-

gen des Krieges“ hinwieder muß das weibliche Element willig oder unwillig, liebend oder verzweifelnd der männlichen Kriegslust folgen. Wir lernen die rubensische Allegorie ohne Allegorie sehen und der Gegensatz zwischen Mann und Weib tritt in den Vordergrund. So auch z. B. in dem allegorischen Entwurf für einen feierlichen Einzug des Infanten Don Fernando, zu der Joyeuse Entrée in Antwerpen 1635, dem „Janus-Tempel“. Hier ist wieder ein Wechsel der Zeiten dargestellt, der kriegerische Mars dringt durch das

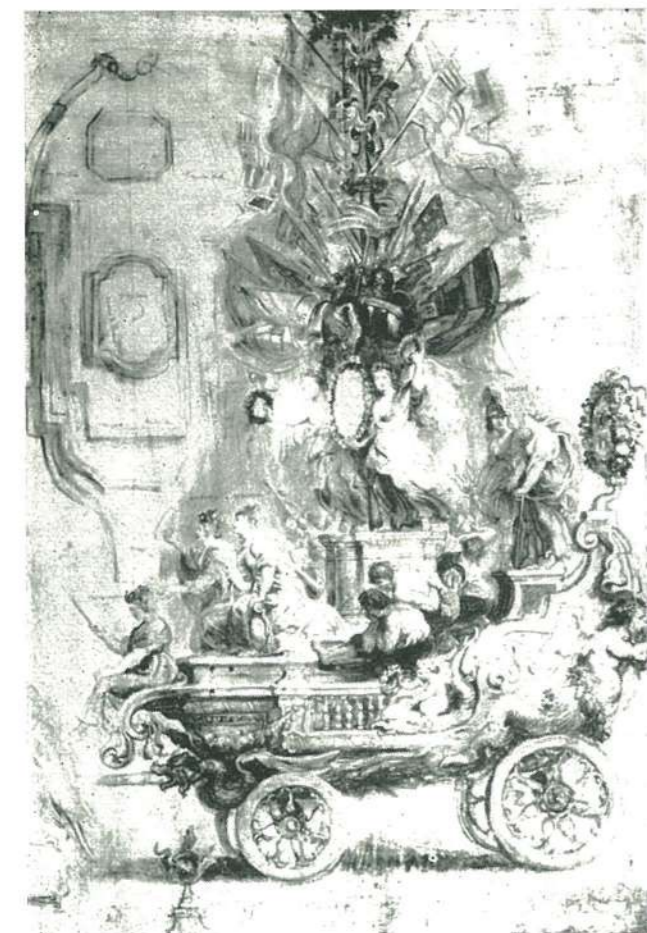


10. P. P. Rubens,
Das Venusfest,
um 1630-1632.
Wien, Kunst
historisches
Museum.

Tor, links wird er willig aufgenommen, rechts halten vor ihm Weiber den Torflügel zu.

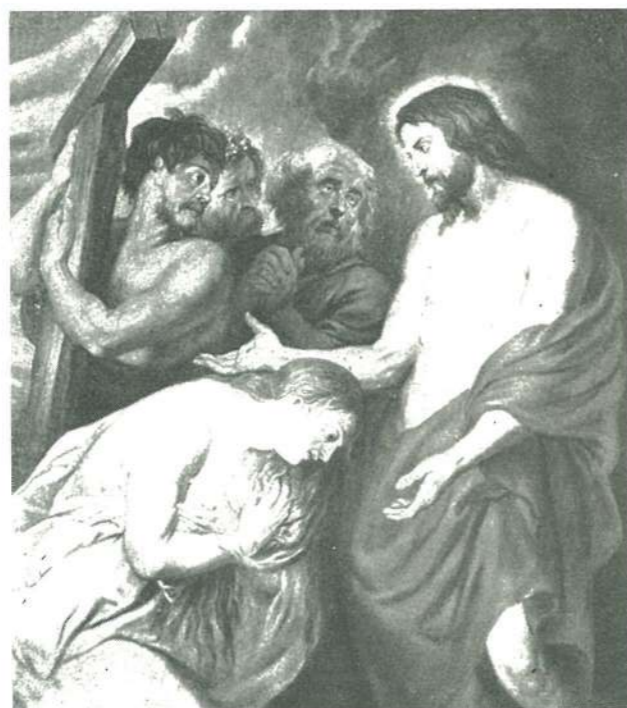
Die Wiederaufnahme des alten naturmythologischen Gegensatzes hat sich im achtzehnten Jahrhundert so weit durchgesetzt, daß er in der Akademie des Boucher, wo Rubens verehrt wurde, nun ganz stark hervortritt. Er bildet sogar den Ausgangspunkt für den künftigen Maler der Revolution Jacques Louis David.¹⁰ In seinem preisgekrönten Schulbilde aus d. J. 1771 läßt er Minerva, der am Himmel eine Viktoria beisteht, zu der man unschwer das Vorbild der Danae Rembrandts findet, über dem Kriegsgott Ares-Mars siegen. Das Ganze wird rubensisch gefühlt und, so gut es eben ging, auch gemalt. Wir spüren da eine Anlehnung an die aufkläre-

rische Friedensideologie, welche in der Iphigenie Goethes, die einen barbarischen, kriegslustigen Häuptling bezähmt, etwas später ihren höchsten Ausdruck finden soll. Während in dem Rubensbilde „Versammlung olympischer Götter“ Minerva und Venus gegeneinander stritten, in feindlichen Lagern standen, machen sie nun beim jungen David gemeinsame Sache, cause commune gegen die männliche Kriegswut. Daß ein Jahrzehnt hernach die weibliche Welt bei David sich sentimentalisiert, wohl noch in der Art des Jean-Baptiste Greuze, dem bürgerlichen Kampfpathos der Horatierbrüder jetzt die Hauptszene räumt, daß wiederum im „Raub der Sabinerinnen“ das Weibliche cause commune macht gegen die Welt der Männer und in den vorderen



11. P. P. Rubens, *Allegorischer Triumphwagen*, 1638. Antwerpen, Museum.

12. P. P. Rubens, *Die Ehebrecherin vor Christus*, um 1618. München, Alte Pinakothek.



13. P. P. Rubens, *Die Marter der hl. Ursula und der 10 000 Jungfrauen*. Skizze, 1620—1625.

bearbeitet. Wir finden solche Antithesen als ein Nebeneinander z. B. von Christi Einfahrt in Jerusalem auf einer Eselin und dagegen des Papstes triumphaler Einritt in Rom auf einem prächtigen Roß, in Lucas Cranachs d. Ä. *Passionale Christi et Antichristi* (1522). In Dürers *Apokalypse* (1498) werden Antithesen dieser Art in eine dramatisch-diagonale Komposition überführt, worauf wir noch zurückkommen.

Bei Rubens zeigte sich der Gegensatz von Mann und Weib auch in der Form des Reiterkampfes zwischen zwei Heeren. Für diese Tradition verweise ich auf die Deutung, in breiterem Zusammenhang, des Kampfes zwischen zwei Reiterheeren in der mittelalterlichen Wandmalerei zu Velká Lomnica, von Karel Stejskal.¹⁵



14. Artemisia Gentileschi, *Judith mit Holofernes*, zw. 1621 u. 1626. Neapel, Museo Nazionale.

Mittelgrund tritt, zeigt die Probleme der künftigen Entwicklung, die Probleme des neunzehnten Jahrhunderts an. Um etwas hinzufügen dem, was René Huyghe und Werner Hoffmann über den Gegensatz von Mann und Weib in der Malerei dieses Jahrhunderts gezeigt haben, möchte ich auf eine wenig bekannte, radikale Ausartung der Antithese hinweisen: auf eine Lithographie des Malers Diaz mit Namen „Angsttod“, die in der graphischen Sammlung der Prager Nationalgalerie sich befindet. Wenn wir dieses Blatt mit den vorher erörterten Bildern seit Rubens vergleichen, bestätigt sich die sehr richtige Beobachtung René Huyghes und Werner Hoffmanns von dem verlorenen Gleichgewicht des Weiblichen und Männlichen in der Malerthematik der Neuzeit, was noch ins 20. Jahrhundert hinein fortwirkt und

unmittelbare Auswirkung in der Farbgebung und Handschrift des Malers hat. Wir können schon an den rubensischen Bildern bemerken, wie mit der Herausstellung des Mann-Weib-Gegensatzes die Handschrift freier und kühner wird und zugleich das männliche Element der umgrenzenden, definierenden Zeichnung sich unter dem Wirbel des farbigen Lebens nicht ganz verliert. Zu Diaz' Lithographie „Der Angsttod“ findet sich ein älteres Gegenüber Wenn bei Diaz' ein Don Juan unter dem Schwert einer fatalen Justitia zusammenbricht, erinnert man sich der schrecklichsten aller Darstellungen, der Ermordung Holofernes' durch Judith: Artemisia Gentileschi (1597—1651) hat ihre eigene frühe Vergewaltigung durch den Mann mittels solch grausamer Bilder gerächt, wie das der „Giuditta“

im Museum und National Gallerie von Capodimonte ist. Der Verlust des Gleichgewichtes fängt schon hier, gleichzeitig mit Rubens an. Die Judith erscheint in dem Bild der Gentileschi über dem Holofernes, was uns daran erinnert, daß wir da in das Gebiet des Übereinander, des vollendeten Sieges übergreifen. Bevor wir uns nun dem Problem „Das Übereinander als vollendeter Sieg und Adventus des Siegers“ zuwenden, ist noch jenes Falles zu gedenken, der in der Kunsttheorie bereits als „Antithese“ gilt. Es ist die moralische und moralpolitische Antithese des Mittelalters zwischen Exempeln des wahren christlichen und des falschen heidnischen Lebensganges. Karel Chytil hat dieses Gebiet in der Abhandlung „Antichrist in Lehren und Kunst des Mittelalters und die hussitischen Bildantithesen“ (1918)¹⁴

4. Das Übereinander als vollendeter Sieg und Adventus des Triumphators

Die älteste Darstellung eines Gegensatzes zweier Welten im Übereinander ist wohl die ägyptische der Himmelsgöttin Nut, die sich über der flachen Erde wölbt. Wir werden diesem Bogen als Himmelsbogen öfters begegnen, auch wenn unter ihm keine Himmelskönigin, sondern ein Himmelsgott und Christus an seiner Stelle abgebildet sein wird. Der Gegensatz von Mann und Weib ist also der Anfang der mythisch-kosmogonischen Darstellung, wie zwei Welten übereinander, der Himmel über der Erde entstanden. Die volle Entwicklung des Übereinander ist in der Spätantike zu suchen.

Die vertikale Komposition des christlichen Mittelalters hat in drei antiken Kompositionsthemen ihre Vorläufer: in der Darstellung des Ixion am Feuerrad, erhalten z. B. in einem griechischen Vasenbild des 4. Jhs. v. u. Z.; die römische Victoria Iulia, vom Kaiser Augustus im Senat als Altar mit Statue errichtet und auf Münzen, Gemmen u. dg. Kleinkunst erhalten; zum dritten dann in dem römischen Triumphbogen mit seiner figuralen Ausstattung der Relieffriese, Medaillone usw., wie auch mit den Zeremonien, die sich am Triumphator abspielten zur Gelegenheit des Adventus Domini. (Abb. 24, 34).

Die Sage berichtet, daß Zeus seinen undankbaren Gast Ixion, der nach dem Gastmahl in seinem Hause seine Gemahlin Hera verführte, an ein feuriges Rad mit vier Speicheln binden und durch Wolken oder Erinyen ewig herumdrehen ließ. Wir sehen diese Bestrafung an einem griechischen Vase kyrenäischer Herkunft vom 4. Jh. abgebildet, in den Lüften dreht sich das Rad mit Hilfe zweier beflügelten Frauen, unten am Boden sehen zwei Götter schräg hinauf zu dem Ereignis. Diese Komposition mutet sehr unantik an, wir können das durch einen Vergleich mit zwei christlichen Kompositionen dieser Art gleich demonstrieren. Einmal mit dem Zeichen der Auferstehung von einem römischen Sarkophag des 4. Jahrhunderts, einmal mit Domenico Ghirlandajos Bild „Anbetung der Madonna mit Kind durch vier Heilige“ aus der Alten Pinakothek, München. Im Relief des römischen Sarkophags hängt in einer Triumpharkade ein Siegeskranz, darin ein Chrisma, dessen Buchstabe X an die vier Speichel des Ixionrades erinnert, oben sehen aus beiden Ecken zwei Engelsköpfe zu, von unten verfolgt die Erscheinung ein Grabwächter links kniend und betend, sein Gegenüber rechts lehnt an seinem Schild noch schlafend. Bei Ghirlandajo



15. P. P. Rubens,
Die Folgen
des Krieges,
um 1637—1638.
Florenz, Gallerie
Pitti.

dagegen kehrt die ganze Komposition wieder, wie auf den ersten Blick ohne jeden Kommentar offenbar wird (Abb. 34, 35).

Beim Ixionrad ist die Bedeutung „Sonne“ geläufig. Das feurige Sonnenrad dreht sich und wird also durch die Naturmythologie vermenslicht. Diese Bedeutung Sonne ist bekannterweise auf Christus als Sol Iustitiae, Sol Invictus übertragen worden, u. a. durch Vermittlung des mystifizierten spätantiken Apollon-Helios der Neupythagoräer, der tatsächlich verschiedene Funktionen Christi vorausnimmt. Es gibt nun eine ganze Reihe Abbildungen, in denen Christus oder Maria mit dem Kind am Hintergrund der Sonnenscheibe, des Sonnenrades über einer irdischen Zone mit Menschen, von denen wenigstens einige prophetisch hinaufschauen, erschienen sind. Selbstverständlich ist Johannes der Täufer eine bevorzugte Figur als Prophet des Sol Iustitiae, Sol Invictus, der am Himmel erscheint, er ist Johannes der Vorgänger und Verkünder. Auch die Hauptarten der Abwandlung, die Variationen des Themas können im Grunde erklärt werden. In Egid Quirin Asams Entwurf zu der Strahlen- oder Sonnenmonstranz der Johann-Nepomuk-Kirche in München (Charlottenburg, Staatl. Museum, um 1740) sehen wir drei Welten übereinander dargestellt, oben das brennende Sonnenrad, von ihm wird die Immaculata Conceptio bewirkt, die Immaculata steht wieder auf der Weltkugel mit Schlange, von einem Engel gedreht, die Weltkugel ruht noch auf dem Drachensatan der Unterwelt. Also Unterwelt, Welt, Immaculata als Vermittlerin, Überwelt in Gestalt des Sonnenrades, wobei noch oben Gottvater den Engeln befiehlt, das Rad zu drehen. Die Sonnenmonstranz ist nicht erst in der Spätrenaissance (z. B. um 1600 die der Schatzkammer, München) und im Barock entstanden, sondern die hussitischen Priester trugen sie schon den Gottesstreitern voran. In Raphaels Transfiguration Christi auf dem Berge Tabor (mit Schule, 1520) rotieren Apostel um den verklärten Christus oben, unten ahmen sterbliche die Rotation nach, unter ihnen wird auf einmal der blinde Knabe sehend und weist mit der Hand auf die wunderbare Erscheinung. In Michelangelos Freske des Jüngsten Gerichts, die zugleich die Auferstehung von den Toten, die Himmelfahrt Christi und Mariä darstellt, bewirkt der sonnige Christus



16. P. P. Rubens, Der Janustempel, 1634—1635. Leningrad, Eremitage.

17. J. L. David, Minerva siegt über Mars, 1771. Paris, Musée du Louvre.



durch eine diagonale magische Handbewegung eine wunderbare Levitation und einen Kreislauf, einen Wirbel, der alle Auferstandenen des Jüngsten Tages mit sich reißt, sie dem ewigen Leben oder der Verdammnis entgegenträgt.

Das Thema Jüngstes Gericht führt uns noch zu anderen Übereinander-Darstellungen der Antike zurück. Die sogenannten Triumph-Sarkophage



18. J. Diaz de la Peña, *Der Angsttraum*, Lithographie. Prag, National-Gallerie.



19. Bronzerelief aus Olympia mit Szenen der Tierzähmung, 5. Jh. v. u. Z.



sition des Jüngsten Gerichtes. Wie wird die Himmelfahrt des Elias (Helias) auf dem berühmten christlichen Sarkophag des Museums von Arles dargestellt? Als Triumph der Sonne (Helios) auf der Quadriga in oberer Zone, als Jubel und Nachahmung des Triumphes durch drei Gewandfiguren in der unteren Zone. *Iam venit, iam supervenit*, könnten diese Menschen rufen. Es kommt schon herauf, der Triumph und das goldene Zeitalter der Sonne, für die Seele des Verstorbenen, nachdem diese Utopie der Sonnenherrschaft zur Zeit ihres leibhaften Daseins nur geträumt werden konnte. Hier liegt der utopische Berührungspunkt zwischen spätantiker Sol-Invictus-Metaphysik und dem Christentum. An diesem Berührungspunkt entsteht das Übereinander-Schema christlicher Bild-Komposition.

zeugen schon vor der Aufnahme christlichen Glaubens von Vereinigung des Triumphkultes mit dem Totenkult bei den Römern. Der Triumphtor führt in die Ewigkeit, in die *Pax aeterna* nicht nur bei Triumphzügen, sondern der Tod wird nun als Befreiung der Seele vom Gefängnis der Materie gedeutet, die triumphierende, unbesiegbare Sonne am Himmel bürgt für die Erlösung ihrer Verehrer auf Erden. Aus diesem Grunde erscheinen im Relief auf den Triumphsarkophagen die zwölf Arbeiten (Monate) des Herkules (Sonne), unter triumphaler Rundarkade, so entstehen bedeutende Kompositionen im Übereinander, die offenbar schon das Mittelalter vorbereiten. Es ist vor allem unsere Abb. 62, Triumph des Kaisers Hostilianus (+ 251) als des *Sol Invictus*, mit mithraistischer sphragis auf der Stirn, über die Barbaren, Relief am Sarkophag Ludovisi (Rom, Museo delle Terme). Der Kaiser erhebt seine Rechte als Kosmokrator und teilt die Besiegten in *salvandi* und *damnandi* ein, eine Posaune wird dazu geblasen. Zusammen mit den Darstellungen des *status aeternitatis* (Kaiser oder Konsul unbewegt unter Arkade thronend) über dem *cursus temporis* (Wettlauf, vgl. Abb. 62), ist dieses Beispiel eine Vorwegnahme der Kompo-

Daß das Übereinander tatsächlich das *Supervenire*, das Heraufkommen des Triumphators und des goldenen Zeitalters (im Zeichen der Sonne) bedeuten soll, war sich die Renaissance noch bewußt. Sie behielt dieses Übereinander-Schema für ihre „Triumph“. Wir bringen hier (in Abb. 44, 45) zwei Beispiele davon, vom Anfang und vom manieristischen Ende der Renaissance: eines ähnlich wie Pisanello der frankoflämischen Miniatur nahestehenden italienischen Meisters „Triumph der Venus“ (1410) und des Carel van Mander „Triumph der Liebe“ (um 1590). Die vom Ursprung her antiken, vom Christentum vielfach ausgenutzten Kompositionsschemen der Auferstehung, Himmelfahrt u. dg. werden hier



21. Himmelfahrt des Elias. Sarkophag im Museum zu Arles, aus frühchristlicher Zeit.

wieder im heidnischen Sinne verwendet. Der Triumph der Venus ist direkte satanische Antithese zu der Himmelfahrt Mariä: die beiden Siegesengel haben Teufelskrallen! Beim Manieristen van Mander ist der Bezug auf das christliche Gegenbild nicht mehr unmittelbar, aber der Manierismus verstand es, den Aufstieg der Seligen z. B. in sehr ähnlichen Schemen darzustellen. Triumph bleibt Triumph, die christliche Ikonographie und Komposition nahm, wie heute allgemein geglaubt wird, von der Antithese zu dem römischen Triumphkult der Imperatoren, zu der *Via triumphalis* ihren Ausgang. Das Triumphtor, und was alles dazu gehört, ist gleichsam eine Pforte, durch welche die Kunst aus der

heidnischen in die christliche Epoche übertrat. Und siehe, das Rinascimento benutzt dieselbe Tür des *Triumpho*, um vom Christentum zu der Spätantike wieder zurück zu gelangen.

Die Tradition wird verständlicher, wenn man die Engel, die an der Erscheinung der Sonnenregierung assistieren, als Nachfolger der römischen Victoria, der griechischen Nike zuletzt (mit Rudolf v. Schlosser) begreift. Dann ist das Ganze eine Erscheinung des Sieges, Triumphs der Sonne, des *Sol Invictus* im neuen christlichen Sinn. Während auf den archaischen und klassischen Reliefs nur eine „Welt“ abgebildet wird, das ins Göttliche gehobene Diesseits, Szenen, in welchen menschliche Götter gegen Götter oder Heroen und menschliche Gottheiten gegen tierische Dämonen stehen, kommt auf den ältesten Vasenbildern schon eine Welt über der irdischen Welt zum Vorschein, und damit ein Gegensatz von Oben

22. A. Dürer, *Weib auf einem Drachen*, Fragment, Federzeichnung mit Kohle, um 1493.





23. Verkündigung an die Hirten. Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., 1004.



24. Victoria Iulia. Römische Glaspaste, Berlin, Staatsmuseen.

und Unten. Auf kyrenäischen Vasen und Schalen schweben beflügelte Genien in der Luft; Roscher deutet sie als Niken und bringt eine Abbildung „Nike bei einem Reiter“, (Abb. 48), besser gesagt über einem Reiter.¹⁶ Die Nike, die spätere römische Victoria ist eine Allegorie, ein verkörperter moralischer Begriff. Sie repräsentiert jedoch eine zweite Welt um so sicherer, als in der Spätantike, ja seit Sokrates schon die moralischen Begriffe, die bürgerlichen Tugenden in die metaphysische Ebene gehoben wurden, in die Nähe der ontologisch gedachten Idee des Guten. Dieses gipfelt dann bei Plutarch, Cicero, Seneca, Boethius, Martianus Capella, und wird von dort in das Christentum übernommen. Wohl findet man auf griechischen Vasen und in der Kleinkunst beflügelte Gestalten noch in verschiedener anderer Bedeutung: als Eos (Aurora), Iris (Regenbogen), Eros Psyche, Erinyen, Wolken, Götter wie

Ephialtes, Triptolemos, z. T. Hermes. Die Nike-Victoria hat sich jedoch unter ihnen unvergeßlich hervorgetan, als die antike Welt sich als Monarchie gegen den Ansturm des alten Orients, v. a. Persiens, und gegen die Barbaren zu verteidigen hatte, ja sie mußte vorgreifen und Provinzen gründen in fremden Ländern, wo den Völkern z. B. die römische unbesiegbare Sonne, Sol Invictus, sowie die Victoria und die siegesbringenden Götter, die römischen Victores, gepredigt wurden. Das ist an sich schon Metaphysik, Siegesreligion, und man könnte für sie als solche Hunderte von Beweisen bringen. Was Wunder, daß dann die christlichen Engel bei Verkündigungs- und Triumphdarstellungen an die römische Victoria gemahnen, ja im Zeitalter des Barock ganz offen wieder zu Viktorien werden. Die Wiedergeburt des Victoria-Engels kann man bes. an Madonnendarstellungen seit dem Anfang der böhmischen Malerschule

(Glatzer Madonna, um 1350) bis in die Zeit Dürers und Hans Baldung Griens verfolgen (Abb. 32). Dem steht im frühen Mittelalter ein direktes Nachleben des Victoria-Engels gegenüber.

Man vergleiche die „Verkündigung an die Hirten“, eine Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (um 1002–1014) mit dem weniger bekannten, im Mittelalter jedoch auf Gemmen, Münzen u. dg. Kleinkunst verbreiteten Urtypus der imperialen römischen Victoria, dem Altar der Victoria Iulia, den Augustus im Senat aufstellen ließ. Die Victoria verkündet den Persern die Pax Romana mit derselben Geste, wie der ottonische Miniaturengel den Hirten die Pax Christiana, als direkte, kaiserliche Nachfolge (im Hl. römischen Reich) der Pax Romana verkündet. Und dabei nimmt der an Stelle des knienden Persers stehende Hirte die Kunde mit der gleichen Geste entgegen, die wir an Münzen bei sich ergebenden Persern wahrnehmen können. Die Victoria Iulia ist zudem der eigentliche, echte Beleg dafür, wie das römische Imperium schon an seinem Beginn sich die Metaphysik vorstellte: oben der vergöttlichte römische Triumph oder die siegende Roma, in der zweiten Zone unten huldigen die Völker! Dieses Schema hat für die christliche Kunst eine unabmeßbare Bedeutung wenn man annimmt, das statt der Roma die Ecclesia, statt der sich ergebenden Völker die Laien, oder statt der Roma das Himmlische Jerusalem, statt der Barbaren, die jetzt hoffen können, in diese goldene Stadt aufgenommen zu werden, abgebildet sind. Die Berufung auf das römische Imperium hat insbesondere in der Kunst des christlichen Kaisertums, aber auch bei allen Feudalen, weltlichen oder geistlichen, die nach weltlicher Geltung trachten, immer wieder Aktualität.

Die Vorgeschichte der christlichen Kunst wäre also bei Nike-Victoria zu suchen. Die griechische Bildhauerkunst von Paionios an bis zu den Anfängen des byzantinischen Reiches tritt hier neben die Vasenbilder und die Kleinkunst. Über die etruskische und altitalische Kunst kommt die

26. Altar des Apollo Victor mit Caesar und Priestern. Gemälde am florentinischen cassone um 1450. Ashmolean Museum, Oxford.



25. Dank dem siegbringenden Apollo. Relief — Medaillon am Konstantinsbogen. Rom, 312.



Nikefigur in die Kunst der römischen Republik und des Kaisertums. Hier kommt noch der Architekturrahmen einer Vergöttlichung und Kanonisierung des im Hellenismus schon gelockerten Typus zu Hilfe. Die Beziehung zu den triumphierenden Konsulen und Feldherren macht sich schon zur republikanischen Zeit geltend. „Seit der Zeit des Augustus ist das wichtigste Victoriabild dasjenige in der Curia Iulia (Senat), das Augustus nach der Schlacht bei Actium weihte“. Als die Zeit der heidnischen Herrschaft sich zum Ende neigt, wird eben dieses auf Gemmen, Münzen verbreitete Bild der Victoria Iulia zum „Zankapfel“ des Streites zwischen alter und neuer Religion, d. i. dem Christentum. „Seit Probus tragen die Kaiser die Victoria mitsamt der Weltkugel auf der Hand... bis schließlich an die Stelle der Siegesgöttin das christliche Kreuz auf die Kugel gesetzt wird (Münzen Valentiniens III.), ein Symbol der Macht, das sich als Reichsapfel bis auf den heutigen Tag erhalten hat.“ Die Geschichte der Victoria in Rom endet damit, daß die Victoria „auf Münzen des Honorius... und Romulus Augustulus... ihres heidnischen Charakters ent-

27. Hl. Wenzel. Fresko in der St. Apollinariskirche. Prag, um 1380.



kleidet, das christliche Kreuz in die Hand nimmt.“ Soweit Roscher in seinem Lexikon griechischer und römischer Mythologie.¹⁷ (Abb. 24, 29).

Der Victoriaaltar des Augustus ist schon eine Verkündigung der höheren Welt an eine niedere, es ist zugleich die Begründung der Bildpropaganda des römischen Reiches in den Provinzen und an die Nachbarvölker. Einen Beweis liefert uns z. B. davon die für die Limesstadt Mainz geprägte Münze FELICITAS SAECULI. Diese Felicitas ist die Wohltätigkeit zweier römischer Statthalter, die hier als *Sancti* mit Nimbus, Heiligenschein um den Kopf dasitzen, von dankbaren Barbarenvölkern umgeben. Der römische Sanctus ist ein Vorläufer des christlichen Heiligen, sein *splendor* oder *nimbus* (d. h. Lichtwolke um den Kopf) verkündet den Völkern der Erde die römische Tugend und Überlegenheit in allem, wie wir vor allem aus Ciceros Schriften erfahren. Wir sehen, wie die Legionäre das Volk, vor allem Kinder zu den Sancti kommen lassen. Dies geschieht in der oberen Hälfte des Münzbildes (Avers), die von der unteren durch ein Gurtgesims, wie es eben aussieht, getrennt ist. Unten sehen wir rührende Victoriaszenen: eine Victoria bekrönt einen Legionär mit dem Siegeskranz, auf einer Brücke, eine zweite führt einen Knaben wie der christliche Schutzengel sicher über die Brücke, die an beiden Brückenköpfen stark durch Türme befestigt ist. Was die Brücke mit dem Victoria-Thema zu tun hat, ist eine für die Ikonographie der christlichen Kunst überaus wichtige Frage. Der römische Kaiser hieß *imperator pontifex*, war Kaiser und *pontifex maximus* zugleich, das heißt oberster Priester, und *pontifex* heißt zugleich Brückenbauer. Nicht zufällig hat Konstantin am 28. Oktober des Jahres 312 seinen weltgeschichtlichen Sieg, der die christliche Zeitenwende markiert, auf der nilvischen Brücke errungen. Die Brücke wird den Christen zum Sinnbild des Heilsweges. Der Weg des Heils ist eine schmale Brücke, sagt die mystische Literatur, schmal wie die Schärfe eines Rasiermessers.¹⁸ Über der Brücke ist Konstantin im Traume, einer späteren Tradition zufolge, das Kreuz in Morgenröte erschienen, mit der Inschrift *In hoc signo vinces*, ein Triumphkreuz also. Eine ältere Überlieferung weiß jedoch nur von einem im Jahre 310 Konstantin so erschienen Apollon Nikephoros, Apollo Victor. Dieser siegbringende Apoll ist

28. Reliefgruppe der Ostfassade am Altstädter Brückenturm zu Prag, nach 1380.



auch in zwei Medaillonen reliefartig am Konstantinsbogen auf einem Altar stehend, wo ihm wie der Victoria Iulia Opfer dargebracht werden, wohl Dankopfer, abgebildet. Wir vermissen jedoch die Flügel und die Weltkugel, an der die *Victoria mundi* leichten Fußes stehen soll. Diesen Mangel ersetzt uns jedoch völlig die ganz befriedigende Darstellung eines *Apollo Victor* mit Flügeln, auf einer Weltkugel leicht stehend, zudem am Altar, wo ihm Caesar als *Pontifex maximus* (wohl zum

Dank für seine Siege) und die *Pontifices minores* ihre Opfer darbringen, gemalt an einem florentinischen cassone um 1450, aus der cassoni-Sammlung des Ashmolean Museum, Oxford (Abb. 24, 25, 26).

Ich möchte nun mit dieser Tradition ein früheres Beispiel aus der böhmischen Kunst vergleichen, die Reliefgruppe an der Ostfassade des Altstädter Brückenturmes der Karlsbrücke zu Prag, vom Anfang der achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts.



29. Römische Münze Saeculi Felicitas mit Statthaltern als Sancti oben, Viktorien-Gruppen auf einer Rheinbrücke unten.

30. Christus Victor. Mosaik zw. 494—519. Capella arcivescovile, Ravenna.



Wir sehen da um eine erhöhte Gestalt des St. Veit, des Vitus, zwei Erbauer der Brücke, Karl IV. und seinen Nachfolger Wenzel IV. mit Kaiserkronen thronend, jeder ist also ein *imperator pontifex*. Dem Vitus sind an den Seiten zwei beflügelte Helme beigegeben. Noch im Jahre 1633 schreibt Pavel Stránský in seiner *Respublica Bojema* von der Verbindung Sankt Veit (*svatý Vít* in tschechischer Sprache) — *Svjantovit*, der Sonnen — und Siegesgott der Slawen auf der Insel *Rujana* (Rügen), und daß die Slawen nicht aufhören, sich mit Händeschütteln *Vítej, vítej* zu begrüßen und so den Svjantovit als Heiland zu verehren. *Vítej* = sei willkommen, also geht es hier um eine Begrüßung des adventus, der siegreichen Ankunft. Vergleichen wir die hergebrachte Form der Svantovit-Säule, auf deren Sockel ein Pferd in Relief erscheint, mit dem Altar der *Victoria Iulia*, der eigentlich einen Sockel zu der Statue bildet, ebenfalls mit einem Relief des Pferdes. Haben die Slawen nicht mit der Svantovit-Säule zu dem mächtigen Siegesidol der Römer, ja noch der Byzantiner in frühester Zeit, eine Antithese geschaffen, wo doch Svantovit wörtlich „mächtiger Sieger“ heißt?¹⁹ Wobei statt des Weibes der alte Sonnengott kräftiger erschien wie auch der römische Herkules Victor, Apollo Victor? Wo doch die Slawen außer Svantovit und seinen Abarten (z. B. Triglav) nur unsichtbare Götter in Hainen verehrten und jedes irgendwie menschliche feste Gottesbild der Barbaren immer aus antithetischer Nachahmung der figuralen und steinfesten Mittelmeerkunst verdächtig erscheint (Strzygowski)? Wir haben alle Berechtigung, diese Fragen hier zu stellen. Wäre eine positive Antwort einmal möglich, würde der Fall Altstädter Brückenturm von Prag ganz klar sein. Auch ohne dies bleibt sicher, daß wir da mit einer allegorischen Verwendung der Heiligenfigur zu tun haben, wie in der böhmischen und früher schon italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts es ganz üblich war. Im Umkreis des höfischen Philologen Claretus ist die Analogie *Vitus—Vítěz* (tschechisch Sieger) ein noch sehr zahmes Wortspiel, wenn wir die erhaltenen durchlesen. Alle drei Figuren bilden hier unter der blinden Arkade im Rundbogen (ein Sonderfall in der Gotik der Zeit, von der Parlerhütte nur zu besonderen Zwecken der Monarchie verwendet) eine klare Siegesgruppe, *Vitus*, der hier und in der böhmischen Kunst immer apollinisch dargestellt

31. Duccio di Buoninsegna, Ungläubiger Thomas. Tafelmalerei, Siena, um 1300.



wird, steht über einem Brückenfragment mit zwei Bogen, wie die Victorien der Münze *Felicitas saeculi*, wie der Apollo Victor, der nach älterer Überlieferung Konstantin erschienen sein soll. Die Humanisten um Karl und Wenzel können dieses herausgestöbert haben. Karl wurde für einen zweiten Konstantin gehalten. Von der Arkadenreihe über dem Gurtgesims beschirmen die Siegesallegorie der unteren Zone noch zwei Heilige, Adalbert-Vojtěch (tsch. Trost des Heeres) und Sigismund (Sieges-Mund). Wir haben da zwei Zonen übereinander: die Zone des himmlischen Jerusalem, darunter die der weltlichen Herrschaft, der Vitus-Victor direkt beisteht und sie beschirmt. Unter dieser Zone liegt dann noch die Erdzone mit dem Toreingang. Die Berufung auf den Typus *Victoria* oder *Victor* auf einer Kugel stehend für den hl. Vitus hat außerdem konkrete Berechtigung im Vergleich dieser Figur mit einer gleichzeitigen an der Wand der St. Apollinaris-von-Ravenna-Kirche in Prag, nahe von Karlov (Karls Hof — durch Karl IV. gegründete Kirche Karls des Großen). Hier erscheint im Fresko ein Heiliger auf einer Kugel stehend, mit Doppelflügeln, die zwar früher Engeln angehörten (die Engel wurden frühzeitig überstrichen), sie waren jedoch der Hauptfigur derart zugeneigt, als gehörten die Flügel ihr selbst. Vor dem Sieger demütigt sich ein Mann, wohl der uns schon bekannte Radslav Zlický vor dem hl. Wenzel mit Engeln. Wir können jedoch diesem Victor, der zudem Gesichtszüge des hl. Vitus am Turme aufweist, mit der Tradition vergleichen, die im beflügelten Apollo auf einer Kugel am Florentinischen cassone aus der Mitte des 15. Jhs (vgl. oben) wiederauflebt. Darüber hinaus auch direkt mit dem hellenistischen Nikos Horus Apollon, der mit Doppelflügeln über einem Krokodil und einem Tiger oder Löwen erscheint. In diesem Umkreis ist auch die Quelle zu dem auf eine Schlange oder einen Löwen tretenden Weibe, wie es Dürer 1493 in einer Zeichnung für die



32. H. B. Grien, Maria mit Kind. Federzeichnung, Germanisches National-museum, Nürnberg.



33. *Ixion am Rade. Attische Vase, 4. Jh. v. u. Z.*

34. *Mittelteil des 5 teiligen Diptychons aus Elfenbein: Thronende Madonna mit Engeln und drei Persern. 5. Jh., London, British Museum.*



Tarockkarten ganz heidnisch wiederaufnimmt, sowie zum Christus Victor des ravenatischen Mosaik, dem wir uns später noch zuwenden, zu suchen. Unter dem Victor der Apollinariuskirche zu Prag zeigt sich undeutlich auch noch die Linie einer Schlange, was allerdings beim gegenwärtigen Zustand des Freskos nicht hundertprozentig behauptet werden kann. Das Fresko war von demselben Wenzel von Radeč, der damals die parlerische Bauhütte am St. Veitsdom und somit auch den Bau des Brückenturmes patroierte, zur gleichen Zeit beauftragt.²⁰

Das Thema des großen Brückenturmes von Prag gibt uns Gelegenheit, den architektonischen Rahmen dieses Kompositionstypus, der in der Tradition nicht nur hier, sondern öfters in der Form eines Rundbogens sich geltend macht, zu erörtern. Die freistehende plastische Nike wurde als römische Victoria allmählich in einen festen Architekturrahmen hineingefügt. Das geschah insbesondere schon bei dem Altar der Victoria Iulia im Senat. Wir sehen eine Nische in Rundbogen hinter dem Apoll des cassone um 1450 — ähnliches ist öfters im alten Rom vorauszusetzen (ethym. Zusammenhang Nike-Nische, wenn auch als falsche Ethymologie?). Der Rundbogen wurde für das Christentum in der Konstantinzeit als symbolische Form des Triumphes festgesetzt. Einmal mit dem dreiteiligen Rundbogen der Via Appia, dem ersten öffentlichen Denkmal einer Kunst, die sich christlich nennen konnte, wenn auch heidnisch durch ihren Ursprung, für das erste Mahnmal des christlichen Äons später gehalten. Einmal mit dem Triumphbogen der alten Petersbasilika, der zwischen Chor und Hauptschiff vermittelte, und der eine Inschrift trug, die vom Sieg des Konstantin, der zugleich Sieg Christi war, sagte, daß durch diesen Sieg die Welt sich zu den Sternen erhoben habe (*mundus surrexit ad astra*). Wir sehen dann in Ravenna, in der Capella arcivescovile in einem Mosaik zw. den Jahren 494 und 519 den Christus Victor auf einen Löwen und einer Schlange tretend von einem eindrucksvollen Rundbogen eingerahmt. Etwas früher schon entstand im 5. Jahrhundert die uns erhaltene Freskoausmalung der Apsisnische zu Bawit (Klosterkirchenruine im byz.-koptischen Gebiet, XXVI. Kapelle) eingerahmt von einem Bogen mit Medaillons, die auf den Triumphbogen und Stadttore üblich



III. *Madona z Janoviec, slovenský majster (Martin?), 1941, tempera, drevo, 158 × 131 cm. Majetok SNG.*

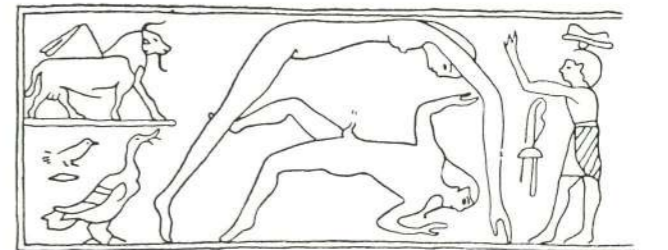
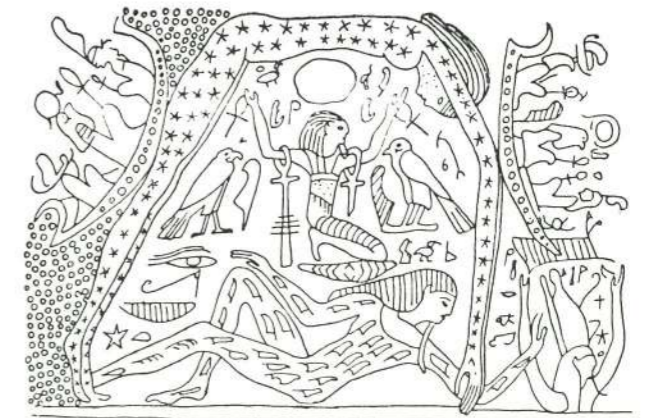
waren, mit Büsten. Die Nische zeigt den Pantokrator, darunter die Zone mit Maria Ecclesia und Aposteln. Hier und wohl in allen ähnlichen Fällen lebt die Idee des konstantinischen Triumphbogens fort, der Bogen schließt in sich zwei Zonen, die des himmlischen Jerusalem und die der irdischen Ecclesia. Auf diesem Wege geht der Typus in Darstellungen außer dem Triumphbogen des Kircheninneren, in Miniatur, Kleinkunst, später in Tafelmalerei ein. Inzwischen entwickelt sich einigermaßen der Typus auch an der Architektur, an Portalen, ja in der Apsisnische selbst. Herbert Read erklärt das fesselnde Beispiel des Mosaiks in der Apsis der Kathedrale von Torcello, darstellend die Jungfrau mit Kind in der Oberzone, die Reihe stehender Apostel im schmalen Fries darunter. Hier setzt am Übergang zwischen byzantinischer und romanischer Kunst die freie Vision schon ein, die Madonna steht vor einem weiten Goldgrund, der in der Konche geräumig wirkt, mit Reflexen und Changierungen, wie im freien Raum. Die Aposteln sehen nicht hinauf, man kann ihnen jedoch ein inneres Schauen zumuten. In den Zwickeln über dem Triumphbogen erscheint Engel und Maria der Verkündigung.²¹ (Abb. 37, 38).

Man könnte an ihrer Stelle wohl römische Victorien sich denken. Man vergleiche überdies das Ganze mit den persischen Reliefgruppen der Grotte (pers. Iwan) in Tak-i-Bostan aus sassanidischer Zeit. Getreue Nachbildungen römischer Victorien erscheinen hier als Antithese zu Rom in den oberen Zwickeln. Die bilderreiche Disputation zwischen Römern und Persern um das Vorrecht auf Weltherrschaft verlief zum großen Teil in der Form eines vereinfachten Triumphbogens, jedenfalls aber häufig in der Form eines Übereinander zweier Welten, der siegenden und der geschlagenen. An römischen Kaisergemmen sehen wir das Übereinander schon in dieser Bedeutung. Nur zwei Beispiele von den Elfenbeintafeln. 1. sehen wir auf einem Flügel eines Diptychons, darstellend Kaiser Justinian I. (in Konstantinopel 527 entstanden) drei Welten übereinander abgebildet. Oben tragen zwei Engel einen Clipeus mit der Büste Christi in triumpho. (Solche Büsten, ebenfalls auf Medaillons, schmückten die Triumph- und Stadttore.) In der mittleren, größten Zone nehmen Victorien ihren Platz ein. Von beiden Seiten wohl trugen Konsuln Victorien an den



35. Domenico Ghirlandajo, Anbetung der Madonna durch vier Heilige. Ausschnitt. München, Alte Pinakothek. Um 1480.

36. Altägyptische Darstellungen, wie das Himmelsgewölbe entstand (nach L. Frobenius).



Kaiser heran (eine Seite fehlt, ist jedoch leicht hinzudenken). Eine Victoria steht dem Reiter Justinian direkt bei. Die Terra stützt ihn und bietet ihm ihre Gaben. Ein Perser hebt links am Rande, bedrängt von seinem Pferd, die Hand zum Zeichen, das er sich ergibt. In der untersten Zone bringen Perser, von einer Victoria befohlen, die Beute. 2. auf dem Mittelstück eines ebenfalls fünfteiligen Diptychonflügels vom 6. Jahrhundert erscheint unter einer Triumpharkade die thronende Maria Victoria mit Kind, flankiert von einem Siegesengel (Victoria mit Kreuz) und drei Persern, die ihr Gaben oder Beute darbringen wie später die drei Könige. Sie ist hier wohl noch eine Roma mater. In der unteren Zone zeigt sich im schmalen Fries die Humilitas Christi, seine Erniedrigung in der Welt als irdisches Vorzeichen — hier seine Geburt im Viehstall, oben die erste Epiphanie seiner Weltherrschaft, obgleich er nur auf dem Schoß der Mutter majestätisch lehrend steht (Abb. 33).

Wie hier, so auch in unzähligen anderen Gliedern der Kette wird das Übereinander durch Einrahmung in einen Triumphbogen oder Stadttorbogen zu einem triumphalen Adventus, Ankunft des neuen Herrschers, in Antithese zu den noch so prächtigen Adventi römischer und persischer Weltherrscher, gleichzeitig zum Anfangszeichen einer neuen Zeit, einer Rückkehr des goldenen Weltalters. Man könnte da den Vers zitieren, den Jan von Středa (Johannes von Neumarkt) vom Alanus Anticlaudianus sich ausgeschrieben hat:

cuius ad aduentum redit etas aurea mundo.

Bei dessen Ankunft das goldene Zeitalter in die Welt zurückkehrt.²²

Der römische und byzantinische Kaiser zeigte sich in der Toröffnung des Triumphbogens oder des Stadttores und in dieser Prokypsis kam es zur Epiphanie seiner Tugend. Es gab in diesem Sinne auch Parakypsis in einer Arkade oder einem Fenster über dem Eingang, was ebenfalls in der Baukunst späterer Zeit nachklingt und mit den verschiedenen Triumphformotiven auf Münzen verbreitet wurde.²³

Mit dem Bogen geht in die Darstellung zweier Welten übereinander als eines triumphalen Adventus auch die Symbolik des Himmelsgewölbes ein. Ihre eigenste Form ist die Kuppel, Rubens begeht mit dem „Janustempel“, der eigentlich eine



37. Apsisnische mit gemaltem Triumphbogen. Koptisch, Bawit, um 1100.

Triumphpforte ist, keinen Fehler gegen die Logik, wenn er dem Gebäude eine Kuppel aufsetzt (Abb. 16). Die Symbolik des Himmelsgewölbes zeigte sich bereits in der ägyptischen Darstellung der über die Erde sich aufwölbenden Himmelsgöttin Nut. Unter dem Himmelgewölbe als Kuppel, Nische,

38. Mariä Himmelfahrt, Mosaik der Apsisnische in Torcello, Kathedrale, um 1100.



39. Madonna erscheint im Oval Augustus und Sibylle. Lombardische Miniatur, 13. Jh. Aus Liber de temporibus et etatibus, Modena, Biblioteca Estense, Ms. oc M. J. F. 92'.



40. Amuletum Kircherianum. Spanisch, Mitte 13. Jhs. (nach A. A. Barb).

Baldachin, Bogen ist der Regenbogenthron des Gottes im Judentum und Christentum gedacht, oft in direkter Antithese zu den Thronen orientalischer Weltherrscher, der Thron des Chosroe wurde wenigstens in der Legende als mit Himmelskuppel mit Sonne, Mond, und Gestirnen, die sich sogar drehen, beschrieben, die Erinnerung an den Thron Salomos spielte auch hinein.²⁴ Darauf beziehen sich mehr oder weniger direkt die Darstellungen des Christus oder der Maria auf dem Himmelsthron, oft unter einem Bogen oder Baldachin, Kuppel u. ä. So in der Vision der „santa conversazione“, Madonna auf dem Thron von Heiligen und Engels umgeben, das prophetische Übereinander der Sonnenjungfrau und der Propheten unten kontaminiert sich manchmal mit dieser anderen Tradition. Oben und Unten unter einem einzigen Triumphbogen des Adventus zusammenfaßt, das heißt dann, daß mit dem Adventus der alte Zwiespalt zwischen dem Thräental hieuten und der idealen Welt am Himmel nun aufhören soll. Wie Kampers in seiner „Kaisersage“ z. B. bemerkt, glaubte der Chiliasmus an eine Wiedervereinigung der Welt, die durch die Erbsünde gespalten wurde, für tausend Jahre (*chilioi* = tausend).²⁵ Die böse Materie soll wieder geheiligt werden, der gute und schöne Geist, heilige Geist, ihr wieder einverleibt werden. Die Variationen des triumphalen Adventus, der in sich das Oben und das Unten, die zwei Welten im Sinne des Transzendenzismus schließt, sprechen solche utopische Hoffnung aus.

Die Tradition des Ixionrades, des feurigen Sonnenrades geht dabei nicht verloren. Sie hat nicht nur zur unmittelbaren Naturbeobachtung (Sonnenscheibe) Beziehung, sondern auch zur Spekulation über den Kreis als das Vollkommene, der höheren Welt Angehörnde, was dieser Welt als Vorbild zur Nachahmung gelten soll (Platon). Sie ist zugleich ein Reflex von der uralten Weltanschauung, darnach die Welt ein großes Feuer zu ihrem Zentrum hat, welches wieder den ganzen Kreislauf des Kosmos und des Lebens bewirkt. Wir können diese Weltanschauung von Herakleitos bis Plotin verfolgen, für Plotin ist das Feuer Vermittler zwischen anderen Elementen und dem Geistigen. Der Lehre vom himmlischen Feuer wenden wir uns im nächsten Abschnitt, über die Diagonale, zu, denn die Zeichen des strafenden himmlischen Feuers zeigen sich oft in

diagonaler Richtung in der mittelalterlichen Malerei und Graphik.

Das Übereinander-Thema schließen wir mit einem Beispiel. Zum Jubiläumsjahr 1300 (abgerundetes Millennium des konstantinischen Sieges) ließ Papst Bonifazius VIII. in der Araceli Kirche am Kapitol die Erscheinung der Sonnenjungfrau malen, vor der Kaiser Augustus auf sein Antlitz fällt, die Tiburtinische Sibylle erklärt ihm die Erscheinung. Die Darstellung nimmt Bezug auf die vierte Ekloge Vergils, dernach die Erscheinung der Jungfrau in der Sonne den Adventus, die Geburt eines neuen Weltherrschers nach Augustus ankündigt. Der Papst ließ durch Pietro Cavallini dieses heute nicht mehr erhaltene Fresko zur Bekräftigung seiner These malen, daß nicht das Kaisertum, sondern die Kirche Weltherrschaft beanspruchen kann (*ego sum cesar, ego sum augustus*). Wir haben davon nur Nachbildungen in der frankoflämischen Miniatur, wo der Kaiser immer auf sein Antlitz fällt. Dagegen sitzen in der Variante des Freskozyklus im Kreuzgang des Klosters slawischer Benediktiner Emmaus in Prag (um 1360) Kaiser und Sibylle würdig auf ihren Thronen, mit beistehendem Gefolge, oben erscheint in blauer Luft die Jungfrau mit dem Kind auf dem Hintergrund einer großen, flammenden Sonnenscheibe, von Siegesengeln assistiert. Zwischen Kaiser und Sibylle eine Kirche. Das Ganze ist durch einen sehr breiten Spitzbogen, der dem Rundbogen nahe kommt, eingerahmt (Abb. 44). In der Böhmisches Chronik Johans von Marignola, die wie das Fresko zu dieser Zeit von Karl IV. beauftragt worden ist, wird die Erscheinung der Jungfrau in der Sonne über Augustus und Sibylle ausführlich geschildert, mit Anlehnung an Vergil, und als eine Ankündigung der *civitas solis*, der Sonnengemeinde erläutert.²⁶ *Civitas solis* war ein Schlagwort der Utopie schon in den spätantiken Romanen von Expeditionen zu den idealen Sonneninseln, neuerdings dann in der Renaissance (Campanella). Wir können dies hier ebensogut bemerken, als man auch das Prager Bild mit Pisanellos Erscheinung der Sonnenjungfrau über den Heiligen Antonius und Georg (Antonius statt Sibylle für die *Vita contemplativa*, Georg statt Augustus für die *Vita activa*)²⁷ und Raphaels Madonna di Foligno direkt vergleichen könnte. In der nachfolgenden Entwicklung wandelt sich die Symbolik in ein Kreisen der

Figuren, welches da Himmel und Erde wieder vereinigt.

Die Wiedervereinigung von Himmel und Erde durch den endgültigen Triumph des Pantokrator ist der Sinn von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ ebenso wie bei allen früheren Darstellungen des Themas. Nur geht die Wiedervereinigung hier physisch vor sich, durch das Kreisen der Figuren, während früher sie in symbolischer Vision verschlossen blieb, wie sie in reinsten Prägung das Amuletum Kircherianum (1654 von Athanasius Kircher veröffentlicht und von A. A. Barb neuerdings behandelt), darstellend Maria und Johannes als Propheten der Vision des thronenden Christus, die ganze Einrahmung nähert sich der arabischen Gebetnische Mihrab.²⁸ Man vergleiche das Amulet mit der lombardischen Miniatur des 13. Jahrhunderts (ungefähr gleichzeitig) „Die Sonnenjungfrau erscheint Kaiser Augustus und der Tiburtinischen Sibylle“ (Liber de temporibus et etatibus, Modena, Biblioteca Estensa, Ms. oc M. J. F. 92', unsere Abb. 39). Schon die Mandorla, in der Christus bei solchen Visionen, auch im Jüngsten Gericht erscheint, bedeutet an sich Vereinigung zweier Welten, wie Rudolf Berliner davon schreibt: sie vereinigt das Menschliche mit dem Himmlischen, deswegen ist die Mandorla „in der Bibel von St. Aubin im oberen Teil vorwiegend blau, im unteren mehr rot gehalten“. Daß Christus in der Mandorla bei Darstellungen des Jüngsten Gerichtes oft zwei Zonen der kosmischen Hierarchie überschneidet, ist bekannt. In solchen Visionen, an romanischen Portaltympanonen z. B., ist der ganze Gehalt der biblischen Apokalypse Johannis zusammengefaßt, der ja expressis verbis die Wiedervereinigung der (einst durch die Erbsünde geschiedenen) zwei Welten, des Himmels mit der Erde ist, im Neuen Jerusalem, der idealen Stadt. Diese Vereinigung wir von feurigen Himmelszeichen und Katastrophen in der Natur wie unter den Menschen, vorbereitet.²⁹ Schon um 1000 in der Apokalypse von Cambrai sehen wir diese Zeichen und Eingriffe des Himmels zwei und drei Zonen übereinander durchschneiden, vereinigen. Hier knüpfen dann die nicht nur symbolischen, sondern die Bewegung im Raume darstellenden Apokalypsen von Karlstein³⁰ und diejenige Dürers an. Die symbolisch zusammenfassende Vision Christi oder der Maria als des Apokalyptischen Weibes mit zwölf Sternen

um das Haupt überlebt jedoch alle Verwandlungen und bleibt Vision des Triumphes, verbunden mit dem Sonnenkult. Cola di Rienzo stand in dieser Tradition, als er 1350 an Karl IV. schrieb: „Victor a populo visus sum in sole“, ich wurde vom Volke als Sieger in der Sonne gesehen, wobei er Karl ermahnte, es ihm gleichzutun bei seinem triumphalen Einzug in Rom. Das die Victoria-Bedeutung im ganzen nicht entschwindet und immer neu aktuell wird bei solchen Themen, beweist schon der sie treu begleitende architektonische Rahmen, und sei es nur ein Rundbogen als Bildrahmen. Auch der Rundbogen, jeden runde Form geht symbolischerweise auf die Idee des triumphalen Sonnenaufgangs zurück, wie Louis Hautecoeur in seiner Abhandlung über den Symbolismus des Kreises und der Kuppel erörterte,³¹ und andere nach ihm von verschiedenen Sehpunkten aus. Die Formen können zuweilen vegetieren, sie werden jedoch mit immer neuem Inhalt belebt.

Die Wiedervereinigung von Himmel und Erde ist auch das Endziel in der Apokalypse des Johannes, vom Ende des ersten christlichen Jahrhunderts. Dabei wird der Himmel als ewig triumphierend, als triumphierender *status aeternitatis* (nach der Exegese Richards von St. Viktor) geschaut, die Erde dagegen als *cursus temporis*, wo nur die kämpfende Kirche, nicht die triumphierende ihren Sitz ursprünglich hat. In der Karlsteiner Apokalypse sind der unbewegte *status* und der bewegte *cursus* durch malerisch-stilistische Mittel streng voneinander unterschieden. So wurden schon römische Imperatoren im Circus unbewegt-hieratisch über dem bewegt dargestellten *cursus*, den Wettkämpfen abgebildet. Die Ewigkeit soll in der Apokalypse letztlich die Zeit besiegen, mit ihr auch den Tod und allen Kummer, das Vergängliche. Tag und Nacht und ihre Leuchten

5. Die Diagonale als Blickdiagonale und Diagonale der Weltbesserung

Weil die eben besprochene Komposition einer Vision angehört von etwas, was kommen, heraufkommen soll, gehören zu ihr auch prophetische Gestalten, die von unten nach oben schauen und sie können dieses am besten in diagonaler Richtung tun. Zwar ist ein Schauen mit weitgeöffneten Augen, wie schon Max Dvořák bemerkte, ein

(Sonne und Mond) machen dem ewigen Licht nur Platz. In der Verewigung des römischen Triumphators im Gegensatz zu dem irdischen Zeitlauf finden sich die ersten Ansätze zu dieser Zwei-Welten-Spekulation der Apokalypse, die zugleich als die erste und wichtigste Quelle der christlichen Kunst gelten kann.

Man könnte mir vorwerfen, daß ich die Bedeutung der persönlichen, subjektiven Andacht bei solchen Visionen zugunsten des utopischen Inhalts beiseiteließ. Die Andacht wurde oft genug bei diesen Themen hervorgehoben, sie geht jedoch mit der Kehrseite der Münze, der utopischen Tendenz Hand in Hand, wie es in klassischer Weise in dem althochdeutschen Gedicht vom apokalyptischen Weltbrand, Muspilli, schon der Fall ist. Es beginnt mit einer Vision der Himmelfahrt der Seele, um die ein Heer von Himmelslichtern, Engeln, mit dem des Satan kämpft. Weiter erfahren wir vom Kampf des Elias gegen den Antichrist, wobei die ganze Welt entbrennt, „Straftag (ins Land) fährt mit Feuer, das Fleisch zu finden“, zwei Verse weiter ist wieder vom Kummer der individuellen Seele die Rede. Wenn wir den Kampf des Michael mit dem Drachen über der Erde in Dürers Apokalypse beobachten, besteht da kein Zweifel, dass es um die ganze Erde, als Weltlandschaft dargestellt, geht. Dürer nahm sich jedoch das „Gedächtnisbild des Michael Raphael (1489) der Nürnberger Frauenkirche (an einem Pfeiler) seines Lehrers Wohlgemut zum Vorbild und hier geht es um individuelle Seelenrettung: statt der Erde sehen wir die Leiche im Grabe, oben geht der Kampf um die Seele vor sich. Einmal wird die Bedeutung des individuellen Heils, einmal die der gesellschaftlichen Utopie hervorgehoben, ohne die andere dabei ganz zu verdrängen.

Wesensmerkmal mittelalterlicher Figurendarstellung im Gegensatz zur „blinden“ klassischen Antike. Jedoch schon in der Antike blickte eine Niobe, entschiedener dann ein Laokoon gegen Himmel, wie wenn er von dort etwas erwartete, und dies geht zusammen mit den sehenden Göttern des „Ixionrades“. Beim Laokoon suchte der dänische

Ästhetiker Julius Lange wohl ein Vorbild zu dem Hinaufsehen des „Gefangenen“ Michelangelos für das Juliusgrabmal.³² Und wenn die mittelalterlichen Figuren nicht immer in diagonaler Richtung hinaufschauen, so kann sich ihr Schauen auf



41. Pisanello, *Madona mit den hl. Antonius und Georg.* London, National Gallery. Um 1420.

solche Fähigkeit prophetischen Hinaufsehens doch berufen wie dem ganz gewiß in dem Nebeneinander des stummen Joachim und einer Menschengruppe in einer Miniatur des Bamberger Perikopenbuchs Heinrichs II. ist. Joachim macht dieselbe Handbewegung, wie einer der Sehenden auf dem Vasenbild „Ixionrad“, mit der anderen Hand weist er gegen Himmel. Die eigentliche Bestim-

mung der weitaufgerissenen Augen seit der christlichen Antike zeigt sich jedoch erst in dem prophetischen Hinaufsehen in diagonaler Richtung. Hier geht es um das Sehen einer Zukunft. Während die klassische Antike von der Gegenwart ausgehend nur auf eine bessere Vergangenheit (mit Hesiod) zurückblickte, kommt es nun seit der Spätantike und erst im Christentum zum Sehen, in Literatur und Kunst, eines triumphalen und hoffnungsvollen, vielverheissenden Aufstiegs in welthistorischer, utopischer Bedeutung, die mit der des individuellen Seelenheiles Hand in Hand geht. Wir können dies Hinaufsehen bei den Grabwächtern Christi beobachten, als Stufen des Erwachens, Veit Stoss hat mit seinen gleich tief schlafenden Wächtern am Krakauer Marienaltar eine wahre Ausnahme gemacht. Ich möchte hier auch auf solche Darstellungen hinweisen, wie die „Blinden“ Brueghels sind. Sie gehen diagonal dem Abgrund entgegen und diagonal folgt ihnen auch das Licht von oben. Alle nehmen zu dem Lichte verschiedene Stellung ein, einer scheint nach dem Lichte schon den Kopf zu heben, das Licht zu spüren. Licht, Sehen (auch im geistigen Sinn) und Diagonale gehören auch hier zusammen.

Eine andere Entwicklungslinie bildet nun parallel die Kampfdiagonale, die dem Wortklang tatsächlich entspricht (di-agon-ale). Obwohl dies eine falsche Ethymologie ist, in dem Wort erklingt urspr. dia-gonos (Winkel), kann man sie von den assyrischen Reliefs mit Darstellungen der Königsjagd über den persischen Mithras- oder Königsjäger und den sog. Thrakischen Reiter durch die Kunstgeschichte weiterverfolgen, in dieser Bedeutung. Die Kampfszenen zwischen Mensch und Mensch folgen bald nach. Bei den Griechen blieb es zunächst nur bei sich bäumenden Pferden unter Heroen, auch an dem Parthenonfries (hier vielleicht in direkter Antithese zu den persischen Reitern). In der Diskussion zwischen Römern und Persern kam es jedoch zur völligen Übernahme und das Mittelalter setzt auch hier die Antithese Rom-Persien fort. Ich will es an einem Beispiel demonstrieren. Man vergleiche die Apokalyptischen Reiter Dürers mit 1. der Münze VICTORIA PERSICA des Valerius, 2. mit dem Relief auf einer persischen Silberschale, darstellend einen Sassaniden (urspr. Mithras) auf der Jagd. Man sieht, daß Dürer die Gruppierung der Menschen rechts unten in der Art der sich ergebenden per-

sischen Familie auf der römischen Münze bildete, die ersten drei Reiter aber so zusammenstellte, wie auf der Schale der König auf dem Pferd und zwei Eber nebeneinander laufen und sich überdecken. Der Victoriaengel über den Reitern geht wieder auf die Münze *Victoria Persica* zurück. Daß Dürer genau einen Victoriaengel im Sinne hatte, kann ich dadurch beweisen, daß in der Koberger-Bibel, die Dürer als allgemeine Vorlage diente, in der entsprechenden Holzschnittillustration dieser Engel als eine echte römische Victoria den ersten Reiter mit Siegeskranz bekrönt.

Derselbe Kaiser, der die *Victoria Persica* prägen ließ, demütigt sich kniend vor einem Sassaniden auf einem persischen Felsenrelief. Der Sieg wird nun moralisch, dieselbe Diagonale nimmt moralischen Charakter an. An solchen Darstellungen haftet außerdem die Bedeutung der Weltherrschafts-utopie: durch diesen Sieg beginnt eine bessere Welt. Also Diagonale des physischen Sieges, Diagonale des moralischen Sieges, Diagonale der Weltbesserung. Die letzteren kommen für die Darstellung des hl. Venzel als Sieger mit zwei Engeln in Betracht, vor ihm kniet der heidnische Fürst Radslav, die beiden sollten auf Wenzels Vorschlag einen persönlichen Zweikampf statt ihrer Heere unternehmen, Radslav sieht jedoch die Epiphanie Wenzels (er erstrahlt im himmlischen Splendor der Tugend), der Heide fällt in die Knie, wie es auf der Treppe der Burg Karlstein in Fresko gemalt ist. Als Vorbild diente hier die byzantinische Prosknesis des weltlichen Monarchen vor Christus, die auch der mit Karl befreundete Stephan, Dušan, Zarvon, Serbien, auf Münzen prägen ließ. Auch die Diagonale bei der üblichen Darstellung des heiligen Ritters Martin, der mit einem Bettler seinen Mantel teilt, ist als Vereinigung zweier Welten, einer höheren und einer niederen, durch moralische Tat zu verstehen.

In Dürers Apokalypse wird die Diagonale des Kampfes und Sieges himmlischer Lichtmächte über die Dunkelheit zur Diagonale der Weltbesserung und geht zuweilen in die optische Diagonale über. Das ganze Werk ist eine Höchstleistung, eine Symphonie auf das Kompositionsthema Diagonale am Ende des Mittelalters. Die himmlischen Feuerzeichen und die von ihnen bewirkten Katastrophen geben hier der Diagonale einen besonderen Nachdruck. Dazu gibt es einige Vorstufen in der böhmischen Buchmalerei um



42. *Wundertätige Madonna von Altötting.* Holzschnittillustration aus: *Büchlein von Altötting*, Nürnberg 1490, bei Kaspar Hochfeder.



43. *Erscheinung der Sonnenjungfrau an Augustus und Sibylle.* Fresko vom Kreuzgang des Klosters slawischer Benediktiner Emmaus, Prag, um 1360.

1400 und dem deutschen Holzschnitt vor Dürer, ja bei Dürer vor der Apokalypse und gleichzeitig mit ihrer Bearbeitung. Die böhmische Bibel des Konrad von Vechta (1402, jetzt in Antwerpen, kg. Bibliothek) zeigt solche von Himmelszeichen des strafenden Feuers in diagonaler Richtung. Hier hilft die Erscheinung dem Raumeindruck, dem Aufbau des Raumes über der Landschaft. Dazu kommt es allmählich auch im deutschen Holzschnitt. Das Weitere habe ich dazu in meiner Abhandlung über Dürers Apokalypse gesagt. Ich möchte hier nur auf Michael Greyffs Holzschnitt zu Sebastian Brants Flugschrift *De fulgetra anni XCII* (92, d. h. 1492) aufmerksam machen, der den himmlischen Fulgor zeigt, wie er einen Stein (Meteor) schleudert zum Zeichen, daß Kaiser Maximilian die Weltherrschaft und Weltbesserung antreten soll. Die Vorgeschichte dieser Erscheinungen sind die Fulgor-Erscheinungen der Vechta-Bibel, die auch Steine schleudern. Die Nachgeschichte ist über viele Darstellungen in Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik, 1493 (im gleichen Stil) zu Dürers Zeichnung der „*Hoffnung*“ für die Tarocchi (1493), zu den Apokalyptischen Reitern und dem ganzen Apokalypse-Zyklus Dürers.

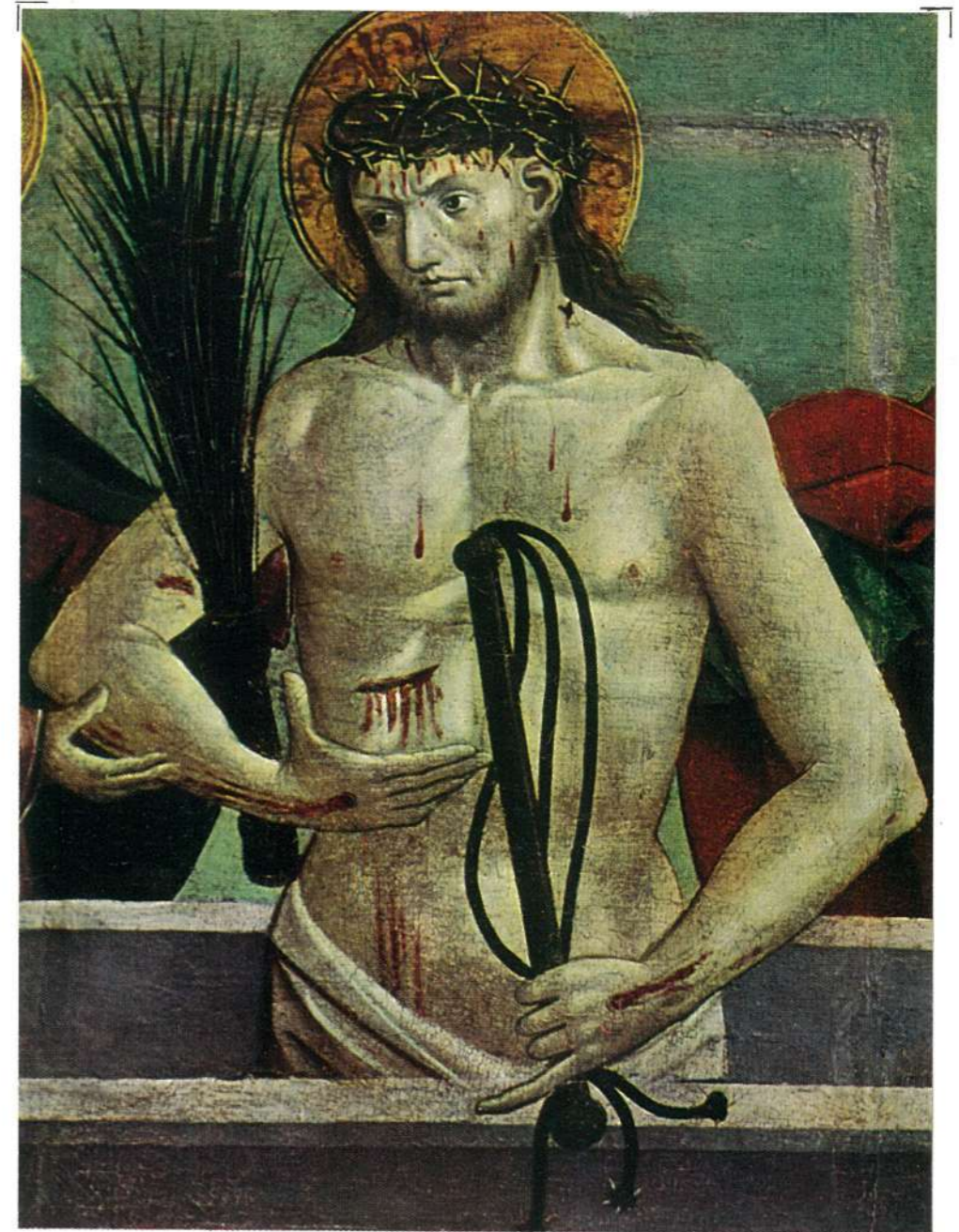


44. *Triumph der Venus. Italienischer Meister um 1410. Paris, Louvre. Dämonische Antithese zur Himmelfahrt Mariä (Engel als Teufel).*

Die deutsche Graphik des 15. Jahrhunderts und ihr Abschluß, Dürers Apokalypse vom Jahre 1498, wurden bisher, auch von Dvořák, nur als Übernahme und Verarbeitung niederländischer Elemente verstanden. Die Frage der starken Bindung ihrer Anfänge an die böhmische Malerei, der Fortsetzung des böhmischen Lichtphänomens insb. im Schrotschnitt, der auf anderen Gebieten vielbewährten Tradition Nürnbergs, die auf Karl IV. und Wenzel IV., auch noch Sigismund zurückgeht, wurden ganz außer Acht gelassen. Ohne diese Frage hier auszuführen möchte ich nur zwei böhmische diagonale Kompositionen, eine von der Karlsteiner Apokalypse um 1360 in Wandmalerei, eine Tafel und dagegen das Blatt VIII mit der diagonalen Vision des Starken Engels in Dürers Apokalypse vergleichen.

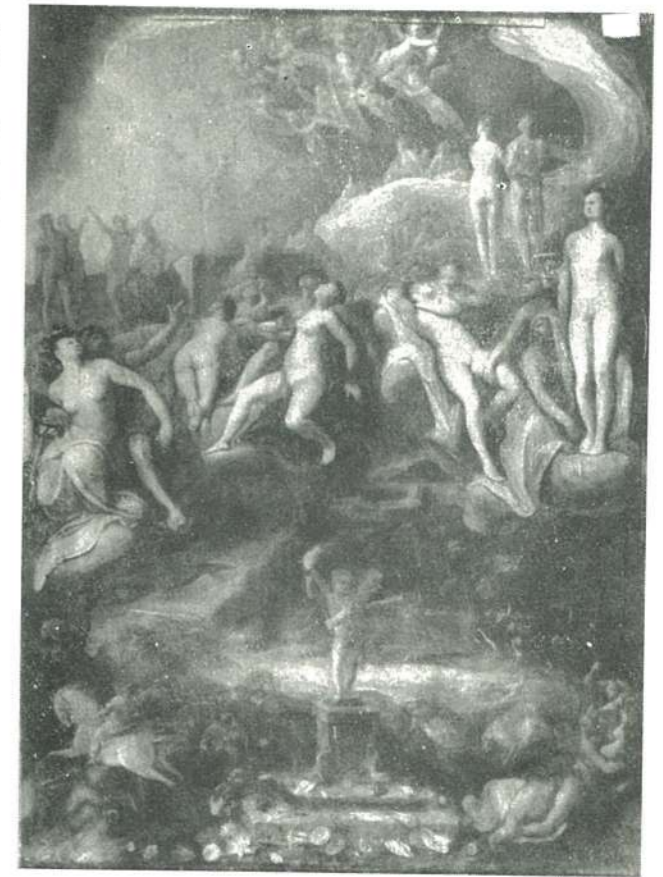
Es ist vor allen die entsprechende Vision von Karlstein, aus dem Freskozyklus der Apokalypse, die wohl keines Kommentars bedarf, nur einer Frage, ob der Maler von Karlstein und Dürer nicht eine noch ältere gemeinsame Vorlage hatten. (?) Der andere Vergleich ist nicht mehr so schlagend, aber man kann an ihm das gemeinsame Prinzip diagonaler Komposition und dessen inhaltliche Bedeutung gut aufzeigen. Die hl. Elisabeth erscheint auf dem Tafelbild der Hl. Kreuzkapelle von Karlstein (um 1360) als Franziskanernovizin in weißer Kopftracht, der Legende entsprechend. Es gibt noch andere Gründe, die an die Franziskanermystik denken lassen, an ihre dichterische Auswertung im *dolce stil nuovo* vor Dante (Jacopone da Todi), wo eine himmlische lichte Frauenerscheinung angebetet wurde als Spenderin des himmlischen Mahles höherer Erkenntnis, in der Tradition des Boethius, und in Vorbereitung der *donna gentilissima Filosofia Dantes*. Die Dunkelheit, aus der der Bettler ans Licht gelockt wird, wäre als die *sacra tenebria*, heilige Dunkelheit franziskanischer Mystik zu verstehen, aus ihr tritt der Bettler wie Platons Gefangener aus der dunklen Höhle heraus. In der *sacra tenebria* sollte der Auserwählte passiv auf die Erleuchtung von oben warten.³³ Man nehme auch das Goethewort „*Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nicht erblicken*“ in Erwägung. Unser Bild von Karlstein ist keine gewöhnliche Heiligendarstellung, sondern eine allegorische. In Italien (Siena) hieß dieser Typus schon gleichzeitig eine *Carita di Sant' Elisabetta*,

IV. *Ecce Homo*
(*výrez*)
slovenský majster
okolo 1500
tempera, drevo
58,7 × 174,1 cm.
Majetok SNG.



eine *Charitas*. Die Beziehung zur italienischen Kunst und Dichtung ist damit noch von anderer Seite her bestätigt.

Von diesem aussätzigen Bettler, der zum Licht hinaufsieht, geht der Weg weiter über den „brennenden Busch“ des Nicolas Froment (1475) zu Dürers Johannes, der wie aus einem dunklen Erdschlund hervorgehoben ist und gezwungen, den Kopf zum Lichte zu heben, dann folgt Michelangelo. Die „Gefangenen“ Michelangelos versuchen, sich zu befreien und drehen zugleich ihre Köpfe nach einem obigen Lichte, wo eine Vision des Adventus des neuen Zeitalters heraufkommt (supervenit), von Moses als Herrscher und Richter prophezeit. Der vielverheissende „Retter Italiens“ Papst Julius II. hinterließ ein Andenken, welches Michelangelo in den Entwürfen zu seinem Grabmal in der Form eines turmartigen Triumphbogens (Panofsky) mit einer utopischen Vision in eins bringt. Der anagogische (vom Diesseits zum Jenseits die Seele hinaufführende) Sinn des individuellen Heiles bleibt hier nicht aus, den eigentlichen Anlaß gab jedoch die utopische Idee. Man könnte hier wie bei allen von uns erörterten Beispielen den vierfachen Sinn der Heiligen Schrift, *quattuor sensus sacrarum litterarum* in Erinnerung bringen, wie ihn ein Melanchthon 1542 mit Jerusalem exemplifiziert: Jerusalem bedeutet wörtlich oder historisch die Stadt des Namens, allegorisch die Kirche, moralisch die gut verwaltete Gemeinde, anagogisch das ewige oder himmlische Leben. Die utopische, auf die Gesellschaft bezogene Struktur geht vor der anagogischen, subjektiv-religiösen. — Über den sprichwörtlich gewordenen „Guido Reni-Blick“³⁴ geht dann die Tradition auf die optische Kommunikation zwischen Erde und Himmelserscheinung in den dualistischen Kompositionen des Barock über. Viele Zwischenglieder müssen wir beiseite lassen. Oscar Ollendorf beging eine Einseitigkeit, indem er die ganze Tradition unter dem Namen „Andacht in der Malerei“³⁵ (dabei spricht er auch von Michelangelos Plastik) zusammenfaßte. Er ging zu sehr vom Eindruck aus, den Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meier“ gibt. Jedoch auch dieses Bild zeigt nicht nur Andacht, sondern zugleich prophetische Vision und Selbstunterwerfung. Ollendorfer zitiert die Ansicht, daß das Falten der Hände auf römische Victoria-Symbolik zurückgeht, mit dieser Geste ergab sich der Barbar dem



45. Carel van Mander, *Triumph der Liebe*, um 1590 (Schlossgalerie Duchcov in Böhmen).

Legionär und ließ sich die Hände fesseln. Rubens bringt Pathos in die Apotheose des hl. Thomas von Aquin hinein, eine Komposition diagonalen Typus, es ist jedoch nicht nur ein Pathos der Andacht, wie Ollendorfer meint,³⁶ sondern zugleich Pathos der Prophetie, das hier Oben mit Unten vereint, wogegen Zurbaráns Bearbeitung des Themas zur subjektiven Illusion im Sinne der flämischen Miniatur greift.

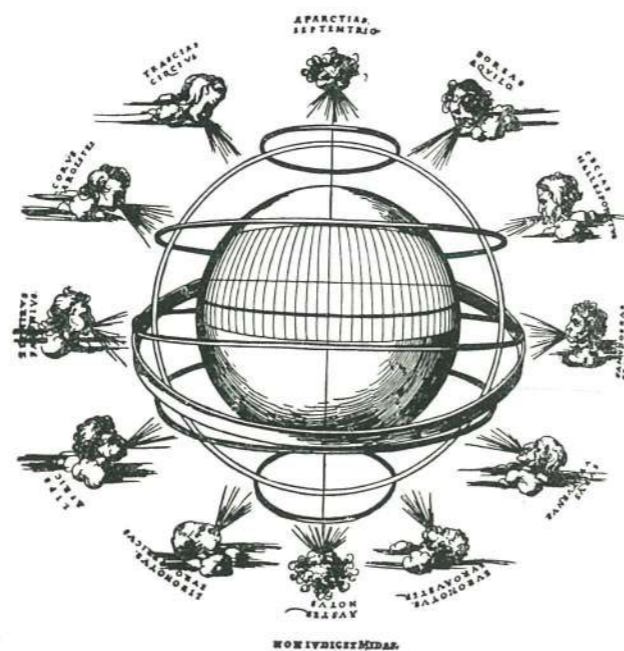
In Dürers Vision des Starken Engels ist mit der Blickdiagonale noch eine andere Kommunikation zwischen den beiden Welten zusammen bemerkbar. Vergleichen wir das Bild mit der entsprechenden Vision auf der „Stele Echnatons“ (XVIII. Dynastie, Mitte des 15. Jhs v. u. Z.), wo die Sonne mit kleinen Händen am Ende der Strahlen für das Gedeihen des Erdenlebens sorgt. Auch bei Dürer läßt die Sonne alles wachsen und gedeihen, wobei Blätter im Gras ihrer Flamme ähneln. In der *Charitas* der hl. Elisabeth von

Karlstein können wir die Idee des die Erde ernährenden Lichts auch schon wahrnehmen, in mehr allegorischer Verkleidung. Semitische Sprachen haben für „strahlen, glänzen, sich freuen, gedeihen und sprießen, hervorsprießen“ denselben Wortstamm, das hebräische Wort Šamah enthält ethymologisch alle diese Bedeutungen. Wenigstens in Dürers humanistischem Umkreis ist die Sprachspekulation gewiß anzunehmen.³⁷ Bei Rubens können wir öfters einen Zusammenhang zwischen einem Licht von oben und einem Aufblühen alles Lebendigen beobachten, Goethe mit Eckermann haben am 18. April 1827 an einer Zeichnung des Rubens außer dem Licht von hinten ein zweites Licht von vorne, vonseiten des Beschauers die Figuren erstrahlen lassen beobachtet. Das diagonale Hinaufsehen hat bei Dürer schon, nicht nur in der Apokalypse, in der Lichtführung sein Gegenüber.

Die Diagonale als optische Lichtdiagonale und zugleich Diagonale der Weltbesserung hat im graphischen Schaffen Dürers auch nach der Apokalypse ihre Fortsetzung, v. a. in einem Holzschnitt der Großen Passion (1511) „Christus in der Vorhölle“. In Dürers Melancholie sehen wir die Leiter von dieser Diagonale abgeneigt, die sonst durch die Lichtführung und die gegenständliche Komposition hervorgehoben ist, die Leiter lehnt an der Mauer. Es ist die Himmelsleiter, die im „Traum Jakobs“, einem Holzschnitt der Lübecker Bibel (1494) ihre richtige Stellung einnahm, sowie auch in Dürers „Messe des hl. Gregorius“. Diese *scala Jacobea*, wie noch Komenšký sie nennt,³⁸ ersteigt auch Christus vor der Kreuzigung in der frühen italienischen Malerei, wozu M. Boskovits auf die mystische Literatur verweist. Man kann auch Dürers Melancholie in dieser Hinsicht mit der Gobelfabrik des Velasquez vergleichen. Franz Boll meinte, daß die Vorstellung der Himmelsleiter wie auch z. B. die der Himmelfahrt vom alten Sonnenglauben herkommt, dem die Sonne nicht sehr weit und nicht ganz unerreichbar als Quelle des Guten erscheint.³⁹ In Dürers Melancholie und Velasquez' Gobelinerezeugung sind gleichermaßen Themen der ars, der Kunst im alten Sinne mit dem Kompositionsthema Diagonale und Himmelsleiter verbunden. Die divina Geometria (der Zirkel in der Hand der Melancholie) kann nunmehr keine Verbindung zwischen der höheren und niederen Welt, den

artes liberales und den artes serviles herstellen, was eigentlich für Jacopo Barbari, für seinen Freund Dürer wie schon für Alberti die Sendung der bildenden Kunst der Renaissance war: durch Anwendung der Geometrie diese Kunst vom Stand des Handwerks in den der freien Künste zu heben — Barbari widmete seinem und Dürers Mäzen Friedrich dem Weisen von Sachsen eine Schrift über die Malerei als der achten der freien Künste. Die kanonisierte Arbeitsteilung der Spätantike und des Mittelalters sollte also durch die bildende Kunst überwunden werden, jetzt aber, bevor Kopernik seine Entdeckung veröffentlicht, entzieht sich die freie Kunst Astronomia selbst dem geometrischen Verständnis und Dürer versucht umsonst, mit Maß und Zirkel das Wesen der Schönheit, d. h. auch den Urgrund der Welt zu erforschen. Auch seine persönliche Erhebung vom Stand der Handwerker in den der freien Künste, dem sein Freund Pirckheimer angehört, erscheint in den Nürnberger Verhältnissen vor Luthers Auftreten illusorisch. Die „Melancholie“ trägt das Datum 1514.

Jaromír Neumann hat in seiner Deutung des „Apollo und Marsyas“, eines Altersbildes Tizians

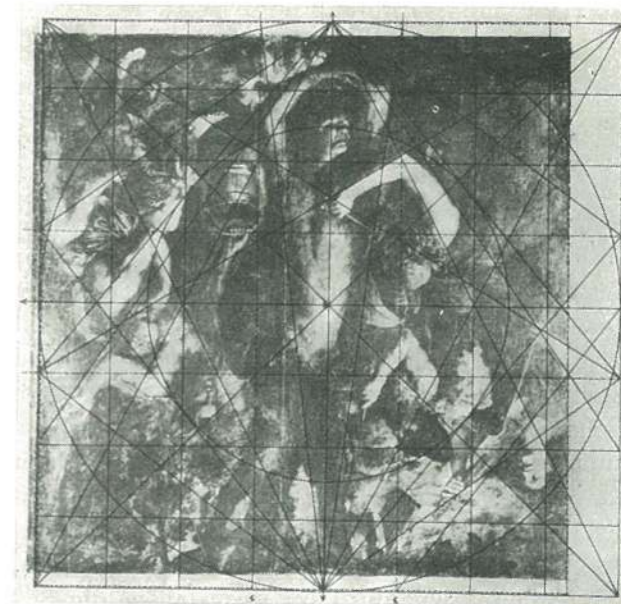


46. A. Dürer, Die Armillarsphäre. Holzschnitt, 1515. Inschrift NON IUDICET MIDAS.

(Schloßgalerie Kroměříž)⁴⁰ das verborgene Netz der Komposition aufgezeigt, das durch zwei konzentrische Kreise und zwei Hauptdiagonalen bestimmt ist. Die Links-Rechts-Diagonale verbindet die Hauptereignisse mit dem Kopfe des nachdenkenden Midas, der Tizian selbst ist. Die Kreise grenzen einen Reifen für den Umlauf der Sonne, des Apollo ab. Ich will diese von Neumann demonstrierte Struktur mit Dürers Holzschnitt der Armillarsphäre (1515) mit Inschrift NON IUDICET MIDAS hier vergleichen. Hier stehen die beiden konzentrischen Kreise für Erde und Sonnenumlauf. Auch Dürer verstand also die Sage vom Marsyas, den Apollo trotz der Meinung des Schiedsrichters Midas im musikalischen Wettstreit besiegte und grausam bestrafte, im Sinne des siegreichen Umlaufs der Sonne um die Erde. (Abb. 46, 47).

Die kosmologische Kehrseite des geistig-moralischen Zwei-Welten-Problems läßt sich nie, am wenigsten zur Renaissancezeit, ganz verkennen. Hier kann ich an die Arbeiten Karel Stejskals im allgemeinen verweisen.

Am Ende ist noch eine Bemerkung über die Grenzen der Zwei-Welten-Darstellung vonorten. Das Übereinander wird in kunsthistorischen Handbüchern z. B. im alten Ägypten als ein Behelf zur Darstellung der verschiedenen Raumpläne des Geschehens angenommen, oder als ein Mittel, der aus religiösen Gründen zu meidende Überdeckung der Figuren vorzubeugen. Ich möchte jedoch darauf hinweisen, daß schon in der Darstellung der Himmelsgöttin Nut als eines Gewölbes über der Erde eine kosmische Hierarchie in Ägypten abgebildet wurde. Auf der Traianssäule und den sie nachahmenden Säulen z. B. der Karlskirche in Wien (Fischer von Erlach) entsteht durch den Spiralenfries ein Übereinander. Die Säule ist offenbar eine Weltsäule alter Mythologie, das Zentrum der Welt kennzeichnend, und die Taten Traians werden hier ununterbrochen auf einer zwischen Erde und Himmel vermittelnden, die zwei Welten verbindenden Spirale geschildert. Eine Beschränkung der Bedeutung „Vision oben — irdische Wirklichkeit unten“ hat Panofsky vorgeschlagen: bei van der Weyden erscheint den drei Königen das göttliche Kind als illusive, naturalistische Vision in den Lüften, als ein Wunder, dagegen soll in der ottonischen Miniatur



47. Jaromír Neumann, Rekonstruktion des Kompositionnetzes zu: Tizian, Apollo und Marsyas, um 1570. Schloßgalerie Kroměříž. Die Figur des urteilsprechenden Midas — Tizian gibt die Kreisbewegung an.

so etwas nicht möglich sein. Panofsky führt hierzu das Beispiel die „Erweckung des Jungen von Nain“ in der Miniatur des Evangeliiars Ottos III (Staatsbibliothek, München) an.⁴¹ Die oben als schwebend abgebildete Stadt soll rein begrifflich die Stadt Nain, in der das Wunder sich abspielt, bezeichnen, keine Vision darstellen. Im Sinne der Ausführungen Mircea Eliades⁴² über das Heilige und das Profane wäre jedoch dieser Unterscheidung nicht zuzustimmen. Die Vision kann Vision einer höheren, eigentlichen Realität sein, oder zum bloß subjektiven Fata Morgana, zur Illusion als Illusion herabsinken, und das ist eben bei Rogier van der Weyden, in der ganzen frühniederländischen Schule öfters der Fall. Die ottonische Miniatur ist auch visionär, wie schon aus ihrer Themenwahl hervorgeht. Die Vision der Stadt Nain über der Szene, die sich in dieser Stadt abspielt, unter einem Triumphtor, wie es in dem von Panofsky gebrachten Beispiel der Fall ist, verbindet sich mit Triumphdarstellungen, in denen der Sieg der gerechten Gemeinde, des himmlischen Jerusalem gefeiert und geschaut wird.

Die an einigen Beispielen demonstrierten Fälle der Komposition „zwei Welten im Bilde“ ließen sich noch durch viele Typen der Abweichungen, Tarnungen und Verwandlungen des Typus vermehren. Und diese Tarnungen wirken jedenfalls „moderner“ auf den heutigen Betrachter, als die reinen, klassischen Lösungen. Wir können jedoch diese Verwandlungen besser verstehen als Abweichungen von einer Norm, die bekannt ist. So ist Raphaels Sixtinische Madonna eine, wenn auch nicht sehr freie Abwandlung der Vision „Jungfrau in der Sonne“, die der Meister auch unverwandelt als Madonna di Foligno darstellte. Maria steht bei Raphael auf einer aus Wolken hervorschauenden Weltkugel, was an die Victoria noch erinnert. Der Architekturrahmen ist weggefallen, die Siegesengel sind zu lustigen Putti herabgesunken und sehen von unten der Erscheinung zu. Die Darstellung will mit dem Großartigen der Tradition einen unmittelbaren Appell an das Privatsubjekt verbinden. Die illusiv Vision des Barock wird vorweggenommen, allerdings nicht erst hier, sondern schon 1450 von Enguerrand Charantons „Krönung Mariä“, einer Wandmalerei in Villeneuve-lès-Avignon. Eine schon modern zu nennende Subjektivität der Vision spürt man fast in der flämischen Miniatur „Erschaffung der menschlichen

Seele“ der Hs. 9232 der Bibliotheque Royale, Brüssel. Das Argument des ununterbrochenen Traumes oder der ununterbrochenen Vision, ob Sinnenstäuschung, ob Wirklichkeit, findet hier schon Anwendung, wobei es in den Anfängen der Vereinsammung des erkennenden Subjekts, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei Descartes, zusammen mit dem *Cogito ergo sum*, den Beginn moderner Subjektivität erst kennzeichnet. Die Miniatur entstand in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Vergleichen wir sie mit der etwas späteren Vision der offenen Himmelspforte über einer Landschaft bei Dürer, Blatt II der Apokalypse. Hier ist eine ungefähr gleiche „Weltlandschaft“ wie in der Miniatur von gehobenem Standpunkt gesehen, gleich subjektiv, fast impressionistisch, wie es eben die subjektive Augenempirie in der Umwelt wahrnimmt, nur die an das Subjekt sich wendende Erscheinung ist getroffen, ohne nach der objektiven Substanz zu fragen. Anders ist dem in der oberen Zone. Während der Niederländer die Vision mit denselben Mitteln illusiv erscheinen läßt, was dann bei van Eyck seine Fortsetzung findet, gibt Dürer der überirdischen Erscheinung den Akzent höherer objektiver Wirklichkeit, indem er sie den geschnitzten Relieffaltären der Spätgotik angleicht. Auch brechen Flammen aus der Himmelspforte hervor und schaffen so die Verbindung mit der Erde, auf der sie in der Folge das Werk der Gerechtigkeit verrichten sollen. Die Niederländer schaffen seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts schon die objektive Kommunikation zwischen Oben und Unten, die in der böhmischen Bibel von 1402 des Konrad Vechta (Antwerpen) so ungestört verläuft, allmählich weg.

Beim Kompositionstypus des Übereinander erscheinen uns „modern“ die kühnsten und freiesten Abwandlungen des alten Schemas, wie der sehr sonderbare Heuwagen des Hieronymus Boscch und die auf die Verwirrung des von unten Beobachtenden berechnete Himmelfahrt Mariä Asams. Wenn die niederländische Subjektivität zum Phantastisch-Traumhaften fortschreitet, wie bei Brueghel und Bosch, sind wir an das dem Unbewußten verfallene Subjekt des Surrealismus schon erinnert, aber bei diesen alten Meistern sind die von uns erörterten Schemen oft noch im



48. Reiter mit Nike. Kyrenäische Schale, 6. Jh. v. u. Z.



49. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt aus der niederdeutschen Bibel, bei Heinrich Quentell, Köln, um 1479.

50. Silberne Schüssel mit einem König (Schapur I. ?) im Typus Mithras auf der Jagd, Sassanidenzeit. heiningrad, Eremitage.

51. Römische Münze Victoria Persica des Valerian.

Hintergrund. Das Nebeneinander ändert Pieter Brueghel d. J. im „Babylonischen Turm“ seltsam ab (Alte Pinakothek München). Der Turm ist an seiner linken Hälfte vollendet, nach oben abgeschlossen, ein Beispiel „geschlossener Form“, mit Wölfflin zu reden. Die rechte Hälfte ist jedoch offene Form, unvollendet und zudem von der Zeit angegriffen, verwest. Ruine. Hier kommt sogar die Nachfolge des Surrealismus und Dadaismus, das Spiel mit attackierten und verwesten Objekten in Betracht, wiewohl bei Brueghel das Ganze allegorisch ausgedacht, gedanklich konstruiert ist. Der Gegensatz zwischen zwei Prinzipien, die die Weltherrschaft beanspruchen, ist hier als die Antithese zwischen Endlichem und Unendlichem und somit schon in einer gewissen spekulativ metaphysischen Beziehung abgewandelt. Das Unendliche und das Endliche hätten in der älteren Malerei vielmehr in der Komposition „Übereinander“ einen Gegensatz, allerdings rein symbolisch.⁴³

Ähnliche Fragen kommen bei den berühmten „Weintrinkern“ des Velasquez (1628) auf, einem Bild, wo der junge Meister offenbar die gleichen Mittel „manieristischer“ (im weitesten Sinne) Verwandlung und gegenseitiger Absonderung bei-

der Hälften verwendet hat. Die Winzer der linken Hälfte haben sich wie zufällig halb ausgekleidet, dann sind sie aber auf ersten Blick Bakchus mit seinem Satyrnfolge. Die Winzer rechts kosten den Wein und adorieren den Bakchus in zeitgenössischer Tracht. Eine Bekränzung mit Weinrebe schafft die Verbindung. Außerdem können wir den schon stark manieristischen Trick bemerken, daß ein Mann in zeitgenössischer Tracht von rechts nach links gezogen ist, gleichzeitig seine Gestalt zur Silhouette verdunkelt, um hier den mythologischen Schlag nicht zu stören und gleichzeitig als Repoussoir zu der strahlenden mythologischen Nacktheit der Hauptfiguren. Dafür hat wieder der Bakchus direkt adorierende Alte der rechten Hälfte einen wollenen Hirtenmantel umgeworfen, der an die klassische Draperie erinnert. Fernand Léger hat 1945 in seiner „Grande Julie“ sehr verwandte Mittel benützt, um das Nebeneinander zweier Welten zu einem Durcheinander, zu einem Ausgleich zu machen: auch er will den Zwiespalt beseitigen. Bei Léger steht nicht, wie bei Velasquez, die klassische Mythologie gegen die Idylle eines gegenwärtigen Lebens, sondern die dem Menschen entfremdete Maschinezivilisation gegen den Menschen. Dabei ist das Maschinenprodukt links der organischen menschlichen Form angeglichen, die Julie in der rechten Hälfte dafür dem Maschinenprodukt. Zwei Objekte vermitteln, ein recht mechanischer Schmetterling und eine wie aus Stahl geformte Blume. Nach einem Programmgedicht des Künstlers zu urteilen trifft diese Beobachtung ungefähr für das Wesentlichste seines reifen Werkes zu.⁴⁴

Velasquez knüpft in dem erwähnten, äußerlich so realistisch anmutenden Bilde der „Weintrinker“



52. Dürers Apokalypse, Blatt III, Die Apokalyptischen Reiter. Holzschnitt, 1498.

auf die hinter ihm liegenden Errungenschaften der manieristischen Epoche italienischer Malerei (um 1520—um 1620) an. In diesem italienischen Manierismus kann man u. a. erfinderische Abwandlungen der Zwei-Welten-Komposition auch sehen. Z. B. werden zwei verschiedene Malweisen in einem und demselben Bilde gebraucht (wie schon in Dürers Apokalypse für das Oben und das Unten immer eine andere Zeichenmanier), Frauenakte zeigen eine fremde, marmorblasse Manier und Plastik gegenüber den gebräunten Männern, u. s. w. Mit Recht erblickt man darin Ansätze zu der modernen Formgebung. Aber die Manieristen spielten auch sehr häufig mit der Überwindung des Gegensatzes zwischen Vision oben und Wirklichkeit unten, auch mit Licht- und Feuererscheinungen, die, wie früher in der deutschen Graphik, in Diagonale den Raum durchkreuzen. Diese manieristischen Experimente mit der Vision, die bei Tintoretto schon wundersame Mittel des Lichts und der Vergeistigung der Form in Bewegung setzten, kommen in Grecos Jugendbild „Begräbnis des Grafen Orgaz“ zu einem Abschluß. Hier besteht noch, wie Max Dvořák bemerkte,⁴⁵ ein Formgegensatz zwischen Oben und Unten, von einem Rundbogen abgeschlossen. Diesen Gegensatz auszugleichen, schafft sich dann Greco allmählich in der Nachfolge Tintoretts eine Formgebung, die ihn zum „Vater“ des modernen Expressionismus, oder wenigstens zu seinem bedeutsamsten Vorläufer macht. Der offenbare, auch kompositionelle Gegensatz wird zur inneren Spannung der Form, der Handschrift, Farbgebung, Figurenproportionierung und was alles da in Frage kommt! Herbert Read⁴⁶ hat schon im Neolith solchen Vorgang beobachtet und ihn mit der modernen Kunst verglichen: der Kampf zwischen Mensch und Tier geht in die Spannung zwischen geometrisch-ornamentalem Zwang der am Handwerk gebildeten ordnenden Vernunft und der ungestümen tierischen Vitalität, die der Künstler im Werke zu meistern, zu bewältigen hat (zu magischem Zweck), über. Eine in regel-



53. Delacroix, Kampf eines Reiters mit einem Pardal. Ölskizze, um 1849. Prag, Nationalgalerie.

mäßiges Geflecht hineingezwungene furchtbare Schlange ist das überzeugende Beispiel, das Read dem urzeitlichen Kunsthandwerk entnimmt.

Bei Greco ist noch eine andere, sehr alte manieristische Tradition auf die Spitze getrieben, die man am besten Feuermetamorphose nennen könnte. Nicht nur war die Entwicklung der Gotik zum späten Flamboyant-Stil hin von der Kristallisierung der S-förmigen Figur begleitet, sondern auch Michelangelo begründet noch seine *Figura serpentinata*, die er an die Manieristen weitergibt, mit einem Hinweis zur Flamme. Greco sucht, wie Dvořák richtig sieht, seine Figuren, die ganze Menschenbestimmung der Flamme anzugleichen.⁴⁷ Feuer war für Plotin⁴⁸ schon und dann mehrmals in den mittelalterlichen Kompositionen, wie wir sahen, ein Mittler zwischen zwei Welten, einer materiellen und einer geglaubten geistigen. (Dieser Glaube ging sehr früh auf das Sinnbild der Osterkerze (*cerum paschale*) über, die zum *Monumentum resurrectionis* wird, zum Bild der Victoria Christi, der „wahren Sonne Christus, der von der Hölle zu den Sternen als Sieger hinaufsteigt“).⁴⁹

Wir haben die Feuermetamorphose als eine der Vorstufen der Metamorphosen moderner Kunstform erwähnt. Ihr ging wohl die ebenso „modern“ anmutende, abstrakt- universale Metamorphose der romanischen Kunst voran, wo für Pflanze, Tier und Mensch dieselbe Formsprache am Werke ist. Durchsichtiger ist für uns das Metamorphe der Renaissance, das für das moderne Auge an ihr ebenfalls besonders Fesselnde. Bei den Niederländern wurde, wie schon bemerkt, der Dualismus zumeist subjektiviert. Dagegen suchte die italienische Renaissance durch eine geometrisch-mathematische Bewältigung des Gesehenen dieses zu einer ontologischen, metaphysischen Geltung zu erheben. Einen anderen Weg schlug die Donauschule an, untersuchen läßt sich bei Cranach d. Ä. und beim jungen Dürer sehen: an Stelle der Geometrie oder mit ihrer teilweisen Verwendung steht in dieser 1490 beginnenden Malerschule das Vegetative, alles wird der Pflanze angeglichen, eine vegetative Metamorphose vor allem des Menschen geht vor sich, dabei „wachsen die Bäume in den Himmel hinein“. Wir sehen eine Rezidive dieses Verfahrens in den letzten Bildern van Goghs, wo das Wachstum der Erde alles mit sich reißt und über eine Angleichung an das lodernde Feuer in die Kraftströmungen des



54. Delacroix, Entwurf des Deckenfreskos für die Apollo-Galerie des Louvre: Licht kämpft gegen Finsternis, 1850.

Kosmos hineinwächst. Ähnliches ist auch noch an einem Holzschnitt des Orest Dubay zu bemerken. Das Material des Holzschnitts verbindet sich willig mit dieser Idee. Dabei spricht uns ein Wolf Huber, Albrecht Altdorfer nicht minder modern an als ein „Fanatiker“ der Perspektive und Geometrie im Bilde wie Uccello, Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna. Das Ringen um die Überwindung des Zwiespaltes spricht uns an. Ebenso wirkt auf den modernen Betrachter das mannigfaltige Spiel des Lichtes, mit dem der alte Maler auch die trivialsten Erdendinge (vgl. Caravaggio, Rembrandt) zu sublimieren, zu verklären wußte. Wieder waren hier die „zwei Welten“ Ausgangspunkt, und das Spiel des Lichts verbindet sich oft mit einer Nachahmung der Plastik, im Kontrast zur offenen und flüchtigen Form des Daseins — auch durch Angleichung an die große Plastik kommt in das Bild ein Widerschein der Überwelt hinein. Das Bildmotiv des die Marmorstatue anbetenden Pygmalion taucht erstmals in solcher Bedeutung im italienischen Manierismus auf, daneben brennt ein großes Feuer am Opferaltar, das ersehnte Beleben einer

Statue beseitigt hier einen Gegensatz zwischen Jenseits und Diesseits, auch muß eine Göttin dabei helfen.

J. L. Carr schreibt in seiner Arbeit über die Pygmalionsage im französischen 18. Jahrhundert von Beziehungen nicht nur zu wiederholten Illustrationen des Mythos in Bildhauerei (z. B. Falconet) und Malerei, sondern auch zu dem bekannten, von Theodor Hetzer seinerzeit beobachteten Phänomen der belebten Statue in Gärten und Parks der Rokokomalerei. Die Statue erwidert oft einen verliebten Blick, der ihr von der galanten Gesellschaft zukommt. Auch die Idee des Venusfestes, der Venusverehrung mit Opfern, wobei Venus in der Nische lebendig wird, kommt wohl daher. Dieses ist ein manieristischer Zug der Rokokomalerei, der uns besonders „modern“ anspricht. Der Manierismus kann einen lebendigen Menschen marmorhaft malen, eine Marmorstatue beleben.

Ein unmittelbarer Vorläufer der modernen Malerei, Delacroix, entwickelt das Motiv des mit einem Raubtier diagonal kämpfenden Reiters zu einem Übereinander des Lichtgottes Apollo am Sonnenwagen, der die Finsternis unter sich, mit wimmelnden Tieren und der Schlange in verlängerter diagonalen Distanz bekämpft. Wir

haben diese Diagonale schon bei Dürer kennengelernt. Als unmittelbare Vorstudie zu Delacroix' Komposition für die Decke der Apollo-Galerie des Louvre kann das Bild der Prager Nationalgalerie, „Reiter gegen einen Pardal kämpfend“ betrachtet werden. Man sieht, wie in der Schlangenlinie des Tieres die Schlange Finsternis der Komposition schon vorweggenommen wird, auch die Bewegung des Reiters ist die des Apollo, der dann statt des Speeres einen Bogen handhabt.

In diesen manieristischen Problemkreis des Lichtes und der Plastik gehört ein Bild von der Wende zweier Epochen, der nicht aufhört, „modern“ zu wirken. Es ist das des Ermordeten Marat des J. L. David. Nicht nur erhebt hier das diagonal von einer unsichtbaren (in der gegebenen Situation jedoch wohl trivialen) Quelle hereinfallende Licht die Leiche zu einer Bedeutung höheren, „ewigen“ Lebens. Hier spielt sich auch der Schlußakt einer sehr öffentlichen Staatstragödie, einer Haupt- und Staatsaktion des *citoyen* ab, und zwar im privatesten Winkel, einer Badestube des *bourgeois*. In dieser gemalten Tragödie ist der Zwiespalt *citoyen-bourgeois* einmal überwunden, der sonst unüberwindlich erscheint, es ist der Zwiespalt zwischen Eigeninteresse und Gemeininteresse, zwischen öffentlich und privat. Hier aber ver-

wandelt Davids Manierismus die Badewanne in ein Denkmal, eine Kiste in einen Sockel, beides durch frontale Einstellung erzielt, er macht fast das Holz zum Marmor, der Handtuch wird zur klassischen Draperie. David hat ganz anders für öffentlichen und für privaten Bedarf gemalt, einmal heroisch-klassizistisch, einmal unheroisch-realistisch. In seinem Marat-Bilde hat er beide Linien, den öffentlichen Klassizismus mit dem privaten Realismus vereinigt.

Wir haben Beispiele des kompositionellen Dualismus seit der Antike untersucht und sind zu den manieristischen Mitteln des Ausgleichs zwischen den Gegensätzen im Bilde übergegangen. Es sind diejenigen Merkmale, die uns besonders „modern“ vorkommen. Der Reiz des Modernen, der im Manierismus des 16. und 17. Jahrhunderts schon im Keime gegeben war, besteht hauptsächlich in der Verwandlung, im Übergang, im Transzendieren von einer „Welt“ in eine andere, was bei Greco z. B. zum Hauptträger der Wirkung schon geworden ist. Das zwiespältige Welterleben durch das menschliche Subjekt findet an solchen Kunstwerken unmittelbare Objektivierung und Befriedigung. Man erinnere sich auch solcher Darstellungen wie der „Frau Welt“ in gotischen Kathedralen (vorne schönes Weib, hinten offenes Grab), oder der Barockporträts, deren eine Gesichtshälfte schon der Verwesung anheimgefallen ist. Solche Beispiele nehmen sich in ihrer Stilumgebung besonders „modern“ heraus, als eine Vorwegnahme des Surrealismus.

In der modernen Malerei finden sich außerdem auch entschiedene, vorbehaltlose Rückgriffe auf die alten Kompositionsformen des Dualismus, so bei Franz Marc („Kämpfende Formen“, d. i. zwei rotierende Farbmassen, München) und Picasso für das Nebeneinander, bei Chagall z. B. für das Übereinander von Vision und Wirklichkeit. Die Anfänge des kompositionellen Dualismus moderner Bilder sind in dem alten Dualismus der Komposition ebenso zu suchen wie die oben besprochenen Arten seiner Überwindung durch die Formgebung, durch eine „Verfremdung“ der Form. Ich wil zum Schluß eine Möglichkeit der Betrachtung moderner Bilder vom Standpunkt des Dualismus aus erwägen lassen. Eine besondere Rolle käme bei solcher Bildbetrachtung den Problemen des Lichts zu. Die Lichtexperimente moderner Malerei rufen nach einem Vergleich mit

55. Athos, Protaton. Kreuzbesteigung, Ausschnitt aus einem Fresko d. 14. Jhs.

56. Geburt Christi, Fresko. Mistra, Anfang d. 14. Jhs.



57. Meister der Třebonër Altars (Wittingauer Meister), Christus auf dem Ölberg. Landschaft im Sinne des spätbyzantinischen Manierismus, mit Elevation der Christusfigur. Prag, Nationalgalerie.



58. Johannes geht in die Wüste, um 1453. Eine Giovanni di Paolo zugeschriebene Tafel. Chicago, The Art Institute, Sammlung Ryerson. Oberteil im Sinne des spätbyzantinischen Manierismus.

denen der mittelalterlichen, wobei diese in der Lichtmetaphysik, einem Erbe der Spätantike, begründet waren. Diese Lichtmetaphysik kannte eine „doppelte Wahrheit“ über das Licht, sie unterschied zwischen einer *ratio physica*, die das Licht als mechanisches Phänomen behandelte, z. B. sollten Gold und Edelsteine das Licht widerstrahlen, wie wir es nehmen, nach der

„höheren“ Wahrheit jedoch sollte ihr Wesen konzentriertes Licht sein, und sie strahlten es in ihrem Splendor hervor.⁵⁰ Einem mit Licht bewußt experimentierenden Maler wie Josef Šíma kann heutzutage nicht gleichgültig sein, daß die Relativitätstheorie 1905 eben von solchen Lichtfragen ihren Ausgang nahm, das Licht entzog sich den „normalen“ Verhältnissen im Makrokosmos, das „sonderbare Benehmen“ des Lichtes bestand darin, daß seine Geschwindigkeit in den Berechnungen immer Konstante blieb, die feinsten Apparate können es entweder als ein elektromagnetisches oder ein korpuskulares Phänomen, aber nicht als beides zugleich messen, u. s. w.⁵¹ Dies ist nicht mehr Metaphysik, sondern ein Grenzgebiet der Naturwissenschaft, ohne sie ist die Weltanschauung nur passiver Subjektivismus der Sinne. Die alten Denker und Künstler versuchten die Grenzen der Erfahrung mit Hilfe der Metaphysik zu überschreiten und der von uns verfolgte Dualismus des Bildes war ein Ausdruck dafür. Dieser Dualismus aber, der auch seine sozialpsychologische Wurzel zugleich hatte, ist die Vorgeschichte eines modernen Dualismus, dessen Spuren oben angedeutet wurden. Dieser Dualismus ist unmetaphysisch, erforscht die unendlichen Verwandlungen der Materie, bleibt jedoch

59. Murillo, *Entrückung des hl. Diego*. Madrid, Prado.



Dualismus, solange die Erkenntnismittel der Naturwissenschaft dualistisch sind. Nur die unanschaulichen abstrakten Begriffe der Philosophie können einen Monismus denken, zu dem der Wissenschaftler und Künstler sich mit seinen zwiespältigen Erkenntnismitteln durchringen muß — es geht auch ihm zuletzt um die Überwindung des Dualismus. Die alten Lichtspekulationen sind also nicht ganz veraltet für die moderne Malerei, wie es auch Wolfgang Schöne in seinem diesbetreffendem Buch gezeigt hat.⁵² Er erklärt jedoch nur die frühmittelalterliche Malerei am Hintergrund der Lichtmetaphysik konkret und folgerichtig. Die böhmische Schule des 14. und 15. Jahrhunderts z. B. figuriert in seinem Buch nur als ein Phänomen des Überganges vom Eigenlicht zum Beleuchtungslicht. Hier wäre auf die Erörterungen Karel Stejskals bei den Lichtanalysen der Anfänge der böhmischen Schule bei Theodorich u. a. zu verweisen.⁵³ Für das 20. Jahrhundert dann auf das seit 1905 neueröffnete kosmologische Problem des Lichts.

Im allgemeinen erscheint es noch als notwendig, hier auf die zwei Hauptwege der modernen Malerprogramme zur kritischen Überwindung der bloßen sinnlichen Erfahrung (des Impressionismus) hinzuweisen. Es ist der Weg der geometrischen Konstruktion eines im Grunde mathematischen Kosmos (Kubismus, Konstruktivismus, Purismus, De Stijl-Gruppe) und der Weg der organischen Schöpfung, wo Paul Klee bezeichnenderweise den Künstler mit einem Baum vergleicht, von gemeinsamen Wurzeln des Künstlers und der Wirklichkeit bei diesem Vergleich spricht, woraus folgen soll, daß der Maler durch freie Schöpfung das Wesen der Dinge trifft, die aus denselben Wurzeln wie er selbst wachsen und sich ernähren.⁵⁴ Dieser Weg steht dem anderen gegenüber wie seinerzeit dem Geometrismus italienischer Renaissance der Vegetabilismus der Donauschule. Wenn die Künstler diesen oder jenen Weg zur Kritik der sinnlichen Erfahrung vorschlagen, können sie jedoch schwer von diesem natürlichen Element ihrer Kunst sich auch ganz lossagen. Auch das ist ein Grund, warum das Problem der zwei Welten im Bilde immer neu aktuell werden kann.

Die moderne Malerei schärft den Blick auch für solche Erscheinungen, wie die Überführung des Übereinander in das Hintereinander ist, was bei

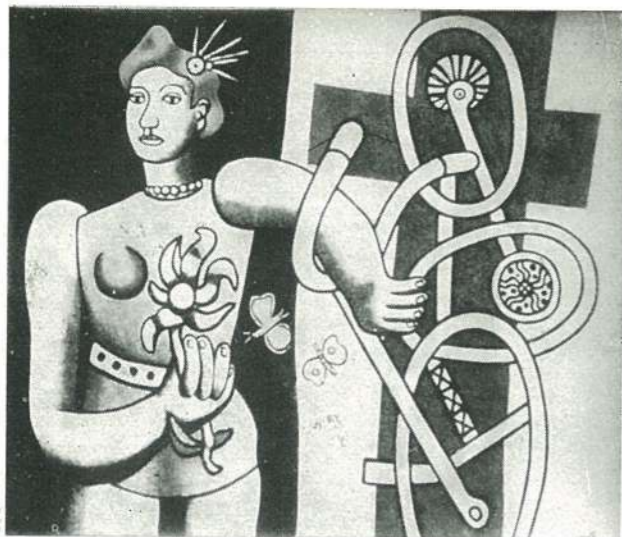
60. Velasquez, *Die Weintrinker*, 1628. Madrid, Prado.



dem heutzutage sehr interessierenden Bild der Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer zu beobachten ist (1525). Die Farbgebung vor allem läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß die aufgehende Sonne in der Ferne dem welthistorischen Sieg im vordersten Plan entspricht, es ist keine gewöhnliche Sonne, sondern eine Erscheinung, Epiphanie höherer Welt, wozu früher die Komposition des Übereinander bestimmt war. So kann man die Absonderung der Pläne durch verschiedenliche Farben auf niederländischen Landschaftsbildern um 1600 auch als verschiedene Seinsebenen empfinden, nicht nur als Unbeholfenheit in der Darstellung der Raumtiefe. In der alten Malerei standen „manieristische“ Mittel für die Überwindung des Gegensatzes der Welten zur Verfügung, und sie stehen der modernen Malweise am nächsten. Es kommt die Frage dabei auf, ob diese Verwandtschaft dadurch zu erklären ist, daß auch der moderne Mensch einen Zwiespalt in seinem Welterleben zu überwinden sucht. Dieser Zwiespalt ist nicht nur auf die oben erwähnten Dualismen der Wissenschaftlichen Welterkenntnis gegenüber dem direkten Zeugnis der Sinne, oder der entfremdeten Welt im soziologischen Sinn gegenüber dem

subjektiven Bedürfnis, die Welt sich anzueignen, zurückzuführen. Hier wären wohl auch die tieferen Sonden der Psychoanalyse zu beachten, nachdem die konkrete Analyse der Bilder selbst durchgeführt ist. Dabei ist der Dualismus und das Bestreben nach seiner Überwindung nicht unbedingt an eine metaphysische und in diesem Sinne transzendentalische Weltdeutung gebunden, es gibt auch ohne Metaphysik einen Dualismus der Erkenntnis und des Welterlebens. Wir sahen schon bei Rubens, wie sich der Dualismus vom Übernatürlichen ins Natürliche übertragen hat. Die neue Zeit erkennt und erlebt die Welt auch zwiespältig, wenn auch ohne Transzendenz. So unterscheidet z. B. die Wissenschaft heute, viel radikaler als zur Zeit der Renaissance, zwischen Erscheinung und Wesen, Zeugnis der Sinne und Schlußfolgerungen des methodischen Verfahrens.⁵⁵ Inmitten der kritisch-realistischen Umwälzungen der Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die Spuren des Dualismus gar nicht verschwunden, sie kommen hier zu einer neuen, modernen Bedeutung, worauf wir hier nur sehr flüchtig hinweisen können.

Schon in dem Bild, das dem Impressionismus



61. Fernand Léger, *La grande Julie*, 1945. New York, The Guggenheim Museum of Modern Art.

den Namen gab (Monets *Impression-soleil levant*), zeigte sich nicht nur eine Impression der Sinne, sondern zugleich Vereinigung von Oben und Unten durch das Licht und die rotierenden Nebelmassen um die rote Sonnenscheibe herum. Cézanne sprach selbst vom Zusammenstoß der optischen und rational-konstruktiven Welterkenntnis in seinen Bildern. Solcher Zwiespalt war

schon an manieristischen Werken das „Moderne“. Man kann sich da erinnern, daß in Brueghels Turm von Babel Vollendetes und Unvollendetes nebeneinander standen, bei Michelangelo gab es einen Gegensatz des *Finito* und *Non finito* an einem einzigen Bildwerk, und man urteilt auf künstlerische Absicht in einigen Fällen. Die moderne Malerei ist dem vergleichbar, was in der Urzeit schon als Überwindung der Gegensätze entstand und die ganze Spannung noch in sich trägt (neolithisches Ornament nach H. Read, El Greco, Rubens). Sie lebt von Gegensätzen und Spannung, die in der Form liegt und greift selten zu einer Explikation des Gegensatzes im Übereinander oder Nebeneinander, wie die alte Kunst. Die innere Gegensätzlichkeit gehört jedoch wohl zu ihren Grundzügen, sie wird von den Theoretikern auch in den Künstlern selbst gesucht, wie von Paul Klee sein Biograph Grohmann schrieb, daß, wenn in seinem Werk Bilder vorkommen, die tatsächlich das Kalte mit dem Heißen, das Arktische mit dem Tropischen in sich vereinen, dieses wechselseitige Durchdringen der Gegensätze einem wesentlichen Zug seines künstlerischen Temperaments entspricht. In ihm selbst gab es Grohmann zufolge diese Mischung von Kälte und Wärme nicht als Zwiespältigkeit, sondern als untrennbares Reichtum seines Talents, Mathematisches vetrug sich in ihm mit Fantastischem, Menschliches mit Kosmischem.⁵⁶



62. *Sieg des Kaisers Hostilianus (+251) als des Sol Invictus, mit mithraistischer spiragis auf der Stirn, über die Barbaren. Eine Vorwegnahme der Komposition des Jüngsten Gerichtes. Relief am Sarkophag Ludovisi, Rom, Museo delle Terme.*

Zusammenfassung

Die Abhandlung sollte an Beispielen zeigen, daß die dualistische Komposition in ihren Hauptarten des Nebeneinander, des Übereinander und der Diagonale in der Bildkunst des Mittelalters und der weiteren Entwicklung antike Vorstufen hat und sich auch inhaltlich auf sie beruft. Das Nebeneinander wurde schon im alten Orient zum Schema eines kosmologischen und weltgeschichtlichen Gegensatzes (das Männliche und das Weibliche, Rom und Persien). Das Übereinander, das im alten Ägypten schon für den Gegensatz des weiblichen Himmelgewölbes über der flachen männlichen Erde stand, begründet in der Vision des Ixionrades im griechischen Vasenbild des 4. Jahrhunderts v. u. Z. einen Gegensatz zwischen dem Sonnenrad oben und den von unten hinaufsehenden Figuren. Diese Art Komposition vereint sich in der christlichen Kunst mit der Tradition des über die Barbaren triumphierenden Rom, der Verkündigung der *Pax Romana* an die Völker der Erde, wie die Sonne über der Erde unbesiegbar

jeden Tag neu erscheint. Der Sonnen- und Victoria kult stand auf der Spitze, als das Christentum unter Konstantin allmählich zu einer Weltmacht wurde und die dem entsprechende Ikonographie sich ausbildete, zu der allerdings einige Vorstufen dualistischer Art schon in den Katakombenmalereien früher geschaffen wurden. Was oben erscheint, geht auf die Symbolik der triumphierenden römischen Sonne zurück, wovon zwar viele Abänderungen und Tarnungen, aber auch reine, sprechende Beispiele bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein (Delacroix) vorliegen. Der Gegensatz geht von der Komposition in den Stil über, er wird auch auf verschiedene Art ausgeglichen, überwunden.

Die Manierismen dieser Art bereiten den Weg der modernen Malerei vor, für die eine neue dualistische Weltanschauung, wenn auch ohne metaphysische Grundlage, nur im zwiespältigen Erkennen und Erleben der Welt begründet, als Hintergrund zu denken wäre.

Anmerkungen und Hinweise

¹ Vgl. J. L. Carr, *Pygmalion and the Philosophes*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIII, 1960, Numbers 3—4, July to December, S. 239—255. Für das Ausleben des Motivs in der deutschen Ästhetik und Dichtung der Goethezeit und bei Heine vgl. Rudolf Chadraba, *Von einem Schlüsselbild der Dichtung Heinrich Heines*, in: *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk-literatura V*, 1958, S. 131—151 (Verlagsort Prag).

² Alois Dempf, *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst*, Zürich-Köln 1959, hier bes. cap. Die ursprüngliche Stilbildung: antithetische Ikonologie, S. 34—50.

³ Vgl. Riccardo Finzi, *Un freggio attribuito ad Antonio Allegri*, in: *Nuove lettere Emiliane* No 4—5 (1965), S. 29 ff.

⁴ Klosterbibliothek Vorau, cod. 259, Band II, Fol. 360.

Für die Anweisung dieser Initiale danke ich Dr. Karel Stejskal. Der Chromist Giovanni de Marignola, der vorher eine Reise in Asien unternahm, kam die Kenntnis persischer Vorbilder zur antithetischen Nachahmung vermittelt haben.

⁵ Vgl. Jérôme Carcopino, *De Pythagore aux apôtres*, Paris, 1956, bes. S. 10 ff.

⁶ Herbert Read, *Bild und Idee*, Köln 1961 (orig. *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Cambridge 1955), S. 11 ff.

⁷ Vgl. Louis Bréhier, *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris; Peter H. Feist, *Byzanz und die figurale Kunst der Merowingerzeit*, in: *Byzantinische Beiträge*, Berlin 1964, S. 399—411.

⁸ Herbert Read, l. c., daselbst.

⁹ Robert Eisler, *Orphisch-dionysische Mysterien in der christlichen Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg

II, 1922—1923, II. Teil, Leipzig-Berlin 1925, S. 81 ff.

¹⁰ René Huyghe, *Le dialogue avec le visible*, Paris, 1955; Werner Hoffmann, *Das irdische Paradies*, München 1959.

¹¹ Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“* u. s. w., Heidelberg 1904.

¹² Jaromír Neumanns Beitrag an dem Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Bonn, 1964 (Materialien sind bisher noch nicht erschienen).

¹³ Erwin Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, 5).

¹⁴ Karel Chytil, *Antikrist v naukách o umění a středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918.

¹⁵ Vgl. Karel Stejskal, *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*, in: Sborník zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965.

¹⁶ *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* . . . hsg. von W. H. Roscher, Leipzig 1890—1894, Stichwort Nike.

¹⁷ Dasselbst. Vgl. auch Felix Rütten, *Die Victorverehrung im christlichen Altertum*, Paderborn 1936.

¹⁸ Zu den Sancti als Vorläufern des christlichen Heiligen vgl. H. Delahaye, *Sanctus. Essai sur le culte des Saints dans l'antiquité*, Bruxelles 1927 (Subsidia Hagiographica 17). Zu der Brücke als einem Heilsweg Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957, S. 106 ff. Zu der Leiter und der Brücke, die die Erde mit dem Himmel verbinden vgl. Anm. 39) und M. Boskovits, *Un'opera propabile di Giovanni di Bartolommeo Cristiani e l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione“*, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae, red. Ludvig Vayer, Tomus XI, Fasc. 1—2, Budapest 1965, S. 69—94 und die darin zit. Literatur.

¹⁹ Diese Übersetzung verdanke ich Dr. Karel Stejskal, der sich längst mit der Svantovit-Frage abgibt.

²⁰ Zu Wenzel von Radeč und seiner Siegesymbolik vgl. Karel Stejskal, *Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici (Ein Votivbild in der Klosterbibliothek von Raudnitz)* in: Umění VIII, 1960, S. 560—578 und die darin gebrachten Abbildungen.

²¹ Die Bedeutung dieser Vision für die Kunstentwicklung hob Herbert Read (nach André Malraux) hervor, in: *Bild und Idee*, I. c., S. 81.

²² Vgl. *Vom Mittelalter zur Reformation*, red. von Konrad Burdach, VI. Band, *Schriften Johanns von Neumarkt*, hsg. von Josef Klaffer, II. Teil,

²³ Vgl. die Abbildungen bei Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, und bei Baldwin E. Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 1956.

²⁴ Für die Tradition über den Thron des Chosroe (Khosrau, Khosroe, Khosró u. ä.) vgl. E. Herzfeld, *Der Thron des Khosró*, in: Jahrbuch der kgl. Preus. Kunstsammlungen Band VI (1920), S. 1—24, 103—147; Ernst Diez, *Der Thron des Khosrau*, in: Die Sprache der Ruinen, Wien 1962, ab S. 112.

²⁵ Vgl. Friedrich Kampers, *Die deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage*, München 1896, die ersten Seiten.

²⁶ Vgl. Jana z Marignoly Kronika Česká (Des Johann von Marignola Böhmisches Chronik) in: Fontes rerum bohemicarum III.

²⁷ Otto Pächt, *The Limburgs and Pisanello*, in: Gazette des Beaux-Arts, September 1963, S. 120, meint, ohne das Bild Pisanellos der Sonnenjungfrau (National Gallery, London) mit der Komposition von Emmaus, Prag zu vergleichen, die Abweichung Pisanellos von dem sonst in der ihm nahestehenden frankoflämischen Miniatur beibehaltenen Archetypus durch sein ikonographisches Unvermögen erklären zu müssen: „It does not detract from Pisanello's greatness as an artist that he was a poor iconographer“. Die Bedeutung „Vita contemplativa“ für die schräg hinaufsehende Sibylle läßt sich eindeutig beweisen, durch einen Vergleich mit der „Félicité contemplative“, einer in Bewegung übereinstimmenden allegorischen Figur, in böhmisch beeinflusster Miniatur (Jan Bandol aus Brüssel zugeschr.) der Hs. Ethiques d'Aristote (Den Haag, Museum Meermann-Westreenianum, Ms. 10 D I, fol. 193). Vgl. Helga Kreuter-Eggemann, *Das Skizzenbuch des Jaques Daliwe*, München 1964, Abb. 82.

²⁸ Vgl. A. A. Barb, *Three Elusive Amulets*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vl. XXVII, 1964, S. 1—89, im bes. ab S. 17 (III. Amulettum Kircherianum). Für die Kreisbewegung in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ vgl. die Arbeiten von Charles de Tolnay; v. a. die monographische Behandlung *Le Jugement dernier de Michel-Ange*, in: Art Quarterly, Winter 1940.

²⁹ Rudolf Berliner, *Ein Beitrag zur Ikonographie der Christusdarstellung*, in: Das Münster, 1964, S. 89—103. Die Majestas Domini, wie sonst diese Art Christusdarstellung heißt, geht, wie verwandt von uns verfolgte Typen, auf die römisch-imperiale Symbolik der sieghaften Sonne zurück, wie H. Wolfram, *Splendor imperii*, I. c., c. III darlegt.

³⁰ Vgl. die Abbildungen in: Dobroslava Menclová — Vlasta Dvořáková, *Hrad Karlštejn*, Prag 1965.

³¹ Louis Hautecœur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1949. Vgl. auch Arbeiten zur Symbolik ma. Architektur von A. E. Ringbom, G. Bandmann, B. E. Smith, bes. auch Friedrich Möbius, *Über und unter dem Bogen. Zur Ausdrucksbedeutung zweier Formzonen*, in: Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957, Leipzig, S. 73—81.

³² Julius Lange, *Die Geschichte eines Ausdrucks*, Leipzig 1900.

³³ Platon am Anfang des 7. Buches des *Staates*.

³⁴ Vgl. c. 10: „Der Guido Reni-Blick“, ab S. 104 bei Oscar Ollendorff, *Andacht in der Malerei, Beiträge zur Psychologie der Großmeister*, Leipzig 1912.

³⁵ Ollendorff, I. c.

³⁶ Ollendorff, I. c., S. 88: „Rubens gibt das Pathos der Andacht.“

³⁷ Meir Fraenkel, *Zur Ethymologie von Šamah „sich freuen“*, in: Wissenschaftliche Zs. der Martin-Luther-

Universität, Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwiss. Reihe, XII, 1963, Heft 12, S. 1048 f.

³⁸ Vgl. Julie Nováková, *O textové kritice nenučené* (Zwanglos über die Textkritik), in: Marginálie Památníku národního písemnictví na Strahově, Prag 1963, S. 60—63.

³⁹ Vgl. Franz Boll, *Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums*, Leipzig 1951, S. 83.

⁴⁰ Jaromír Neumann, *Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži*, in: Umění IX, 1961, S. 325—371, Abb. auf S. 329.

⁴¹ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York und Evanston 1962, S. 10 f., Abb. 1, 2.

⁴² Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg (Rowohlt) 1957, S. 13 ff.

⁴³ Magda Révész-Alexander, *Der Turm als Symbol und Erlebnis*, Haag 1953, S. 123 f.

⁴⁴ Das Gedicht heißt *Cinstructeurs* und sagt, in freier Übersetzung: Ihre Hände ähneln ihren Instrumenten ihre Instrumente ihren Händen u. s. w.

⁴⁵ Max Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 261 ff. Vgl. auch Luděk Novák, *Obrazový prostor a světový názor*, in: Umění VIII, 1960.

⁴⁶ Herbert Read, *Bild und Idee*, I. c., S. 31 ff.

Dva svety v obraze

K antickým základom kompozičného dualizmu

Dr. Rudolf Chadraba CSc., vedecký pracovník Ústavu pre teóriu a dejiny umenia Československej akadémie vied v Prahe, autor knihy *Dürerova Apokalypsa* (1964), sústavne sa venuje ikonologickému výskumu. O výsledkoch svojej práce mal v kruhu slovenských historikov umenia v Bratislave prednášku. Aplikoval v nej na starší výtvarný materiál tézu o antickom pôvode kompozičného dualizmu, založeného na protiklade navzájom bojujúcich alebo polárnych „princípov“. Chadraba prednáška sa stretla s veľkým záujmom, ale aj s námietkami. Uverejňujeme ju s presvedčením, že môže byť podnetným príspevkom k aktuálnym otázkam o význame a dosažnosti ikonologickej metódy.

Redakcia

Úvaha ukazuje na príkladoch, že dualistická kompozícia motívov radených vedľa seba, nad sebou a diagonálne, ako ich poznáme zo stredovekého umenia a ďalšieho vývinu, má antické predstupne, s ktorými súvisí aj obsahove. Radenie vedľa seba stalo sa už na starovekom Východe schémou kozmologickej a svetodejinného protikladu (princíp mužský a ženský, Rím a Perzia ako svetové mocnosti). Radenie nad sebou, ktoré slúžilo už v starom Egypte na znázornenie protikladu medzi

⁴⁷ Max Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, I. c., S. 00.

⁴⁸ *Plotins Schriften*, übers. von Richard Harder, Bd. 1, Leipzig 1930: *Das Schöne*.

⁴⁹ Hjalmar Torp, *Monumentum Ressorrectionis. Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori*, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. I, Oslo 1962, S. 72—112.

⁵⁰ Vgl. H. Wolfram, *Splendor imperii*, I. c., S. 143 f.

⁵¹ Josef Šíma sagt: „Der Sujet meines Malens ist das Licht und die Einheit aller Dinge, die Einheitlichkeit der Materie, deren subtilste Äußerung das Licht ist“. Zit. und kommentiert bei František Šmejkal, *Ilustrace Josefa Šímy*, Prag 1964.

⁵² Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, München 1954.

⁵³ Karel Stejskal, *Spor o Theodorika (Der Streit um Theodorich)*, in: Umění XII, 1964, S. 575—596.

⁵⁴ Vgl. Miroslav Lamač, *Paul Klee*, London-Prag 1965, S. 48.

⁵⁵ Vgl. Peter H. Feist, *Das „Konfinito“ bei Michelangelo*, in: *Michelangelo heute. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin 1965.

⁵⁶ Dasselbst, S. 7.

Neznámy obraz z Maulbertschovej dielne v Pruskom

MÁRIA MALÍKOVÁ

„Uplynulo už niekoľko rokov, čo dal c. k. generál gróf František Xaver Königsegg postaviť farský kostol v Pruskom. Táto budova dostala vtedy všetky ozdoby a krásy, ktoré môže poskytnúť umenie a vkus a bola slávnostne zasvätená apoštolom Petrovi a Pavlovi. Hlavný oltár je čo najnádhernšie vyzdobený zlatom a okrášlený obrazom spomínaných apoštolov, ako sa navzájom lúčia. Ten, kto pozná diela pána Maulbertscha a vie hodnotiť umenie, ten si bude môcť ľahko utvoriť dôstojnú predstavu o dokonalej malbe tohto oltárneho obrazu...“¹

Týmito vetami začína sa v Pressburger Zeitung z 30. septembra 1780 zpráva o veľkej slávnosti v Pruskom pri Ilave, ktorá sa uskutočnila dňa 17. septembra toho roku z príležitosti uloženia ostatkov sv. Vincenta v kostole. Spomínaná novostavba kostola, vybudovaná na mieste staršieho kostola, tak isto zasväteného apoštolom Petrovi a Pavlovi,² slúži dodnes ako farský kostol. Je to jednoduchá jednolodová stavba s oválnou svätyňou a vežou v priečelí.

Vnútorne zariadenie kostola je zaujímavejšie ako jeho architektúra. Až na malé doplnky sa nám zachovalo asi v tej podobe, v akej v 18. storočí vzniklo. Skladá sa z hlavného oltára, bočných oltárov Jána Nepomuckého a Karmelitánskej Panny Márie, menšieho oltára v kaplnke Františka Xaverského, kazateľnice, nástavca nad krstiteľnicou a z plastickej výzdoby organa.

Sochárska výzdoba kostola je pravdepodobne dielom jediného, doteraz neznámeho rezbára, ktorý ešte zotrúva na princípoch vtedy pomaly už prekonaného rokokového názoru. Určité príbuzné črty v modelácii a v typike tvári ho zblížujú s tvorbou Ondreja Schweigla, moravského sochára 18. storočia. Našu pozornosť púta jeho dielo najmä po ikonografickej stránke. Kazateľnica

je typom tzv. „lodičky Petrovej“ — jej rečníšte má tvar lode a nad baldachýnom je znázornený lodný sťažň s plachtou a hrajúcimi sa putti. Je to doteraz jediný známy typ takejto kazateľnice na Slovensku.³ Zaujímaví sú tiež dvaja veľkí anjeli po boku tabernakula hlavného oltára, ktorí majú namiesto nôh ďalší pár krídel — čo je v ikonografii barokového sochárstva zriedkavé.⁴

Na maliarskej výzdobe oltárov kostola sa podieľali viacerí autori. Nesignovaný obraz hlavného oltára pripisuje zpráva v Pressburger Zeitung priamo Františkovi Antonovi Maulbertschovi. Oltárny obraz ľavého bočného oltára, na ktorom je zobrazený sv. Ján Nepomucký ako svedek českú kráľovnú, je signovaný J. Zannusim, trnavským maliarom 18. storočia.⁵ Ďalšie dva oltárne obrazy — obraz P. Márie ako odovzdáva škapuliar sv. Šimonovi Stockovi a Oslávenie sv. Františka Xaverského nie sú signované. Sú to málo významné práce, ktoré vytvorili zrejme neznámi miestni maliari.

Bližšie okolnosti okolo vzniku stavby a jej autoroch sú doteraz neznáme.⁶ Poznáme iba stavebníka kostola — grófa Františka Königsegga⁷ a jeho manželku Sidóniu rodenú Esterházy. Uvádza ich aj nápis s chronogramom nad portálom kostola.⁸ V záznamoch členov konventu františkánov, ktorí boli v Pruskom usadení, zachoval sa presný dátum požehnanja kostola — 12. október 1776.⁹

Citovaná zpráva v Pressburger Zeitung je doteraz jediným prameňom o autorovi hlavného oltára, za ktorého jednoznačne určuje F. A. Maulbertscha. Spomínaný obraz dodnes visí na stene svätyne kostola, zasadený v bohatom rokokovom ráme. Pred ním je predstavené tabernakulum oltára. Obraz znázorňuje rozlúčku apoštolov Petra a Pavla pred popravou.

Obaja apoštoli sú situovaní do centra obrazu. Stoja na vyvýšenom pahorku, v poslednom objatí pred smrťou. Katov pomocník, držiaci dlhú kopy, pokúša sa ich odtrhnúť. Vpredu vľavo klačí ďalší, ktorý drží v ruke povraz omotaný okolo Petrovej ruky. V pozadí vľavo čakajú na koniec rozlúčky dvaja jazdci, jeden z nich ťahá Petrov plášť. Na zemi, pred oboma apoštolmi, leží drevený kríž s kľúčami a roztvorená kniha s mečom — atribúty svätcov spolu s mučiacimi nástrojmi. V hornej časti obrazu, kam smerujú pohľady oboch svätcov, vznáša sa ako vidina chrám sv. Petra v Ríme, okolo jeho svätožiary poletujú dva putti. Vpravo v pozadí sa ako simultánny dej odohráva už výjav Pavlovej popravy.

Napriek tomu, že je naznačené prostredie, v ktorom sa výjav odohráva, vynárajú sa postavy plasticke z neurčitého hnedastého pozadia. Ostrý kontrast svetla a tieňa zmäkčuje striebřistá atmosféra, v ktorej strácajú intenzitu jasné syté tóny šiat oboch svätcov — u apoštola Petra je to kobaltovomodrý šat s bielym rukávom a plášťom, u apoštola Pavla tmavotyrkysový šat s jasnočerveným plášťom — i hnedasté a šedobiele tóny šiat ich popravorateľov. Chladné osvetlenie prechádza v horných partiách obrazu do zelenastého svetielkovania, ktoré podčiarkuje fiktívnosť chrámu sv. Petra. Výjav popravy v pozadí je celý modelovaný svetlými tónmi, ktoré ho diferencujú od hlavnej scény rozlúčky a odkazujú tiež do neskutočnej sféry. Obraz nebol ešte reštaurovaný, je značne poškodený a stmavnutý. Naša predstava o jeho farebnosti nie je preto iste celkom presná.

Obraz v Pruskom, ktorý doterajšia odborná literatúra o Maulbertschovi nepozná, nie je toľto autorovi pripísaný v Pressburger Zeitung bezdôvodne. Slohový rozbor atribúcií zásadne neprotirečí, skôr ju podporuje. Ešte pádnejším dôkazom je porovnanie diela s kompozíciami s rovnakým námetom, ktoré sú v literatúre doložené ako práce Maulbertschove, alebo patria do jeho okruhu. Všetky tieto diela sú úzko medzi sebou príbuzné a nesporná je aj ich podobnosť s obrazom hlavného oltára v Pruskom.

Najvýznamnejším z týchto diel je obraz hlavného oltára vo farskom kostole v Hrádku pri Znojme. Je Maulbertschom signovaný a vznikol v rokoch 1766—1767.¹⁰ Jeho námetom je tak isto ako v Pruskom rozlúčka apoštolov Petra a Pavla



1. F. A. Maulbertsch: Rozlúčka apoštolov Petra a Pavla pred popravou, oltárny obraz z hlavného oltára vo farskom kostole v Hrádku pri Znojme. Foto O. Miša.

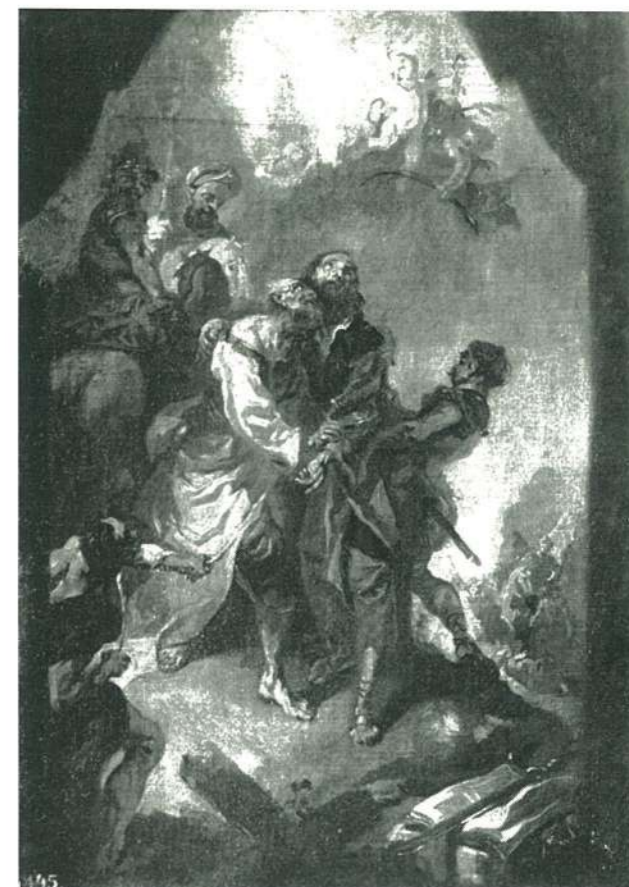
pred popravou. K obrazu sa zachovali prípravné škice — olejové bozetto v majetku Rakúskej galérie vo Viedni¹¹ a kresba vo viedenskej Albertine.¹² Ďalšou prácou s tou istou kompozíciou je kresba v majetku Moravskej galérie v Brne, signovaná Jozefom Winterhalterom, ktorú publikoval K. Garzarolli-Thurnlackh ako Maulbertschovu prípravnú štúdiu k obrazu v Hrádku¹³ a ktorá bola v monografii o Maulbertschovi od K. Garasovej¹⁴ označená za Winterhalterovu kresbu podľa spomínaného Maulbertschovho obrazu. Ten istý námet, podobne komponovaný, nájdeme aj na



2. Dielňa F. A. Maulbertscha: Rozlúčka apoštolov Petra a Pavla pred popravou, oltárny obraz z hlavného oltára vo farskom kostole v Pruskom pri Ilave. Fotoarchív KTDU SAV.

rytine J. Beheima, ktorá bola vytvorená podľa doteraz neznámej Maulbertschovej malby¹⁵ a nachádza sa v majetku viedenskej Albertiny.¹⁶

Maulbertschov oltárny obraz v Hrádku má nápadne príbuznú kompozíciu s obrazom v Pruskom.¹⁷ Najmä obe hlavné postavy, apoštol Peter a Pavel, sú takmer do detailu rovnaké i rovnako situované do centra výjavu. Rovnaká je aj farebnosť obrazu, iba s tým rozdielom, že plášť apoštola Pavla je okrovo žltý. Vedľajšie postavy hrajú rovnakú úlohu vo výjave ako na obraze v Pruskom, no zmeny v ich posunkoch a situovaní na obraze sú už badateľnejšie ako u oboch svätcov. Najväčšie rozdiely sú v postave muža, ktorý sa pokúša odtrhnúť apoštola Pavla. Rozdielny je aj formát obrazu, ktorý je ešte zdôraznený rozdielnou veľkosťou postáv. Autor obrazu v Pruskom volil (alebo mal určený) širší formát a zmenšil postavy, takže výjav vyznieva oproti dramatickosti Maul-



3. F. A. Maulbertsch: Rozlúčka apoštolov Petra a Pavla pred popravou, škica k oltárnemu obrazu v Hrádku. Viedeň, Rakúska galéria. Fotoarchív Rakúskej galérie.



4. F. A. Maulbertsch: Rozlúčka apoštolov Petra a Pavla pred popravou, kresba k oltárnemu obrazu v Hrádku. Viedeň, Albertina. Fotoarchív Rakúskej národnej knižnice.

bertschovho obrazu prázdno a chladno. Napriek uvedeným rozdielom je kompozičná zhoda oboch obrazov tak evidentná, že autor v Pruskom musel poznať z autopsie obraz v Hrádku, alebo pracovať podľa predlohy, ktorá mohla byť pre obe diela spoločná. Nápadná zhoda v typike postáv, v modelácii jednotlivostí a rovnaká farebnosť vylučujú domnienku, že by bol autor v Pruskom pracoval iba podľa grafickej predlohy. Rozdiely, ktoré môžeme badať najmä vo vedľajších postavách výjavu, zase dokazujú, že obraz v Pruskom nie je doslovnou kópiou Maulbertschovho diela v Hrádku.

Obe spomínané Maulbertschove práce vo Viedni,

olejové bozetto v Rakúskej galérii a kresba v Albertine, sú prípravnými škicami k oltárnemu obrazu v Hrádku. Sú to už dotvorené práce, ktoré sú až do podrobností blízke realizovanému oltárnemu obrazu. Odlišujú sa od neho iba o niečo širším formátom. Kresbu môžeme považovať za bezprostredný podklad k olejovému bozettu, podľa ktorého bol potom vytvorený definitívny oltárny obraz pre Hrádek. Vzťah týchto prác k hotovému dielu je taký blízky, že obe škie neprinášajú žiaden nový aspekt pre bližšie určenie nášho obrazu v Pruskom.

Zaujímavejším dielom v súvisi s našou prácou je spomínaná kresba v Moravskej galérii v Brne, signovaná Jozefom Winterhalterom, ktorá je voľnou parafrázou Maulbertschovho obrazu v Hrádku.¹⁸ Je známe, že Winterhalter v tom čase s Maulbertschom úzko spolupracoval a na mnohých Maulbertschových dielach, ktoré vznikli na južnej Morave, mal určite aj značný podiel.¹⁹ Poznal z autopsie aj Maulbertschov obraz pre



Hrádek a podľa neho potom vytvoril — pre vlastnú potrebu — študijnú kresbu. Nepridržiaval sa doslova predlohy, niektoré časti výjavu zjednodušil, iné pozmenil. Práve tento voľný vzťah k Maulbertschovmu obrazu nám pomáha vylúčiť možnosť, že by Winterhalterova kresba bola predlohou ku kompozícii rozlúčky oboch apoštolov na oltárnom obraze v Pruskom. Medzi Winterhalterovou kresbou a obrazom v Pruskom sú totiž väčšie kompozičné aj názorové rozdiely ako medzi oboma spomínanými obrazmi. Kresba nemohla teda byť prostredníkom medzi Maulbertschovým dielom v Hrádku a hlavným oltárnym obrazom v Pruskom a nemá zrejme žiaden priamy vzťah k nášmu obrazu.

Grafický list od J. Beheima podľa doteraz neznámej Maulbertschovej predlohy odlišuje sa najviac od všetkých doteraz spomínaných kompozícií. Výjav je priestorove redukovaný do jednej roviny a obmedzený skoro výlučne na oboch apoštolov. Nad ich postavami sa vznáša veľký anjel, ktorý drží v rukách svätožiaru.²⁰ Mäkká rytina, bohatá na valeury, svedčí o tom, že predlohou bolo hotové maliarske dielo. K. Garasová bez bližšieho vysvetlenia kladie vznik rytiny do rokov 1755–1757,²¹ bola by to teda prvá známa práca, v ktorej sa objavuje Maulbertschova kompozícia rozlúčky oboch apoštolov. Dielo však opäť, podobne ako Winterhalterova kresba, nemá žiaden súvis s obrazom v Pruskom; pre kompozičné rozdiely nemôžeme predpokladať, že by Beheimova rytina bola grafickou predlohou k oltárnemu obrazu v Pruskom.

Doterajšie vymedzenie vzťahu obrazu v Pruskom k dielam s rovnakou tematikou z Maulbertschovho okruhu určuje Maulbertschovo dielo v Hrádku za najdôležitejšiu prácu, ktorá má najbližší vzťah k oltárnemu obrazu v Pruskom. Názorové rozdiely medzi oboma obrazmi sú v intenciách vývoja Maulbertschovho výtvarného prejavu a súhlasia s časovými rozdielmi medzi vznikom obrazov.

Oltárny obraz pre Hrádek vznikol v období Maulbertschovej intenzívnej práce na južnej Mo-

5. J. J. Winterhalter: Rozlúčka apoštola Petra a Pavla pred popravou, kresba podľa oltárneho obrazu v Hrádku. Brno, Moravská galéria. Reprodukcia z knihy K. Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Oesterreich.

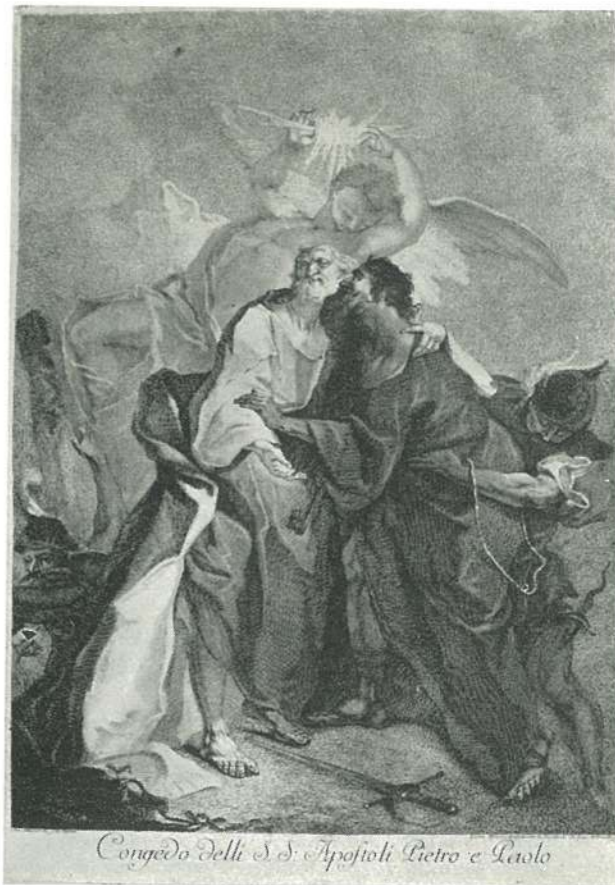
rave. Sú to roky už vyzretej tvorby. Po počiatčnom rozmachu prvých veľkých fresiek (Sümege, Mikulov, Kroměříž) nastáva obdobie vyrovnania, v ktorom umelec, suverénne ovládajúci výrazové prostriedky, pracuje v dotvorenom, charakteristickým štýle.

Sedemdesiate roky 18. storočia, v ktorých vznikol obraz v Pruskom, sú už obdobím postupujúceho klasicizmu. Novým umeleckým normám sa snaží vo svojej neskorej tvorbe prispôbiť aj F. A. Maulbertsch a stopy tohto procesu nájdeme aj na obraze v Pruskom. Dynamickú výbušnosť nahradilo pokojnejšie, lyrickejšie stvárnenie, virtuóznou skratkou prepracovaný hladký tvar, prispôbený normatívnemu ideálu krásy. Svetlo stráca svoju dramatizujúcu úlohu, stáva sa z neho predovšetkým prostriedok modelujúci postavy. Priestorové vzťahy na obraze sa uvoľnili a stali prehľadnejšími, dôležitú úlohu vo výjave nadobúda prostredie.

Všetky uvedené skutočnosti podporujú teda zprávu v Pressburger Zeitung, ktorá dáva obraz v Pruskom do súvisu s tvorbou F. A. Maulbertscha. Hoci sa ako autor uvádza priamo Maulbertsch, musíme tu predpokladať značný podiel dielne. Kvalitatívny rozdiel medzi obrazmi v Hrádku a v Pruskom charakterizuje prvý obraz ako vlastnoručné dielo Maulbertschovo, kým druhý, ktorý vznikol asi o desať rokov neskôr, za dielenskú repliku tej istej kompozície. V rozsiahlom oevre umelca nie je núdza ani o varianty rovnakej kompozície, ani o kvalitatívne výkyvy medzi jeho dielami, ktoré sú spôsobené rukami pomocníkov.²²

Nižšia úroveň obrazu v Pruskom je badateľná najmä v partiách, v ktorých sa doslova neopakuje kompozícia z Hrádku. Napríklad scéna Pavlovej popravy, v Hrádku virtuózne maľovaná, má v Pruskom iba svoju zjednodušenú schematickú obdoby, ktorá nedosahuje Maulbertschovu úroveň. Najkvalitnejšie sú maľovaní obaja apoštol, ich objatie sa však uvoľnilo, stalo sa viac formálnym. Obrazu chýba citová vrúcenosť a prežitost diel Maulbertschových. Farby stratili svoju intenzitu, v striebrom osvetlení dostávajú chladný tón. Je isté, že všetky názorové rozdiely a najmä slabšie stvárnenie niektorých partií na obraze v Pruskom nemôžeme pripísať iba na vrub slohovému obratu a musíme tu rozhodne počítať so značným podielom dielne.²³

V čase, keď sa dokončoval farský kostol v Prus-



6. F. A. Maulbertsch — J. Beheim: Rozlúčka apoštolov Petra a Pavla pred popravou, medirytina. Viedeň, Albertina.

kom, teda v rokoch 1775–1776, pracoval Maulbertsch v Innsbrucku.²⁴ Nemáme žiadnu zprávu o tom, že by bol vtedy prišiel na Slovensko. Objednávku na oltárny obraz pre Pruské dostal iste už skôr, ešte pred odchodom z Viedne. Zaujatý náročnou prácou pre Innsbruck, siahol zrejme po staršej kompozícii (možno prípravnej škie) blízkej obrazu v Hrádku a určil v dielni pomocníka, ktorý obraz pre Pruské vyhotovil. Podľa súčasného stavu obrazu je ťažké zistiť, aký bol jeho vlastný podiel na tejto práci. Hotové dielo bolo potom dodané na miesto určenia, kde od roku 1776 slúži ako obraz hlavného oltára. Zpráva v Pressburger Zeitung z roku 1780 a porovnanie s ostatnými príbuznými kompozíciami súvisiacimi s Maulbertschom pomohli nám ho znova identifikovať, a tak rozšíriť naše znalosti o prácach z Maulbertschovho okruhu na Slovensku o skromné síce, ale predsa zaujímavé dielo.

Poznámky

¹ „Es sind bereits einige Jahre, dass der k. k. Generalfeldwachmeister Titl. Herr Graf Franz Xaverius von Königsegg die Pfarrkirche zu Pruska haben aufbauen lassen. Dieses Gebäude erhielt dazumal alle Zieraten und Schönheiten, die Kunst und Geschmack nun immer an die Hand geben konnten und wurde beeden Aposteln Petrus und Paulus feyerlich gewidmet. Das Hochaltar ist mit Gold auf das prächtigste ausgeschmückt und mit dem Bildnisse ersterwähnter Aposteln, wie sie sich von einander beuraluben gezieret. Wer sonst mit den Arbeiten des Herrn Maulpertsch bekannt ist und die Kunst zu schätzen weiss, der wird sich leicht von den trefflichen Gemälde dieses Altarblattes einen würdigen Begriff machen können...“

² Podľa kanonických vizitácií, uložených na fare v Pruskom, stál na tom istom mieste kostol už v 13. storočí. Pozri tiež Kletus Bielek, *Vršatec*, Tovaryšstvo II, 1895, 149—153.

³ Typ tejto kazateľnice sa vyskytuje po polovici 18. storočia najmä v strednej Európe (Rakúsko, Poľsko, Maďarsko). Za svoj vznik vďačí údajne profesorovi v Kremsmünsteri P. Johannovi Weylgonnemu. Podľa jeho libreta vznikla roku 1759 prvá takáto kazateľnica vo farskom kostole vo Fischlhalme. Lodičkové kazateľnice sú alegóriou na text z biblie: „Vstúpil teda do lodky Petrovej a učil zástupy.“ Sú typickým výtvarom neskorého, zludoveného rokoka, s jeho záľubou vo fabulovaní a veristickom stvárnení symbolických námetov.

⁴ Podobné zobrazenie anjelov s viacerými pármí krídel je bežné v stredoveku. V 18. storočí ho nájdeme napr. na hermovitých anjeloch na tabernakule farského kostola v Polling v Bavorsku, ktoré sú dielom J. B. Strauba.

⁵ Jos. Zannusi. Tür. Pictor Invinit et Pinxit Año MDCCLXXVI. Jozef Zannusi (Zannusy, Czannuse), trnavský maliar, pochádzal zo Salzburgu, od roku 1766 bol mešťanom Trnavy. Tvoril najmä pre západné Slovensko. K. Garas, *Magyarország festészet a 18. században*, Budapest 1955.

⁶ Prieskum v Krajskom archíve v Bytči, kde je uložený archívny materiál týkajúci sa bývalého panstva Vršatec a Pruské, nebol, žiaľ, úspešný. Žiadne listiny, ktoré by súviseli so stavbou farského kostola v Pruskom, som tam nenašla.

⁷ Rodina Königseggovcov bola jednou z najstarších grófskych rodín v Rakúsku. Pôvodne pochádzala zo Švábska. Delila sa na dve vetvy: staršiu — Rothenfels, mladšiu — Aulendorf. Mladšia vetva bola od roku 1698 držiteľkou majetkov vo Vršateci, Pruskom a Ilave. František Xaver Königsegg (1724—92) pochádzal z tejto mladšej vetvy. Jeho manželka pochádzala z vtedy už veľmi rozvetvenej známej rodiny Esterházyovcov. Wurz-

bach, *Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1864.

⁸ oretIs Vt CoMes XaVerIVs könIggsegg sIDonIa eszterhazI LargI pIIqVe hVIVs eXqVIsItI operIs patronI saLVentVr.

⁹ Krajský archív Bytča — kronika františkánskeho kláštora v Pruskom, II. zv., r. 1776, 19. Vysviacka kostola bola až oveľa neskôr — 7. júna 1789. Pozri: kanonická vizitácia z r. 1797.

¹⁰ Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Budapest 1960, 78, 215, č. 206.

¹¹ Inv. č. 2170, olej na plátne 45 × 32. Získané roku 1921. Publikované E. Goldschmidt, *Maulbertschstudien*. Zu seinen Altar und Andachtsbildern. Wien 1931 (disertácia). V katalógu diel umelca v monografii od K. Garasovej uvedené na str. 215 ako č. 205.

¹² Inv. č. 25 031, rozmery 24 × 14,2. Získané roku 1925. Publikované: Albertina-Katalog IV—V, 1933, str. 178, č. 2205, obr. 360. V monografii K. Garasovej uvedené v katalógu diel na str. 215, pod č. 204, str. CXXV, obr. 175.

¹³ Inv. č. B 55 rozmery 36 × 23,9. Vpravo dolu signatúra „Jos. Winterhalder“. K. Garzarolli-Thurnlackh, *Die barocke Handzeichnung in Oesterreich*, Wien 1928, obr. 83.

¹⁴ K. Garas, c. d., 78, pozn. 171; str. 236 (medzi zoznamom diel Maulbertschovi nesprávne pripísaných).

¹⁵ Text pod výjavom: „Anton Malpersch l'ha dipinto, Gioani Beheim Scolpito sotto la direzione de Giac. Schmutzer“. Rytina bola vystavená roku 1956 na Maulbertschovej výstave v Albertine (kat. č. 65). Uvedené u K. Garasovej v katalógu diel na str. 203 ako č. 83 (medzi prácami, ktoré vznikli roku 1755—1757), repr. na str. 39, Fig. 4.

¹⁶ S touto rytinou súvisí obraz hlavného oltára v Zurndorfe (Rakúsko) publikovaný v: A. Schmeller, *Das Burgenland*, Salzburg 1965, 220, obr. 78. Ďalšou prácou, ktorá súvisí s Maulbertschovou kompozíciou v Hrádku, je oltárny obraz rovnakého námetu v Gerasdorfe pri Viedni, uverejnený v: *Beiträge zur Heimatkunde von Gerasdorf*, 1964. Na obe práce, ako aj na obraz P. Trogera v Gottsdorfe ma láskave upozornil Dr. Hans Aurenhammer, pracovník Rakúskej galérie vo Viedni.

¹⁷ Podobne ako Maulbertsch, stvárnil kompozíciu rozlúčky apoštolov Petra a Pavla aj Ján Spillenberger (Brno, Petrov) a Pavol Troger (Gottsdorf, Rakúsko). Všetci traja autori museli mať spoločnú rytinovú predlohu, ktorú sa mi nepodarilo zistiť. Ďalšie diela s týmto námetom pozri: A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1956, I. zv., 394—397.

¹⁸ Ako som už uviedla, publikoval túto kresbu K. Garzarolli-Thurnlackh ako Maulbertschovu prípravnú

škicu k oltárnemu obrazu v Hrádku a až K. Garasová určila túto prácu za dodatočnú Winterhalterovu študijnú kresbu podľa Maulbertschovho obrazu. Mienku K. Garasovej podporuje okrem signatúry aj porovnanie kresby s Maulbertschovou prípravnou kresbou pre Hrádek v Albertine. Winterhalterov ťah pera je oveľa úzkostlivejší, nemá sviežosť a veľkorysosť Maulbertschovej línie. Tenká, trochu roztrasená linka zotrúva na podrobnostiach, všetko je pre ňu rovnako dôležité. Podobne ako Maulbertsch, aj Winterhalter kresbu bohato lavíruje, no jeho lavírovanie nemá ten dôraz ako u Maulbertscha, stáva sa iba pomôckou pri stvárnení výjavu, akýmsi „kolorovaním“ kresby. Uvedené rozdiely, tak charakteristické pre vzťah oboch autorov, sú príznačné aj pre vzťah oboch kresieb — odlišujú pôvodný návrh od dodatočnej kresby podľa realizovaného diela.

¹⁹ Podľa chladnejšieho koloritu a menej kvalitnej práce je možné, že sa Winterhalter vo väčšej miere podieľal aj na oboch bočných oltároch v Hrádku. O hlavnom oltári však môžeme predpokladať, že je vlastnoručným dielom Maulbertschovým.

²⁰ Pretože je anjel dosť nešikovne vkomponovaný do výjavu a okrem toho sa v tejto podobe v Maulbertschovej tvorbe nevyskytuje, je možné, že je výtvarom ryta, ktorý chcel celú kompozíciu doplniť do trojuholníka.

²¹ Pozri pozn. 15.

²² Niekedy aj archívne doložené Maulbertschove diela

Ein unbekanntes Bild aus der Maulbertsch-Werkstatt in Pruské

In Pruské, einem kleinen Städtchen bei Ilava in der Nordwestslowakei, ist im 18. Jahrhundert vom damaligen Gutsbesitzer Graf Franz Xaver Königsegg eine neue Pfarrkirche gestiftet worden. Der Bau und seine Einrichtung, welche bis jetzt intakt geblieben sind, wurden im Jahre 1776 beendet. Nähere Angaben über die Baumeister und Künstler, welche dort gearbeitet haben, fehlen bis jetzt. Nur die Pressburger Zeitung vom 30. September 1780 bringt einen Bericht über eine Feierlichkeit in der Kirche und dabei wird erwähnt, dass der Autor des Hauptaltarbildes Franz Anton Maulbertsch sei.

Das Maulbertsch zugeschriebene Bild stellt den Abschied der Apostelfürsten Petrus und Paulus vor der Hinrichtung dar. Das Bild ist in der Komposition sehr nahe mit Bildern desselben Themas verwandt, welche in den Umkreis von F. A. Maulbertsch gehören. Das bedeutendste Werk der Gruppe ist das von Maulbertsch signierte Hauptaltarbild in Hrádek bei Jaroslavice in Südmähren. In direkter Verbindung zu diesem Bild stehen zwei Werke in Wien: eine Ölskizze in der Österreichischen Galerie und eine Zeichnung in der Albertina. In Mährischer Galerie in Brünn befindet sich eine Zeichnung mit derselben Komposition von J. Winterhalter signiert und in Gerasdorf bei Wien ein Altarblatt, welches

sú slabšej kvality, čo nie je dôkazom úpadku jeho tvorby, ale rozsiahlej dielenskej produkcie, ktorá postupom času nadobúdala u starnúceho umelca stále väčší rozsah.

²³ Ako autori obrazu nie sú vylúčení ani dvaja najdôležitejší spolupracovníci F. A. Maulbertscha — Ján Jozef Winterhalter a Felix Ivo Leicher, ktorí tvorili aj samostatne, aj v úzkej spolupráci s Maulbertschom. Obaja si osvojili Maulbertschov štýl natoľko, že je niekedy ťažko rozlíšiť ich tvorbu od Maulbertschovej a obaja vo svojej vlastnej tvorbe veľmi často preberali a obmieňali kompozície veľkého umelca. Za Winterhalterovo autorstvo svedčí chladný kolorit obrazu a okolnosť, že poznal z autopsie Maulbertschov obraz v Hrádku. V čase, keď vznikol obraz v Pruskom, nepracoval však už v Maulbertschovej dielni, ale samostatne tvoril na Morave. Za F. I. Leichera hovorí zase sentimentálny tón výjavu a málo dôrazná modelácia. Leicher má však teplejšiu farebnosť, najmä v inkarnátoch, ktorú si zachováva ešte aj v sedemdesiatych rokoch (napr. na obrazoch vo farskom kostole v Banskej Bystrici). K. Garas, *Felix Ivo Leicher (1727—1811)*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapest 1958, XIII, 87 a n.; K. Garas, *Joseph Winterhalter (1743—1807)*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapest 1959, XIV, 75 a n.

²⁴ Vytvoril vtedy nástenné maľby pre hlavný sál na hrade v Innsbrucku (K. Garas, c. d., 222).

Z dejín výtvarného života v Košiciach v začiatkoch predmníchovskej ČSR

Eugen Sabol

Pomerne čulý výtvarný život a s ním súvisiaci aj výstavný ruch, ktorý začal pulzovať v Košiciach hneď v prvom roku po vzniku Československej republiky, viedol k tomu, že sa tu čoskoro prejavili aj snahy po utvorení spolkového centra, po zorganizovaní umelcov žijúcich v Košiciach. Tak úmysel založiť spolkovú organizáciu v Košiciach, ako aj udalosti, ktoré sa okolo tohto pokusu udiali, sú odrazom všeobecnej politickej situácie na Slovensku v prvých rokoch povojnových, najmä však v jeho východnej časti a v jej stredu — Košiciach.

Hlavným organizátorom mimoriadne čulého výtvarného i výstavného života v Košiciach, vyvíjaného za nových podmienok už od druhej polovice roku 1919, bol vtedajší riaditeľ Východoslovenského múzea dr. Jozef Polák.

V prvých rokoch republiky v Košiciach žil a pôsobil pomerne veľký počet maliarov. K miestnym treba pripočítať aj umelcov pochádzajúcich z ostatných častí Slovenska, predovšetkým umelcov maďarskej príslušnosti, ktorí sa tu prechodne usadili a prečkávali takto obdobie najostrejšieho teroru v Maďarsku po páde Maďarskej republiky rád. Sústavný výstavný život sa začal v Košiciach vyvíjať už od konca roku 1919 a zásluhou kresliarskej školy, vedenej od mája 1921 grafikom Eugenom Krónom, začala tu vyrastať aj nová generácia maliarov. Pochopiteľne, že tento rodiači a rozvíjajúci sa výtvarný ruch v meste, ktoré bolo nedlho predtým jedným z odrazových mostíkov šírenia maďarskej výtvarnej kultúry na území Slovenska, v nových podmienkach a za daných predpokladov viedol k tomu, že po určitej konso-

lidácii pomerov sa prejavila snaha dať tomuto úsiliu pevnejšie základy utvorením spolkovej organizácie združujúcej tak výtvarníkov, ako aj historikov a teoretikov umenia. Tento pokus bol o to pochopiteľnejší a logickejší, že v tom čase organizácia tohto druhu na východnom Slovensku vôbec neexistovala a v ostatných výtvarných spolkoch slovenských (Spolok slovenských umelcov v Martine, Umelecká beseda slovenská v Bratislave, Jednota výtvarných umelcov Slovenska v Banskej Bystrici a Umelecký spolok v Bratislave) košickí umelci organizovaní neboli. V Košiciach od konca minulého storočia pôsobili Kazinczyho kruh, pozdejšie Kazinczyho spoločnosť, mal pre neschválenie stanov zastavenú činnosť, a tak spoločnosť, ako aj jej výtvarný odbor začali znovu pôsobiť až od decembra 1923.

Prvým pokusom o organizovanie košických a vôbec východoslovenských umelcov bol úmysel založiť v Košiciach odbočku pražského Syndikátu výtvarných umelcov československých. Myšlienka sa zrodila čoskoro po začatí činnosti súkromnej školy E. Króna a po založení Umeleckej besedy slovenskej. Dôverníkom zamýšľanej odbočky mal byť riaditeľ múzea dr. Jozef Polák,¹ ktorý bol iniciátorom tejto myšlienky. Ukázalo sa však, že tento zámer bol z viacerých príčin neuskutočnitelný, a tak sa od jeho realizovania hneď upustilo.

Stalo sa tak tým skôr, že Syndikát neprejavil o vec hlbší záujem, a ani košickí umelci nepovažovali tento spôsob svojho spolkového organizovania sa za reálny a vyhovujúci. Košická organizácia mala byť prvou odbočkou Syndikátu na

Slovensku. Preto vznikol nový plán na riešenie problému spolkového organizovania sa, a to založením samostatnej organizácie — Združenia výtvarných umelcov v Košiciach. Za týmto účelom utvorili prípravný výbor, ktorý sa skladal z košických maliarov Elemíra Halásza-Hradila, Ludovíta Csordáka, Gejzu Kieselbacha, Vojtecha Šipoša a Antona Jasuscha, ako aj riaditeľa múzea dr. J. Poláka. Výbor vypracoval stanovy pre zamýšľaný spolok. Obsah stanov bol rozvrhnutý do tridsiatich paragrafov, z ktorých sú pre nás najzaujímavejšie paragrafy 2., 3. a 4., ktoré hovoria o poslaní spolku, o jeho prostriedkoch na vyvíjanie činnosti a napokon o členstve v spolku.

Úlohou a poslaním spolku malo byť šíriť znalosti a lásku k umeniu, podporovať hospodárske a sociálne postavenie riadnych členov, usilovať sa o zriadenie umeleckej kolónie v Košiciach, osobitnej výstavnej budovy a modernej galérie výtvarnej tvorby východného Slovenska a Zakarpatskej Ukrajiny v Košiciach. Prostriedky na plnenie tohto poslania mal spolok popri členských príspevkoch, daroch, výťažkoch zo spolkových podujatí a pod. získavať tiež usporadúvaním výstav, prednášok, vydávaním umeleckého časopisu a publikácií, usporadúvaním umeleckých škôl a kurzov, založením podporného a študijného fondu pre činných — riadnych členov, ako aj zriaďovaním stálych predajní výtvarných diel. Okrem toho mal spolok usporadúvať aukcie umeleckých diel, sjazdy, besedy s milovníkmi umenia a ďalšie podobné podujatia. Riadnymi členmi spolku mali byť iba výtvarní umelci a umeleckí odborníci bez rozdielu národnosti a štátnej príslušnosti, pričom členovia československej štátnej príslušnosti mali byť zároveň aj členmi Syndikátu výtvarných umelcov československých v Prahe. Prispievajúcim členom mohol byť každý priateľ umenia, platiaci členské poplatky.

Takto vypracované stanovy Združenia výtvarných umelcov v Košiciach (Képzőművészek egyesülete Košicén — Vereinigung bildender Künstler in Košice) boli koncom novembra alebo začiatkom decembra 1921 prostredníctvom Vládneho komisiariátu na ochranu pamiatok na Slovensku pri Ministerstve Československej republiky s plnou mocou pre správu Slovenska predložené na schválenie administratívne oddeleniu pre veci vnútorné.²

Vychádzajúc z obsahu stanov, spolok mal mať

široké pole pôsobnosti a územím jeho činnosti malo byť východné Slovensko a niekdajšia Podkarpatská Rus, t. j. Zakarpatská Ukrajina. Ako však ukazujú ďalšie udalosti, tento dobre mienený úmysel ostal iba pokusom. Prezídium policajného riaditeľstva v Košiciach oznámilo 19. októbra 1922 prípravnému výboru Združenia výtvarných umelcov v Košiciach, že administratívne oddelenie Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska predložené stanovy neschválilo so stručným zdôvodnením, že nezodpovedajú platným predpisom, najmä nariadeniu uhorského ministerstva vnútra číslo 1508 z roku 1875, platnému pre zakladanie spolkov.³

Keď hľadáme dôvod, pre ktorý neboli schválené tieto stanovy a založenie Združenia výtvarných umelcov v Košiciach tým bolo už v zárodku zmarené, nachádzame hlavnú príčinu v tom, že podľa citovaného nariadenia občania inej štátnej príslušnosti mohli byť členmi spolkov iba so súhlasom vlády, a nielen so súhlasom výboru spolku, ako sa to navrhovalo v stanovách. A táto okolnosť, najmä v situácii, ktorá vtedy bola na východnom Slovensku, viedla buržoázne úrady k zvýšenej ostražitosti. Po striktnom zamietnutí žiadosti prípravný výbor už nepokračoval v tejto veci, a to tým skôr, že po obnovení činnosti Kazinczyho spoločnosti v decembri 1923, a súčasne aj jej výtvarného odboru, prestala byť táto záležitosť aktuálna pre mnohých záujemcov o zamýšľaný spolok.

Myšlienka košických výtvarníkov organizovať sa spolkovo ostala iba pokusom, ktorý v každom prípade zaujímavým spôsobom dokresľuje obraz výtvarného života v Košiciach a vôbec na východnom Slovensku v prvých rokoch predmníchovskej republiky.

Poznámky

¹ Kanc. archív Východoslovenského múzea 224/1921 z 15. júna 1921.

² Kanc. archív Východoslovenského múzea 398/1921 a 420/1921.

³ Kanc. archív Východoslovenského múzea 250/1922.

Novomestská tkanina s antickým motívom kvadrigy

Ema Marková

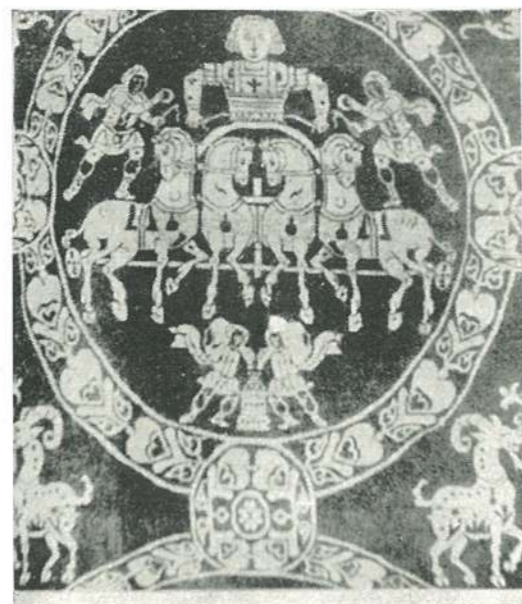
V múzeu v Novom Meste nad Váhom sú dve vyrezávané kreslá, potiahnuté na sedadle a na zadnej strane operadla hodvábnou tkaninou s pestrofarebným vzorom. Tkanina je pevná, hustá a pomerne hrubá.

Motív tkaniny znázorňuje antickú scénu z cirkusových hier. Stredobodom scény je kvadriga a jej pohonič (automedón). Štvorzáprah sa práve zastavil, kone ešte hrabú kopytami a hádžu hlavami. Z oboch strán obrazu sa k víťazovi približujú dvaja géniovia s vencom a s bičom, zatiaľ čo dvaja iní sypú peňažnú výhru na stôl či na oltár. Ďalej sú v tkanine proti sebe postavené dva kozorožce, ktoré držia v pysku vetvu listnatej štylizovanej rastliny. Podobne štylizovaná rastlina pod kozorožcami predstavuje záhradu (či lúku) a je jediným náznamom krajiny. Ľudské figúry a dva stredné kone sú zobrazené spredu, dva krajné kone a ko-

zorožce stoja bokom. Scéna s víťazným pohoničom kvadrigy je zasadená do širokého, mierne oválneho rámu, vyzdobeného končistými listami, medzi ktorými sú vytkané srdcovité kvety. Tieto isté motívy sa opakujú aj v medailónoch, ktorými sú ovály medzi sebou pospájané. Ovály sú aj s medailónom 30,5 × 27,5 cm veľké.

Ide teda o tkaninu s tradičným byzantským motívom kvadrigy, ktorá je známa najmä zo zbierok z Cách (Aachen) a z parížskeho Musée de Cluny; je to zrejmé z porovnania reprodukcie novomestskej tkaniny a tkaniny s kvadrigou z Cách.

Osnova novomestskej tkaniny pozostáva z čisto hodvábných nití tmavomodrej a drapovej farby. V útku sa striedajú nite smotanovej farby s karmínovou, zelenou a jahodovou a okrem toho aj s jednou nehodvábnou (bavlnenou), ktorá je



omotaná tenkým kovovým plieškom z tepanej medi. Táto posledná niť nasleduje vždy po dvoch hodvábných, z ktorých jedna je vždy smotanová a druhá karmínová, zelená alebo jahodová. Všetky útkové nite bežia od jedného okraja tkaniny k druhému, takže nejde o gobelínovú techniku. Na 1 cm pripadá asi 51 osnovných a asi 52 útkových nití.

Povrch tkaniny na nevzorovaných miestach je hladký, nite tvoria osnovný keper skoro saténového charakteru. Striedanie tmavomodrej a drapovej nite v osnove je nie všade rovnaké, ale má pravidelný rytmus, takže vo zvislom smere delí povrch tkaniny na pravidelné pruhy. (Dvojaká niť v osnove v stredovekých tkaninách je napr. na obr. 202, Falke.) Všetky útkové nite (aj niť kovom omotaná) sa zjavujú na povrchu tkaniny; hlavná úloha pripadá nitiam smotanovej farby, ktoré v ovále a medzi nimi tvoria svetlý motív v tmavom základe, naproti tomu v ráme a v medailónoch svetlý základ pre tmavé motívy.

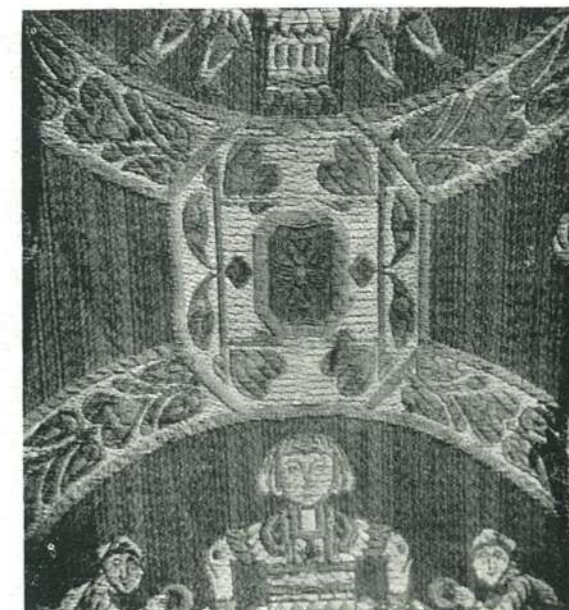
Ústredná postava pohoniča je smotanovej farby s karmínovými a kovovými detailami. Vrch hlavy (čiapka?) je jahodovej farby. Hlavy dvoch väčších géniiov, ktorí sa vznášajú nad kvadrigou, sú karmínové, ich telá zelené. Géniovia umiestení pod kvadrigou majú jahodové telá a jednu z nôh zelenú. Figúry koní sú vytkané smotanovou farbou. Hlavy sú zeleno, pysky karmínovo konturované. Aj pokrývky na chrbtoch koní a stredné kopytá sú karmínové. Ostatné kopytá majú zelenú farbu. Figúry kozlov sú smotanovej farby, rohy a krk sú zelené; na trupe sú karmínové bodky a srst je vytkaná kovovou niťou. Vetva, ktorú držia v pysku, je jahodovej farby. Kvety v ovále a v medailónoch sú zelené, karmínové a jahodové.

Vytkaný vzor sa líši od tmavého hladkého základu tkaniny nielen svetlejšími farbami, ale aj plastickou väzbou, ktorá najmä v jednofarebných smotanových plochách markantne vystupuje. Tieto plochy sú oživené horizontálnymi vrúbkami, ktoré vznikajú tým, že po troch smotanových útkoch nasleduje malá medzera. (Zdá sa, že ide o väzbu, aká je na obr. 121, Falke.) Osobitná úloha pripadá kovom opletenej tmavobéžovej niť. Ona tvorí okraje rámu a medailónov, veľkú časť panciera pohoniča, oje, os a dúhu voza, postroje koní a štylizovanú srst kozlov.

Novomestská tkanina sa líši od dosiaľ známych tkanín s námetom kvadrigy najmä týmto: na



tkanine z Cách a z Paríža sú motívy s rámom asi 66 × 66 cm veľké, na novomestskej tkanine je ovál 30,5 × 27,5 cm veľký, je teda zmenšený asi na štvrtinu. Ďalej je tkanina z Cách dvojfarebná: na tmavomodrom základe je žltý vzor (pôvodne červený). V novomestskej tkanine ide o dve farby v osnove a o päť farieb v útku (jedna z nich kovová). Väzba cáčskej tkaniny je hladký keper, novomestská je robená osnovným a útkovým keprom, pričom niektoré miesta sú vrúbkované vo vodorovnom smere, iné doprava alebo dolava (os symetrie je oje voza).



Tieto rozdiely mali samozrejme vplyv na úpravu motívu. Tváre a vlasy ľudských figúr sú vyjadrené jednoduchšie, figúry koní sú štíhlejšie. Jednoduchšie je upravený aj stôl pod záprahom. Najväčší rozdiel je medzi figúrami kozorožcov: na tkanine z Čách je trup zvierata členený motívmi, ktoré sa podobajú kvetom, na novomestskej tkanine je srst znázornená hruškovitými útvarmi, aké často vidieť na tkaninách na koňoch so vznešeným jazdcom.

Múzeum v Novom Meste nad Váhom získalo kreslá potiahnuté touto tkaninou zo zariadenia susedného kočovského kaštieľa. Kočovce patrili až do roku 1863 rodine Marczibányich, ktorá žila v Trenčianskej stolici už v 15. storočí. Jeden z členov tejto rodiny, Štefan Marczibányi (1752–1810), mal mimoriadne bohatú zbierku historických a umeleckých pamiatok, ktorá bola známa aj za hranicami Uhorska (Wurzbach, *Biogr. Lexikon*, XVI. zv. a Szinnyei, *Magyar írók*, VIII, 548 a n.). Časť tejto zbierky sa dostala do Nemzeti múzeum, zvyšok ostal ako rodinný majetok v Budíne. Zbierka mala byť k dispozícii členom rodiny, ale už roku 1813 uvažovali nie-

ktorí jej členovia o tom, že by sa mala zbierka predať. Je pravdepodobné, že z tejto zbierky sa tkanina dostala do kočovského kaštieľa, ktorý po smrti posledného Marczibányiho sa dostal do vlastníctva jeho netere vydatej za Karola Rakovského. Posledným majiteľom kaštieľa bol dr. Anton Rakovský, od ktorého získalo o. i. aj kreslá novomestské múzeum.

Pomerne značné množstvo tkaniny a jej zachovalosť svedčili by o tom, že tkanina je novšieho pôvodu. Podľa p. de Micheaux, konzervátora Musée des tissus v Lyone ide o modernú interpretáciu antického motívu (interprétation moderne d'un motif ancien).

Poznámka: Zdá sa, že rodina Marczibányich bola rodina slovenského pôvodu. J. Nagy považoval Marczibányich — vzhľadom na koncevku -bán — za prista-hovalcov z Chorvátska, ale zistil, že roku 1615 jeden z púchovských Marczibányich sa volal Kejkovič. V opise listiny z roku 1660 (archív Rakovských v ŠÚŠA v Bratislave) je zmienka o rodine Kočovských (Koczoczzy) aliter Spana Martinovjeh a azda tu treba hľadať pôvod mena Marcziban, neskoršie Marczibányi.

Príspevok k typológii stredovekého oltára na Slovensku

Klára Kubičková

Nedaleko Bratislavy sa nachádza obec Most na Ostrove so svojim stredovekým kostolíkom. Most na Ostrove bol známy už v stredoveku ako nemecká kolonizačná obec, s pôvodným názvom Pruk. O jeho kostole sú pomerne rané písomné zprávy: listina z roku 1315, v ktorej comes Carol schvaľuje dávnejšiu dotáciu comesa hospituma Beyeho na opravu kostola,¹ a listina z roku 1335, v ktorej kráľ Karol I. daruje tento majetok Jakubovi, bratislavskému richtárovi a svojmu kmotrovi, „cum ecclesia lapidea“. V oboch listinách sa uvádza zasvätenie kostola sv. Tomášovi, takže nesporne sa vzťahujú na uvedený kostolík.

Podľa týchto zprávk kostolík existoval už v prvej polovici 14. storočia, ba potreboval dokonca aj opravu. O tom svedčí i jeho pôdorys, typ, ktorý bol u menších kostolov na Slovensku bežný od polovice 13. storočia: k jednolodovému priestoru prilieha štvorcová svätyňa s rovným uzáverom a jedným poľom krížovej klenby. Zo zachovaných architektonických detailov však nemožno určiť, o aké opravné zásahy išlo roku 1315 — podľa prvej listiny — keďže tieto detaily nepochádzajú zo začiatku 14. storočia, ale až z jeho konca. Ďalšia stavebná etapa kostola spadá do 17. storočia, kedy bola loď zaklenutá valenou klenbou s lunetami a boli prestavané okná. Najnovší zásah je veľmi rušivý — roku 1910 bol pristavaný k južnej strane starého kostola veľký halový priestor; múr starej lode bol do nového priestoru prelomený arkádovými oblúkmi. V tejto poslednej prestavbe sa zároveň uskutočnilo oddelenie pôvodnej svätyne od lode zamurovaním triumfálneho oblúka — bývalá svätyňa tak nadobudla v novom kostole funkciu sakristie.

Aj keď tieto zásahy veľmi narušili pôvodný charakter kostolíka, nechali neporušené detaily, o ktoré momentálne ide. Na čelnej, východnej stene lode sa nachádzajú dva nezvyklé útvary — z dvoch strán zamurovaného triumfálneho oblú-

ka sú dva priestory na štvorcovom pôdoryse, zaklenuté gotickou krížovou rebrovou klenbou. Sú ohraňované múrami lode, do lode sú otvorené lomenými arkádovými oblúkmi, ktoré spočívajú na oktogonálnych stĺpoch. Klenba je vo vrchole spätá svorníkom s rozetou. Rebrá sú raz žliabené, so skosenými hranami. Dosadajú na vrstvené konzoly, resp. na oktogonálny stĺp s totožne vytvorenou hlavicou. Vo východnom múre sú po oboch stranách výklenky v tvare gotického lomeného oblúka. Vo výklenku sa nachádzajú zvyšky stredovekej omietky so stopami farieb, ktoré možno považovať za zvyšky maľby i na tomto mieste. (Vo svätyni sú tiež zachované torzá, vo veľmi zlom stave.)

O určení týchto neobvyklých priestorov boli doteraz vyslovené dve mienky: prvá roku 1859 Arnoldom Ipolyim v práci *Csallóköz műemlékei* a druhá v zatiaľ nepublikovanom dokumentačnom materiáli Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave.

A. Ipolyi hovorí vo svojej práci o dvoch pozoruhodných „oltárnych halách“ (Altarhallen),² ktoré sú známe v gotike ako pokračovanie starokresťanských a románskych cibóriových oltárov, avšak zachovali sa vo veľmi malom počte.

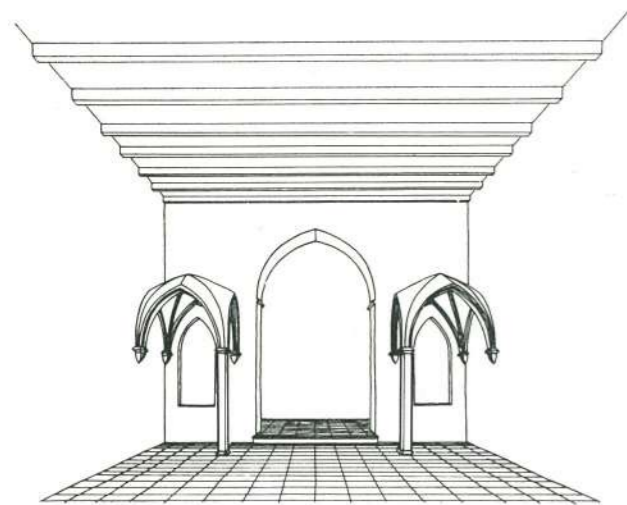
Naproti tomu v materiáli Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, získanom prieskumom, považujú sa tieto priestory za zvyšky bazilikálnej dispozície kostola. Na vyslovenie názoru o tom, ktorá z dvoch uvedených mienok môže byť pravdepodobnejšia, musíme niekoľkými slovami charakterizovať cibóriový oltár a taktiež preskúmať predpoklady existencie bazilikálneho priestoru.

Typ cibóriového oltára má svoje korene v starokresťanskej dobe, ojedinele sa objavuje i v období románskeho a gotického slohu. V priebehu storočí, napriek zmenám v umiestnení a význame oltára v katolíckom kostole, bol svojím určením vždy

Literatúra

- O. Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, II. vyd. 1921.
N. Toll, *Koptskija tkani* (Seminarium Kondakovianum, Praha 1928); Sasanidskija tkani s izobraženijem Bachrama Gura (c. d., III, 1929).
N. Pigulevska, Vizantijskaja diplomatija i torgovlja šolkom v V—VII. vv. (Vizantijskij Vremennik I. 1947); K voprosu organizacii i formach torgovlji — v — Vizantii (c. d., IV, 1951); Proizvodstvo šolka v Vizantii i Irane v IV. v. (c. d., X, 1956).
O. Vollbach, Salles, Duthuit, *Art Byzantin*, Paris, s. a.
N. Kondakov, *Príspevky k dejinám stredovekého umění a kultury*, Praha 1929.

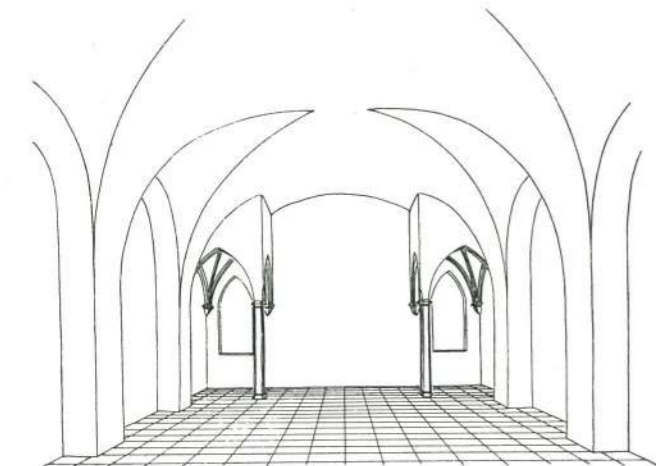
- O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst I. II*, Potsdam 1924.
Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925.
O. Dalton, *Byzantine art and archeology*, Oxford 1911.
F. Heichelheim, *Byzantinische Seiden*, Ciba-Rundschau, č. 84.
D. Talbot-Rice, *Art byzantine*, Paris, s. a. (post 1959).
R. Berliner, *Horsemen tapestry roundels found in Egypt* (Textile Museum Journal, Washington 1953, Vol. I, No. 2).
L'art byzantin chez les Slaves (Orient et Byzance IV, 1930).



1. Most na Ostrove — rekonštrukcia pôvodného stavu.

oltárom pre ľud, pre masy. V starokresťanskej bazilike stál oltár uprostred priestoru kostola a taktiež v priečnej lodi na osi apsidy a hlavnej lode — nad menzou sa týčili štyri stĺpy, na ktorých bol zavesený baldachýn z drahých tkanín alebo zo zlatých či strieborných plátkov. Baldachýn nazývali stanom, resp. cibóriom — tak vznikol názov cibóriový oltár. Tu slúžil kňaz omšu, obrátený tvárou k veriacim. Horná plocha menzy bola v tej dobe voľná, ozdoboval sa iba stipes. Ďalší vývoj oltára dostal impulz z používania relikviárových skriniek, ako i diptychov a triptychov — zároveň došlo i k liturgickej zmene —

2. Most na Ostrove — dnešný stav.



celebrujúci kňaz sa obracia chrbtom k veriacim. Tým sa vytvára možnosť zvyšovať zadnú stenu oltára, ktorá v ranom štádiu bola naznačená diptychmi a triptychmi, neskôr románskym retábulom, a tak dospieť až k mohutným stavbám stredovekých krídlových oltárov. Zaiste dôležitú úlohu hral pritom i moment spoločenský — cibóriový oltár niesol v sebe spomienku na starokresťanské spoločenstvo veriacich — v obrátení sa kňaza chrbtom k veriacim našlo výraz zmenené, výnimočné postavenie cirkevnej hierarchie, ako i ostrá triedna diferenciácia v stredoveku: oltár už nie je v strede veriacich, ale sa posúva na východ do apsidy a právo veriaceho byť blízko neho určuje hierarchická stupnica. Všetky tieto momenty hrali úlohu pri vytvorení nového typu oltára, oltára retábulového.

„Pobožnosť raného feudalizmu mala abstraktný a aristokratický ráz. Bohoslužby s prepychovou pompou prebiehali vo zvýšenej časti svätyne, ktorá bola uzavretá pre ľud a väčšinou sa ich zúčastňovalo iba kňazstvo. Preto bolo potrebné pre ľud v lodi kostola postaviť zvláštny oltár.“³ Tento oltár sa nazýval oltárom laikov a v zachovaných prípadoch spoznáme v ňom typ cibóriového oltára. Cibóriové oltáre poznáme v niekoľkých stredovekých nemeckých katedrálach: neskororománsky cibóriový oltár v južnej priečnej lodi kostola panny Márie v Halberstade a gotický v rezenskom dóme.⁴ Gotický cibóriový oltár v Rezne⁵ je vytvorený nad štvorcovým pôdrysom — štyri stĺpy nesú jedno pole gotickej krížovej klenby, z vonkajšej strany nad gotickými arkádovými oblúkmi sú vimperky s krabmi a krížovým kvetom vo vrchole a nad stĺpmi stoja plastiky pod baldachýnmi, ktoré sú ukončené fialami.

Staršia literatúra neuvádzala žiadny výskyt cibóriových oltárov na území stredovekého Uhorska, resp. priznávala, že z románskeho obdobia sa žiadny oltár nezachoval. Maďarský historik Jenő Rados roku 1938 mal ešte pochybnosti o kamenných detailoch v Pécsi, považovaných za časti cibóriového oltára a písal: „Nakoľko boli u nás rozšírené cibóriové oltáre, na to môžem odpovedať iba na základe analógie s cudzinou. Vo všeobecnosti si môžeme skôr predstaviť jednoduché menzy, zobrazenie svätca alebo iného ikonografického programu sa uskutočňovalo maľbou na stene za oltárom.“⁶

Od tej doby sa uskutočnila rekonštrukcia cibóriového oltára v lapidáriu v Pécsi a bola tak potvrdená jeho funkcia — v literatúre je známy pod menom „ľudový oltár“ — (népoltár). Je vytvorený jedným polom románskej krížovej klenby na štvorcovom pôdoryse a zdobený bohatou, polychrómovanou kamenárskou ornamentikou. Uvádza sa ako dielo lombardskej dielne, pochádzajúcej z Pávie a je datovaný do rokov 1135—1145.⁷

Keď porovnáme s uvedenými príkladmi gotické priestory v Moste na Ostrove, zdá sa, že nesú všetky znaky cibóriového oltára:

1. umiestnenie v lodi pred stenou triumfálneho oblúka,
2. samotné vytvorenie priestoru,
3. pri predpoklade, že pod klenbami stáli oltárne menzy, nástenné maľby vo výklenkoch tvorili súčasť oltárov, ako to poznáme pri bočných oltároch i v iných stredovekých kostoloch.

Jediná pochybnosť pri určení daných priestorov za cibóriové oltáre ostáva pri otázke, prečo by sa mal vyskytovať cibóriový oltár v tomto malom farskom kostole, keď jeho výskyt poznáme v uvedených príkladoch zo strednej Európy iba z veľkých chrámov?

V prípade druhého názoru sa však vynárajú iné pochybnosti. Môže ísť o zvyšky bazilikálnej dispozície, o zachované prvé polia bočných lodí. Tento názor by potvrdzovala najmä symetričnosť priestorov, ich umiestnenie na dvoch stranách triumfálneho oblúka. Odporuje mu však celková dispozícia a chronológia vzniku kostola: ako sme už spomínali, kostol bol pôvodne jednolodový so štvorcovou svätyňou a jednou západnou vežou

a existoval už pred rokom 1315, kým spomínané gotické priestory sú až z konca 14. storočia. Je úplne nepravdepodobné, aby do jednolodového kostolíka z prechodnej doby vstavali gotickú bazilikálnu dispozíciu. K tomu treba tiež uviesť, že rozmery lode sú 664 m × 12,96 m. O tom, že pôvodná dispozícia kostola je viac ako o sto rokov staršia od gotických priestorov, svedčí i murivo, ktoré je tehlové — emplektonové, čo bolo gotickému staviteľstvu už cudzie. Pri ukončení gotických priestorov zo strany lode tiež nič nenažnačuje, že by tu bolo bývalo pokračovanie bočných lodí.

Po uvedených dôvodoch pokladám za pravdepodobnejší prvý názor, že v Moste na Ostrove ide o gotické cibóriové oltáre, u nás jediné. V malom farskom kostole cibóriový oltár síce nemohol mať ten význam oltára laikov, ako mal vo veľkých katedrálach, ale bol použitý ako typ pri založení neskorších gotických bočných oltárov v kostole, pričom neboli narušené jeho hlavné znaky. Pri rekonštrukcii pôvodného stavu som vychádzala z pravdepodobného pôvodného priestoru lode s rovným trámovým stropom, pod ktorý boli vstavané uvedené oltáre.

Aj keď na spomínané cibóriové oltáre upozornil Ipolyi už v minulom storočí, od tej doby sa v odbornej literatúre vôbec nespomínali a nebrali do úvahy. Pokladám preto za potrebné ich znovu pripomenúť, aby sa tak doplnila medzera v typológii stredovekého oltára na Slovensku. Sú významné nielen tým, že sú jediným dokladom cibóriového oltára u nás, ale i tým, že patria k prvým vývojovým článkom stredovekého oltára na našom území.

Poznámky

¹ Archív bratislavskej kapituly, Capsa 60, fasc. 5, no. 3.

² Ipolyi Arnold, *Csallóköz műemlékei*, AK 1859, str.

³ *A magyarországi művészet története I*, Budapest 1956, 36.

⁴ Czobor Béla, *A középkori egyházi művészet kézikönyve*, Budapest 1875, 115.

⁵ Czobor Béla, *A középkori egyházi művészet kézikönyve*, Budapest 1875, obraz 116.

⁶ Rados Jenő, *Magyar oltárok*, Budapest 1938, 29.

⁷ *A Magyarországi művészet története I*, Budapest 1956, 38;

Dercsényi Dezső, *A pécsi kőtár*, Pécs 1962, 14—15.

Prestavba tovarníckeho kaštieľa v r. 1730—1750

Otomar Gergelyi

Obec Tovarníky pri Topolčanoch bola kedysi význačným strediskom hradného panstva, ku ktorému patrilo 26 obcí. Prvý raz ju pramene spomínajú za panovania Bela III. (1173—1196) ako „Tarnok“, majetok kráľa. O stredovekých dejinách obce vieme málo a z radu poddanských obcí začína vynikať až začiatkom 17. storočia, kedy zemepán František Forgách, nitriansky biskup, si tu postavil v rokoch 1600—1610 renesančný kaštieľ, v ktorom sa v priebehu 17. storočia sústredila správa hradného panstva Topolčany. Zrúcaniny topolčianskeho hradu sú na úpätí Inovca v katastri obce Podhradie, vzdialenej 18 km SZ od Topolčian.

V rokoch 1730—1750 prestavala pôvodný renesančný kaštieľ vdova grófa Erdődyho, Terézia Berényiová (1684—1765) na reprezentatívne panské sídlo, na rozsiahly barokový zámok uprostred rozprávkového parku, kde v osobitných skleníkoch pestovali nielen figy, citróny a pomaranče, ale aj ananasy. O rozsahu stavebných prác nás najlepšie poinformuje vyúčtovanie úradníka panstva, ktorý vyčíslil hotové výdavky v sume 47 588 zlatých a 69 a pol denárov. Z tejto obrovskej sumy si bližšie všimneme len niektoré položky výtvarníkov a majstrov umeleckého remesla: položka za sochárske práce činila 686 zlatých, za štukatérske práce 136 zlatých a 34 a pol denárov, odmena maliarom 2002,45 zl., hrnčiarom za kachle 1541,30 zl. atď.

Roku 1737 sa spomína medzi účtami topolčiansky sochár Ján Wermerk (píše sa aj Wermersch), ktorý na základe zmluvy vyhotovil sochu sv. Jána Nepomuckého 4 stopy vysokú aj s podstavcom za 13 zlatých. Za ďalších päť „celých“, štyri „polovičné“ a dve „detské“ sochy, ktoré mali držať laternu (medzi spismi je aj vyobrazenie dvoch detí, držiacich laternu, pozri fond DT, odd. 4 A, škatuľa č. 9), mal dostať 38 zlatých. Trochu nejasná je funkcia 15 stôp (4,74 m) vysokého stĺpa — podstavca. Ten istý majster,

ktorý sa nazýva „Kirch Bilt hauer“, vyhotovil pre kaplnku v topolčianskom hrade roku 1740 kazateľňu, ktorú pomaloval topolčiansky maliar Pavol Ignác Dobrotka.

Dňa 23. septembra 1744 uzavrela grófka Berényiová zmluvu na zhotovenie oltára a kazateľne pre zámockú kaplnku s prievidzským sochárom Dionýzom Stanetim. Sama zmluva je písaná po nemecky, ale má túto slovensky písanú doložku: „Anno 1744, 27. Julii straniva cathedry a nebolišto kazateľnice z rezbarom prividskym Staneti Dionisiom timto spusobem je contract zavreti, že sa zavazuje a povinen bude tenže predmenvany rezbár podle delineatie nam preukazanej za stiridcet zlatich id est pro Fl. 40 do viplneni mesica novembra tak chwalitebne s figuramy a s ciradamy vihotovit, abi v takej robote žadneho defectu nalezeného nebolo, kterichšto stiridcet zlatich id este Fl. 40. predmenvanemu rezbarovi jsu applaciduvane. Datum Tavarnok Anno et die quibus supra.“ Podpísaná Berényi Teresia. (DT I. $\frac{137}{1731}$, majetkoprávne spisy, č. kartonu 13.)

Dňa 22. mája 1745 prevzal Staneti 12 zlatých za 6 svietnikov pre hlavný oltár zámockej kaplnky v Tovarníkoch, keď už predtým potvrdil príjem sumy za kazateľňu („Quitung. Ich Endthunter schribener bekenne, dass ich von dem gestrengen Herr Hoffrichter, wegen gefertigter Cantzel in der Capellen zu Tawarnock, in Bahren gelt empfangen habe Fl. 40 sage Vierzig Gulden solches bezeigt meine eigne Handt undt unterschrift. Tavarnok den 23 sten Xbris 1744. Dyonisius Staneti, Bildthauer von briwitz.“). Staneti pracoval aj na väčšej objednávke, ako to vidieť z listu, datovaného 8. decembra 1747, ktorý bol adresovaný Pavlovi Jordánskemu, tovarníckemu provizorovi-úradníkovi („L. J. C. Visoce urozeny panie! List vašej milosty s velku učtivostu sem prijal s ktereho virozumice zadost pany grofky, totišto že by se obvslašné (!) kamene te, ktere

do Tovarnok prisluchaju čo najskorej vihotovily a tak nemeškajice do Tovarnak odvesty mohli, kdešto se i usilovat budjem abich jak zadosti panej grofky tak teš vašej milosty urozenej učiniti mohel, ponevač sem teš v nadeji takevej, že na buducu nedelu bes meškany do novej Bane se odovzdam a stade buducu počtu vašej milosty o vseckich vecach naležite pisat budem, kolko vosou a jaka priležitost bity ma, nebo vculek natolko jeich milost urozenu informuvat mozem, ze juš na dvanact vosou kamenia predmenovaného nahotovaného jest, kdešto se teš usilovat budem, abich radnej snovej Bane sam s pritomnostu služity mohel a tak prinduce do Tovarnok abich s vašu milostu urozenu poradok naležity o takovich vecach učiniti mohel. Techdi ne račia priležitost zadnu odeslaty, dokut nebo sam in Persona, aneb na buducej počte informuvat budem. Čo se alle X fixu (= krucifixu) dotiče budem sa usilovat, abich takovy do času toho dohotovit mohél, dokut mne sbožie accordované račia odeslat, s takovu priležitostu i ja s velku učtivostu odešlem, kdešto se jako prv, tak i včul do gratiae a lasky vašej milosty recomendujem sustavam Vašej milosty urozenej na službu hot(ovi) Cremnice dne 8. decemb. Anno 1747. Dionisius Stanejtí mp.“). Je pravdepodobné, že tento list písala Stanetiho manželka.

Dňa 12. septembra 1747 podpísal Staneti zmluvu na zhotovenie šestnástich celých a šiestich polovičných váz, ďalej na zhotovenie ozdôb na bránu a znaku (erbu) grófký Berényiovej s dvoma figúrami za 213 zl. a za 20 meríc chlebového obilia. Túto prácu skončil na jar 1748.

Dňa 23. mája 1748 prijal Staneti 20 zlatých za sochu panny Márie, ktorú postavil pri panskom majeri v osade Tormáš dnes Chrenovec v chotári obce Čermany.

Toto Stanetiho dielo odstránili a zamurovali r. 1938 do základov podstavca novej sochy podľa dispozície jej fundátora, Klementa Lüttmerdinga z Čermian.

Roku 1749 objednalo panstvo od Stanetiho („Körmöci káp faragó“) zhotovenie menšieho oltára za 85 zlatých, sochu Neptúna nad studňu za 28 zl., sochy Karla Boromejského a Jána Nepomuckého na obe strany kaplnky za 30 zl. V účtoch na túto prácu sa spomína aj „Nittrai káp-író“, nitriansky maliar, ktorý pozlacoval menší oltár a spomenuté dve sochy za 300 zlatých.

V tom istom roku boli vyúčtované aj kamenné figúry na altánok a pyramídy („piremiták“) na kamenné zábradlie mostu pred kaštieľom sumou 70 zlatých.

Z ostatných umelcov a remeselníkov spomenieme azda Jána Michala Neiholta, trnavského zámočníka, ktorý roku 1737 dodal odkvapové rúry, zakončené tepaným drakom (náčrtok priložený v účtoch). Organček, päťregistrový pozitív, zhotovil trnavský organár Ján Mandl v rokoch 1744—1745 za 80 zlatých. Podľa zmluvy z 5. mája 1745 pozlacoval nitriansky maliar Ján Pocher oltár, kazateľňu a oratórium zámockej kaplnky v Tovarníkoch za 500 zlatých v hotovosti a za 30 meríc obilia. Kamenárske práce na bráne a fasáde robil trnavský kamenár Ján Friedt (aj Fridt) podľa zmluvy z 6. júla 1742. Zaujímavá je aj nemecky písaná potvrdenka čachtického štukatéra Samuela Juraja Schmidta (Samuel Jürgschmidt). Makovice na vežu pozlacoval roku 1747 nitriansky maliar neznámeho mena. Dva zvony pre vežové hodiny odlial bratislavský kovolejár (Kayserslicher Stuckgiesser) Ján Ernest Christelly roku 1748 za 108,60 zlatých. Toho istého roku vysadili v rozšírenom sade 80 kusov jedlých gaštanov.

O druhom nitrianskom maliarovi nachádzame zprávu v účtoch z roku 1756: Jozef Lazarskj Scultéty dostal za obraz, za figúru sv. Antona 16 zlatých. Roku 1749 dostal nitriansky maliar za kópiu obrazu sv. Terezky podľa kontraktu (žiaľ, chýba) 40 zlatých. Hlohovecký kamenár dostal za práce na studni, ako aj za sadrové „species“ 50 zl. a 88 a pol denárov. Tohto roku vyúčtovali aj s hlohoveckým hodinárom za vežové hodiny. Roku 1743 dostal nemenovaný bratislavský maliar za pozlátenie 3 pecí (kachiel) 180 zlatých. Bratislavský kamenár zhotovil do kabinetu taliansky krb (olasz kémény) roku 1745...

Stavebné práce na kaštieľi, ktoré viedol palier Ján Anton Kessler, skončili sa v septembri 1750. Po tomto roku nachádzame v účtoch už len náhodou položku rázu umelecko-historického. Za zmienku stojí položka 300 zlatých, ktoré r. 1826 vyplatilo panstvo viedenskému portrétistovi Jozefovi Zieglerovi za obraz grófký Alžbety Erdődyovej a poznámka o nitrianskom sochárovi Fugersovi (Fugertovi?) v spisoch z r. 1837. Nazdávame sa, že tu uvedené mená známych i menej známych vidieckych výtvarníkov a ich prác pomôžu dokresliť obraz slovenského baroka.

Poznámky k slovenským vedutám v grafických zbierkach Varšavy, Gdanska a Krakova

Katarína Jančová

V Poľsku venujú zvýšenú pozornosť evidencii a vedeckému spracovaniu starých grafických vedút. Pohľady na mestá vo forme knižných ilustrácií, ale aj voľné grafické listy sústreďujú hlavne vo vedeckých knižniciach a v kabinetoch rytín pri múzeách. Systém miestneho katalogizovania podľa lokalít urýchľuje manipuláciu s materiálom, ktorý spĺňa dôležitú dokumentárnu a umelecko-historickú funkciu.

V Kabinete rytín v Univerzitetnej knižnici vo Varšave (palác Potockých) nachádzajú sa aj niektoré veduty slovenských miest. V II. zväzku diela Jacqua Augusta de Thou *Histoire de mon temps* (Paríž, 1553—1617), ktoré tu majú v neskoršom nemeckom vydaní pod titulom *Umbständliche Beschreibung deren denckwürdigster Geistlicher und Weltlicher Historien so sich im Jahr Christi 1562 hin und wider warhafftig zugetragen haben* (Frankfurt, Verlegung Peter Kopffen, 1621) nachádzajú sa Košice, Levice a Komárno.¹

Košice, medirytina na tenkom žltkastom papieri, 7 × 10 cm, neznačené, vpravo hore pagináž: 49, v strede hore nápis: CASCHAV.

Levice, medirytina na tenkom žltkastom papieri, 8 × 10 cm, neznačené, okraje orezané, dolu nápis: LEWENTZ.

Komárno, medirytina na tenkom žltkastom papieri, 8 × 10 cm, neznačené, horný okraj orezaný, v strede hore: COMORRA, dolu legenda: Stadtlein oder Marek 2. Vestung 3. Wachturm 4. Hung Kirch. 5. Teusche Kirch 6. Donau fl. 7. Schiffarneck 8. Blockhauss 9. Insel Schütt.

Autorom pohľadu na Košice je pravdepodobne Jacob Peeters (1637—1695) rytec a vydavateľ v Antverpách. Poukazuje na to výtvarná príbuznosť s ostatnými ilustráciami diela, ktoré zobrazujú väčšinou francúzske mestá a prevažne sú signované: I. Peeters. Pohľad na Košice patrí k zaujímavým a kvalitným vedutám tohto mesta, hoci ide o malú, skoro miniatúrnu prácu z druhej

treťiny 17. stor. Pohľady na Komárno a Levice pochádzajú od neznámeho, menej významného autora, ktorý zdôrazňoval schému mesta-pevnosti. Podľa dosť povrchného prevedenia možno súdiť, že ide o častejšie už upotrebené obrázky, prevzaté z dosiaľ nezistenej publikácie alebo mapy z konca 16. stor.

V Národnej knižnici vo Varšave (palác Krasinskiých, Zaklad kartografii, Zbiory specialne) je prevaha topografického a kartografického materiálu, zameraného na urbanistický a architektonický rozmach miest strednej Európy v baroku a klasicizme.² Zo Slovenska sa tu nenachádza nič pozoruhodného, okrem známych ilustrátorských príloh Georga Hoefnagla v Braunovom diele *Urbiem praecipuarum auctore Georgio Braunio agrippinate Civitatis orbis terrarum*. V VI. zväzku na str. 31 je Hoefnaglova veľká medirytina pohľadu na *Košice*. Vo IV. zväzku na str. 44 je kolorovaná medirytina pohľadu na *Bratislavu* a na str. 38 medirytina — pohľad na *hrad Šariš*, všetko datované r. 1617. V diele L. Gotofreda *Archontologia cosmica*, vydanom vo Frankfurte nad Mohanom r. 1649 v I. zväzku po str. 388 nasleduje známa vynikajúca veduta, medirytina M. Meriana *Pohľad na Bratislavu*.

V grafickom kabinete Knižnice Poľskej akadémie vied v Gdansku (Biblioteka PAN, Walowa, 15) nachádza sa niekoľko vzácných vedutových a kartografických slovník:

Plán Komárna, kolorovaná kresba, ručný papier Maršov, 22,7 × 24,7, značené vpravo dolu perom: Plan von Commorn in Hungern Krig á Osten. Inv. č. C I. 306. — Je to malý plán pevnosti asi z poslednej tretiny 18. stor.

Mapa Bratislavskej župy, Homannovské vydanie mapy Samuela Mikovíniho z r. 1757.³ Pozostáva z dvoch častí. Horná časť s nápisom: HVNGARIAE COMITATVS POSONIENSIS, medirytina a lept, kolorované žltým akvarelom, 33,7 × 54,

57 × 67 cm. Dolná časť s nápisom vľavo dolu: COMITATVS / POSONIENSIS / Germanis PRES-BVRG dicti / Delineatio Geographica / Ex prototypo Micoviniano desumta, et multis in / locis, praesertim quo ad Hungaricarum et Slavi- / carum vocum iustiore orthographiam / emendatior reddita. Curantibus Homannianis / Heredibus / Norimbergae / A. 1757, medirytina a lept, kolorované žltým akvarelom na bielom papieri, 33,7 × 54, 57 × 67 cm, značené vľavo dolu: I. E. Alber.⁴ Nad signatúrou pohľad na bratislavský hrad s podhradím, pred ním v popredí alegorická skupina postáv. Inv. č. C II. 929.

Pohľad na Bratislavu podľa Georga Hoefnagla v diele: P. BERTII / COMMENTARIORVM / RERVVM GERMANICARVM / Libri Tres... Amstelodami / apud Joannem Janssonium / Anno 1616, str. 640. Na liste hore: Presburg POSONIUM uel Pisonium vt Lazius Hungariae vrbs, medirytina, žltkastý papier, 13,5 × 18,8, 17,7 × 23,5 cm.

V knihe JACOBI TOLLII / EPISTOLAE ITINERARIAE / ex Auctoris Schedis Postumis / Recensitae, Suppletae, Digestae / Annotationibus, Observationibus et / Figuris adornatae / cura et studio / HENRICI CHRISTIANI HENNINII / SECUNDA EDITIO / — AMSTELAEDAMI / Apud JOANNIS OOSTERWYK Bibliopol. op den Dam 1714. per illustri domino Nicolao Witsen. — Pri kapitole: Jacobi Tollii Epistola Itineraria V. iter Hungaricum ad Perillustrem... Dodonem baronem de Iun — et Kniphausen atd. sú od Jana van Vianen⁵ tri ilustrácie, zobrazujúce mestá Vyšehrad, Ráb a Komárno. *Komárno*, medirytina na bielom papieri, 15 × 12,8, 20,4 × 13,5, 23,4 × 18,6 cm, značené vpravo dolu: I. Vianen f., dolu legenda: A. Templum vetus, et Hungarorum Coemiterium properineas B. Oppidum Comorra C. Turrus sive specula Hungarorum D. Templum Hungarorum E. Calcariae Fornanes F. Comorrae minimentum sive Arx G. Templum Germanorum H. Turrus arcis I. Pons navalis K. Propugnaculum Pontis, vpravo hore: Pag. 148. Pohľad na mesto a pevnosť z mierneho nadhľadu, obklopené Váhom a Dunajom, cez ktorý vedie pontonový most, dopĺňa pekná štafážová skupina jazdcov a mešťanov. Nad mestskou panorámou na stuhe je nápis: COMARONIVM sive COMORRA. Je to dielo dobrej úrovne, svedčiacie o rutinovanej vedutistovi okruhu amsterodamskej grafiky 17. stor.⁶

Početná séria mestských vedút vyšla v pozoru-

hodnej knihe moralít a prísloví r. 1624 „Thesaurvs philo-politicvs. Hoc est: emblemata sive moralia politica... Opera, studio ac inventione Danielis Meissneri... Zu Franckfurt am Mayn / bey Eberhard Kiesern / Burgern vnd Kupfferstechern daselbst zufinden.“ V Gdansku majú neskoršie vydanie tejto knihy, ktorá obsahuje už aj vyobrazenia Nových Zámkov, Košíc, Komárna a Filakova. Kniha má názov: Daniel Meissners P. L. C. / SCIAGRAPHIA COSMICA / oder / Eigentliche Abbildung Achthundert der mehrentheils vornehmsten Städte, Vestungen und Schloesser / so allenthalben in allen Theilen der Welt berühmt sing. Deren jedlichen schöne Emblemata, auch Lateinisch und Teutsche Verse, zu der Augen und des Gemüths Erzeugung / beygefüget worden. Nürnberg / in Verlegung Paul Fürstens / Kunst und Buchhändl. Seel. Witwe und Erben. 1678.⁷ V „pars octava“ na strane 85 sú vyobrazené *Nové Zámky*, medirytina, 7 × 14,5, 10 × 15, 15,5 × 18,5 cm, hore nápis: Wer viel schwätzt, lengt auch viel. / Neuhäusel in Ungarn. Dolu pod obrazom: Opportuna loqui quoque multa et idonea fari / Non est eiusdem: Garrulus omnis atrox. Was gilts, ich treff das rechte Ziel, / Welcher viel schwätzt, der lengt auch viel. / Ins gemein, ein Schwätzer iedersrift / Steckt voller Btrug und arge lift. Vpravo hore: H 85. — Pohľad na hviezdicové opevnenie z mierneho nadhľadu, vľavo v prvom pláne postava poľovníka.

Na strane 88 je obraz *Košíc*, medirytina, 7 × 14,3, 9,6 × 14,7, 15,5 × 19, neznačené. Vpravo hore: H 88 a nápis v strede: QVATVOR PERNICIOSA HOMINI. Cassav in Ungarn. Dolu verš: Tristia atque Venus potusque cibique libido, / Aer et impurus multa creata necant. / Frau Venus und die Traurigkeit, / Unreiner Luftt auch die Geilheit / Zum trincken, wie auch Herr Vielfrass / Tödten viel Menschen glaub nur das. — Pohľad na opevnené mesto s vodnou priekopou. V popredí na okrúhlom stole čaše a misky, na ktoré fúka hlava „vetra“ cez srdcia prepichneté šípami a vznášajúce sa nad predmestím.

Na strane 84 *Komárno*, medirytina, 7 × 14,5, 9,7 × 15,2, 15,5 × 18,6, neznačené, vpravo hore: 84 a text uprostred: Eines Glück ist des andern Unglück. Comorra in Ungarn. Dolu: Hora bona est homini nullo (Proverbia dicunt / / Sit mala quin alicui: sic leve currit onus. / Eines Glück / sagt man ins Gemein / / Kan auch des andern

Unglück sein. / Also wird die Last aller Ding / Einem Theil leicht und gar gering. — Pohľad na pevnosť z boku. V popredí na brehu figurálna štafáž morálného obsahu: muž v rybárskom oblečení dáva na plece inému ťažký meč. Druhý nesie už v ruke jedno vreco. Po rieke plávajú lode.

Na strane 92 je *Filakovo*, medirytina, 7 × 14,5, 9,7 × 15,3, 15,5 × 18,6 cm, neznačené. Vpravo hore: H 92 a text uprostred: Nimb dich nicht mehr an als du kanst. Vileck in Ungarn. Dolu: Sutor non ultra crepidam: tacuisse decorum est / Calceus haud omni convenit iste pedi. / Nimb dich als du kanst, nicht mehr ahn: / Wie jener Schuster hat gethan / Jedoch ich solchs bekennen muss, / Jedr Schuch gehört nicht an ieden Fuss. — Pohľad na hrad Filakovo s podhradím. V popredí vpravo stojí muž pred veľkým portrétom a nožom naň ukazuje. Za obrazom sedí maliar, v ruke štetec a paleta.

Pred všetkými mestami tejto kapitoly je ilustrácia: obraz hradu a skupiny kupcov v popredí. Hore text: NUBERE PROPER DIVITIAS FATUUM TOTIS UNGARN!

Autorom vedút je pravdepodobne Matheus Merian, alebo i viacerí umelci z jeho okruhu.⁸ Medirytiny nie sú signované, len na niektorých — nie však na slovenských — je monogram FS. Kniha obsahuje skoro 1000 listov bez textu. Sú tu len — spomínané už v názve knihy — obrázky miest, hradov a pevností s prísloviami. Obrazy

Poznámky

¹ Vo Vedeckej knižnici v Bratislave sa nachádza latinské vydanie tohto diela: *IACOBI AVGUSTI THVANI HISTORIARUM SVI TEMPORIS*, Frankfurt, 1614 (Lyc B II. 6) a v Univerzitetnej knižnici v Bratislave francúzske vydanie *Histoire universelle de Jacq. . . avec la suite par Nicolas Rigault; les mémoires de la vie de l'auteur. . . et critiques*, Basle, Jean Louis Brandmuller, 1742. (UK E 562). Obe vydania sú neilustrované.

² Vodidlom pri názvoch miest je tu *Slovník zlatynizovaných názvů miest* od Stefana Kotarského.

³ Viď reprodukciu v diele Phdr. Jána Purginu; *Samuel Mikovini 1700—1750, Život a dielo*, Bratislava 1958, mapa č. 44.

⁴ Johann Nepomuk Albert, medirytca v Norimberku,

sú kvalitné. Ich vecnosť je pôvabne spojená s textom okolo. Vzniká tak špecifický žáner knižnej ilustrácie propagačného i morálného významu. Pre nás sú vzácné veduty slovenských miest, zobrazených v období ich pevnostného charakteru počas tureckých bojov a tridsaťročnej vojny. Nadčasové príslovia a múdrosti nesúvisia síce s históriou zobrazených miest, ale umocňujú ich význam, upozorňujú čitateľa na výzor jednotlivých objektov, propagujú ich.

V grafickej zbierke Knižnice Poľskej akadémie vied v Krakove (Biblioteka PAN, Slawkowska, 17) majú zo slovenských vedút len známe Hoefnaglove ilustrácie *Theatri praecipuarum totius mundi urbiū liber sextus* Anno MDCXVIII. / Nulla falus bello pacem te poscimus omnes . . . Venovanie Ferdinandovi: Antonius Hierat et Abrahamus Hoghenberg. Na str. 31 *Cassovia*, zväzok 6, na str. 38 *Zaros* (hrad Šariš), zväzok 6, vo zväzku 4 na str. 44 *Presburg* a na str. 55 zväzku 5 *Commara*. Medirytiny sú z dosiek z r. 1617.

Pre štúdium mestských vedút a pre porovnanie analogických prác je v Bibliotéke PAN v Krakove bohatý cudzí materiál, najmä diela J. Callota a Stephana della Bella. Bohatý vedutový materiál sliezskeho okruhu a domácej proveniencie vlastní v Sliezskej múzeu vo Wroclawi a v oddelení starých tlačí Univerzitetnej knižnice vo Wroclawi.

v 18. stor. činný ako autor medirytinových titulov a máp. (Th.-Becker I, 180).

⁵ Jan van Vianen, kresliar a medirytca, narodený okolo r. 1660 v Amsterodame, zomrel po r. 1726. (Th.-Becker XXXIV. 320).

⁶ Cestopis Jacoba Tollia s vyobrazením Komárna, nasledujúcim po strane 148, vlastní aj Regionálna knižnica v Bratislave (inv. č. K VIII, 2323). Výtlačok medenej dosky nie je však natoľko jasný, ako v knihe v Gdansku.

⁷ Viď Rózsa György, *Budapest régi látképei*, Budapest 1963, str. 253 a 254.

⁸ Viď Bachmann F., *Die alten Städteansichten*, Leipzig 1938, 187.