

SAP
SV

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

arts

arts

ISSN 0044-9008

2/1994

MIČ 49019



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 811 08 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 07/373-428

Obsah

ŠTÚDIE

Ivan Gerát: Sedlmayrs Kunstbegriff 113

Petr Fidler: K architektúre stredoevropského Seicenta 135

Hans Ottomeyer: August Endell alebo objavenie
abstraktného umenia 157

Wojciech Balus: Melancholie der Metaphysik
bei Giorgio de Chirico. Ein Schicksal der Moderne 162

Júlia Szabó: Avant-garde Visitors
in Central Europe, 1913-1931 175

Iva Mojžišová: Ernst Kállai and Bratislava 187

MATERIÁLY – SPRÁVY – RECENZIE

Matúš Dulla: Dušan Jurkovič:

Sanatorium Prof. Koch in Bratislava 191

Dana Bořutová: Peter Behrens: Synagogue in Žilina 195

Radim Vondráček: Avantgarda a dekorativismus 199

Inet Mayerová: E. Cumming – W. Kaplan:

Arts and Crafts movement (London 1991) 203

Dušan Búran: M.A. Lavin:

The Place of Narrative (Chicago – London 1990) 204

Za Katarínou Biathovou (1933 – 1995) 208

Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905-1973) 211

Na obálke:

Sanatorium prof. Kocha v Bratislave, fotografia z tridsiatych rokov (z pozostalosti architekta D. Jurkoviča v SNA Bratislava)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné 144,- Sk, jednotlivé čísla 48,- Sk. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic.

© SAP – Slovak Academic Press, 1995

Sedlmayrs Kunstbegriff

Ivan GERÁT

Nur wenige Kunsthistoriker äußerten sich so oft und so ausführlich zu den fundamentalsten Fragen ihrer Arbeit wie Hans Sedlmayr. Ihm war es klar, daß jede kunstgeschichtliche Forschung schon immer von einer Beantwortung der Frage nach dem Wesen der Kunst abhängt, denn diese Frage wird auf gewisse Weise schon durch die Wahl des Forschungsobjektes indirekt beantwortet.¹ Er wußte aber auch, daß diese indirekten Antworten nicht immer gleich klingen, und meinte, daß sie oft – wenn sie falsch sind und trotzdem als Grundlage der Forschung dienen – irreführend sein können. Da er gegen diese Verirrungen kämpfen wollte, mußte er auch die theoretischen Fragen behandeln, obwohl er sich dessen bewußt war, daß ihre Beantwortung nicht direkt in der Kompetenz der Kunstgeschichte steht, sondern eine Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft sei.² Die eigentlich kunstgeschichtliche Aufgabe ist laut Sedlmayr die Erforschung des einzelnen Kunstwerkes und der historischen Prozesse der Kunstentwicklung.³ Obwohl eine solche Unterscheidung prinzipiell nicht falsch ist, kann sie leicht mißverstanden werden, weil Sedlmayr für sie keine tiefe Begründung lieferte. Folgende Betrachtung ist als ein Versuch einer tieferen Begründung gemeint – ein Versuch aber, in dem die Unterscheidung Sedlmayrs gewissermaßen korrigiert wird.

Erstens gilt es, daran zu denken, daß die Frage nach dem Wesen der Kunst (bzw. des Kunstwerkes) sinnvoll auch ohne irgendwelche inhaltlich genau bestimmten empirischen Daten gestellt werden kann: Es genügt, das Empirische bloß der Form nach vorzusetzen, um die Bedingungen zu charakterisieren, die erfüllt werden müssen, damit ein sinnvolles Sprechen von der Kunst als Kunst bzw. von einem Kunstwerk

als Kunstwerk überhaupt möglich ist. Daraus folgt, daß es sich hier um eine philosophische Frage handelt, und zwar völlig unabhängig davon, ob sich nun die Disziplin, die eine solche Frage stellt, etwa „allgemeine Kunstwissenschaft“ oder „Ästhetik“ oder sogar „Psychologie der Kunst“ nennt. Der Kunstbegriff kann also in diesem Sinne nur philosophisch definiert werden. Die philosophische Problematik einer Definition der Kunst ist hier aber nicht in der ganzen Breite ihrer Aspekte, sondern nur im direkten Zusammenhang mit der kunstgeschichtlichen Fragestellung zu erörtern, um sich auf diese für Sedlmayrs Nachdenken über den Kunstbegriff typische Kontextgebundenheit besser konzentrieren zu können. Nur in dieser Gebundenheit kann nämlich die Bedeutung der Frage nach dem Kunstbegriff für unser Verständnis der mittelalterlichen Kunst deutlich gezeigt werden. Die erste Frage lautet also: Welche philosophischen Fragen muß die Kunstgeschichte im Umgang mit der Kunst der Vergangenheit auf eine bestimmte Art und Weise beantwortet haben, um sie als Kunst verstehen zu können?

Zweitens gilt es, die Schwierigkeiten in Betracht zu ziehen, die entstehen, wenn man eine formale Struktur, wie etwa die, von der oben die Rede war, empirisch zu konkretisieren versucht. Dazu kann es prinzipiell auf zwei Wegen kommen:

a) Wenn jemand versucht, die eigene Auffassung der Kunst bzw. des Kunstwerkes in einem einzelnen Werk zu konkretisieren, oder noch genauer gesagt, wenn jemand ein Werk schafft, das im Einklang mit seiner Kunstauffassung steht – das ist der Weg des Künstlers;

b) Wenn jemand versucht, ein nicht von ihm gemachtes Werk, also ein Ding, das er wahrnimmt, als ein Kunstwerk zu verstehen – das ist der Weg

des Betrachters, also auch des Kunsthistorikers, von dem hier die Rede ist.

Auf keinem dieser Wege ist es aber möglich, etwa die eigene Kunstauffassung zu zeigen – immer wird nur etwas gezeigt, was dieser Auffassung entspricht. Deshalb kann auch die Kunstgeschichte nicht alle theoretischen Probleme der Kunstauffassung thematisieren. Übrigens enthält aber auch das einzelne Kunstwerk schon deshalb, weil es empirisch gegeben sein muß, immer mehr, als das, was man auf dem Wege der theoretischen Forschung a priori gewinnen kann. Deshalb muß das Nachdenken über den Kunstbegriff in der Kunstgeschichte mit anderen Fragestellungen verbunden werden, wenn diese den Charakter einer mit dem empirischen Material arbeitenden wissenschaftlichen Disziplin behalten und weiterentwickeln soll. Die zweite Frage lautet also: Wie man nach dem Kunstbegriff sinnvoll fragen kann, wenn es um das einzelne konkrete Kunstwerk geht?

Drittens folgt aus dem Gesagten, daß – soweit es um das Empirische geht – die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit dem einzelnen Kunstwerk logisch primär gegenüber jeder Analyse der Prozessualität der Kunstentwicklung ist: diese Beschäftigung ist nämlich auch in dem kürzesten Zeitintervall denkbar, das in jeder Rekonstruktion der künstlerischen Prozesse bereits vorausgesetzt werden muß. Die Rekonstruktion arbeitet also mit den Daten, die notwendig den einzelnen Kunstwerken entnommen werden müssen. In diesem Sinne ist die tiefe Beschäftigung mit dem einzelnen Kunstwerk, die Sedlmayr in der Kunstgeschichte durchzusetzen versuchte, für etwas durchaus Berechtigtes und Sinnvolles, ja sogar Notwendiges zu halten. Andererseits ist aber auch zu erwägen, welche Konsequenzen eine solche Aufgabestellung für die Kunstgeschichte haben kann: z.B. ist das Kunstwerk üblicherweise sehr individuell und die Ansprüche an die Kunstwerke ändern sich oft gewaltig im Laufe der Geschichte, während die Wissenschaft nach einer Allgemeingültigkeit in dem Sinne streben sollte, daß ihre Aussagen so begründet sein sollten, daß sie auch dann, wenn sie als etwas Antiquiertes außerhalb des gegenwärtigen Interesses liegen, gewisse Momente der Wahrheit behalten. Hier muß also deutlich gezeigt werden, welche Eigentümlichkeiten in der Frage nach dem Kunstbegriff unbedingt zu be-

rücksichtigen sind, wenn man das Einzelkunstwerk als Ausgangspunkt der kunstgeschichtlichen Betrachtungen behalten will. Die dritte Frage lautet also folgendermaßen: Kann ein Kunsthistoriker die Widerspruchslosigkeit des eigenen Kunstbegriffes retten, wenn er einzelne Kunstwerke völlig respektiert?

Die Frage nach dem Kunstbegriff in der Kunstgeschichte

Die These dieses Abschnittes lautet: es ist unmöglich, Kunstgeschichte zu machen, ohne irgendwie (direkt oder indirekt) den Kunstbegriff zu bestimmen. Da diese These nicht allgemein anerkannt ist, muß sie bewiesen werden. Darüber hinaus ist zu zeigen, daß die unterschiedliche Art und Weise, wie man die Frage nach dem Kunstbegriff stellt und beantwortet, für die mögliche Bedeutung der kunstgeschichtlichen Arbeit insoweit entscheidend ist, als diese von den in jedem Stellen und Beantworten dieser Frage enthaltenen Prämissen ausgeht. Auf dieser Grundlage bauend, wird es dann möglich, den Kunstbegriff von Sedlmayr zu analysieren und zu bewerten.

Um die oben angeführte These zu beweisen, können wir versuchen, uns vorzustellen, was die Kunstgeschichte machen könnte, ohne sich die Frage nach dem Kunstbegriff zu stellen. Sie könnte sicherlich die empirischen Tatsachen „aus der Geschichte der Kunst“ beschreiben und klassifizieren, wie es ja schon viele Kunsthistoriker machen, ohne sich den Kopf über abstrakte Bestimmungen eines Kunstbegriffes zu zerbrechen. Solche Forscher weisen den Fragenden auf die vorhandenen Werke der bildenden Kunst und darauf, daß diese auch dann im Leben „objektiv“ funktionieren, wenn man vom Wesen der Kunst nicht philosophisch „spekuliert“. Hinter jeder solchen Argumentation kann man einen mangelhaften Begriff der philosophischen Reflexion entdecken, einen Begriff, der die Philosophie schulmeisterlich mit den – für diese Leute meistens ohnehin schwer lesbaren – Texten der philosophischen Bücher identifiziert, ohne zu berücksichtigen, daß man in der kunstschöpferischen und kunstinterpretatorischen Praxis auch dann etwas mit bestimmten philosophischen Überzeugungen zu tun

hat, wenn diese in einer intellektuell nicht besonders kultivierten Form auftreten. Im Falle der Problematik eines philosophischen Kunstbegriffes, die hier zu erörtern ist, handelt es sich also um die empirisch nie direkt feststellbaren Überzeugungen, die zu irgendwelcher Beschäftigung mit der Kunst auch dann gehören, wenn diese sich selbst als völlig unphilosophisch gibt. Als Beispiel ist hier die Überzeugung zu erwähnen, der gemäß die zivilisierten Menschen von heute die Kunstwerke als Objekte einer besonderen Klasse akzeptieren, die gewisse Achtung auch dann verdienen, wenn sie im praktischen Leben keine unmittelbare Verwendung finden.⁴ Obwohl eine solche Überzeugung (wenn sie bewußt wird) philosophisch ist und von der Kunst a priori etwas aussagt, ist sie keineswegs für eine spezifische Bestimmung der Kunst zu halten: sie gilt nämlich nicht nur für Kunst, sondern auch für andere Objekte, z.B. für das Schachspiel. Die Überzeugung von der Existenz solcher Objekte ist heute so verbreitet, daß es kaum überraschend wäre, sie auch bei den Kunsthistorikern finden zu können, die laut Sedlmayr die Kunst nicht verstehen und deshalb für die Vertreter der sogenannten „erster Kunstwissenschaft“ zu halten sind:⁵ sie glauben oft, daß die Kunst auch dann wertvoll ist, wenn sie keine unmittelbar praktischen Funktionen erfüllt. Als Kunsthistoriker würden sie sicherlich noch einen Schritt weiter gehen und davon überzeugt sein, daß es irgendwie sinnvoll ist, die Kunst und ihre Geschichte zu studieren. Dadurch ist aber wiederum keine spezifische Bestimmung der Kunst erzielt, weil man auch andere unmittelbar unpraktische Objekte sinnvoll studieren kann, z.B. das schon erwähnte Schachspiel, ohne etwas von der Kunst zu wissen. Unser Problem wird auch dann nicht gelöst, wenn wir annehmen würden, daß die Bestimmung dessen, was Kunst sei und was nicht, schon in der alltäglichen Praxis der Umgang mit der Kunst gelöst werden muß, und deshalb empirisch festzustellen sei: auch in dem in der Phantasie zulässigen Falle, daß wir von common sense (sensus communis)⁶ genau und eindeutig wüßten, welche Objekte der Kunst angehören und welche nicht (was in der Wirklichkeit nicht zutrifft), müßten wir nicht notwendig wissen, warum es so ist und ebensowenig auch das, wie diese Objekte sinnvoll zu studieren sind. Mit solchen Schwierigkeiten werden nicht nur

Philosophen konfrontiert, sondern auch alle reflektierenden Kunsthistoriker. Im Unterschied zu Philosophen können aber die Kunsthistoriker auch dann weiter über die Kunst schreiben, wenn sie keine sichere begriffliche Bestimmung der Kunst als Kunst haben bzw. anstreben; z.B. können sie die Zweideutigkeit der empirischen Kunstbestimmung dadurch kompensieren, daß sie die unterschiedlichen Aussagen als historische Tatsachen gelten lassen, oder sie können solche Objekte für ihre Forschung wählen, bei denen eine fast allgemeine Übereinstimmung in der Frage ihres Kunst-seins herrscht, oder aber sie können sich auf eigene Gefühle verlassen und so selbst in die kunstkritische Diskussion eintreten. Solche Kunsthistoriker bestimmen das Spezifische an dem Kunstbegriff nur empirisch. Hans Sedlmayr wollte aber mehr: ihm genügte es nicht, die philosophische Frage der begrifflichen Kunstbestimmung auf dem empirischen Wege zu umgehen, er wollte sie beantwortet haben. Und zwar sollten durch die Beantwortung dieser Frage auch methodische Hinweise für die Kunstgeschichte gewonnen werden, wie sie die Kunstwerke als Kunstwerke studieren soll. In dem bereits zitierten Aufsatz „Kunstgeschichte als Kunstgeschichte“ wo er zwischen der „ersten“ und der „zweiten“ Kunstgeschichte unterschied, zitierte Sedlmayr begeistert längere Passagen aus einem Buch, in dem der Berliner Psychologe Max Wertheimer die Grundlagen seiner Gestaltpsychologie vorgestellt hatte. Folgendes ist diesen Zitate, mit denen sich Sedlmayr identifizierte, eindeutig zu entnehmen: Das Verstehen sollte erstens zu „irgendeinem starken Lebendigen, was in einem vor sich gegangen ist“ durchdringen. Dieses Lebendige wird aber zugleich als „das Wichtigste, Wesentlichste, das Lebendige *der Sache*“ (kursiv stammt von mir) bezeichnet. Zweitens sollte dabei das „Lebendige der Sache“ streng wissenschaftlich, konkret und sachlich erfaßt werden, nicht nur durch bloße Benennungen, die sich bei einer strengen Überprüfung als leer zeigen.⁷ Sedlmayr war deshalb so begeistert, weil er in diesen Sätzen eine Formulierung für das Problem gefunden hat, das ihn schon seit langem quälte: warum ist es so, daß die strenge, d.h. objektive Entscheidbarkeit zwischen den widerstreitenden Behauptungen in der Kunstgeschichte nur dann erreichbar ist, wenn sie die „nicht-künstle-

rischen“ Eigenschaften der Werke feststellt? Warum herrscht eine solche Willkürlichkeit und Ungenauigkeit, sobald es um die Kunst als Kunst geht? Solche Fragen wollte Sedlmayr gelöst haben: es sollte objektiv entscheidbar sein, ob jemand Kunst versteht, oder nicht. Bevor wir näher auf seine Lösung eingehen, ist zu bemerken, daß schon in den oben angeführten Zitaten kein Unterschied zwischen einem Ding, was empirisch zugänglich ist und einem solchen „Lebendigen“, das primär nur subjektiv zugänglich ist (wie z.B. einem Gefühl der Lebendigkeit), gemacht wurde. Dieser Unterschied ist aber unbedingt zu berücksichtigen, weil die Kunstwerke – wenn sie jemand nur als naturwissenschaftliche Objekte wahrnimmt – in diesem Moment wirklich nur „tote“ Dinge sind. Ihre vermeintliche „Lebendigkeit“ in der Wahrnehmung kann also nur so erklärt werden, daß sie vom wahrnehmenden Subjekt produziert wird. In diesem Sinne kann die Formulierung „das Lebendige der Sache“ irreführend sein. Um das mögliche Mißverständnis zu vermeiden, muß der angeführte Unterschied auch in den Detailfragen deutlich und sauber ausgearbeitet werden. Sedlmayr hat eine solche Arbeit nicht immer geleistet. Deshalb war auch sein Plädoyer für das lebendige Verstehen der Kunst trotz aller rhetorischen Betonung, die darin auf der Wissenschaftlichkeit lag, doch nicht ganz frei von dogmatischen Beimischungen. Im weiteren handelt es sich um einen Versuch, die dogmatischen Behauptungen Sedlmayrs zu beseitigen, ohne dadurch seine wirklichen wissenschaftlichen Leistungen abzuwerten. Diese wissenschaftlichen Leistungen konnte er nur erreichen, weil er prinzipiell das Kunstwerk als eine gewisse empirische Gegebenheit respektierte, und zugleich die Abhängigkeit des Kunst-Verstehens von der „richtigen“ Einstellung der Subjektivität hervorhob.⁸ Obwohl diese Voraussetzungen durchaus berechtigt sind, beinhaltet vor allem die zweite von ihnen eine grundsätzliche Möglichkeit der subjektivistisch-willkürlichen Interpretation. Das war auch Sedlmayr bewußt. Deshalb gab er die Kriterien an, die es ermöglichen sollten, „streng wissenschaftlich“ die richtige Einstellung des Betrachters zu prüfen. Das erste Kriterium beruht in einer Konfrontation der zu prüfenden Einstellung mit der „ursprünglichen“ Einstellung, „unter deren Wirksamkeit ein bestimmtes Kunst- Ding

gerade so und nicht anders produziert wurde. Man wird von zwei Auffassungen des Gebildes jene für die richtigere halten, die an dem objektiven Bestand des Gebildes Dinge verständlich, notwendig, sinnhaft macht, welche die andere Auffassung einfach hinnehmen mußte.“⁹ Dieser Satz stammt aus dem Jahre 1931 und bleibt in vielem noch sehr unbestimmt. Wenn wir jetzt nicht die wichtige Frage diskutieren wollen, ob man überhaupt zwei „Einstellungen“ der Subjektivität konfrontieren kann, und bloß glauben, es sei möglich, dann hängt der Sinn dieses Satzes von zwei Wörtern ab, die einer weiteren Klärung bedürfen: Wenn das richtige Verstehen die Objektivität eines Kunstgebildes als etwas „Sinnvolles“ und „Notwendiges“ erklären sollte, muß näher bestimmt werden, was gemeint wird, wenn wir sagen, etwas sei „sinnvoll“ bzw. „notwendig“. In dem gerade zitierten Aufsatz sucht man vergeblich nach weiteren Bestimmungen dieser Wörter im Zusammenhang mit der philosophischen Frage nach dem Kunstbegriff. Nichtdestoweniger dachte Sedlmayr darüber nach, und zwar lebenslang. In einem seiner letzten Aufsätze „Kunst, Nichtkunst, Antikunst“ (zuerst veröffentlicht im Jahre 1976 in Tokio¹⁰) ordnete er seine Überlegungen durch das Anknüpfen an die Sprachtheorie Wilhelm von Humboldts in eine alte philosophische Tradition ein, die versucht hatte, Kunst als eine spezifische Sprache zu erklären. (Sedlmayr selbst sah Anfänge dieser Tradition bei Bonaventura im dreizehnten Jahrhundert.¹¹) Eine solche Bestimmung sollte dem langen und mühsamen Kampf, den Sedlmayr gegen das rein ästhetische Verstehen der Kunst führte, eine endgültige philosophische Fundierung geben. Aus dieser Fundierung heraus ist jetzt auch die oben genannte Frage nach der Bedeutung des Wortes „sinnvoll“ zu erörtern. Humboldt hat sehr richtig bemerkt, daß jede Sprache zwei untrennbaren Seiten hat: eine rein geistige, intellektuelle, formale – also das Denken – und eine sinnlich wahrnehmbare Seite: Laute, Bilder, Schrift u.ä.¹² Durch eine Verbindung dieser beiden Seiten, die als eine Artikulation des sinnlich Wahrnehmbaren vor sich geht (was auch „Ausdruck“ heißen kann) wird es ermöglicht, daß dann irgendetwas Empirisches für uns als sinnvoll auftritt. Da man in diesem Sinn jede Sprache als „sinnvoll“ bezeichnen kann, handelt es sich wiederum um keine spezifi-

sche Bestimmung der Kunst. Die Voraussetzungen für eine solche Bestimmung sind aber laut Sedlmayr gegeben: es sollte genügen, zu erwägen, wie die beiden Seiten der Sprache in der Kunst verbunden werden. Sedlmayr betonte eindeutig die Entsprechungen zwischen den beiden: „Diese beiden Seiten hängen auf eigentümliche Weise miteinander zusammen, und zwar sehr eng, viel enger als in der begrifflichen Sprache. Ja sie durchdringen einander gegenseitig so, daß die kleinste Änderung der einen Komponente oft den Sinn der anderen Komponente vollkommen verändert. Jedenfalls sind sie untrennbar miteinander verbunden und diese Verbindung hat nichts Konventionelles (wie bei gewissen Zeichen), sondern etwas Notwendiges.“¹³ So sind wir zu dem zweiten der uns schon bekannten Begriffe gekommen, die zu klären waren und die noch zu klären sind. Bevor wir näher studieren, wie Sedlmayr den Begriff der Notwendigkeit konkreter bestimmte, sind einige Bemerkungen zu dem schon Gesagten zu machen: 1) Sedlmayr hat bei seinem Humboldt-Zitat nicht berücksichtigt, daß für Humboldt die Artikulation das eigentliche Wesen der Sprache war. In dem zitierten Aufsatz, wo er an Humboldt anknüpfte, sprach Sedlmayr zwar über geistige Leistung, über „Energeia“, aus der die Werke entstehen, hat aber das Wesentliche – die Artikulation – nicht einmal genannt. Statt dessen sprach er nur sehr unbestimmt von der Seite der Sprache, „die sich an unseren Geist oder an unsere Seele oder an beide zugleich wendet“.¹⁴ So konnte Sedlmayr die eigentliche wissenschaftliche Produktivität Humboldts für sich nicht erschließen: er übernahm von ihm den Begriff des Sinnvollen, ohne genau analytisch einzusehen, was dieser Begriff für Humboldt bedeutete. 2) Es ist falsch, zu meinen, daß es die Entsprechungen zwischen dem Geistigen und dem Sinnlichen objektiv gibt, wie es Sedlmayr betonte: Es gibt sie zwar wirklich, aber eben nicht objektiv, weil die ganze nichtempirische Seite dem Subjekt nur in der Reflexion zugänglich ist. Durch diese Reflexion wird aber – wenn sie überhaupt zustande kommt – gerade das Subjektive der Entsprechung erkannt und zwar ganz unabhängig davon, ob es dem Objektiven genau entspricht, oder nicht. Dem Objektiven (Empirischen) kann es nämlich nur deshalb entsprechen, weil es mit ihm nicht identisch ist

(ein Tisch z.B. kann sich selbst nicht entsprechen – er ist einfach nur das, was er ist, nur mit sich selbst identisch, ohne irgendwelche Differenz). 3) Daraus wird klar, daß die folgende Bemerkung Sedlmayrs falsch ist: „Sie (die Entsprechungen – I.G.) sind – das aber einzusehen ist grundwichtig – Eigenschaften an den Gegenständen, nicht Gefühle. Das läßt sich einwandfrei zeigen, denn zum Unterschied von Gefühlen treten sie um so deutlicher hervor, je mehr sich die Aufmerksamkeit auf sie richtet. Das aber ist für Gefühle bekanntlich tödlich“.¹⁵ Um klar einzusehen, zu welchen Konsequenzen eine solche Unschärfe der Argumentation führen kann, kann man sich vorstellen, daß es gerade im Laufe der Produktion eines Gegenstandes, der einem Gefühl entsprechen sollte, zu einer solchen Fixierung der Umstände, unter welchen das jeweilige Gefühl auftaucht, kommen kann, daß es schließlich bei einer erneuten Wahrnehmung des so produzierten Gegenstandes sogar zu der Steigerung des Gefühls führt. So kann man eigene Gefühle besser erkennen. Die Gefühle werden aber nicht als etwas an sich existierendes erkannt, sondern nur deshalb, weil sie immer mit einer bestimmten Konfiguration der Gegenstände in der Welt bzw. der Eigenschaften eines Gegenstandes (z.B. des Bildes) verbunden sind. Wir haben keine Möglichkeit, unsere Aufmerksamkeit auf irgendwelche Gefühle an sich zu konzentrieren, weil es in Wirklichkeit keine Gefühle an sich gibt. Diese Tatsache führte wahrscheinlich Sedlmayr dazu, daß er von der tödlichen Wirkung einer Konzentration der Aufmerksamkeit auf unsere Gefühle sprach, obwohl er eine Methode in der Hand hatte, mit der es möglich war, die Gefühle zu erkennen: Die Möglichkeit der „Entsprechungen“ ist eine Voraussetzung der Produktion solcher Gegenstände, in denen die objektive Seite unserer Gefühlslage irgendwie fixiert ist. Diese Möglichkeit wird aber erst in der Produktion verwirklicht: ohne diese Produktion gäbe es keine solche Entsprechung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven, wie die, auf die sich die Kunst gründet. Diese Entsprechung muß nämlich mindestens in dem Sinne hervorgebracht werden, daß sie bewußt ist und als etwas Bewußtes deklariert wird. Erst nach einer solchen Verbindung des Subjektiven mit dem Objektiven existiert sie, aber auch dann nicht als eine Eigenschaft des Ge-

genstandes. Das kann an einem trivialen Beispiel klar gemacht werden: nehmen wir an, daß jemand etwas z.B. rot malt, weil es seiner Gefühlslage (z.B. seiner Erregung) entspricht. Dabei entsteht ein Gegenstand, der rot ist, oder – anders gesagt – hat die Eigenschaft, die wir „rot“ nennen. Diese Eigenschaft entspricht dann dem Gefühl des Schaffenden, also in unserem Beispiel – wo die Lage dadurch vereinfacht wird, daß nur von einem Gefühl die Rede ist, das auch anders (verbal) benennbar ist – seiner Erregung. In dem Gegenstand selbst ist aber dieses Gefühl nicht zu finden: Die Entsprechung existiert nur zwischen der Eigenschaft, die dem Gegenstand angehört und dem Gefühl des Schaffenden. So kann es in dem Gegenstand keine Entsprechung geben, weil es dort kein Gefühl gibt, das – wie es gerade gezeigt wurde – eines der konstitutiven Teile der Entsprechung ist. In den Fällen, wo es nur einen, einem Subjekt zunächst fremden Gegenstand gibt (wie es bei der Rezeption des Hervorgebrachten ist), muß das Subjekt diese Entsprechung – wenn es sie erleben will – neu konstituieren. Dafür muß es sich richtig „einstimmen“. Nur so kann es dann, wenn eine solche Entsprechung wieder existiert, wieder zu einer irreführenden Illusion führen, daß die Entsprechung eine Eigenschaft des Gegenstandes (oder „an dem Gegenstand“) ist. Die Re-konstitution der Entsprechung ist also ein Resultat der Aktivität des Subjekts: wenn es die Entsprechung nicht rekonstituieren kann, oder nicht will,¹⁶ entsteht sie nicht. Der Gegenstand selbst bleibt davon unberührt. Gerade die historischen Veränderungen in der Bewertung der Kunstwerke mögen dafür genügend Beispiele liefern.

Nach dieser Erklärung des Wortes „sinnvoll“ in Sedlmayrs Theorie ist noch das Wort „notwendig“ zu erklären, das zusammen mit dem ersten das „richtige“ Kunstverständnis und somit auch die Kunst begrifflich bestimmen sollte. Um dieses Wort richtig verstehen zu können, muß man an die strukturelle Methode Sedlmayrs denken. Eine solche Erklärung formulierte Sedlmayr wiederum nicht in dem Aufsatz „*Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*“ (1931), mit dem wir in diesem Kapitel unsere Analyse angefangen haben, sondern erst in Jahre 1957 in dem Aufsatz „*Probleme der Interpretation*“ (ursprünglicher Titel „*Kunstwerk und Kunstgeschich-*

te“¹⁷). Wiederum beruft sich Sedlmayr auf einen großen deutschen Denker: diesmal auf Wilhelm Dilthey und seinen Strukturbegriff. Dilthey war für die Gedankengefüge, die sich bei Sedlmayr mit dem Begriff der Struktur verbindet, ebenso wichtig wie die Gestaltpsychologie: Auch bei Dilthey ging es um ein Verhältnis der Teile zum Ganzen, wo die Struktur als eine organisierende Kraft, als Prinzip der Anordnung der Teile auftritt. „In einem so beschaffenen Ganzen ist jeder akzentuierend heraussonderbare Teil in seinem Sein und So-Sein an dieser seiner Stelle dieses Ganzen durch ein Strukturprinzip des Ganzen bestimmt und in diesem Sinn notwendig.“¹⁸ Sedlmayr wußte, daß diese Notwendigkeit nicht als eine kausale zu verstehen ist. Er meinte jedoch, daß sie es erlaubt, von einer Gesetzmäßigkeit, bzw. einem Gesetz des Kunstwerkes zu sprechen, um somit „von wenigem Zentralen her möglichst vieles bestimmbar, begreifbar zu machen“, wie es in jenem Satz von Wertheimer heißt, den er so gerne und häufig zitierte. Diese stiftende Ganzheit interpretierte Sedlmayr auch als einen „anschaulichen Charakter“ bzw. „Mitte“ des Kunstwerkes. Der „anschauliche Charakter“ sollte die Einheit des gestalteten Ganzen des Kunstwerkes und zugleich seine Individualität begründen: „Kraft dieses anschaulichen Charakters stehen die Eigenschaften des Kunstwerkes in jenem Verhältnis gegenseitiger Durchdringung (Integration), das heißt, sie tragen und bestimmen sich gegenseitig und hängen in ihrer Wirksamkeit innerlich zusammen und voneinander ab. Das Einzelne bekommt seine künstlerische Wertigkeit aus seinem Eingebettetsein in diesem gegliederten, gestalteten Ganzen und ist von ihm her zu verstehen.“¹⁹

Der „anschauliche Charakter“ eines Werkes ist aber nicht nur für eine „notwendige“ Einheit seiner Teile verantwortlich, sondern auch für seine Individualität, die es Sedlmayr eigentlich ermöglicht hat, den psychologischen Charakterbegriff von Philipp Lersch auf ein Kunstwerk zu übertragen. Hinter dieser Betonung der Individualität des Kunstwerkes ist eine alte Tradition zu sehen, die vor allem in Italien wichtig war (z.B. bei Vico, de Sanctis, Croce), und mit der sich Sedlmayr schon seit der Zeit seiner Wiener Habilitation bei Julius von Schlosser, einem großen Verehrer der Ausdruckstheorie von Benedetto Croce auseinandergesetzt hatte.²⁰ Welche Rolle spie-

len die aus dieser Tradition stammenden gedanklichen Motive an jenem Punkt der systematischen Betrachtungen Sedlmayrs, an dem wir uns gerade befinden? Vor allem ist hier die Gegenüberstellung von zwei Begriffen zu erwähnen: dem von uns analysierten Begriff der Notwendigkeit (hinter welchem nach dem bereits hier Zitierten die Struktur eines Kunstwerkes wahrzunehmen ist) steht als sein Gegensatz der Begriff der Konvention gegenüber. Notwendigkeit gehört dabei laut Sedlmayr zum Künstlerischen, Konvention zum Unkünstlerischen: Er schreibt von gewissen, „dem Kern des Kunstwerkes fremdartigen Elemente(n ... die) wirklich nur äußerlich und ohne Zusammenhang mit der Mitte nach einer gewissen Regel oder Konvention angewendet und also unkünstlerisch sind“.²¹ Eine solche begriffliche Bestimmung der Kunst ist schon für die Aufgabe geeignet, die spezifischen Züge der Kunst zu fassen. Es ist besonders deutlich dort zu sehen, wo Sedlmayr in einem Zitat von de Sanctis die Wortgruppe „das Sehen-Lassen des Individuellen“ hervorhebt.²² Gerade dieses „Sehen-Lassen“ ist für die bildende Kunst wirklich bezeichnend.²³ Es ist aber bedenklich, ob die Ausschließung des Konventionellen (und damit auch der historischen Erklärung des Kunstwerkes) wirklich notwendig als eine wissenschaftliche Wahrheit anzunehmen ist: Als eine methodische Beschränkung der eigenen Betrachtungsweise mag sie zwar fruchtbar sein, damit aber haben alle historischen Erklärungen des Kunstwerkes nicht ihren Sinn verloren. Um das eindeutig zu beweisen, ist noch einmal darauf hinzuweisen, wie Sedlmayr bei seiner Humboldt-Lektüre die Komplexität des Problems der Artikulation außer Acht gelassen hat. Gerade an der Artikulation kann man ganz deutlich ersehen, daß sie, obwohl sie in ihrem Kern eine geistige Tätigkeit des einzelnen Subjektes ist, mit der gesprochenen (bzw. geschriebenen oder sogar gemalten u.ä.) Sprache so eng zusammenhängt, daß sie mitgeteilt werden kann. So kann jedem von uns gesagt, oder anders, gezeigt werden, daß z.B. zwischen zwei sehr ähnlichen Abschattungen einer Farbe oder zwei Arten der Führung einer Linie zu unterscheiden ist. Solche und ähnliche Mitteilungen sind für die individuelle intellektuelle Tätigkeit, also auch für die Produktion und geistige Re-Produktion von Kunstwerken in vielen Hinsichten sogar kon-

stitutiv! Wenn jemand solche Unterscheidung nachvollzogen hat, so ändert es nicht daran, daß seine geistige Tätigkeit individuell bleibt und daß sie sich als eine solche auch weiter entwickelt.²⁴ Wenn aber solche Mitteilungen für die Kunstprozesse so wichtig sind, darf man die Konventionen nicht nur einfach als etwas „Unkünstlerisches“ aus der Forschung ausschließen: um so mehr sollte das der beachten, der – wie Sedlmayr – weitere Möglichkeiten „die Dinge bestimmbar, begreifbar zu machen“ gewinnen will. Muß man dabei aber immer, wie es im gerade wieder zitierten Satz weiter heißt, „von wenigem Zentralen her“ ausgehen? Vielleicht ja, aber nur wenn es nicht bedeuten sollte, daß die zu studierende individuelle Einheit immer nur ohne Zusammenhang mit ihren „äußerlichen“ (d.h. faktischen, kontingenten) Bedingungen gesehen wird. Übrigens kann man erst in einer Konfrontation dieser beiden Aspekte der schöpferischen Tätigkeit das Problem ihrer Individualität bzw. „Nicht-Individualität“ (im Falle einer bloßen Nachahmung) sinnvoll erörtern. Ein Studium dessen, was dem jeweiligen Werk äußerlich ist, muß aber nicht immer zu einem „größeren Ganzen“ (z.B. der Kultur) führen, von dem Sedlmayr 1931 in dem zweiten und dritten Kriterium für die Bestimmung einer „richtigen Einstellung“ schrieb. Man kann ruhig bei den Einzelheiten, bei einem desintegrierten Bild der „äußerlichen Bedingungen“ bleiben, wenn nur diese durch ihren Bezug auf ein Werk und seinen Schöpfer verbunden werden: Gerade die schöpferische Kraft des Künstlers sollte und konnte sie zu einem sinnvollen Ganzen verbinden. „Das Ganze“ muß nicht an sich bereits vor einem schöpferischen Akt gegeben werden und im Falle einer echten Schöpfung darf sie es sogar nicht – sie muß erst geschaffen werden.

Sedlmayrs Begriff der Kunst und die methodischen Probleme der Erforschung eines einzelnen Kunstwerkes

Die allgemeinen Bedingungen des Kunstbegriffes, die eben kurz besprochen worden sind, könnte man sicherlich weiter philosophisch studieren, indem man z.B. Sedlmayrs Theorie (bzw. ihre „Wurzeln“) mit anderen philosophischen Lösungen der Problematik argumentativ konfrontieren würde.

Wenn wir im weiteren Text dieser Arbeit auf diese Möglichkeit verzichten, liegt es vor allem an dem berechtigten Anspruch unseres kunstgeschichtlichen Themas auf eine angemessene Behandlung: in der Kunstgeschichte, die eine im Grunde empirische Wissenschaft ist, geht es nicht nur um die Richtigkeit der angewendeten theoretischen Prinzipien, sondern auch darum, was diese Prinzipien für die Erforschung der empirisch gegebenen Gegenstände bringen können, die dem Forscher als „Kunst“ vorliegen. In diesem Subkapitel widmen wir unsere Aufmerksamkeit dem Kontakt der Forscher zu einem solcher Gegenstände.

Die Frage, die der Forscher zunächst auf eine bestimmte Art und Weise zu beantworten hat, lautet: gehört dieser Gegenstand wirklich der Klasse an, die als „Kunst“ bezeichnet wird? Obwohl diese Frage logisch schon am Anfang stehen muß (weil es sich ohne ihre positive Beantwortung nicht um die Erforschung eines Kunstwerkes handeln würde), setzt ihre wirkliche Beantwortung eine ausführliche tatsächliche Analyse des Gegenstandes als bereits fertig voraus. Deshalb ist es auch unmöglich, die Frage gleich am Anfang wirklich beantwortet zu haben: eine Antwort, die der Forscher in diesem Stadium trotzdem gewinnen sollte, ist also notwendig provisorisch. Eine Möglichkeit, die provisorische Antwort zu gewinnen, ist, sie als etwas bereits Bekanntes zu finden: die anderen (und dazu kommt meistens noch, welche dieser anderen) haben gesagt, geschrieben oder anders angedeutet, es handle sich um ein Kunstwerk. Eine so gefundene provisorische Antwort auf die Frage des Kunst-Seins eines empirischen Gegenstandes kann nur nützlich sein, wenn sie später mit eigener unmittelbaren Erfahrung des Gegenstandes konfrontiert wird. Nur so kann man jene ihrer Eigenschaften abbauen, die berechtigt als Unauthentizität (die hier in ihrer Bedeutung auch Unselbständigkeit, Abhängigkeit des Forschers beinhaltet) bezeichnet werden können. An diesen Sachverhalt denkend, sieht man gleich einige Vorteile solcher Lösungen, die den Umweg über die Meinungen der Anderen ganz auszuschließen versuchen, um gleich in der Unmittelbarkeit der eigenen Erfahrung zu beginnen. Eine dieser Lösungen ist in der Theorie Sedlmayrs zu finden: Er meinte, daß die Betrachter je nach ihrer Sensibilität dazu fähig sind,

den wirklichen anschaulichen Charakter des Werkes schon auf einen ersten kurzen Blick mehr oder weniger genau festzustellen. Schon der erste „ungegliederte unartikulierte Gesamteindruck“²⁵ der Betrachter, denen in einem Experiment ein Bild kurz („tachitoskopisch“) angeboten wurde, sollte solche Qualitäten des Bildes registrieren können, die das Wesen eines Kunstwerkes ausmachen. Diese Qualitäten nennt Sedlmayr (in seinem berühmten Aufsatz über den „Sturz der Blinden“ von Pieter Brueghel,²⁶ wo er so ein Experiment beschreibt) auch „Stimmungen“, womit er unterstreichen wollte, daß bei einem solchen ersten „physiognomischen Verstehen“ des Bildes Wahrnehmungen und Gefühle ineinanderspielen. Es wird hier nicht beabsichtigt, die Existenz eines solchen Zusammenspiels zu bezweifeln. Es bleibt jedoch fraglich, ob die Beschreibung des Zusammenspiels, die Sedlmayr anbietet, der möglichen Kritik widerstehen kann: Wenn er von der „Stimmung dieses einen Kunstwerkes“ in dem Sinne schreibt, daß „etwas ‚außen‘, etwas Gegenständliches, und gegenüber Stehendes, eine ‚Stimmung‘ [...] von dem Kunstwerk her in unser Wesen“ eindringt,²⁷ dann versteht er die Wahrnehmung – einer theoretisch bereits überwundenen Tradition gemäß – als affectio, wobei gerade die Aktivität des Subjektes unberücksichtigt bleibt, die eine konstitutive Bedeutung jeder Wahrnehmung ist.²⁸ Es sieht so aus, als ob Sedlmayr vergessen hätte, wie wichtig seiner eigenen Theorie nach die „richtige Einstellung“ des Betrachters für eine angemessene Wahrnehmung des Kunstwerkes ist. Wann aber ist diese Einstellung richtig? Sollte sie etwa mit der eigentümlichen Passivität identisch sein, die uns von der oben zitierten Formulierung suggeriert wird (und die Sedlmayr fast bei allen Werken der älteren Kunst verlangte)? Oder sollte sich diese richtige Einstellung als die kämpferische Ablehnung realisieren, die Sedlmayr in seiner Kritik der modernen Kunst vorführte?

Auf der Suche nach einer Erklärung dieser Widersprüchlichkeit in Sedlmayrs Haltung gelangen wir wiederum zum Problem der Zeit. Es mag an der traurigen Erfahrung des historischen Relativismus liegen, daß sich der Kunsthistoriker Sedlmayr, wenn er etwas von der Zeit sagte, immer mehr für die erwünschte Ewigkeit der Kunstwerke interessierte, als

für eine gründliche Erforschung der Zeitlichkeit in der Kunstwahrnehmung. Das gilt auch für den Fall, von dem wir gerade sprechen. Wenn der „anschauliche Charakter“ eines Bildes als etwas ewiges aufgefaßt werden sollte, dann war es notwendig, die erwünschte Ewigkeit gegen alle Tücken der Zeitlichkeit zu verteidigen: Die Bemühung Sedlmayrs, mit der er seine Leser zu überzeugen versucht, verschiedene Personen hätten schon im ersten Augenblick, in dem sie noch keine Einzelheiten des ihnen tachitoskopisch gezeigten Bildes gesehen haben, einen sehr ähnlichen „globalen Eindruck“ („die Unterschiede betreffen nicht den Kern des Eindrucks, sondern nur die sprachliche Fassung dieser Wahrnehmung“²⁹), ist auch als ein Teil der Verteidigung des Ewigkeitsanspruchs zu verstehen. Seine merkwürdige Formulierung läßt die unkritische Voreingenommenheit erkennen, mit der Sedlmayr sein Experiment ausgewertet hat: Sicherlich hat er so etwas wie einen „Kern des Eindrucks“, der bei den verschiedenen Versuchspersonen identisch sein sollte, nie sehen oder anders wahrnehmen können. Was ihm zugänglich war, waren gerade die unterschiedlichen „sprachlichen Fassungen dieser Wahrnehmung“. Gerade aufgrund dieser Aussagen versuchte er, den „Kern des Eindrucks“ festzustellen. So ist er bei der Auswertung der Aussagen seiner Versuchspersonen zum folgenden Ergebnis gekommen: „in allen Beschreibungen kehrt der anschauliche Charakter des ‚Unheimlichen‘ wieder“.³⁰ Dieses „Unheimliche“ bzw. „Labile“ sollte als anschauliche Charakter des Bildes verstanden werden. Niemals ist aber Sedlmayr auf die Idee gekommen, daß das „Unheimliche“ in den unterschiedlichen Aussagen aufgrund der Bedingungen des Experiments entstehen konnte, und nicht aufgrund des Bildes selbst: Würde er denselben Personen z.B. ein Bild des griechischen Tempels zeigen, der „an sich“ (d.h. hier in der längeren Wahrnehmung) gar nicht „labil“ ist, könnte es wohl auch passieren, daß er nach einer sehr kurzen Wahrnehmung unter den spezifischen Bedingungen des Experiments (die Sedlmayr bezeichnenderweise nicht genauer beschrieben hat) auch etwas „unheimlich“ bzw. „labil“ wirken würde. Und das alles konnte gelten, auch ohne die „empfindlichsten der Betrachter“ zu berücksichtigen, die laut Sedlmayr trotz aller „Labili-

tät“ auch „etwas Ruhiges, Ruhendes“ gesehen haben.³¹ Bei denen gilt es nämlich doppelt so gut. Diese kurze Beschreibung eines ungenauen Experimentes führe ich hier nur als eine Illustration der allgemeineren Feststellung an, daß es Sedlmayr nie ganz klar wurde, daß das Subjekt immer eine angemessene Zeit braucht, wenn es zur Bestimmtheit seiner Erkenntnis gelangen soll. Ohne Zeit ist es unmöglich: es gibt keine plötzliche „Offenbarungen“, aufgrund deren man ein wissenschaftliches Bild eines Kunstwerkes erbauen konnte. Unbestimmte Eindrücke können nicht als eine sichere Grundlage der Wissenschaft dienen.

In diesem Sinne kann man auch jene Kunsthistoriker verstehen, die Sedlmayr so kritisiert haben, daß sie den zeitlichen Ablauf der Wahrnehmung zu rekonstruieren versuchten: das gilt sowohl für Kurt Badt,³² als auch für Max Imdahl.³³ Badt hat aber dabei den Fehler begangen, daß er den wahren Gedanken vom zeitlichen Verlauf der Wahrnehmung unnötigerweise mit der Behauptung von der räumlichen Folge der Komposition, die Nacheinander in einer ganz bestimmten Ordnung wahrgenommen („gelesen“) werden sollte, verbunden hat. Diesen Fehler Badts und die positive Bedeutung seiner Beseitigung hat auch Sedlmayr selbst in seiner Antwort auf Badts „Streitschrift“ richtig bemerkt: „Da ich aber durch Badts heuristische Schablone nicht gefesselt bin, sondern das Bild primär als eine Simultaneität auffasse, kann ich mich in dem Bildraum freier bewegen“.³⁴ Oskar Bätschmann hat denselben Fehler auch richtig kritisiert: „Das Anschauen kann meinetwegen diese Folge haben, hat aber deswegen das Bild diese Folge?“³⁵ Hier sollte aber trotzdem nochmals betont werden, daß das zeitliche Nacheinander für eine Rekonstruktion der Räumlichkeit des Bildes bzw. für die vollständige Anschauung desselben notwendig ist und Badt in diesem Sinn gegen Sedlmayr Recht hatte.

Die Sache, um die es bei jedem Versuch geht, in dem eine Feststellung des anschaulichen Charakters des Bildes beabsichtigt wird, ist aber durch die sicherlich wichtige, jedoch ziemlich einfache Erkenntnis, daß jede Wahrnehmung des Bildes zeitabhängig ist, keineswegs erschöpft. Worum es Sedlmayr eigentlich ging, war eine Rehabilitierung des

freien, unvoreingenommenen Sehens, weil nur ein solches Sehen der Kunst angemessen ist. Er hat in der Kunstwahrnehmung den folgenden Fehler richtig beobachtet und beschrieben: „Die Fähigkeiten des abstrakten Sehens, des sachlichen Beobachtens oder des genießerischen Herausraffens gefallender Einzelheiten wurden auf Kosten der echten ‚Anschauung‘ entwickelt“.³⁶ In diesem Satz sieht man eine große Verwandtschaft zum Unterschied zwischen dem „sehenden“ und dem „wiedererkennenden“ Sehen, der später für Max Imdahl so fundamental war.³⁷ Sowohl bei Sedlmayr, als auch bei Imdahl war dieser Unterschied und die mit ihm verbundene Verteidigung des „sehenden Sehens“ bzw. der „physiognomischen Anschauung“ sehr wichtig, wenn es um eine Konfrontation mit den anderen wichtigen Strömungen der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts ging: ihre Argumentation zielte dabei nicht nur gegen Ikonographie bzw. Ikonologie (was sich schon aus dem Ansatz dieser Argumentation beim Anschaulichen unmittelbar ergibt), sondern auch – und das ist nicht unmittelbar verständlich – gegen die Stilkritik bzw. formale Analyse.³⁸ Es sollte nicht gezeigt werden, daß diese Methoden etwa unproduktiv gewesen waren – dazu waren ihre Ergebnisse zu reich und zu bedeutend. Trotz dieser Bedeutung der Ikonographie und der Stilkritik für die wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung sollte aber bewiesen werden, daß sie in ihrer Einseitigkeit nicht vermochten, dem komplexen Phänomen der Kunst gerecht zu werden. Der Beweis mußte aber zu einer neuen innerlichen Einheit der Methoden (bzw. ihrer Ergebnisse) führen, um die Gefahr eines bloßen Eklektizismus zu vermeiden. Diese Einheit wollte Sedlmayr mittels seiner Theorie der Entsprechungen erreichen. Wir haben schon oben die Entsprechungen zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen besprochen, die Sedlmayr von Humboldt übernahm, um das Wesen der Kunst besser charakterisieren zu können. Die Entsprechungen sind aber laut Sedlmayr nicht nur zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen möglich, sondern auch zwischen zwei sinnlich wahrnehmbaren Gebilden, von denen jedes für sich einem bestimmten Geistigen entspricht und somit einen anschaulichen Charakter trägt.³⁹ Diese Feststellung ist nicht unmittelbar verständlich: der anschauliche Charakter wurde, wie wir schon oben gesehen

haben, von Sedlmayr selbst auf der allgemein-theoretischen Ebene mit dem Phänomen der Ganzheit des Kunstwerkes, mit ihrer „Mitte“ verbunden. Er verwendet aber diesen Begriff auch in den konkreten Analysen, wo er ihn mit einigen „Elementen“ des Kunstwerks verbindet: wir werden z.B. gleich sehen, daß laut Sedlmayr auch eine Diagonale einen anschaulichen Charakter tragen kann. Diese begriffliche Unklarheit muß nun näher analysiert werden, weil sie im Denken Sedlmayrs keine unwesentliche Rolle spielte. Eine solche Analyse sollte aber nicht getrennt von unserem Studium der konkreten Arbeitsweise Sedlmayrs verlaufen. Deshalb muß sie auch mit den anderen Problemen verbunden werden, was sie ein wenig schwieriger und länger machen wird.

Sedlmayr wollte und konnte nicht beim „physiognomischen Verstehen“ bleiben: seiner Meinung nach sollte die sichtbare Gestalt des Werkes auch genau analysiert, bzw. „anschauend verstanden“ werden, d.h. in einer etwas mehr Zeit in Anspruch nehmenden Wahrnehmung so artikuliert und geordnet werden, daß sich dabei das „gestaltete Sehen“ voll entfaltet. Diese Forderung ist voll berechtigt und für die wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung so wichtig, daß sie in der Tradition dieser wissenschaftlichen Disziplin schon lange vor Sedlmayr mehrfach und auf verschiedene Weise respektiert worden war. Wie Sedlmayr an diese Tradition anknüpfte, was er übernahm und wie er mit seinen Erneuerungen bzw. Vertiefungen diese Tradition umdeutete, das ist die Frage, der wir bald unsere Aufmerksamkeit widmen. Da es sich hier aber um keine rein historische Rekonstruktion der Methode Sedlmayrs handelt, müssen auch einige der Begriffe analytisch geklärt werden, die in dieser Tradition eine wichtige Rolle spielten: Waren diese immer genau und immer notwendig?

In dem Teil „Das formale Verstehen“ des schon oben angesprochenen Aufsatzes über Brueghels „Sturz der Blinden“ knüpft Sedlmayr an die Riegel-sche Definition des Bildes als einer „Erscheinung von Form und Farbe in Ebene und Raum“⁴⁰ an. Er erwähnt weiterhin eine von Otto Pächt stammende Korrektur, daß „beim anschaulichen Verstehen des Bildbaues Raum und Fläche nicht getrennt betrachtet und untersucht werden dürfen“.⁴¹ Dazu muß hier

folgendes gesagt werden: 1) Wenn jemand wie Sedlmayr im oben genannten Sinne vom „Raum“ spricht, so meint er eigentlich nur den dreidimensionalen Raum. 2) Wenn jemand im oben genannten Sinne von der „Fläche“ spricht, so meint er eigentlich auch den Raum, nur eben einen zweidimensionalen Raum. Wenn wir nun diese zwei elementare Tatsachen erwägen, sehen wir deutlich ein, warum Pächts Bemerkung tatsächlich notwendig war, obwohl sie bei der Unterscheidung zwischen „Fläche“ und „Raum“ bleibt: es handelt sich nämlich immer um einen Raum, wobei der einzige Unterschied zwischen den beiden Begriffen nur durch die dritte Dimension gebildet wird. Deshalb finde ich es besser, den Unterschied auch genau zu bezeichnen (d.h. als dritte Dimension) und offen zuzugeben, daß man es hier mit zwei Arten eines Raumes zu tun hat. Nun aber müssen die Konsequenzen weiter gezogen werden. Wenn Sedlmayr schreibt: Die „uns Europäern geläufige Betrachtung ist die, welche die Daten der Bildfläche sogleich zu einer räumlichen Vorstellung ausgestaltet“,⁴² so ist es nicht notwendig und nicht in allen Fällen gültig. Vor allem kann in diesem Satz das Wort „sogleich“ eine verdeckende Rolle spielen: als ob es ganz selbstverständlich wäre und zugleich keiner Zeit bedürfte, daß in der Betrachtung ein dreidimensionaler Raum „ausgestaltet wird“. Damit verschwindet auf einmal die wichtige Frage, wie es dazu kommt, daß der vorgestellte Raum so und so gebaut wird. Weiterhin sagt das Wort „Betrachtung“, welches das grammatische Subjekt des Satzes ist, nicht genau, daß das Bild von jemandem wahrgenommen wird und diese Wahrnehmung nicht nur eine bestimmte Zeit, sondern auch eine auf eine bestimmte Art und Weise vorbereitete Subjektivität braucht, um überhaupt zustande zu kommen. Durch den Hinweis, diese Betrachtung sei uns Europäer geläufig, wird die Subjektivität nicht genau charakterisiert: dabei handelt es sich nicht nur um eine Verdeckung einer abstrakten, ahistorischen Subjektivität, sondern auch um die Verdeckung einer zeitlich und räumlich situierten Persönlichkeit, die ihre Vorstellung des dreidimensionalen Raumes aufgrund ganz bestimmter objektiven Daten entweder produziert, oder eben nicht produziert. Das wird unmittelbar klar, wenn wir an bestimmte nonfigurative Bilder unseres Jahrhunderts, oder an irgendwel-

che rein ornamentale Bilder z.B. aus der ikonoklastischen Periode der byzantinischen Kunst denken, bei denen wir nicht gezwungen werden „die Daten der Bildfläche [...] zu einer (dreidimensionalen -I.G.) räumlichen Vorstellung auszugestalten“, obwohl wir Europäer sind. Hinter der Selbstverständlichkeit, mit der uns der zitierte Satz von Sedlmayr eine ganz bestimmte Art der Wahrnehmung suggeriert, versteckt sich eine mehr oder weniger bewußte Bemühung des Autors, uns auf eine wie immer auch wichtige, aber doch begrenzte historische Periode der europäischen Kunst zu fixieren, in der es eben eine Konvention war, mit einer vom Bild suggerierten Vorstellung des dreidimensionalen Raumes zu arbeiten. Warum aber sollten wir uns an diese Konvention so fest binden? – Wenn die Konventionen als etwas „außerkünstlerisches“ athematisch bleiben, kann eine solche Frage nicht einmal gestellt werden.

Nach diesen Betrachtungen scheint es schon problematisch, wenn Sedlmayr seine formale Analyse des Bildes unmittelbar bei der „Ordnung in Raum“ beginnt: vieles wird als selbstverständlich vorausgesetzt, wodurch das eigentliche Bild überhaupt erst möglich wurde. Damit aber enden die Unklarheiten nicht: Sedlmayr sieht in diesem Raum Blinde, Dächer, Häuser, eine Kirche, ein Baum usw. Wir sehen sie auch – auch wir sind in unserem alltäglichen Leben mit solchen und ähnlichen Gegenständen vertraut und besitzen somit das, was Oskar Bätschmann auch als eine „Erfahrung im aristotelischen Sinne“⁴³ bezeichnet hat und Erwin Panofsky richtig für eine Grundlage des Interpretierens gehalten hat.⁴⁴ Jeder von uns kann z.B. sagen „Dies ist ein Baum“ und somit durch eine Verbindung des Indikators mit dem Prädikator ein Urteil bilden. Sedlmayr schrieb auch: „Die unmittelbar verständliche Bedeutung bildet die tragende Grundlage auch für die höheren Bedeutungen des Bildes“⁴⁵ und bezeichnete diese auch als eine „wörtliche Bedeutung“.⁴⁶ So hat er es aber erst im Kapitel „Das noetische Verstehen“ getan, die erst auf das Kapitel vom formalen Verstehen folgt. Weiterhin aber verwendete er im ersten Satz des letzten Kapitels dieses Aufsatzes („Das integrale Verstehen“) folgende Formulierung: „die noetische Sinnschicht, also die nicht unmittelbar gegebenen allegorischen oder symbolischen Bedeutungen“.⁴⁷ In der Struktur des Aufsatzes wird also

den „wörtlichen Bedeutungen“, dieser „tragenden Grundlage“ kein Kapitel gewidmet – die Grundlage ist für Sedlmayr uninteressant, selbstverständlich, langweilig. Trotzdem kommen diese Bedeutungen immer wieder vor. Hinter dieser „Selbstverständlichkeit“ können wir aber wieder Konventionen entdecken: nämlich die Konventionen der gegenständlichen Kunst. Brueghel mußte sicherlich lernen, wie man die Gegenstände zeichnet bzw. malt. Dann hat er es in seinen Bildern auch getan – auch deshalb ist die Form, der sich Sedlmayr in seinem „formalen Verstehen“ widmet, fast immer die Form eines Gegenstandes. Der gezeichnete bzw. gemalte Gegenstand wird aber auch vom Betrachter nicht nur formal, sondern zugleich auch inhaltlich (durch Prädikation: als ein Mensch, Baum usw.) bestimmt. So hängt das formale Verstehen der gegenständlichen Kunst immer mit den inhaltlichen Bestimmungen der einzelnen Gegenstände untrennbar zusammen. Daraus folgt, daß das, was Sedlmayr als „wörtliche Bedeutung“ bezeichnete, d.h. die prädikative Erfahrung in der gegenständlichen Kunst nicht nur die Grundlage der „höheren“ allegorischen bzw. symbolischen Bedeutungen oder „Sinnschichten“ bildet (wie Sedlmayr es sah), sondern auch der formalen Struktur des Bildes. Deshalb ist eine formale Analyse nicht nur eine Beschreibung einer anders als formal unbestimmten Raumstruktur, sondern auch eine wichtige Tätigkeit, in der der Sinn der Interpretation gebaut wird: dadurch nämlich, wie etwa ein gemalter Mensch, Baum oder ein gemaltes Haus aussieht, wird immer sehr viel gesagt: Prinzipiell genommen liegt hier die Möglichkeit einer objektiv bedeutungstragenden Mitteilung im Bezug des Bildes auf die unmittelbar wahrgenommenen Gegenstände, die darin abgebildet worden sind (d.i. Bedeutung der Stilisierung ihrer optischen Erscheinung), aber auch in einem innovativen oder konservativen Bezug der Weise, auf welche in diesem einzigartigen Werk Gegenstände abgebildet sind, auf die Tradition des Abbildens. Wenn das, wie im Werk die Gegenstände abgebildet werden, mit den Werken anderer Kulturen konfrontiert wird, werden vor allem die Besonderheiten der Kultur deutlich, in der der Künstler lebte. Wenn die Aufmerksamkeit des Forschers auf die Einzigartigkeit des Werkes innerhalb der jeweiligen Kultur konzentriert wird, wer-

den vor allem die Besonderheit des persönlichen Stils und die schöpferische Individualität des Künstlers deutlich. Das, was in einem Bild so gesagt und später vielleicht interpretatorisch entdeckt wird, ist auch seine Bedeutung, bzw. sein Sinn. Dieser Sinn wird durch die anschauliche Gestalt des Werkes konstituiert. Außer solchen Bedeutungen, die es anschaulich verkörpert, trägt das Bild als solches (d.h. nur „optisch“ genommen) keine Bedeutungen mehr. Weitere Bedeutungen, die mit dem Bild im realen Kontext verbunden werden können, hängen schon von anderen Zusammenhängen ab und können dann durch andere physikalische Gegenstände – z.B. durch die Tinte eines auf Papier geschriebenen Wortes – getragen und intersubjektiv zugänglich gemacht werden. Solchen Bedeutungen des Bildes widmet sich wissenschaftlich vor allem die ikonographisch und ikonologisch orientierte kunsthistorische Forschung.

Bevor wir näher erörtern, was Sedlmayr zu den Problemen der zweiten der hier genannten Klassen der Bedeutungen geschrieben hat, muß noch einiges zum Thema der formalen Analyse gesagt werden. Es geht um das Problem der anschaulichen Ganzheit des Bildes. Oben wurden schon solche „anschauliche Charaktere“ besprochen, die durch eine Beziehung des im Bilde Dargestellten auf die einzelnen abgebildeten Gegenstände und auf die Tradition des Abbildens entstehen. Die formale Struktur eines jeden Bildes ist aber zugleich etwas mehr (und bei abstrakten Bildern etwas anderes): Was aber bedeutet dieses „mehr“? Diese wichtige und schwierige Frage war natürlich für die Theoretiker seit der Renaissance interessant, die die Kunst als Kunst verstehen wollten: L.B. Alberti war der erste in der neuzeitlichen europäischen Tradition, der in seinen Büchern über Malerei das Problem der Ganzheit des Werkes als Problem der Komposition ausführlich behandelte.⁴⁸ Bei einer Konfrontation seiner Ansichten mit denen von Sedlmayr kann man feststellen, daß dem nachdenkenden Praktiker die gezeichneten bzw. gemalten Gegenstände im Bilde keineswegs so selbstverständlich waren, wie wir es im Falle des Kunsthistorikers Sedlmayr gezeigt haben: Albertis Nachdenken über alle Fragen der formalen Struktur des Bildes beginnt mit einer gründlichen Erörterung der technischen Schwierigkeiten, die mit der Dar-

stellung der Gegenstände verbunden werden. So beginnt auch seine Besprechung der Komposition: ihre Schönheit und Anmut hingen davon ab, wie geschickt der Maler die Flächen zu Glieder und Glieder zu Körpern zusammensetzen kann.⁴⁹ Trotz dieser Fragestellung, die auf eine additive Zusammenstellung der größeren Einheiten aus kleineren Elementen konzentriert ist (und der schon in der Renaissance die Position von Lodovico Dolce gegenüberstand)⁵⁰ will Alberti die Wichtigkeit nicht leugnen, die der Komposition einer Einheit zukommt, die im jeweiligen Bilde die größte ist, nämlich die Einheit der ganzen Szene. Ihre Schönheit versteht er meistens als eine Verbindung der handwerklichen Vollständigkeit mit dem klassischen Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Er analysiert auch ihre Momente und unter diesen kann man viele derjenigen finden, die für Sedlmayr bei seinem formalen Verstehen des Bildes von Brueghel wichtig waren: z.B. Haltung, Anordnung und Bewegung der Figuren, Verteilen und Zusammenstimmen der Farben und Beleuchtung. Dazu noch eine Bemerkung: wie wichtig war für Alberti der Ausdruck der Figuren! Ihm war es zwar auf etwas naive, unkritische Weise, aber doch unmittelbar verständlich und deshalb auch malerisch so wichtig, daß wir unsere Gemütszustände bzw. -bewegungen am Gesicht unserer Mitmenschen ablesen können. In Sedlmayrs formaler Analyse ist diese naive Lebendigkeit längst verlorengegangen: auf ungefähr neun Seiten, auf denen er „die Sinndimensionen des Verstehens überhaupt deutlich zu machen“⁵¹ versuchte, gibt es kein Wort vom Ausdruck der Figuren. Damit aber soll nicht gesagt werden, daß Sedlmayr die Malerei etwa nicht verstünde! Er versteht sie aber auf eine andere Weise: gezähmt durch die wissenschaftliche Traditionen, mußte er zunächst viel Arbeit leisten, bevor er seine eigene Lebendigkeit zeigen könnte. Diese Arbeit hat sich aber irgendwie gelohnt: er konnte nun solche Sachen genau bezeichnen, die Alberti vielleicht nur irgendwie fühlen (oder ahnen) konnte. Vor allem: Nach Riegl (und der wiederum nach seinem Lehrer Zimmermann⁵²) wollte Sedlmayr nicht die Gegenstände beschreiben, sondern bloß die optischen Erscheinungen. In einer solchen Beschreibung wollte aber Sedlmayr weiter durchdringen, als es in der kunstwissenschaftlichen Tradition üblich war. Da-

bei thematisierte er nicht solche Probleme, die in dieser Tradition bereits vergessen waren (wie das Problem des Abbildens). Um also tiefer vorzudringen, mußte er etwas Neues ins Spiel bringen. Dieses Neue sollte auch im Zusammenhang mit der Komposition seine Theorie der „anschaulichen Charaktere“ sein. Die allgemeinen Thesen dieser Theorie sind uns bereits bekannt. Was bedeutete sie aber im Kontext des „formalen Verstehens“? Erstens begründete sie die programmatische Behauptung, daß „eine konsequent nur-formale Beschreibung ... künstlich und unkünstlerisch“ wäre. Die anschaulichen Charaktere – wie z.B. eine „fallende“ Diagonale – sind laut Sedlmayr nichts Formales: Als Beweis dafür verwendet er wiederholt das berühmte Experiment Wölflins, in dem es um ein Vertauschen von links und rechts im Bilde ging: „Vertausche ich in dem Bilde des Blindensturzes rechts und links, so ändert sich rein formal und farbig gar nichts. Aber vollständig ändert sich der anschauliche Charakter. Nun 'steigen' die Diagonalen.“⁵³ Mit dem ersten Satz dieses Zitates habe ich ernsthafte Probleme: Warum sollten wir bei diesem Vertauschen von keiner rein formalen Änderung sprechen? Unser Sehen ist doch immer irgendwie gerichtet! Diese Richtung bietet uns eine Basis an, die für eine sinnvolle Anwendung von solchen Wörtern wie „rechts“ und „links“, aber auch „oben“ und „unten“, bzw. „vorne“ und „hinten“ genügt (obwohl diese Basis nicht alle Aspekte jedes einzelnen Gebrauchs von diesen Wörtern erklärt). Bei jeder rein formalen Beschreibung von etwas, was ich sehe, muß also diese Basis schon a priori gegeben werden. Aus diesem Grunde ist aber auch ein Vertauschen von „rechts“ und „links“ im Bilde eine (auch „rein“) formale Änderung. Es ist keine formale Beschreibung des Bildes denkbar, in dem ein solches Vertauschen keine Änderung bedeuten würde, es sei denn, eines nicht sehbaren punktuellen „Bildes“, was in sich widersinnig ist. Das kann man auch so formulieren, daß jede Beschreibung des Bildes, die seine visuelle Struktur charakterisiert, notwendig etwas Formales ist. Dadurch gewinnen wir aber eine neue Frage: unter welchen Bedingungen ist der Ausdruck „eine fallende Diagonale“ für eine Bildbeschreibung zu halten? Oder anders formuliert: In der Zeit, in der wir eine Bilddiagonale rechts unten zu zeichnen begin-

nen und nach links oben ziehen, ist auch dies für uns eine fallende Diagonale? Was beschreiben wir eigentlich, wen wir vom „fallenden Charakter“ einer Diagonale sprechen? Das „Fallen“ der Diagonale ist etwas, was wir für etwas „Psychisches“ oder „Mentales“ halten können. So ein Psychisches existiert aber nur in einer bestimmten Wahrnehmung eines Dinges (z.B. des Bildes). Das Ding (bzw. das Bild) ist etwas Unpsychisches, was aber eine solche Form haben kann, daß es in der Wahrnehmung bestimmte psychische Prozesse auslösen kann. Solche Effekte werden in der künstlerischen Praxis erkannt, berücksichtigt, gebraucht. Die Kunstgeschichte sollte sie also nicht ignorieren: es war deshalb ein Verdienst Sedlmayrs, daß er, durch die Gestaltpsychologie inspiriert, die Kunstgeschichte auf solche Phänomene aufmerksam machte. Wenn er den anschaulichen Charakter thematisierte, wollte er etwas festigen, worin er eine Gestalt des objektiven Geistes sah: so ein Etwas (wie z.B. die fallende Bilddiagonale, die eine wichtige Rolle in der Komposition des Bildes spielt) sollte seiner Auffassung nach als etwas Objektives gegeben und zugleich subjektiv erlebt werden. Um aber diese Einheit, ja Identität des Subjektiven mit dem Objektiven erreichen zu können, müssen auf der Seite des Subjektiven bestimmte Bedingungen erfüllt werden: wir sahen bereits, wie Sedlmayr, wenn er diese Bedingungen charakterisieren wollte, von der Notwendigkeit einer „künstlerischen Einstellung“ der Subjektivität in der Kunstwahrnehmung sprach. Dazu kann man Folgendes sagen: 1) Die Einstellung, in der die Subjektivität Kunsterfahrungen machen kann ist keineswegs etwas Sekundäres, was erst irgendwie „künstlich“ ausgebaut werden sollte, um die Kunsterfahrung zu ermöglichen. Es gibt keinen Menschen, der keine Erfahrungen mit dem Erleben der Gegenstände gemacht hätte: Wenigstens in seiner Kindheit wurde jeder von uns gerade von solchen Erfahrungen erfüllt. Wenn man also von einer Notwendigkeit der künstlerischen Erfahrung spricht, handelt es sich prinzipiell immer um eine Verteidigung der Komplexität des menschlichen Wesens gegen alle möglichen (und in konkreten Fällen gegen die bestimmten) Gefährdungen dieser Komplexität durch die künstlich gepflegten Einseitigkeiten (z.B. gegen die Einseitigkeit einer rein formalen Beschreibung: der

Fehler einer solchen Beschreibung liegt darin, daß sie für unser Erleben des Bildes nicht anregend genug ist). In dieser Verteidigung hatte Sedlmayr vorbehaltlos Recht. 2) In jeder räumlich (z.B. geographisch) und zeitlich (z.B. historisch) konkreten Situation nimmt diese lebendige Erfahrung bestimmte Formen an. Diese Formen werden aber immer auch von zahllosen Faktoren mitbestimmt, die in keiner inneren Notwendigkeit wurzeln, sondern nur zufällig in der kontingenten Einzigartigkeit dieser Situation, in der mehr oder weniger zufälligen Faktizität des konkreten menschlichen Seins vorhanden sind: zu diesen kontingenten Faktoren gehören auch die Konventionen, durch die die Kunstpraxis von der jeweiligen Gesellschaft irgendwie bestimmt wird. Da diese Konventionen immer mehr bestimmen, als es der uns geläufige Begriff der künstlerischen Freiheit ahnen läßt, müssen sie wissenschaftlich untersucht werden. Die strukturell orientierte Forschung in anderen humanistischen Disziplinen (z.B. in der Linguistik oder Ethnologie), deren Methoden wesentliche Unterschiede zu der strukturellen Analyse Sedlmayrs haben, leistete auf diesem Felde bereits sehr viel, obwohl auch ihre Methoden nicht ganz vorurteilsfrei sind, z.B. in ihrer Unterschätzung der Individualität und ihrer Freiheit: Da liegt auch der Grund ihrer Polemik mit solchen Verteidigern des Individuellen, wie Croce, Vossler oder Sartre. Die Lösung der Frage, die uns hier beschäftigt, also der Frage des Kunstbegriffes hängt oft von diesen Konventionen, also von der konkreten historischen Situation ab. Diese Abhängigkeit betrifft auch Sedlmayr. Noch bevor wir uns dem Problem im letzten Abschnitt dieses Kapitels widmen werden, muß noch ein wichtiger Aspekt der Methode Sedlmayrs kurz erwähnt werden.

Die im formalen Verstehen gewonnenen anschaulichen Charaktere wollte Sedlmayr nur als einen Teil der grösseren Einheit untersuchen – nämlich der Einheit des Kunstwerkes. Diese seine Bemühung ist auch im Lichte eines Begriffs zu verstehen, der hier bereits mehrmals untersucht wurde: wir sahen, wie Sedlmayr die Integrität der menschlichen Persönlichkeit verteidigte, aber auch, wie er ihre Entfaltungsmöglichkeiten durch einige dogmatische Einseitigkeiten beschränkte. Die Analyse von Brueghels Blindensturz bild kann auch als ein Beispiel jenes

Teils der denkerischen Bemühungen Sedlmayrs verstanden werden, in dem es gerade um die Verteidigung der menschlichen Integrität ging: die Einseitigkeiten des reinen Formalismus, die Sedlmayr überwinden wollte, beruhen seiner Meinung nach nicht nur in seiner Unfähigkeit, menschliches Erleben der Formen zu thematisieren, sondern auch in seiner Blindheit für solche Bedeutungen des Kunstwerkes, die es in den breiteren kulturellen Zusammenhängen trägt: Zunächst spricht er von der Bedeutung des Bildgegenstandes in der zeitgenössischen Kultur.⁵⁴ Die Möglichkeit einer solchen Bedeutung ist unbestreitbar und somit war es auch völlig berechtigt, sie zu untersuchen. Das gilt ganz unabhängig davon, ob die konkreten Feststellungen und Ideen, die Sedlmayr z.B. zur Bedeutung der Blinden in der Vorstellungen der Brueghel-Zeit und zur möglichen tragikomischen Wirkung ihres Sturzes angeboten hat, richtig oder falsch sind: es genügt, daß sie richtig oder falsch sein können.

Viel komplizierter scheint die viel diskutierte Frage der nicht-wörtlichen, d.h. wie sie Sedlmayr nennt,⁵⁵ allegorischen, eschatologischen und tropologischen Bedeutungen des Bildes zu sein. Es wurde mehrmals festgestellt, daß die Verwendung eines mittelalterlichen Modells der Textexegese für die Interpretation eines Werkes der bildenden Kunst aus dem Jahre 1568 nicht überzeugend begründet und deshalb wissenschaftlich unzulässig sei.⁵⁶ Diese Feststellung ist sicherlich sehr wichtig für die ganze empirische Erkenntnis der Kunstwissenschaft, die immer zeitlich und räumlich möglichst genau geordnet werden muß. Aber auch in dem Falle, wenn diese Theorie Sedlmayrs so einfach als falsch zu bezeichnen wäre, sollte noch gezeigt werden, wie falsch. Wenn das Bild nicht genau die symbolischen Bedeutungen hat, denen die mittelalterliche Textexegese angemessen wäre, ist dadurch noch nicht gesagt, daß es keine symbolische Bedeutungen trüge und daß diese auch durch eine in ihrer Ganzheit falsche Methode nicht teilweise richtig feststellbar sind. Eine Untersuchung dieser Möglichkeit auf dem Wege einer auf jedes Detail des Brueghel-Bildes und seines Kontextes eingehenden Analyse ist in diesen Betrachtungen, wo es sich eher um prinzipielle Fragen des Kunstbegriffes handelt, nicht beabsichtigt. Wichtig ist jedoch, die prinzipielle Voraussetzungen

von Sedlmayrs Deutung genau zu analysieren: nur so können wir zu irgendwelchen neuen Feststellungen bezüglich der Rolle seines Kunstbegriffs in der interpretatorischen Praxis kommen. Der erste Schritt in dieser Analyse wird getan, wenn man einsieht, wie ähnlich alle „nichtwörtlichen“ Bedeutungen des Bildes sind: 1) die sog. allegorische Bedeutung beruht laut Sedlmayr darauf, daß die Blinden ein „Exemplum der verkehrten Welt“ oder „Exemplum der imprudentia“ oder „Exemplum ... des religiösen Irrtums, der Irrlehre“⁵⁷ seien; 2) die sog. eschatologische Bedeutung sei darin zu sehen, daß das Bild „ein Exemplum der allgemeinen Blindheit der Welt, des Schicksals, des Menschen schlechthin“⁵⁸ sei; 3) die sog. tropologische Bedeutung wäre schließlich „eine Bedeutung, die das Bild der Blinden und ihres Sturzes als Exemplum der menschlichen Seele und ihrer Kräfte auffaßt“.⁵⁹

Das Wort „Exemplum“, das in der Charakteristik von jeder der nichtwörtlichen Bedeutungen des Bildes vorkommt, ist für Sedlmayrs Auslegungstechnik wirklich charakteristisch. Das lateinische Wort bedeutet im Deutschen ein (oft warnendes) Beispiel, bzw. Muster. Exempla waren auch die kurzen Erzählungen, durch die im Mittelalter die religiösen bzw. moralischen Lehren verdeutlicht worden waren. Die ganze Argumentationstechnik Sedlmayrs in der Frage der symbolischen Bedeutungen des Bildes baut auf dieser trivialen und bis heute allgemeinbekannten Methode des Anführens eines Beispiels für eine bestimmte These auf: wenn es z.B. tugendhaft ist, vorsichtig zu handeln (was zur prudentia gehört), liegt es auf der Hand, eine zu wörtliche, naturbedingte „Unvorsichtigkeit“ der Blinden als Beispiel für imprudentia anzuführen. Auf dieser trivialen Ebene wäre es gleichgültig, ob die Geschichte der Blinden, die als ein Exemplum dienen soll, erzählt, gemalt, oder „real“ wäre. Der gelehrte Kunsthistoriker will natürlich diese Trivialität überwinden: er führt andere Stellen an, wo man das Exemplum finden kann (in den Carmina Burana), weist auf die Beschriftung einer anderen Darstellung der Blinden hin, die angeblich auch von Brueghel stammt, wo ebenfalls die Rede von Vorsichtigkeit war, usw. So bekräftigt er den Anspruch seiner Behauptungen auf Wissenschaftlichkeit durch die Argumente, die im Einzelnen weiter diskutierbar, weiter überprüfbar

sind. Ganz unabhängig aber von diesen – für seine Brueghel Deutung sehr wichtigen – detaillierten Analysen ist die Prämisse seiner Argumentation, wonach es möglich ist, die Erzählung des Bildes als ein Beispiel einer bestimmten allgemeinen Behauptung zu nennen. Das wäre an sich nichts Neues: Erzählungen hat man so mindestens seit dem Mittelalter verwendet. Sedlmayr will aber nicht nur die Erzählung des Bildes, sondern das Bild selbst als ein Exemplum verstehen: die Einzelheiten der Bildkomposition (also der formalen Struktur des Bildes – z.B. die Stellung und Beleuchtung der Kirche im Hintergrund des Blindensturzbildes) werden als Argumente in die Debatte über die symbolischen Bedeutungen des Bildes eingeführt. So konnte Sedlmayr z.B. seine Begründung der „eschatologischen Bedeutung“ des Bildes mit der folgenden Behauptung anfangen: „der anschauliche Charakter des Bildes verweist auf mehr als auf einen bloß moralisierenden Bildgehalt“.⁶⁰ Diese Möglichkeit wurzelt im Kunstbegriff Sedlmayrs: ein Kunstwerk ist seiner Überzeugung nach nie ohne dessen symbolische Bedeutungen zu verstehen, weil für den sedlmayrschen Kunstbegriff immer eine Beziehung zum Numinosen⁶¹ – zum Göttlichen, Heiligen konstitutiv ist. Was in einer solchen Beziehung nicht steht (wie z.B. eine rein funktionale oder rein ästhetische Gestaltung der Gegenstände), sollte seiner Meinung nach trotz eines Konfliktes mit dem heute in der kunstliebenden Öffentlichkeit üblichen Kunstbegriff nicht als Kunst bezeichnet werden. Aus dieser von Sedlmayr postulierten Beziehung der Kunst zum Numinosen heraus sind auch die angeblich symbolischen Bedeutungen des Blindensturzbildes von Brueghel zu verstehen: die Thesen, aufgrund welcher Sedlmayr das Bild als ein Exemplum beschrieb, sind alle theologischer Natur – sei es die religiös-moralische Bedeutung eines Sturzes des (religiös) Irrenden, oder die Lehre von den letzten Dingen des Menschen in der Eschatologie, oder auch der Aufruf zur Selbsterkenntnis der Seele des Betrachters. In diesem Sinne muß man die Feststellung Bächtold-Wallatsch korrigieren, wonach Sedlmayr im Unterschied zur Ikonologie „das explanans im Bild selbst aufzufinden“⁶² versuchte: die Thesen, auf denen sich die ganze Bedeutungskonstruktion und entsprechende Beweisstruktur gründen, sind – wie gezeigt – nicht im Bild selbst

enthalten, sondern im Kunstbegriff Sedlmayrs. Einem so konstruierten Kunstbegriff ist aber außer einer gewissen Normativität auch eine ganz spezifische Beziehung zu Zeit eigen, die nun näher zu untersuchen ist.

Eine Antinomie des Kunstbegriffes, ihr Zusammenhang mit der Theorie von Sedlmayr und einige Prinzipien ihrer Lösung

1. Aporien und Konsequenzen jeder empirischen Bestimmung vom vermeintlich zeitlosen Wesen der Kunst

„Kunst ist – so sehr sich ihre Erscheinungsformen und ihre soziale Einbindung in der Geschichte geändert haben – wesenhaft und zu allen Zeiten eine“⁶³ – in diesem Satz formulierte Sedlmayr seine Auffassung einer überzeitlichen Einheit der wesentlichen Züge der Kunst. Demnach müßte alles, was Wesen der Kunst bildet, als ein mit sich selbst identisches, außerhalb von allen Veränderungen der Geschichte gestelltes Etwas sozusagen immer zur Verfügung stehen, wenn es zu einem besonderen Ereignis der Entstehung eines Kunstwerkes kommen soll. Dieses Etwas definierte Sedlmayr als ein „Erlebnis eines noch ungeschiedenen, aber reich gesättigten anschaulichen Charakters...“, welcher das einheitsstiftende Prinzip des Kunstwerkes bildet, in dem er sich ausgestaltet.“⁶⁴ Eine solche Definition bedeutet zugleich eine gewisse Ausgrenzung: alles, was in keinem Zusammenhang mit dem Erlebnis eines anschaulichen und charakteristischen Etwas steht, bzw. nicht von diesem Erlebnis „ausgestaltet“ wird, kann nicht zur Kunst gerechnet werden. Nehmen wir jetzt an, daß wir diese Voraussetzungen akzeptieren und fragen, zu welchen Konsequenzen sie im Allgemeinen und vor allem bei Sedlmayr weiter führen. Wenn die Kunst wesenhaft nur eine ist, dann muß das, was aus zwei unterschiedlichen Produkten Werke der Kunst macht, immer dasselbe sein. Nicht alle Forscher sind sich aber der Unmöglichkeit bewußt, diese erwünschte Identität im Bereich des Empirischen zu finden. Diese Unmöglichkeit kann nun anhand einiger Beispiele illustriert werden: Wenn ich zwei Bilder habe und feststellen will, warum sie als Kunstwerke gelten, dann muß ich von allem abstrahieren, worin diese unterschiedlich sind

– sonst wäre es völlig ausgeschlossen, die erwünschte Einheit zu finden. Ähnliches gilt bei jedem Vergleich eines Bildes mit irgendwelcher Architektur, Plastik oder einem Produkt der Kunstgewerbe. Was könnte da identisch sein? Wenn ich ein Bild, das eine Geschichte erzählt, mit einem Portrait unter der Voraussetzung eines einzigen Wesen der Kunst vergleiche und beide als Kunstwerke gelten lassen will, dann folgt daraus, daß die im ersten Bild erzählte Geschichte zu dem Wesen der Kunst nicht gehören kann, weil sie im Portrait nicht zu finden ist. Die beiden Bilder können aber Gestalten abbilden und so der Identitätssuche einen Anhaltspunkt anbieten. Vergleiche ich aber die Bilder mit einer nichtabbildenden Architektur, dann besteht die Gefahr, daß wir auch diesen Anhaltspunkt für eine objektiv-empirische Bestimmung des Wesens der Kunst verlieren. Sedlmayr, der – wie oben in der Analyse seines Begriffes des anschaulichen Charakters gezeigt wurde – auch eine objektiv-empirische Bestimmung der Kunst als Kunst anstrebte, wollte diese Gefahr dadurch abwenden, daß er die Architektur für eine abbildende Kunst erklärte.⁶⁵ So hat er eine gefährliche These postuliert, und man könnte am Beispiel der Kathedrale zeigen, zu welchen Schwierigkeiten ihn diese These führte. Auch seine Ablehnung der nichtabbildenden (z.B. „abstrakten“) Bilder des zwanzigsten Jahrhunderts ist als ein Versuch zu deuten, die Gefahr des Verlustes der Möglichkeit einer empirisch-objektiven Kunstbestimmung abzuwehren. Wenn aber jemand die Krampfhaftigkeit einer Verteidigung des Monopols der abbildenden Kunst so deutlich fühlt, daß er auf diesen verlorenen Kampf mit einer Erleichterung verzichtet, dann bedeutet dieser Schritt noch keineswegs, daß er die Unmöglichkeit jeder objektiv-empirischen Bestimmung des Wesens der Kunst versteht. So kann ein solcher Forscher wiederum vergeblich versuchen, z.B. irgendwelche Regeln der räumlichen Konfiguration von Formen und Farben für Wesen der Kunst zu erklären. Schon viele normativ orientierte Kunstheoretiker mußten die bittere Erfahrung machen, daß ihnen ein Gegenstand gezeigt wurde, für den zwar ihre Regeln nicht galten, der aber trotzdem mit einem großen Enthusiasmus für ein Kunstwerk gehalten wurde. Deshalb sollte jeder, der sich eine derartige Erfahrung ersparen will, das Wesen der Kunst

lieber nicht im Bereich des Objektiv-Empirischen suchen. Das kann er prinzipiell auf zwei Wegen verwirklichen: entweder sucht er es in einer anderen Gegend, oder er verzichtet auf jede Suche nach dem Wesen der Kunst. Aus systematischen Gründen sollten wir jetzt die beiden Möglichkeiten kurz besprechen bzw. uns sogar für eine entscheiden.

2. „Verlust der Kunst“

Nehmen wir jetzt an, daß wir uns für die zweite der genannten Möglichkeiten entscheiden, und auf jede essentialistische Fragestellung verzichten, die das Wesen der Kunst aufzufinden versuchte. Alle Gegenstände, die üblicherweise mit dem Wort „Kunst“ bezeichnet werden, sind demnach so individuell, daß es töricht wäre, ein einheitliches Wesen der Kunst anzunehmen. Vielfalt und Unerschöpflichkeit der Erlebnisse, die uns diese Gegenstände tatsächlich anbieten können, scheinen wichtige Argumente zugunsten dieser These zur Verfügung zu stellen. Das eigentliche Problem liegt hier aber nicht in der Mannigfaltigkeit solcher Gegenstände – da diese objektiv vielfältig sind, sondern in einer entschlossenen Betonung der Individualität des Betrachters. Eine solche überbetonte Individualität ermöglicht es nämlich, daß auch bei einem einzigen Kunstgegenstand keine solche Übereinstimmung der Erlebnisse von unterschiedlichen Betrachtern entsteht, die ein sinnvolles Sprechen vom Wesen der Kunst begründen könnte. Die eben beschriebene Position ist keineswegs so abwegig, wie es einem dogmatischen Vertreter des Essentialismus vorkommen könnte: Auch im Falle der Wahrnehmung eines einzigen Gegenstandes kann man starke Argumente dafür anführen, daß die Erlebnisse von verschiedenen Betrachtern unterschiedlich sind: Jeder von ihnen, jeder von uns hat doch eine einzigartige Lebenserfahrung, die eine Grundlage des Assoziationsfeldes bildet, in dem der Gegenstand erlebt wird. Die Tiefe des Erlebnisses hängt dabei davon ab, wie intensiv der Gegenstand auf diese Grundlage einwirkt, wie mannigfaltig und wie kognitiv und emotionell bedeutend die vom Betrachter produzierten Assoziationen sind. Je tiefere Erlebnisse man also hat, desto individueller – weil desto abhängiger von der einzigartigen Erfahrung des jeweiligen Individuums – sind sie. Jemand, der zu eifrig

nach dem Wesen der Kunst forscht, bzw. zu eifrig an ein solches Wesen glaubt, kann von diesem Standpunkt aus als ein Anwalt der Oberflächlichkeit beurteilt werden. Sollten wir aber deshalb alles, was vom Wesen der Kunst geschrieben worden ist, als ein sinnloses, dummes Gerede ablehnen? Das glaube ich nicht. Würden wir nämlich diese absolut individualistische Position einnehmen, dann wäre es sinnlos, eine bestimmte Klasse der Gegenstände als „Kunst“ zu bezeichnen. Ein sehr starkes einzigartiges individuelles Erlebnis kann nämlich bei jedem von uns Menschen gerade aufgrund einer Wahrnehmung eines solchen Gegenstandes entstehen, der in die Klasse „Kunst“ von niemandem eingereiht wird: sei es nun eine Spur eines, für unser individuelles Leben höchst bedeutenden Ereignisses, sei es die Waffe, die dieses Leben vernichten will, oder bloß ein banaler Zahnbohrer. Eine Reihe derartiger (und oft viel schönerer) Beispiele kann man in der Belletristik finden. Kein Erlebnis aber, das da beschrieben wurde, war an sich ein Kunstwerk. Sollten wir nur starke Erlebnisse haben, dann wäre die Kunst überflüssig. Ebenso überflüssig wäre sie aber auch in dem Falle, wenn sie in uns keine starke Erlebnisse hervorrufen könnte. Das Erlebnis, dessen Stärke als ein Argument gegen den Begriff vom Wesen der Kunst angewendet wurde, gehört also auch irgendwie zum Wesen der Kunst, obwohl es keine sichere Grundlage für eine begriffliche Bestimmung dessen anbietet, wodurch die Kunst spezifisch ist. Deshalb müssen wir weiter nach diesem Wesen suchen.

3. Einige Prinzipien der Lösung von Antinomie des Kunstbegriffes

Die Antinomie, die oben kurz dargestellt wurde, baut auf dem grundsätzlichen logischen Gegensatz zwischen der Behauptung „Es gibt ein objektiv-empirisch bestimmtes Wesen der Kunst“ und der Behauptung „Es gibt kein Wesen der Kunst“ auf. Die Antinomie konnte nur entstehen, weil jede dieser Behauptungen bestimmte Voraussetzungen enthält, die dem jeweils anderen Standpunkte offene Möglichkeiten für eine erfolgreiche Gegenargumentation anbieten: 1) Wenn jemand von einem objektiv-empirisch bestimmtem Wesen der Kunst spricht, muß er behaupten, daß alle Kunstgegenstände bestimmte objektiv-empirisch aufweisbare Eigenschaften

besitzen, die für sie als Kunstgegenstände charakteristisch sind. Jede solche Argumentation muß aber schon deshalb notwendig scheitern, weil sie die phantastische Voraussetzung einer zeitlich und räumlich unendlichen Erfahrung braucht, um ihre eigene Bestätigung zu ermöglichen. Eine solche Erfahrung kann aber kein Mensch besitzen. Dagegen liegt es in den Möglichkeiten jeder wirklichen, zeitlich und räumlich begrenzten menschlichen Existenz, die scheinbar allgemeingültigen empirischen Behauptungen dieser Theorie zu falsifizieren. 2) Wenn jemand dagegen jedes Nachdenken über das Wesen der Kunst ablehnt, sollte er lieber nicht von der Kunst sprechen, weil er den Begriff überhaupt nicht definieren kann. Wenn er nämlich statt einer begrifflichen Definition die Gegenstände nur zeigen will, die er als Kunst bezeichnet, muß er dabei in Kauf nehmen, daß er seinem Gegenspieler wiederum eine Gelegenheit gibt, die gezeigten Gegenstände empirisch so zu bestimmen, daß dabei ihr „Wesen“ auftritt.

Die Möglichkeit, eine unwidersprüchliche Theorie vom Wesen der Kunst zu gewinnen, besteht also nur, wenn man die Fehler der beiden oben erwähnten Behauptungen nicht wiederholt und sagt, daß es zwar ein bestimmtes Wesen der Kunst gibt, nicht aber ein empirisch bestimmtes. Um bei dieser bloßen Behauptung nicht zu bleiben, sollte man versuchen, eine positive Bestimmung der Kunst tatsächlich auszuarbeiten. Im Zusammenhang unserer Analyse von Sedlmayrs Theorie sollte es vielleicht genügen, nur einige Prinzipien der positiven Bestimmung des Kunstbegriffes zu erwähnen und zugleich zu versuchen, eine Antwort auf die Frage zu geben, welche positiven Möglichkeiten unsere Kritik der Theorie Sedlmayrs eröffnet. Als das entscheidende Moment ist hier die konsequente Unterscheidung von zwei Aspekten der Kunstbetrachtung zu nennen, von der unsere Kritik immer geleitet wurde. Diese zwei Aspekte sind am einfachsten als zwei Fragen zu formulieren: 1) Was ist mir (bzw. dem Betrachter) empirisch gegeben (bzw. zugänglich)? 2) Welche nichtempirischen Voraussetzungen müssen notwendig erfüllt werden, um eine bestimmte Wahrnehmung des Gegebenen zu ermöglichen?

Die erste Frage zwingt den Fragenden, das vorhandene Empirische so zu überprüfen, daß er

schließlich alles sieht, was am jeweiligen Gegenstande von seinem zeitlich und räumlich bestimmten Ort aus sichtbar ist. Diese Frage leitet also die ganze empirische Arbeit, ohne welche keine Sicherheit im Bereich des Gegebenen zu gewinnen ist. Sie sollte aber ständig von der zweiten Frage begleitet werden, die den Fragenden zu einer Überprüfung seines Standpunktes führt. Zum Standpunkt des Betrachters gehört nämlich nicht nur das, was die Wahrnehmung des jeweiligen Gegenstandes unmittelbar ermöglicht (wie Raum und Zeit), sondern auch das, was er von diesem Gegenstand erwartet, welche Fragen er bei der Wahrnehmung stellen kann bzw. will und auch das, welche Assoziationsmöglichkeiten ihm seine eigene Erfahrung zu dem am Gegenstande Wahrgenommenen anbietet. Aus diesem Grunde muß man in der Reflexion, zu der der Betrachter von der zweiten Frage geführt wird, mindestens drei verschiedene Aspekte unterscheiden: 1) eine rein theoretische Fragestellung, wo versucht wird, sich die Bedingungen der eigenen Erfahrung so klarzumachen, daß festgestellt wird, was man von dem jeweiligen Gegenstand und von seinen objektiven Zusammenhängen überhaupt mit Sicherheit wissen kann. Hier sollte man auch nach solchen Fragen suchen, die man sich bisher noch nicht gestellt hat, obwohl sie prinzipiell beantwortbar sein können. Als ein Beispiel der Vernachlässigung dieses Aspektes habe ich gezeigt,⁶⁶ wie Sedlmayr bei seiner Kritik des Surrealismus⁶⁷ die Erkenntnisgewinne unbemerkt ließ, die eine Analyse der von ihm zu schnell abgelehnten Werke bringen könnte. 2) Von dieser rein theoretischen ist eine andere Fragestellung deutlich zu unterscheiden, in welcher es darauf ankommt, wie die menschliche Handlung (und vor allem die des Betrachters) begründet wird. Ein Kunstwerk als Produkt der menschlichen Tätigkeit ist nämlich immer mit gewissen Vorstellungen von dem moralischen Wert des menschlichen Handelns verbunden – sei es, daß im Werke direkt gewisse ethische Ideen ausgedrückt werden, oder daß das Werk bloß zu einem bestimmten System der ethischen Werte gehört, von dem seine Existenz ermöglicht wird. Wenn der Betrachter das Werk verstehen will, muß er sich mit diesen ethischen Ideen auseinandersetzen. Wenn jemand mit dieser Auseinandersetzung zu schnell fertig sein will, und die

andere ethische Konzeption nur deshalb ablehnt, weil es mit seiner eigenen Überzeugung nicht übereinstimmt, bedeutet es sicherlich eine Begrenzung der Möglichkeiten seiner eigenen ethischen Reflexion. Wenn er aber aus dieser zu schnellen Ablehnung praktische Konsequenzen in Beziehungen zu den anders Überzeugten zieht, kann er als ein Gegner der menschlichen Freiheit auftreten. Ein Beispiel dafür, wie sich Sedlmayr diese Rolle gewählt hatte, findet man wiederum in seiner Kritik des Surrealismus. 3) Eine Reflexion im Falle der Kunstbetrachtung hat aber notwendig auch einen ästhetischen Aspekt, wo man darüber nachdenkt, wie sich die im Werke angebotenen Vorstellungen auf sein eigenes Lebensgefühl beziehen. Diese Beziehungen zum Lebensgefühl entstehen spontan bei jeder Wahrnehmung, und somit werden bisweilen in jeder Wahrnehmung ästhetische Urteile produziert. Wenn man aber über Kunst nachdenkt, werden diese ästhetischen Urteile, die wie alle Urteile ihre nichtempirische, subjektive Seite haben, selbst zum Thema gemacht. So fragt man sich: „Wie gefällt mir das Werk? Und warum?“ Meiner Meinung nach wußte Sedlmayr nicht, wie wichtig die ästhetische Reflexion für sein ganzes Denken war. Um es aber näher erklären zu können, muß noch etwas mehr zum Problem der Integration der genannten Aspekte der Kunstwahrnehmung gesagt werden.

Um die Einheit der genannten Aspekte besser verstehen zu können, muß man prinzipiell davon ausgehen, daß es sich bei jeder Kunstwahrnehmung um die Erfahrung eines einzelnen Subjektes handelt, die schon deshalb in gewisser Hinsicht einheitlich sein muß. Im Rahmen dieser Einheit können aber mitunter schwerwiegende Konflikte entstehen, die es dem Subjekt anscheinend unmöglich machen, die Einheit der eigenen Erfahrung zu begreifen. So kann ihm z.B. eine Tätigkeit vorgestellt werden, die ihm zwar gefällt, die es aber selbst nicht machen kann, weil es gegen seine moralischen Prinzipien wäre. Oder das Subjekt ist vom Kunstwerk „gezwungen“, eine Vorstellung wahrzunehmen, die den Rahmen dessen, was es theoretisch begreifen kann, so wesentlich überschreitet, daß sie dem Subjekt als völlig absurd vorkommt. Die Reihe derartiger Beispiele könnte natürlich viel länger und auch viel konkreter werden. Es gibt Menschen, die eine so

widerspruchsvolle Erfahrung besitzen, daß sie deren Absurdität für eine Art Wahrheit halten und jede Suche nach dem Sinn der Gegenstände (bzw. auch des eigenen Lebens) ablehnen. Ich möchte hier jedoch die Meinung bezweifeln, wonach auch die Kunstwerke für absurde Gegenstände zu halten sind. In dem Sinne stimme ich mit Sedlmayr überein. Diese Übereinstimmung hat aber ihre Grenzen: es gibt Gegenstände, von denen Sedlmayr überzeugt war, sie seien absurd, wo ich aber eher gegenteiliger Meinung bin: ein Beispiel für diesen Meinungsunterschied sind die surrealistischen Werke, von denen hier die Rede war. Es gibt aber auch solche Gegenstände, von denen Sedlmayr meinte, daß sie einen überzeitlichen, ewigen Sinn haben, wo ich dagegen behaupte, ihr Sinn sei von verschiedensten historischen Umständen abhängig. Ein Beispiel dafür sind mittelalterliche Kathedralen.⁶⁸

Es sollte noch – wie oben versprochen – näher erklärt werden, warum der ästhetische Aspekt der Kunsterfahrung für Sedlmayrs Denken wichtiger war, als er selber meinte. Die Möglichkeiten für eine überzeugende Begründung dieser These sind bereits in der Analyse seiner Theorie vorbereitet worden, die wir durchgeführt haben. Es wurde gezeigt, daß Sedlmayr zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven nicht genau unterschied. Alle wichtigen Begriffe seiner Theorie bauen auf einer gewissen Identität des Subjektiven mit dem Objektiven: ob man nun an den Begriff des anschaulichen Charakters denkt, an die „Mitte“ des Kunstwerkes oder an die „nicht-kausale“ Notwendigkeit der Struktur. Diese Identität des Subjektiven mit dem Objektiven wurde dadurch ermöglicht, daß sich das wahrnehmende Subjekt mit dem wahrgenommenen Objekt (Bild) so identifizierte, als ob das Bild ein Produkt seiner eigenen schöpferischen Phantasie wäre. (Man erinnere sich nur daran, welche Kriterien Sedlmayr für die Beurteilung der „richtigen“ künstlerischen Einstellung des Betrachters verwendet haben wollte!) Nun aber sollten wir fragen, was für ein Typ des Denkens für eine solche Identifikation vorausgesetzt werden muß. Die Antwort ist insofern eindeutig klar, als es sich um ein Denken in Bildern, um ein anschauliches Denken handeln muß. Rein theoretische, begriffliche Konstruktionen, die zwar mit der Anschauung verknüpft, nicht aber in ihr gegeben

werden können, sind für ein solches Denken nicht nur fremd, sondern auch auf eine bestimmte Art und Weise gefährlich: sie verlangen gerade dort eine Unterscheidung, wo es diesem auf die Identität ankommt.

Für Sedlmayr waren seine eigenen anschaulichen Vorstellungen, seine ästhetischen Visionen so wichtig, daß sie die Grundlage seiner gesamten kulturkritischen Aktivität bildeten. Wenn er solche Werke der modernen Künstler sah, die sich nur auf einen Aspekt der uns möglichen anschaulichen Erfahrung konzentrieren (wie z.B. gewisse nonfigurative Werke auf reine Sichtbarkeit), und dabei den ganzen Reichtum außer acht lassen, den dem anschaulichen Denken die bilderreichen mythischen und historischen Erzählungen anbieten, so fühlte Sedlmayr, daß „die Mitte“ verloren war. Anscheinend war es ihm unmöglich, zu verstehen, daß „die Mitte“ nicht nur unmittelbar im Bereich des Anschaulichen gegeben sein muß, sondern auch in einer unsichtbaren Gegend des bloß Gedachten, bzw. auch „nichtgegenständlich“ Gefühlten auferreten kann. Auf diese Weise war Sedlmayrs Denken einseitig und begrenzt.

Die theoretische Kritik, die hier durchgeführt wird, sollte es ermöglichen, nicht nur die Grenzen von Sedlmayrs Denkbemühungen zu sehen, sondern auch das zu würdigen, was er innerhalb dieser Grenzen geleistet hat. Wenn z.B. festgestellt wird, daß die Notwendigkeit, von der Sedlmayr spricht, einen grundsätzlich ästhetischen Charakter hat, so bedeutet dies nicht nur, daß sie in theoretischer oder praktischer Hinsicht nicht unbedingt zwingend sein muß, sondern auch, daß diese Notwendigkeit in der Sphäre des Ästhetischen bestimmte Vorstellungen begleiten kann, die dann eine so starke Kraft der ästhetischen Vision besitzen, daß sie uns wirklich überzeugen können. Wenn wir aber so ästhetisch überzeugt werden, dann ist es noch kein Grund dafür, einen so bitterernsten Kampf gegen die andersartigen Vorstellungen führen zu müssen, wie Sedlmayr es tat. Durch die Beseitigung einer, von Sedlmayr oft vollzogenen theoretischen Vermischung des Ästhetischen mit anderen Bereichen gewinnen wir eine grössere Offenheit: es muß nämlich nicht immer und auch nicht notwendig die Kraft einer ästhetischen Vision sein, die uns eine erfolgreiche Verteidigung der eigenen Identität ermöglicht: die all-

gemein-theoretischen und die praktisch-normengebenden Aspekte können durch eine diskursive Analyse auch in der überzeugenden ästhetischen Vision eines Kunstwerkes entdeckt werden. Eine „kalte“, ausschließlich mit Beweismitteln der Vernunft operierende Argumentation kann, wenn sie unsere Wahrnehmung der Kunstwerke begleitet, für den Aufbau unseres geistigen Lebens viel nützlicher sein, als ein unkontrolliertes Spiel der Gefühle. Die vom reinen

ANMERKUNGEN

¹ Dazu äußerte sich Sedlmayr in der Vorbemerkung zum Aufsatz „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen I. (1931). Unter dem Titel „Kunstgeschichte als Kunstgeschichte“ wurde der Aufsatz veröffentlicht auch in: Kunst und Wahrheit. Mittenwald 1978, S. 49ff.

² „das Wesen der Kunst erforscht die allgemeine Kunstwissenschaft“ – Kunst und Wahrheit, 1978, S. 13. (Die Aussage stammt aus dem Aufsatz „Kunstgeschichte als Wissenschaft“, zuerst in: Kunst und Wahrheit. Hamburg, 1958.)

³ Ibid.

⁴ Nicht jeder ist sich aber dessen bewußt, daß ein Kunstwerk gerade dadurch, was in ihm als Selbstzweck erscheint, zur Manifestation der menschlichen Freiheit wird.

⁵ Den Begriff der ersten Kunstwissenschaft führte Sedlmayr im oben zitierten Aufsatz aus dem Jahre 1931 (auch in: Kunst und Wahrheit, 1978, S. 50ff).

⁶ Weiteres zu diesem wichtigen Begriff siehe bei GADAMER, Hans Georg: Wahrheit und Methode. In.: Gesammelte Werke I. Tübingen 1986, S. 24-35.

⁷ Siehe in Kunst und Wahrheit, 1978, S. 198-230.

⁸ Ibid., S. 59ff.

⁹ Ibid.

¹⁰ Auch in Kunst und Wahrheit, 1978, S. 198-230.

¹¹ Ibid., S. 199.

¹² HUMBOLDT, Wilhelm von: Werke in fünf Bänden. III. Schriften zur Sprachphilosophie. Darmstadt 1979, S. 191-192.

¹³ SEDLMAYR, Kunst und Wahrheit, 1978, S. 200

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., S. 205.

¹⁶ Allerdings muß das, was das Subjekt tatsächlich will, nicht unbedingt damit identisch sein, was es von seinem Willen meint. Als ein Beispiel für die hier möglichen Fehler der Reflexion kann man die Wünsche erwähnen, die die Tätigkeit des Subjekts nicht entscheidend beeinflussen (was das Willen im engeren Sinne tun muß) oder die vom Subjekt nicht reflektierten Automatismen der Wahrnehmung.

¹⁷ Zuerst in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, I. (1957). Unter dem früher genannten Titel in: Kunst und Wahrheit, 1978, S. 96-132.

¹⁸ Kunst und Wahrheit, 1978, S. 102

Denken diktierte Notwendigkeit und die gesamte uns empirisch gegebene Faktizität müssen nämlich wenigstens so ernst genommen werden, wie die ästhetischen Spiele – wie immer auch diese unser Leben verklären können. Eine echte Begeisterung (Enthusiasmus), die wir in der Wahrnehmung der Kunstwerke erleben können, sollte nämlich unsere Denkfähigkeiten nicht begrenzen, sondern stimulieren.

¹⁹ Ibid., S. 105

²⁰ Siehe dazu: Hans SEDLMAYR: Die „Macchia“ Brueghels. In: Epochen und Werke, I. Wien – München 1959, S. 274-318.

²¹ Kunst und Wahrheit, 1978, S. 107

²² Ibid., S. 103

²³ Siehe dazu z.B. Gottfried BOEHM: Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 41. (Berlin), 1993, Nr.1., S. 44-53.

²⁴ Sedlmayr könnte auch bei diesem Problem eine bessere Theorie ausarbeiten, wenn er nur das gelesen hätte, was Immanuel Kant in seiner Kritik der Urteilskraft über Genie (als ein Prinzip der Individualität) und Geschmack (als eine regelgebende Kraft) geschrieben hatte. Zum Beispiel in diesem Satz aus § 50: „Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt es diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und indem es Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Idee haltbar, eines dauerhaften, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig.“ – Kants Werke V. Berlin 1913, S. 319.

²⁵ Epochen und Werke I., S. 321

²⁶ Pieter Brueghel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. In.: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, 2, 1957, S. 1-48; – In der Anleitung, die in der späteren Ausgabe (in Epochen und Werke, S. 319-357) fehlt, sagt Sedlmayr explizit: „Das Ziel des hier vorgelegten Versuchs ist es, nachdem die Prinzipien der Strukturanalyse dargelegt sind, eine Methode der Strukturanalyse zu zeigen; die Methode soll an einem konkreten Beispiel und sie soll zugleich mit der Lösung des Problems entwickelt werden.“ (Das Bild wird in der Brueghelliteratur auch unter dem Titel „Das Gleichnis von den Blinden“ besprochen).

²⁷ Epochen und Werke I., S. 323

²⁸ Dazu siehe auch das, was Ludwig WITTGENSTEIN in seinen Philosophischen Untersuchungen, Teil 2. Abschnitt XI. zum Problem des Sehens sagt (Werkausgabe Bd. I. Frankfurt 1984, S. 518ff.).

²⁹ Epochen und Werke I., S. 321

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., S. 322

³² BADT, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*. Köln 1961

³³ IMDAHL, Max: *Giotto. Arenafresken*. München 1980. – In seiner Kritik von Sedlmayrs Strukturanalyse im letzten Kapitel des Buches bemerkte Imdahl jedoch nicht, was für eine wichtige Rolle hier das Problem der Zeit spielt. Seine „mehrdimensional komplexen Systeme /.../ die Gegensätzliches vorsehen und zu einer Totalität der Übergegensätzlichkeit in sich vereinigen“ (S. 103), die er gegen Sedlmayrs „Analogien“ (d.h. „Entsprechungen“) bzw. gegen eine angebliche „eindimensionale Komplexität“ ausspielt, könnte er in der ersten „tachitoskopischen“ Anschauung nicht fixieren. Ich halte dieses „anmutungshaftes Verstehen“ (Imdahl) prinzipiell für eine Erfahrung, die zu oberflächlich ist, um als eine sichere Grundlage der Wissenschaft dienen zu können.

³⁴ SEDLMAYR, Hans: *Jan Vermeer „De Schilderkunst“*. Nach Badt, zugleich Replik. In: Hefte des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität München, 7-8, 1962, S. 34-65; – Unser Zitat S. 42.

³⁵ BÄTSCHMANN, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt 1984, S. 119

³⁶ SEDLMAYR, Hans: *Kunstwerk und Kunstgeschichte*. In.: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München I., 1956, S. 23

³⁷ Imdahl mußte von einer grundsätzlichen Ähnlichkeit dieser Begriffe – siehe dazu IMDAHL, op. cit. (Anm. 33), S. 107.

³⁸ Hans Belting protestierte gegen die Einseitigkeit von Ikonographie und Stilkritik auf eine andere Art und Weise: „Dagegen blieb das Bild oft unbefragt in seiner Eigenschaft als visueller Text, der Inhalte und Funktionen auf je spezifische Weise in Form umsetzt.“ – BELTING, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, S. 22.

³⁹ Dazu siehe z.B. in *Epochen und Werke I.*, S. 328 oder S. 352.

⁴⁰ Ibid., S. 324ff.

⁴¹ Ibid., S. 326

⁴² Ibid., S. 325

⁴³ BÄTSCHMANN, op. cit. (Anm. 35), S. 114-115

⁴⁴ PANOFKY, Erwin: *Studies in Iconology*. New York 1939. Z.B. S. 9: „as the correct identification of the motifs is the prerequisite of a correct iconographical analysis in the narrower sense, the correct analysis of images stories and allegories is the prerequisite of a correct iconographical interpretation in a deeper sense.“ Panofsky meint unter „motifs“ sowohl eine prädikative

Identifikation der Objekte und Ereignisse („factual subject matter“), als auch ihre Ausdruckswerte („expressional qualities“). Siehe dazu S. 5 und die Tabelle S. 14-15. Hier hat er also auch eine formale Analyse bzw. Stilgeschichte („history of styles“) in sein System eingebaut.

⁴⁵ *Epochen und Werke I.*, S. 334

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., S. 350

⁴⁸ ALBERTI, Leone Battista: *Drei Bücher über die Malerei*. In.: Kleinere theoretische Schriften. Hg. von Hubert JANITSCHKEK. Wien 1877, S. 45-164.

⁴⁹ Ibid., S. 108ff.

⁵⁰ BÄTSCHMANN, op. cit. (Anm. 35), S. 143; – Statt Komposition sprach Dolce von Disposition, d.h. von der „Erfindung der Teile und ihrer Anordnung aus einem ungegliederten Ganzen“.

⁵¹ *Epochen und Werke I.*, S. 328

⁵² Dazu mehr bei VENTURI, Lionello: *Geschichte der Kunstkritik*. München 1972 (besonders im Kapitel „Die Kritik der Kunst und das reine Sehen“, S. 269-288).

⁵³ *Epochen und Werke I.*, S. 329

⁵⁴ Ibid., S. 334ff.

⁵⁵ Ibid., S. 338, 342 u. 346-7.

⁵⁶ Siehe dazu BÄTSCHMANN, op. cit. (Anm. 35), S. 75-76. – Auf der S. 33-34 protestiert Bättschmann sogar gegen jede Auslegung eines Bildes nach einer Art von Textauslegung.

⁵⁷ *Epochen und Werke I.*, S. 338, 340.

⁵⁸ Ibid., S. 345

⁵⁹ Ibid., S. 346

⁶⁰ Ibid., S. 342

⁶¹ Den Begriff des Numinosen übernahm Sedlmayr vom Religionsphänomenologen Rudolf Otto. Die Nähe eines „numinosen Charakters“ zu einem „anschaulichen Charakter“ mußte für Sedlmayr faszinierend sein.

⁶² BÄTSCHMANN, op. cit. (Anm. 35), S. 76

⁶³ *Epochen und Werke I.*, S. 9

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Z.B. *Epochen und Werke II.*, Wien – München 1960, S. 211-234.

⁶⁶ In meiner Dissertation *Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr*. Freiburg, 1994. Kap. 2.

⁶⁷ Ich meine vor allem seine Abhandlung *Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin*. In: *Tod des Lichtes*. Salzburg, 1964. S. 40-62.

⁶⁸ Darüber mehr in: GERÁT, op. cit. (Anm. 66), Kap. 4-5.

K architekture středoevropského Seicenta*

Petr FIDLER

I.

Když se rakouská uměnověda vracela před 11 lety nostalgicky k slavnému výročí osvobození Vídně ze smrtícího sevření za tureckého obležení 1683, ukázalo se, že ještě stále chápe vítězství před Vídní jako počátek nové éry v dějinách rakouského a středoevropského umění. Rok 1683 jsme si měli všichni zapamatovat jako počátek první podürerovské renesance německého umění, v architektuře nesené jmény Johanna Bernharda Fischera von Erlach, Johanna Lucase von Hildebrandt a Jakoba Prandtaura, kteří měli vzkřísit německého ptáka Fénixe z popelu.¹

Popelem, ze kterého bájný opeřenec obnoven vzešel, se naše uměnověda však dlouho nechtěla zabývat. Hlavně zřejmě proto, že k dílům italských předchůdců Fischera, barokních „Gastarbeiterů“, přistupovala se značnými rozpaky. Na jedné straně si nebyla jistá, jestli tyto stavby vůbec spadají do kompetence rakouského barokního bádání. Nebylo by vhodnější odkázat je do hájemství lombardského a tessínské Ahnenforschung – genealogických studií nadšených vlastenců z řad gymnasiálních profesorů a pensionovaných notářů? Rakouská architektura 17. století měla zůstat cizím uměním na cizí půdě. Pro rakouské badatele byli Filiberto Luchese nebo Giovanni Pietro Tencalla cizinci, v Itálii nebo ve Švýcarsku však platilo jejich dílo jako součást rakouské architektury.²

Na druhé straně jsme dlouho považovali naši architekturu seicenta za retardovanou, bezvýznamnou a provinční. Měřeno měřítkem Francesca Borrominiho nebo Guarina Guariniho to snad i platí. Nesmíme ale přitom ovšem zapomínat, že ztuhlé magnum staveb cholerickeho Francesca či prosto-

rové a světelné meditace jeho turinského pokračovatele byly i v rámci italské barokní architektury exotem a nikoliv hlavním vývojovým proudem.

Oproti stavbám tzv. main stream, ať jde o díla Rainaldiho, Longhiho, Moschina a nebo Vasanzia, se nedá v Praze či ve Vídni zjistit žádné větší vývojové zpoždění. V porovnání s vývojem v italské provincii, v Miláně a nebo v Turině 17. století, působí architektura Filiberta Lucheseho vysloveně moderně a pokrokově.

Ostatně samotný pojem pokroku má v „postmoderním“ věku podivnou příchut. Kdo by dnes ještě posuzoval kvality naší gotiky měřítkem francouzských katedrál?

Rozhodně se tedy vyplatí, pověst rakouské architektury seicenta rehabilitovat. Odměnou nám bude most, který se na jedné straně pne od nesmělých pokusů italské renesanční architektury, zapustit kořeny v středoevropské gotické půdě až k vrcholnému baroku 18. století. Na druhé straně nám tento most umožní nalézt znovu cestu k mezitím ztracenému vědomí kulturní spolunáležitosti států bývalé habsburské monarchie.

Území rakouské výtvarné kultury seicenta není identické s hranicemi arcivévodství Dolního a Horního Rakouska, nýbrž se rozlévá do moravských rovin za Dyjí a zasahuje i do sousedních uherských žup. Centrem tohoto okruhu je bezesporu Vídeň. V žádném z větších měst se v tomto regionu během 17. století nevyvinula významější lokální architektonická škola.

Vztah vídeňského uměleckého regionu k sousedním tzv. okrajovým oblastem je různorodý a problematický. Situace v umění 17. století v Horním Rakousku je zpočátku nepřehledná. Ke konci stole-



1. G.B. Spazzo, socha anděla. Boční oltář klášterního kostela v Kremsmünsteru

tí ovládá tamější architektonickou produkci štýrská větev rodiny Carlonů, která se staví do značné míry hluchou vůči vídeňským slohovým impulsům.³ Pouze Linec se nechá krátce okouzlit dekorativním planimetrismem vídeňských palácových fasád. Jinak jenom výlet císařského architekta a inženýra Filiberta Lucheseho po řece Traun přinesl plody v podobě přestavby starobylého benediktinského opatství v Lambachu. Pro Lucheseho, který zde především studoval možnost splavnění rakouských řek v souvislosti s projektem spojení Baltu s Černým mořem, to byl ovšem zřejmě jenom „melouch“.

Štýrský Hradec ležel v 17. století od Vídně dál než Praha a lebedil si po slibných začátcích Pietra de Pomis ve svém provincialismu. Jediné spojení bývalé residence Ferdinanda Štýrského, pozdějšího císaře toho jména druhého, k Vídni zprostředková-



2. M. Zürn ml., socha anděla. Boční oltář klášterního kostela v Kremsmünsteru

vala štýrská stavební aktivita rodin Eggenberků (zámek Eggenberg u Štýrského Hradce),⁴ či Trautmannsdorfů (zámek Trautenfels).⁵

Architektura seicenta v Čechách si šla svojí cestou a dala zvláště v první polovině století vzniknout několika pozoruhodným dílům sakrální a profánní architektury, které potvrdily uměleckou originalitu Prahy v středoevropském vývojovém kontextu.⁶ Objednavatelsky se dají tyto stavby seskupit kolem vévody frýdlantského Albrechta z Valdštejna a jeho kamarily. Umělecké jádro této skupiny tvoří práce Giovannio Pieroniho, kterému dluží naše bádání ještě mnoho uznání.⁷ Tomuto bezesporu nejvýznamnějšímu středoevropskému architektovi první poloviny 17. století upírala česká uměnověda do nedávna jakoukoliv tvůrčí činnost.⁸ V současnosti zpracovávám několik dosud nezná-

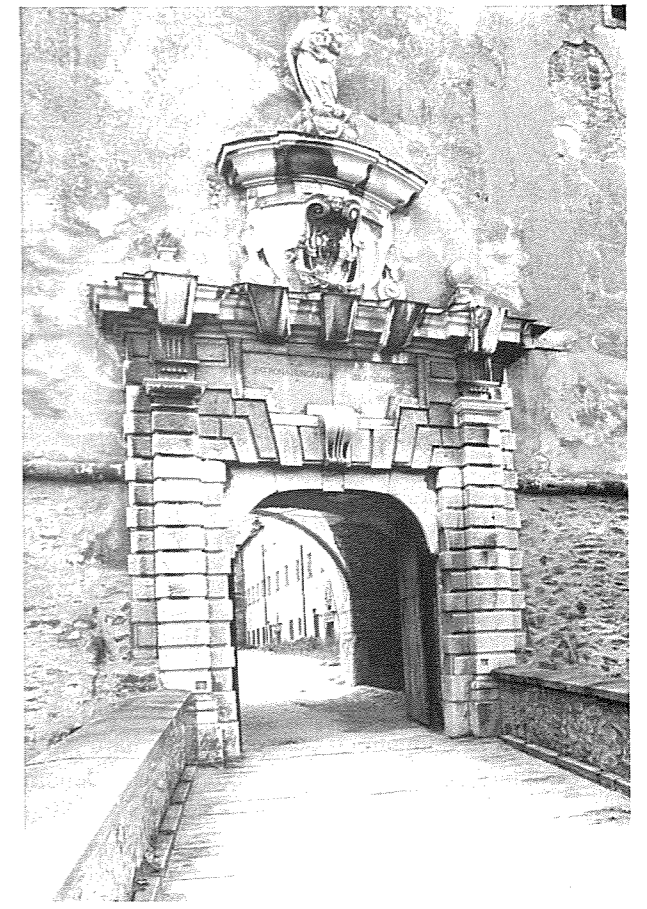
mých plánů Pieroniho z italských sbírek a doufám, že jejich zveřejnění bude tečkou za vleklým sporem. Svěbytnost pražského uměleckého vývoje neznamená, že by probíhal v naprosté izolaci od Vídně. Naopak. Máme dosti důkazů o živé výměně forem architektonického instrumentáře a stavebních typů. Mimo to existovala i úzká osobní spojení mezi českými a rakouskými stavebníky a staviteli.

Umělecká mise architektury 17. století v našich zemích se projevila v integračním procesu středoevropského prostoru silněji než absolutistický tlak Vídně. Na počátku 18. století se ulice ve Vídni, v Praze, v Brně či v Bratislavě sobě podobaly jako vejce vejci. O zemských ústavách, krojích nebo životním stylu se to říci nedá.

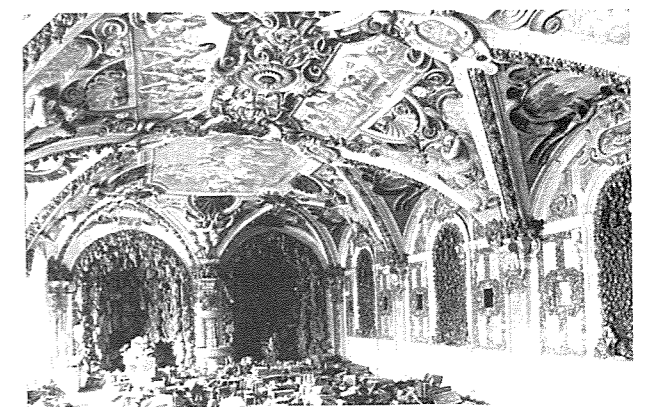
Na integračním procesu se podíleli rovnou měrou stavebníci i stavitelé. Rakouská, česká, moravská či uherská šlechta zprostředkovávala svoje vídeňské architekty, stavitele a umělce v rámci svých držav roztroušených v celé monarchii i v nejširším okruhu příbuzenstva. Podobně se zasazovala vídeňská umělecká agentura notáře Antoniniho vehementně za císařské architekty Lucheseho a Tencallu popř. za jejich spolupracovníky.⁹ Ačkoliv tu naše bádání stojí ještě na začátku, dá se obdobná misionářská činnost v službách italianity pozorovat rovněž i u nových protireformačních církevních řádů. Nemí divu. Uvažme jenom, kolik se v letech 1620-1700 u nás usadilo italských řádových bratří. V roce 1675 hlásí toskánský velvyslanec Lorenzo Maggiotti z Vídně: Našinec zde nepotřebuje ani umět německy, každý, kdo nosí slušný kabát, rozumí italsky.¹⁰

Význam italské kultury novověku pro evropskou integraci je všeobecně uznáván. Na nebi evropského vnitřního trhu nezářily kolem roku 1650 ještě hvězdy Daimler-Benz, Phillips nebo Nestlé nýbrž jména Tencalla, Carlone nebo Castelli. Z toho důvodu není použití termínu *seicento* kulturním snobismem, nýbrž zadostiučiněním a opožděným uznáním italských zásluh o naši architekturu 17. století a současně i smysluplným označením italského monopolu v naší kultuře této doby.

Italská kulturní mise ve střední Evropě v 17. století byla staronovou expanzí mediteránní civilizace. Ideologická diverze, jak se tomu kdysi u nás tak pěkně říkávalo, nastoupila k soustředěnému náporu koncem quattrocenta, aby po čtyřech staletích



3. Brána hradu Červený Kameň



4. Sala terrena hradu Červený Kameň

vyzněla v moderně. V 17. století slavila svoje první a úplné vítězství. Antičtí bohové a hrdinové řeckého a římského původu obsadili naše lesy a háje, hory a řeky. Uchýlili se tu do stínu štukových akanťů, do mramorových mušlí a do vlhkého chladu tufových grot. Spoře oděni, zalidnili svými erotickými eskapádami nástrovní malby našich zámek. Mediterránní kult nahého těla byl výzvou kaligrafické expresivně nordického umění. Stačí zde srovnat Spazzovy a Zürnovy oltářní figury v klášterním kostele v hornorakouském Kremsmünsteru.¹¹

Bylo by však mylné, srovnávat poslání italských umělců seicenta ve střední Evropě s působením věrozvěstců Cyrila a Metoděje. Nepronášeli křesťanství barbarským pohanům. Bylo již mnohokrát pokázáno na význam tzv. kavalírských cest barokních velmožů.¹² Středoevropský velmož 17. století znal italské umělecké památky z autopsie. V Itálii se učil vybraným mravům, bral hodiny tance, šermu ale i kreslení. Domů se vracel s bagáží plnou obrazů, soch a rytinových vzorníků. V jeho knihovně stály vedle obligátních bestsellerů Ovidia a Apuleia i traktáty Andrea Palladia nebo Vignoly. Jenom italský umělec byl v jeho očích schopen, vyvolat freskami a štukem vzpomínky mládí na stěnách a stropech velmožova obydlí.

II.

V 17. století prožíváme fundamentální proměnu pojetí sakrálního prostoru. Po architektonicky poměrně sterilním „protestantském“ věku nás tato revoluce ovšem nemůže nijak překvapit. Snad ještě větší změny než na domě božím můžeme však pozorovat v seicentu na obydlí velmože. V souladu s novým ideálem člověka – humanisticky vzdělaného *cortegiana* se jeho dům stává nejenom rájem srdce v labyrintu světa, ale i svatyní rodu. Na venek drsná a pevná zámecká lastura, vybavená navíc apotropeickými znaky marciální architektury, skrývá jako šperkovičky prostory zářící barvami fresek a zlaceného šuku. Tématika výzdoby ozřejmuje v souladu s funkcí jednotlivých prostorů ideologii rodiny domácího pána. Dlouho jsme chápali mytologické výjevy našich zámek a paláců seicenta jako nezávazné dekorace. Není tomu tak. Jak ukázaly novější výzkumy, zvláště práce Inge Schemperové, platí o nich to samé, co zjišťujeme o ikonologických programech vrcholného ba-

roka.¹³ Jejich výpověď je reprezentací – rozuměj znovuzpřítomněním antických příběhů v časovém horizontu objednavatele, jeho identifikací s literárními hrdiny. V sálech štyrského zámku Trautenfels nena-maloval Carpofo Tencala svatbu Jupitera a Junony, nýbrž oslavil manželství Zikmunda Bedřicha II. z Trautmannsdorfu a Cecilie Renaty z Dohny – stavebníků zámku a rádoby i nových zakladatelů rodu.¹⁴ Ve scénách z legendy o jablcích ze zahrady Hesperidek a v příběhu těžce zkoušeného jinocha Harmonila je pak zašifrována výpověď o mládí objednavatele a jeho politické krédo zemského hejtmána, císařova věrného služebníka a ochránce rajské zahrady Hesperidek – rozuměj Štýrska před tureckým nebezpečím. *Epithalamium*, svatebním hymnem je i fresková výzdoba zámku v Eisenstadtu.¹⁵ Zde nechal Pavel Esterházy malíře Tencalu zobrazit výjevy z Apuleiova příběhu o Amoru a Psyché. Antická pohádka je tu však nejenom oslavou dynastických sňatků Mikuláše a Pavla Esterházyho ale i součástí smysluplného politického programu za obnovení geografické a politické kontinuity Uherska – země v původní celistvosti rozbité a nadále ohrožené Turky.

Jestli že jsme použili slovo zašifrovat, chtěli jsme tím poukázat na exkluzivní charakter uměleckého jazyka srozumitelného úzkému okruhu humanisticky vzdělaných adresátů. Spojoval je i politický program loyality k establishmentu. Přízeň panovnického domu ve Vídni byla ve věku konfiskací a náboženské perzekuce zárukou pro udržení nově nabytého postavení v chronicky labilní společenské hierarchii. Obliba jistých, stále se opakujících mytologických motivů poukazuje na repertoár jezuitského divadla.¹⁶ Obecně uznávané jezuitské školy, kam posílali svoje děti i protestanté, měli takto lví podíl na rozšíření humanistického vzdělání. Jezuitská interpretace antického mýtu vycházela vstříc i požadavkům „sakrální“ identifikace vladaře a jeho dvora.

Zatímco křesťanská ikonologie neumožňovala s výjimkou identifikačních portrétů rozbít hranice mezi profánním a sakrálním, stala se antická mytologie vítaným prostředkem zbožštění smrtelníků. Barokní velmož se ochotně ztotožnil v ikonologickém programu svého sídla s antickým bohem, či polobohem a nebo ho za pomoci protřelého genealoga prohlásil dokonce za praotce rodu. Tím ovšem zrušil i žárlivě střeženou hranici mezi sakrálním

a profánním. Lze dokonce říci, že s tichým souhlasem církve pro něj antická mytologie nabyla sakrální charakter. Umění seicenta bylo tedy povýtce uměním sakrálním, bez ohledu na to, dekorovalo-li obydlí boha či jeho pozemských „správců“.

Splynutí sakrálního s profánním má ovšem hlubší příčiny a širší platnost. Jak na to již upozornil Rudolf zur Lippe, jedním z impulzů pro vznik novověkých státních forem byla přeměna panovníka nomáda na panovníka rezidenta.¹⁷ Poté, co král přestal objíždět svoje državy a in situ soudit poddané, musel zajistit mocenskou kontinuitu i za své nepřítomnosti. Musel najít, nebo vytvořit všem srozumitelný výraz své autority. Život se měl stát představním, přítomnost reprezentací, rezidence scénou, jejíž prkna budou znamenat svět. Tak jako symbol kříže zastupuje křesťanství i v nejdlejších výspách civilizace, vytýčí panovníkův znak, mince s jeho portrétem, či heraldické barvy na uniformách jeho vojáků a úředníků hranice mocenské kompetence.

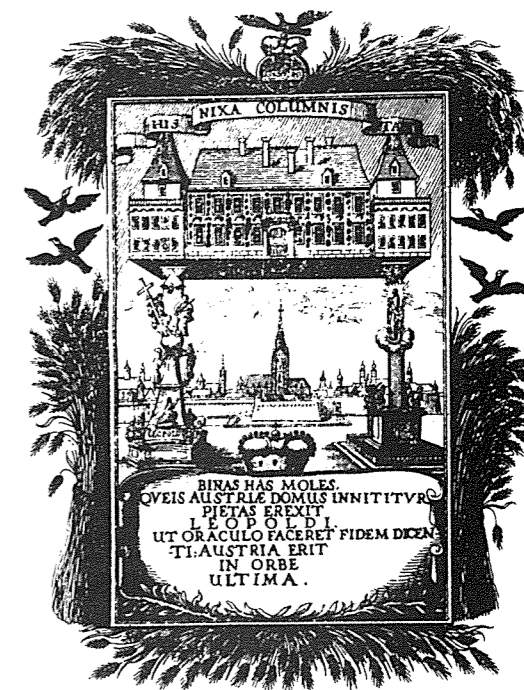
Naše zámky seicenta se na venek reprezentují jako nedobytné pevnosti. Jejich fasády s rustikovanými nebo bossovanými nárožními a sokly měly odradit veřelce. Jejich apotropeickou funkci podtrhují děsivé maskarony, bysty válečníků a vladařů nebo sochy svatých ochránců. Pouze na straně k zahradě se zámecká architektura otevírá nesměle slunci. Interier oslňoval nádherou kožených tapet, táflování, štukolustrem, freskami či zlaceným štukem.

Jako prostorový komplex jsou zámky osově orientovány na perspektivní pohled tzv. hlavního pozorovatele. Jeho poloha v piano nobile je vyvýšená podle principu optické hierarchie. Je exkluzivní, podobně jako jednotlivé, pouze z vladařova vyvýšeného sedadla vnitřní prospekty barokního divadla.¹⁸

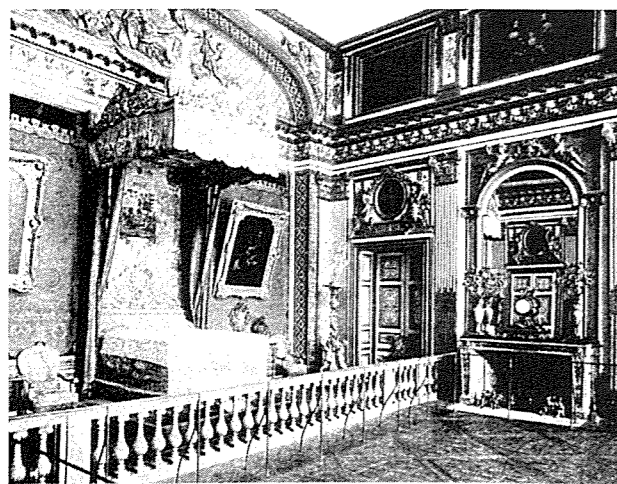
Jak jsem již naznačil, součástí mediteránní humanistické ideologie byl i kult moře. Jeho ikonografie zaměstnávala mysl středoevropských urozených sběratelů korálů, preparovaných ryb a mušlí. Mušle se stala vůbec nejvhodnějším symbolem dualismu vnějšího a vnitřního. Komenský snil o ráji srdce v labyrintu světa. Keramik Bernard de Palissy – mistr ohně a chladných glazur – navrhl uprostřed válečného běsnění ideální město jako navenek rozvinutý labyrint šnečí ulity. Bánil o zahradních kabinetech ve formě ustřice: na venek amorfní z hru-



5. Alegorický rodinný portrét císaře Ferdinanda III. Rytina F. v. d. Steena podle obrazu J. von Sandrarta



6. Casa d'Austria, emblematické znornění. Anonymní rytina z r.1705



7. Královská ložnice ve Versailles

bých balvanů, uvnitř potažené perletí barevného emailu.¹⁹

Obrazové programy reprezentačních sálů a salateren našich zámků evokují pohádkový svět antických hrdinů. Kosmologické představy se snoubí s logikou mýtu. Roční doby, elementy, lidské temperamenty a charaktery se spojují do celistvého filozofického systému, který umožňuje integraci vědy i magie, mechaniky i alchymie. Jestliže se dům panovníka stal zobrazením universa, stává se domácí pán automaticky pánem politického universa. Jak se asi ve své roli musel cítit, ukazuje případ vévody frýdlantského. Generalissimus Albrecht Eusebius z Valdštejna se nechal na stropě své pražské residence zobrazit jako bůh války Mars. Zajisté „skromné“ gesto, jehož platnost museli pro jistotu jeho dvorní astrologové téměř denně přezkoumávat.

III.

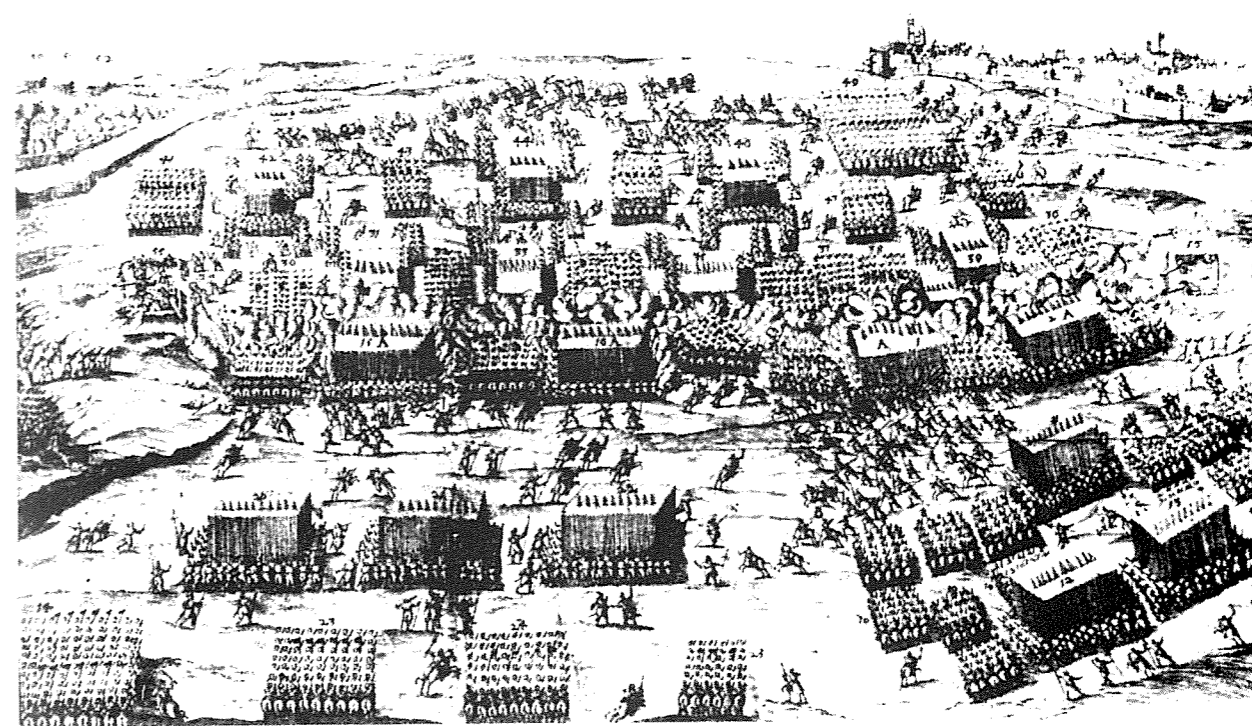
Dům velmože nebyl ovšem jenom svatyní rodu, či prostorem pro všední i sváteční život domácího pána a jeho rodiny. Jazykový úzus 17. století nerozlišoval mezi domem a rodinou. *Casa d'Austria* označovala rodinu i mocenskou sféru Habsburků. Pojem vladařova obydlí má tedy nejenom prostorovou ale i sociologickou dimenzi. Historik architektury se přirozeně neobejde při studiu funkcionality zkoumaných objektů bez znalostí životních forem a mentalit jejich uživatelů. Klíčem pro pochopení funkce vladařova obydlí v 17. století je dvorní cere-

moniel. Pro barokní učebnice ceremonielu byla zámecká residence jakýmsi pokojíkem pro panenky (německy Puppenhaus), jehož obyvatelé podléhali přísným režijním pokynům. Jak primární tak i sekundární literaturu k dvornímu ceremonielu 17. století musíme však brát s rezervou. Primární proto, že použitelné učebnice ceremonielu jsou doloženy až z 18. století. Sekundární proto, že jejich autoři nerozlišovali důsledně mezi formami etikety jednotlivých evropských dvorů. Průkopnická práce N. Eliase staví svoje teze na francouzském materiálu a je pro naše poměry stěží závazná.²⁰ Přesto je spolu se studii H.Ch. Ehalta a R. Wagner-Riegerové jako metodický podnět stále cenná a inspirativní.²¹ O to bolestnější desiderát jsou pro nás doposud chybějící archivní bádání o každodenním životě na dvoře ve Vídni.²²

Na druhé straně nesmíme hodnotu literatury 18. století o dvorním ceremonielu pro naše zkoumání barokní funkcionality podceňovat, protože její autoři mohli poukazovat ve svých pojednáních na staletou tradici dvorní etikety. Zvláště důležité práce publikovali J.B. von Rohr a F.C. von Moser.²³

Pro 17. století musíme zásadně rozlišovat mezi francouzským, anglickým a německým dvorním ceremonielem. Jisté formální znaky, které sdílí německý dvorní ceremoniel s etiketou na dvoře v Londýně, jsou vysvětlitelné společnou burgundskou tradicí. Jejich společným jmenovatelem je prostorová komponenta. Francouzský dvorní ceremoniel se vyznačuje časovým korelátorem.²⁴ Tato základní typologie organizace lidské společnosti má platnost podnes. Rozdělení učeben a rozvrh hodin zaručuje chod školy. Představme si jenom komický nebo tragický průběh „happeningu“ vyvolaného tiskovými chybami v jízdním řádu nebo prodejem dvojnásobního počtu vstupenek na divadelní premiéru.

Organizace dvorního života – vyjádřena v dvorním ceremonielu – reguluje v první řadě styk panovníka s okolním světem. Ve Francii byl přístup k panovníkovi a do jeho soukromé sféry omezen přesným časovým plánem. V určitou denní dobu byl král přístupný pro určitý přesně vymezený okruh osob. Jinak byli francouzští králové, co se týče etikety, spíše rigorózní bohémové. Král se nerozpákoval přijímat svoje hosty v posteli či dokonce na míse. Jenom zřídkakdy se dal vidět s žezlem nebo



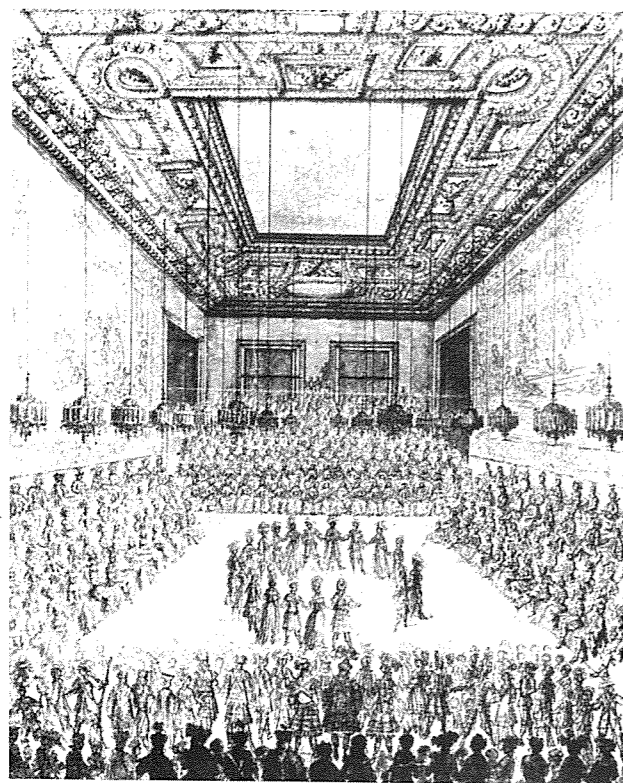
8. Bitva na Bílé Hoře, rytina J. Sadelera

s korunou. Ludvík XV. nesedával na trůně, nýbrž na polštářích v kruhu svých dvořanů. Zvláště trapné to muselo být zástupcům parlamentu, když museli referovat před panovníkem v kleče. Lid neodpouští svým vládcům neúctu k etiketě a prázdný trůn lze snadno překotit. Ani presidenti v teniskách se netěší dlouhé oblíbě.

Angličtí králové i císař ve Vídni chránili svoji privátní sféru prostorovými bariérami – jak bychom snad mohli označit předpisy, které regulovaly přístup určitých osob do určitých prostor residence.²⁵ Tyto předpisy určovaly do značné míry dispozici palácových a zámeckých staveb. Prostorová komponenta byla tedy rámcem platnosti německého nebo anglického dvorního ceremonielu *conditio sine qua non*. Proto nelze v seicentu oddělit prostorovou strukturu zámku nebo paláce od dobové společenské struktury. Lze dokonce říci, že prostorová struktura rezidence je jejím symbolem nebo zobrazením. Zámecká dispozice odráží strukturu dvorního života. Na jedné straně umožňuje jeho rozvinutí, na druhé straně reguluje a petrifikuje jeho normy. Obě struk-

tury podléhají dialektickému vývoji. V průběhu 17. století roste význam dvorního absolutismu a s ním i jeho dvorní aparát. Zákonodárství dvora, jako podmínka jeho organizace, musí reagovat pružně na jeho „demografickou explozi“. Na jedné straně vydává dvorní maršálek stále komplikovanější předpisy regulující přístup ke dvoru. Na druhé straně roste i počet místností jakéhosi *cordon sanitaire* před panovníkovým bytem. Na konci 17. století musí být omezován a regulován i vjezd do vídeňského Hofburgu.²⁶

Zatímco dvorní ceremoniel reguloval přístup k panovníkovi, tematizovala ho architektura v podobě triumfální cesty. Teoretici dvorního ceremonielu o tom podávají výmluvná svědectví.²⁷ Slavnostní vjezd panovníka, provázen hudbou, začínal již daleko před residenčním městem. Odtud byl sveden alejí a nebo špalírem trabantů až k městské bráně. Ulice za branou lemovaly divácké tribuny a na důležitých křižovatkách bývávaly vztyčovány čestné brány. Za účelem perspektivního průhledu byly řazeny na ose. U zámecké brány očekávala panov-



9. Branle v Louvru, rytina od I. Silvestre

nika stráž, která vytyčovala jeho cestu až ke komnatám. Portálová architektura musela evokovat triumfální oblouk – v jeho diadému spočíval výsostný znak. Trojlodní vstupní hala zámeckého vestibulu připomíná chrámové trojlodí. Za ní se přichozímu otevřela náruč dvora. Na schodišti ho vítali antičtí bohové v nikách. Obrazový program schodištní klenby byl zároveň holdem i varováním. Svržení titánů a nebo padlých andělů bylo tu zajisté nejrozšířenějším ikonografickým motivem a ozřejmovalo symbolickou funkci schodiště: vzestup povolaných a pád zavržených!

Přichází-li host, určovali barokní ceremoniéři, jde mu domácí pán v ústrety tak daleko, jak se sluší: čím vyšší je společenské postavení přichozího, tím delší je pro hostitele cesta v ústrety. Panovníci se vzájemně vítají daleko před hostitelovou residencí, dalším jevištěm v hierarchii ceremonielu je schodiště. Následují antecamere, předpokoje a návštěvníci společensky nevýznamní spatří vladaře až v jeho privátní sféře.

Vídeňský dvorní ceremoniel reguloval přesně i přijetí knížat u císaře. Kníže směl v určenou hodinu přijet dvojsprežením – při zvláště slavnostních příležitostech to smělo být šestisprežení – do dvora. Bez zvláštní recepce byl připuštěn do tzv. Ratstube. Zde na něj čekal nejvyšší komorník, aby ho zavedl do císařské retirady. Choreografie dvorního ceremonielu předepisovala počet kroků, které mu vyšel císař v ústrety, stejným počtem kroků ho musel po skončené audienci doprovázet ke dveřím. Stejně tak přesné byly choreografické předpisy pro přijetí kurfiřtů, jejich budoucích nástupců, či příbuzných císaře a císařovny. Obě poslední kategorie návštěvníků byly ve Vídni ubytovány v tzv. Stallburgu a přes taneční sál Hofburgu měly přímý přístup do císařského bytu. I tyto problémy komunikace musel dvorní architekt řešit!

Domácí řád dvorního ceremonielu zahrnoval i předpisy pro vnitřní provoz zámecké budovy. Panovníkova rezidence měla být ostrovem klidu a bezpečí zajištěného tzv. Burgfrieden. Sféra jeho platnosti byla vyznačena zvláštními tabulemi. Prostory rezidence a její inventář byly tabuizovány. Za jeho krádež či poškození se ukládaly drakonické tresty. Ceremoniel řídil i provoz zámecké brány a zámeckých dveří. Zámecká brána zůstávala během panovníkova stolování uzavřena. Pouze pro domácího pána a jeho rodinu otevíralo služebnictvo v pokojích obě křídla dveří. Pro ostatní smrtelníky jenom jedno! Dveřní rituál byl navíc esteticky umocněn prostřednictvím perspektivní enfilády zámeckých komnat. Autoři ceremonielových učebnic se shodují v tom, že řazení pokojů a antecamer musí být axiální, s perspektivními průhledy při stoupající nádhře vybavení. Jejich údaje jsou velmi poučné i když nás někdy dokáží i pobavit. Na dveře v panovníkově residenci se na příklad nesmělo klepat, nýbrž pouze škrabat nehtem.²⁸

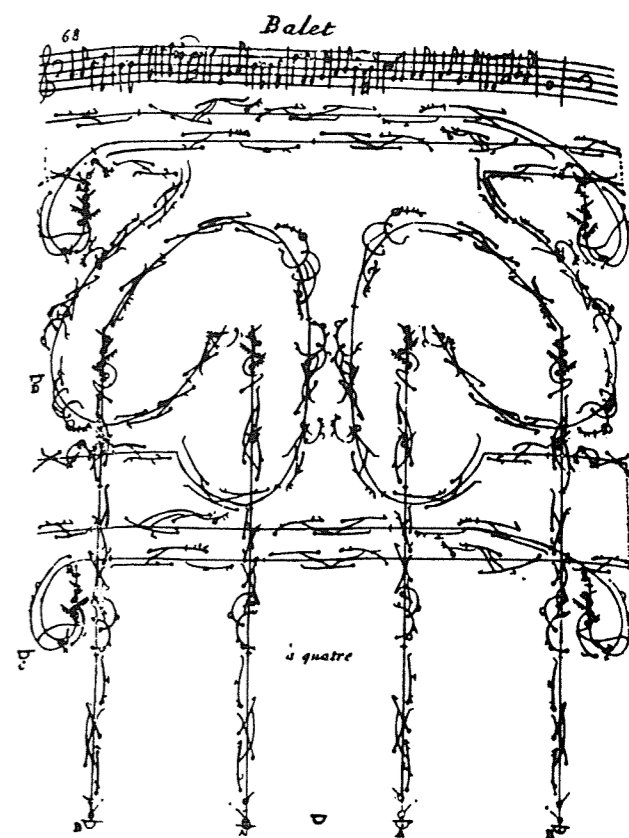
Koncem 17. století byl vývoj panovníkova nebo velmožova bytu uzavřen. Za jednou či dvěma antecamerami následoval Präsenz- neboli Audienz-zimmer a za nimi teprve vlastní apartement. Apartement pozůstával z kabinetu, ložnice a garderoby. Zařízení jednotlivých místností odpovídalo jejich postavení v hierarchii enfilády. Rozumí se, že stejnou prostorovou strukturou měly i byty panovníkovy manželky, dospělých dětí a ostatních příslušníků ro-

diny. Společenská rovnoprávnost vdané šlechtičny zašla snad ještě dále než rovnoprávnost v současné západní společnosti a nalezla v architektuře svůj výraz v zrcadlové symetričnosti zámeckých půdorysů.²⁹

Naše poznámky o sakrálním charakteru velmožova obydlí daném ikonografií jeho výzdoby můžeme na tomto místě ještě doplnit. Architektura panovníckého sídla v 17. století vytvářela bohatě strukturovaný scénický prostor pro všechny žánry dvorního života. Liturgie nebo ceremoniel. Zámek jako obydlí panovníka nabývá rysy obydlí božího. Nikoho tedy neudiví, že hranice mezi profánní a sakrální sférou, mezi veřejnými, privilegovanými a tabuizovanými okrsky se na jedné straně zhušťují, na druhé straně ztrácejí čím dál tím více svoji přehlednost. Balustráda v ložnici francouzských králů dělí jejich postel od návštěvníků – věřících.³⁰ Kdo by tu nepomyslel na chorové zábradlí barokních chrámů. Ostatně i ceremoniel při kladení základních kamenů k zámeckým a kostelním stavbám, či při jejich zasvěcení, se lišil pouze zvukovou kulisou. Zatímco v kostele se při kolaudaci zpívalo, na zámku vibrovaly okenní tabulky od kanonády, třesku polnic a rachotu bubnů.³¹

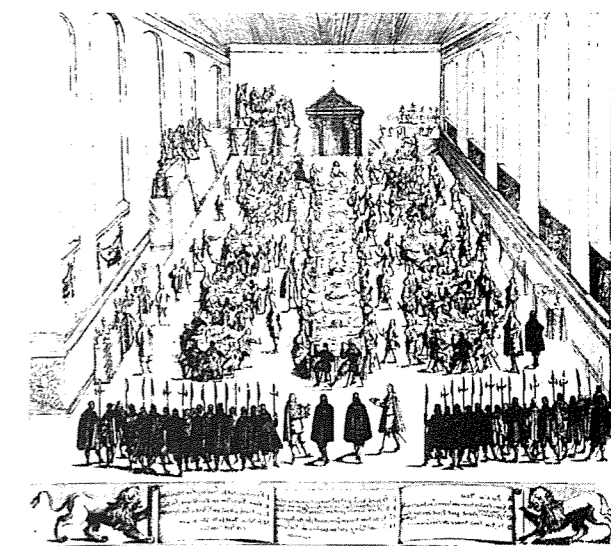
Význam dvorního ceremonielu pro chod dvora a státního aparátu dokazuje i skutečnost, že jeho události byly pečlivě zaznamenávány ve zvláštních, k tomu účelu vedených protokolech. Obecná závaznost vídeňského dvorního protokolu je v našich zemích doložena v zámeckých inventářích. Určení jednotlivých místností a jejich toponomastika odpovídají zhruba vídeňskému vzoru. Vyjimky potvrzují pravidlo. I císař se potřeboval občas zbavit těsného krunýře španělského dvorního ceremonielu svých předků. K tomu účelu se mohl v 17. století stáhnout krátce do klidného ústraní některého letohrádku v okolí Vídně. Že ho i zde šlechta brzy napodobovala, leží nábědlní.³² Liechtensteinové si vybudovali svoji rezidenci ve Valticích. Rekreativně se však jezdili do blízké Lednice. O rozdílném klimatu obou lokalit tu nemůže být ovšem ani řeči. Koncem 17. století jim „nestačil“ městský palác ve Vídni a tak se stavělo pilně v Rossau.³³ Podobně by byla i valdštejnská rezidence v Jičíně neúplná bez letohrádku ve Valdicích.³⁴

Bylo by ovšem mylné, domnívat se, že funkci šlechtického sídla lze v našich zemích v seicentu



10. Balet a quatre, rytina Feuilleta z r.1700

11. Sál vídeňského Hofburgu, rytina z r.1654





12. G.B. Carlone, pavlánský kostel ve Vídni

odvodit otrocky z vídeňského dvorního ceremonie-
lu. Na venkově hledal dvořan spíše osvobození
z korsetu etikety, než jeho imitaci. Mnozí z vysoce
postavených dvorských hodnostářů si ani nic jiného
nemohli finančně dovolit. Ani vysoká šlechta by
nemohla realizovat svoje stavební podniky, kdyby
nedisponovala rezervou bezplatné pracovní síly
poddaných a vlastními zdroji stavebního materiálu.
Nedostávalo se hotovosti. Knížecí paláce stály pod-
le dobových inventářů poloprázdné.

Na rakouském venkově se v míru žilo daleko
klidněji, než ve výpravných historických filmech.
Mimo to byl zámek nejenom obydlím, ale i střed-
iskem autarkního hospodářství. Pár kroků od bou-
belatých nahotin na freskách v sala terreně se potily
pradleny a nebo se skladovalo pivo. Jenom piano
nobile bylo opravdu obyvatelné a vybavené nejnut-

nějším nábytkem. V r. 1682 nám sděloval svobod-
ný pán Wolfgang Helmhard von Hohberg (ve své
*Georgica curiosa oder Adeliges Land- und Feldle-
ben*, Norimberg 1701, II., s.11), že v Rakousku žije
dvoji šlechta. Jedni žijí z ruky do úst a obrací kabát
tříkrát na ruby, než ho odhodí. O druhých píše s ja-
dnou barokní obrazotvorností, že se uchylují ze stra-
chu před smrtí ke stavbám mršin velkých a neslý-
chaných staveb.³⁵

IV.

Doposud jsme hovořili jenom o statické dimen-
zi architektonického prostoru. Dvorní ceremoniel
propůjčoval prostoru nutně i dynamický charakter.
Zámecká dispozice nebyla pouze místem dlení, ale
– a to především – cestou pohybu jedince a skupi-
ny. Fenomenologie barokního pohybu ještě nebyla
prozkoumána. Následující poznámky mají tedy po-
uze charakter jejich prolegomena. Studium cere-
monielových protokolů, deníkových zápisů, stejně jako
obrazových „historií“ či choreografických traktátů ne-
bo učebnic vojenské taktiky přináší jenom jednotlivé
kamínky, které bude teprve nutné sestavit do smyslup-
né mozaiky. Ukazuje se, že jinak chápal pohyb člo-
věk seicenta a jinak vrcholné baroko.

Paul Virilio si povšiml, že vojenská taktika 17.
století se vyčerpávala v esteticky působivých po-
chodech geometricky sevřených těles.³⁶ Jednotný
krok je rovněž jedním z „nezapomenutelných“ vy-
nálezů seicenta. Bitvy byly v této době rušivým mo-
mentem a pouze nutným zlem. 17. století zavedlo
pro každou kompanii několik vrhačů ručních gra-
nátů. Později se jim říkalo granátníci. Jejich úkolem
nebylo ani tak zabíjet, jako spíše vnášet zmatek do
sevřených formací nastupujícího nepřítele. Ostatně
stejnou funkci měla zpočátku jak lehká kavalerie
tak i ještě nepřilíš přesná artilerie. Teprve ve vojsku
Gustava Adolfa a jinde až v 18. století se geomet-
rické těleso vojenské jednotky rozložilo na menší
operativní jednotky, rozvinulo se do rojnice a při-
způsobilo se ve své mobilitě terénu.³⁷

Tzv. koňský balet, jako součást dvorních slav-
ností, převáděl zásady novodobé vojenské taktiky
do sféry umění a rituální hry. Od vyumělkovanosti
koňského baletu je jen krok k choreografii taneč-
ních zábav dvora.³⁸ V 17. století zažívá Evropa roz-
mach choreografické literatury. Tanec se stává ne-

odmyslitelnou součástí dvorních slavností a pro pa-
novníka, který se ho aktivně zúčastní, důležitou sou-
částí sebeprezentace a prostředkem domestikace
jeho šlechtických rivalů. Panovník totiž taneční rej-
d uvádí do chodu a později ze svého trůnu kontrolu-
je. Tištěné a dvorskou společností ostře sledované
zasedací a taneční pořádky se stávají prostředkem
k vyjádření panovníkovy milosti či nemilosti.

Panovník a jeho choreografové byli v zajetí
symetrie a geometrických figur. V čele sálu zasedl
panovník do vyvýšeného křesla. Po jeho obou stranách
členové jeho rodiny. Dalších 6 řad bylo vyhra-
ženo princům. Následovaly řady urozených taneč-
nic a tanečníků.

Nyní může taneční slavnost začít! Panovník se
zvedá a s ním i tanečníci, kteří se kolem něho ses-
kupují v kruhu jako planety kolem zeměkoule. Ne-
zapomínejme, že solární systém je stále ještě na in-
dexu církve! Teprve Ludvík XIV. najde odvahu
prohlásit se sám sluncem.

Tanec začíná velkou reverencí. V následujícím
kruhovém rejdní zvaném „branle“ se tanečníci po
každé odtančené figuře posouvají na konec, až se
panovník vrátí do čela. Po branle následuje obdob-
ným způsobem tančená gavotte a na závěr se prove-
de opět velká reverence.

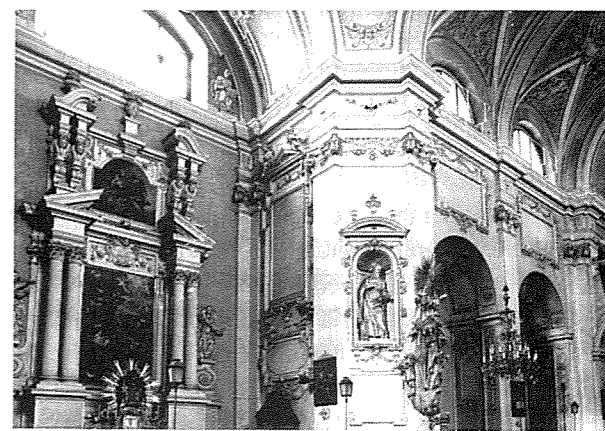
V druhé části tanečního pořádku se tančilo
v párech courante a menuet. Choreografie stanovila
štafetové předávání partnera a s tím spojenou dis-
tribuci milosti. Po tanci s královnou se král vracel
na trůn. Královna pokračovala v tanci s princem.
Poté zavedl princ matku zpět ku králi a vyzval k tanci
další urozenou dámu v hierarchii, atd.³⁹

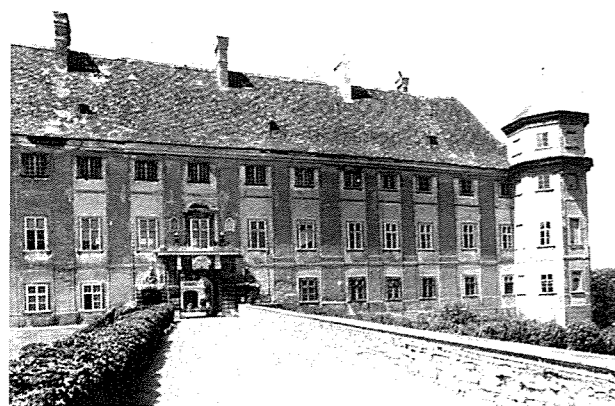
Taneční figury a reverence podlely přísné
symetrii a prostorově se orientovaly vždy na polo-
hu trůnu. Choreografie na konci 17. století zná ved-
le 6-10 základních kroků již nesčetné variace a kom-
binace. Obrazová reprezentace tanečních figur
připomíná projekty zahradních architektů nebo or-
namentální rytinové předlohy. Teprve v 18. století
přinese contradanse pohyb a změnu do rigorozní
geometrie tance. Čtyři až osm osob tančilo nyní
v kruhu a střídalo partnery. Původ tohoto moderní-
ho tance je nutno hledat na anglickém dvoře, kde se
mu říká country dance. Nezapomínejme v této sou-
vislosti i na oblibu tzv. Wirtschaft a bukolik, využí-
vajících v rámci dvorských slavností 17.-18. století



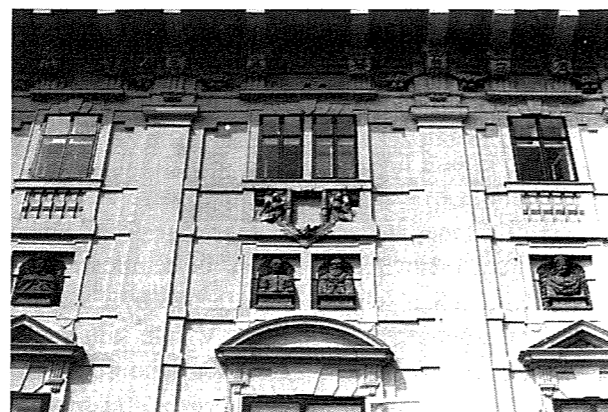
13. G.G. Tencalla, zámecký kostel ve Valticích

14. Interier zámeckého kostela ve Valticích

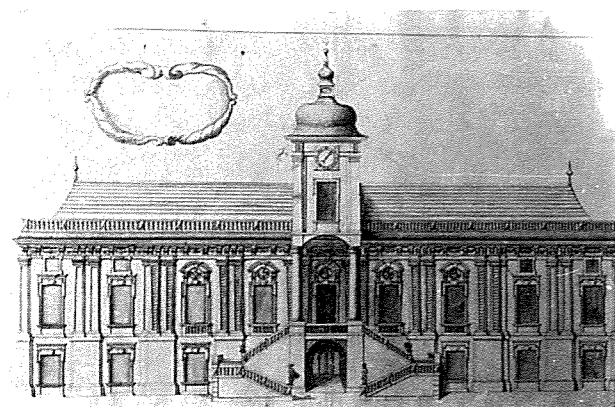




15. Zámek Petronell, vstupní fronta



17. Zámek v Eisenstadtu, detail vstupní fronty



16. W.W. Praemer, dvorní fasáda zámku v Petronell (Rukopisná sbírka vídeňské Nationalbibliothek)



18. Jezuitský kostel Am Hof ve Vídni

venkovského a sedláckého elementu jako výraz tzv. „obráceného světa“.⁴⁰

Až do konce 17. století mají taneční figury esovitý tvar. Později se jejich průběh na konci narovnává a blíží tvaru písmene Z. Tanečníci se setkávají zpravidla uprostřed sálu, obtančí jeden plný kruh a vrací se na diagonále do rohu.⁴¹ Protože dvorní protokoly a choreografická literatura seicenta stanoví přesně nejenom taneční figury ale i tempo a míry jejich krokových variací, jsme oprávněni se domnívat, že tyto pokyny byly závazné i pro architektky tanečních sálů.⁴²

Reglementace tanečního pohybu dvorské společnosti podléhá stejným zákonitostem, jako pros-

torová organizace dvorské residence. Při bližším pohledu se objeví i souvislosti s celistvým pohledem neoplatonismu, ve kterém jednotlivé nebeské a pozemské sféry do sebe zapadají jako součástky božského hodinového stroje. Fungující mechanika nebeských těles se odráží i ve fungující mechanice dvorní společnosti. Význam astronomie a astrologie pro světobzor člověka 17. století se nemusí příliš zvýrazňovat. Stejně tak je nám známa i úzká sepjatost nauky o nebeských tělesech s antickou mytologií. Proto neudiví, že i průběh a ikonografie tanečních slavností má povýtce kosmologický charakter a nebo je úzce spjata s pojmem času. Při nástupu Ludvíka XIV. na trůn v roce 1653 se tančí „Balllet de la

nuit“. V tomto nočním představení král slunce spolu s planetami a hvězdami vyháněl temnotu ze své říše. O rok později se tančil balet času. V jeho rejdění bylo možno identifikovat postavy okamžiku, minuty, hodiny či věků.⁴³

Pojem časové kontinuity se v seicentu snoubil s pojmem prostorové insulárnosti. Při studiu italských dvorních divadelních slavností narážíme na časté stylové zlomy. Antická tragédie Orfeus v pojetí Poliziana – poprvé uvedena v Mantově 1470 – přechází pro moderního diváka zcela nemotivovaně do bujných bacchanálií. Mění se dokonce i jevištní jazyk. Latinu nebo spisovnou florentštinu nahradil lombardský dialekt. Vysvětlení stylového zlomu tkví v kontinuitě dvorní slavnosti, která si rychle osuší slzy pohnutí nad tragickým osudem Orfea a Euridiky a přechází do nevázané bujarosti slavnostní tabule.⁴⁴

Významnou složku dvorní slavnosti můžeme nazvat okasionalitou.⁴⁵ Rozumíme tím ztotožnění urozených herců s rolemi antických hrdinů a alegorických postav. Nejedná se jenom o skupinovou „terapii“ barokních neurotiků, nýbrž o reprezentaci, tedy zpřítomnění reálného dvorního života v antickém mýtu. Identifikace panovníka a jeho rodiny s mýtem překračuje i sféru proscenia. Povýšenému světu scény odpovídá i na stejnou úroveň povýšená panovníkova tribuna.⁴⁶

Symbolické vyjmutí panovníka ze společnosti smrtelných na jedné straně panovníka povyšuje a tabuisuje, na druhé straně izoluje. V architektuře seicenta se prostorová izolace projeví v insulárnosti velmožova obydlí a jeho komponent. Valdštejský palác se zahradou na pražské Malé Straně a nebo jeho bratislavský pendant – zahradní palác hraběte Pavla Pálffyho pod hradem. Oba byly ostrovy klidu v městském nebo předměstském hemžení. Byly obehnané vysokou zdí, jejich průčelí mělo enigmatický charakter. Přístup byl sémanticky znejasněn slepými portály nebo zalomením přístupových os. Prostorová struktura residence seicenta je skladbou izolovaných dvorních jednotek s vyhraněnou funkcí, která našla ohlas i v utváření jejich architektonického aparátu.

Doposud jsme vlastně hovořili jenom o vnějších předpokladech prostorových koncepcí architektury seicenta. Pro architektka nabývaly ovšem for-

mu konkrétní stavební slohy. Bylo by jistě odvážné, zapírat aktivní roli architekta na její tvůrčí formulaci, stejně jako by bylo mylné, přenášet poměry našeho století do seicenta a domnívat se, že barokní architekt mohl svého objednavatele „terorizovat“ jako Mies van der Rohe nebo Hans Hollein. Pro Karla Eusebia z Liechtensteinu, autora pozoruhodného traktátu o architektuře, byl stavebník vlastním autorem architektonických děl, postavených k zvěštění jeho slávy. Architekt byl pro knížecího stavebníka pouze jejich víceméně kvalifikovaný realizátor.⁴⁷

Architekt jako partner stavebníka vnáší do díla přirozeně svoji vlastní koncepci, svoje vlastní prostorové pojetí a formální aparát. Při bližším studiu našeho památkového fondu a několika málo zachovaných plánů se ukazuje celé spektrum slohových proudů, které vycházelo z výtvarných pozdního italského cinquecenta a raného seicenta a pronikají v díle vedoucích architektů vídeňského dvora nezadržitelně i na naše území.

V.

V závěru mého pojednání bych na některé z nich chtěl poukázat, zvláště v souvislosti s jejich díly na území Slovenska. Snad tím výjdu vstříc i specialistům, kteří doposud postrádali konkrétní údaje k ohlášenému tématu. Tuto část lze chápat i jako přehled též z mé rozsáhlejší studie o slovenské architektuře 17. století.

Husí pochod císařských architektů 17. století ve Vídni zahajuje **Giovanni Battista Carlone**.⁴⁸ Narodil se někdy v 80. letech 16. století ve Vernu a zemřel ve Vídni na sklonku roku 1645. Nejpozději od roku 1614 pracoval pro knížete Karla z Liechtensteinu na jižní Moravě a snad i v Praze. Ve Valticích položil přestavbou starého hradu základy k budoucí knížecí residenci (1614-27, 1626-28).⁴⁹ Povýšením do knížecího stavu byl k tomu Liechtenstein přímo povinen a Carlone mu vybudoval opravdovou *via triumphalis* vedoucí přes řadu předdvorí až k staré věži, ponechané jako relikt a připomínku starobylosti rodu. Carlone vypracoval i urbanistický generel, jehož gigantické rozměry se ovšem ve Valticích nikdy nepodařilo naplnit životem. V Lednici vznikala současně i letní vila se zahradou (1613-27).⁵⁰ V Bučovicích upravoval Carlone starý renesanční zámek.⁵¹ Jeho podíl na městských palácích v Praze



19. Rotunda v kroměřížské Květné zahradě

(1622-23) a ve Vídni (1628) se už asi nepodaří zjistit, protože obě stavby zmizely téměř beze stopy.⁵²

Od roku 1620 do roku 1637 byl Carlone císařským architektem Ferdinanda II. Od roku 1633 do své smrti byl dvorním architektem císařovny Eleonory z Gonzagy.⁵³ Ve Vídni se podílel na přestavbě míčovny a pokladnice (1640-43) v Hofburgu, kde vznikl podle jeho plánů i nový taneční sál (1629-30).⁵⁴

Pro císaře a uherského krále přestavěl Carlone i bratislavský hrad (1636-49).⁵⁵ Carloneho titul a postavení císařského architekta mu přinášely na jedné straně jistou existenční bázi. Na druhé straně mu tzv. Hofffreiheit umožňovala obcházet přísné cechovní předpisy a pracovat pro široký okruh objednavatelů. Vídeňským pavlánům postavil 1633 kostel na předměstí Wieden.⁵⁶ V Klosterneuburgu pracoval na přestavbě kláštera a současně barokizoval i regotizoval klášterní kostel (1634-45).⁵⁷ Z ro-

mánské trojlodní baziliky vytvořil sál s bočními kaplemi a průčelí doplnil gotickou věží. Vedle rodiny Collaltů, Verdenbergů pracoval i pro uherskou šlechtu Pálffyů a Esterházyů.⁵⁸ Pro Mikuláše Esterházyho pracoval na františkánském kostele v Eisenstadtu, na hradě Forchtenstein (1630-43), v bratislavském městském paláci v Kapitulské ulici 6-8-10⁵⁹ a zřejmě dodal i plány pro Esterházyem podporovanou stavbu jezuitského kostela v Trnavě (1630-39), ke které si vypůjčil vlastní ideu od vídeňského universitního kostela (1623-31).⁶⁰

Hraběti Pavlu Pálffymu navrhl Carlone pod bratislavským hradem již zmíněnou zahradní rezidenci (1636). Dalo by se ještě uvažovat o jeho autorství na pálffyovském zámku ve Stupavě a o jiných stavbách.⁶¹

Carloneho architektura není formálně příliš nápaditá. Nepřináší žádná dynamická řešení ani expresivní formy. Její kvalita leží v suverénním ovládnutí principů severoitalského, manýristického vitruvianismu. Carlone je schopen myslet i v širších urbanistických souvislostech, jak ukazuje např. i napojení pálffyovského zahradního komplexu na královskou cestu na hrad. Carlone tuto osu několikrát zalomil a prodloužil až k slavnostnímu sálu residence. Podobně komponoval Carlone i strukturu forchtensteinského hradu.

Jeho profánní fásády se vzdávají vertikální artikulace. Jeho stavební bloky, na nárožích rustikovány, se skládají z vrstvených podlaží, které od sebe oddělují jenom prosté kordonové římsy. Carloneho stěna je klidnou plochou, kterou rozkládají pouze prostě rámované portály a okna. Strukturální funkci niky Carlone ještě nezná. Vyvážená folie průčelí pavlánského kostela ve Vídni nemá žádnou plastickou hodnotu a působí extrémně lineárně. Bez napětí jsou i elegantní linie volut universitního kostela v Vídni nebo farního kostela ve Strassu (1637-38).⁶²

Typologicky má Carlone poměrně široký horizont. Vedle kostelů s bočními kaplemi a basilikálním řezem používá Carlone k členění sakrálního prostoru i přízdných pilířů. V náznavu formulované zdůraznění příčné osy, světelnými akcenty a nebo modifikací rytmu bočních kaplí, zůstává vždy decentní a nedosahuje prostorového rozvinutí až k objemu příčné lodi.

Původ Carloneho umění se dá určit v lombardské architektuře přelomu 16. a 17. století. Jeho architektonický aparát připomíná stavby F.M. Ricciana.⁶³ Patrně prošel jako jeho krajané i školou milánského gotického dómu. Dokazují to nejenom jeho užívání kvadratury a triangulatury jako kompozičního principu jeho projektů, ale i suverénní ovládnutí ryze gotických stavebních forem.⁶⁴

Ačkoliv nepatřil do dvorského okruhu, zapsal se **Giovanni Giacomo Tencalla** zlatým písmem do dějin naší architektury. Jeho životní data jsou neznáma. Na naše území přišel 1630 a nastoupil po Giovanni Battistovi Carlonem jako knížecí dvorní architekt ve Valticích.⁶⁵ Navrhl a vedl zde stavbu farního kostela (od 1631). Ve Valticích je doložen do roku 1638, kdy se mu na kostele zřítla kupole. Poté byl propuštěn a stavbu dovedl po několikaleté přestávce do konce jeho bratr Giovanni. Ve Vídni vyprojektoval Giovanni Giacomo Tencalla 1630 kostel dominikánů (stavba 1630-74), v Rabensburgu přestavěl liechtensteinský zámek (po 1630).⁶⁶ Pracoval i na jiných moravských staveníštích pro Liechtensteiny a pro knížete Dietrichsteina.⁶⁷ V Uhersku je jeho činnost neznámá.

Zásluhou Giovanni Giacomu Tencally se do naší architektury dostávají nové impulsy nejenom z Lombardie ale i přímo z Říma. Byl spřízněn tak jako Francesco Borromini s Carlo Madernou a do střední Evropy byl patrně povolán z věčného města. V sakrální architektuře nahradil Tencalla tunelovitý nečleněný a nerytmizovaný prostor Carlonův silně pročleněnou prostorovou strukturou s dynamickými akcenty. V jeho kostelích se naše prostředí seznámilo s vyvinutým systémem štukové dekorace. Kostelní průčelí dramatoval Tencalla masivními rizality a ostrou profilací jim propůjčil skulpturální charakter. Jeho zřícená kupole ve Valticích a neprovedená v dominikánském kostele ve Vídni měly být premiérou v naší architektuře.⁶⁸

Následovníkem Giovanni Battisty Carloneho v úřadu císařského architekta se stal za Ferdinanda III. **Filiberto Luchese**.⁶⁹ Narodil se 1606 v Melide. Zemřel 1666 ve Vídni. Do Rakouska přišel patrně přes Polsko před rokem 1640. Luchese byl všeuměl. Pro císaře pracoval jako pevnostní stavitel, architekt, štukatér a designer, ale navrhoval i mechanické stroje a vypracoval použitelný projekt na



20. Interier Rotundy

vodní cestu spojující Baltické s Černým mořem (1654).⁷⁰

Začátky Lucheseho činnosti jsou spjaty s uherskou šlechtou. Pro hraběte Adama Batthyányho pracoval mimo jiné na zámku a v zámecké kapli v burgenlandském Rechnitz (1641), na hradech Schlaining (1644-52) a Bernstein (1645-48) a stavěl františkánský klášter s kostelem v Güssing (plán 1641, stavba 1648-49).⁷¹

Pro hraběte Pavla Pálffyho dekoroval Luchese 1644 štukem bratislavskou rezidenci a hned po 1640 zámek v Bojnicích, který byl podle jeho projektů přestavěn 1640-71.⁷² Kolem nově objeveného léčivého zřídla vytvořil rekreační komplex s vyhlídkovými terasami pro stavebníka a jeho hosty. 1650 přestavěl Luchese i pálffyovský zámek uprostřed zdumčivého lužního lesa v rakouském Marcheggu.⁷³

Pro Pavlova bratra Štefana Pálffyho rekonstruoval Luchese zámek ve Stupavě (1644).⁷⁴ V 50. a 60. letech 17. století přestavěl zámek Červený Kameň (1651-64), kam zprostředkoval i svoje štukatéry a malíře Carpofoa Tencallu.⁷⁵ V této době se stává jeho činnost v Uhersku vzácnou.

Z celé řady jeho významných staveb, které poznamenaly podstatně tvář rakouské a středoevropské architektury seicenta uvedeme jenom několik v užším výběru.

V souvislosti s jeho projekty na splavnění hornorakouských řek vypracoval projekty na přestavbu kláštera a kostela v Lambachu (1652-57) a radnice v Linci (po 1650).⁷⁶ Lambašský kostel dostal podobu sálu s mělkými bočními kaplemi, nad kterými architekt umístil šikově i empory. Novinkou je i zavedení tzv. rytmizovaného travé, které Luchese později zopakoval v poutním kostele v Maria-brunn u Vídně (po 1639).⁷⁷ Fasáda linecké radnice rozvíjí stejné téma planimetrické fasády jako palác Abensberg-Traun ve Vídni (1655-66).⁷⁸

V souvislosti s projektem na vodní spojení Baltu s Černým mořem vizitoval Luchese 1652 tok řeky Moravy. Při té příležitosti vypracoval projekty na přestavbu rottalovského zámku v Holešově a v Kvasicích (po 1652), jakož i na přestavbu farního kostela v Holešově.⁷⁹ I v liechtensteinském Uherském Ostrohu se přestavoval podle jeho projektu tamější zámek s farním kostelem (1652-58).⁸⁰

Z posledních tvůrčích let Lucheseho – 1656-66 – je nutné jmenovat několik pozoruhodných kvalitních staveb a projektů, které znamenají na jedné straně jistý zlom v dosavadním slohovém vývoji středoevropské architektury, na straně druhé navazují bez valného zpoždění přímo na impulsy současné římské architektury. Fasády a prostorové koncepce zámků v Holešově (po 1652), Eisenstadtu (1663-71) a Petronellu (1660-75), či paláce Abensberg-Traun ve vídeňské Herrengasse (1655-66) se loučí s dosavadní tradicí nečleněné stěny a paralaktického řazení prostorových buněk.⁸¹ Fasáda se stává skutečnou tvář stavby, jakousi napjatou plochou, schopnou nést nejenom rysy tektonické fyziognomie, ale i architektonický výraz. V Lucheseho díle dochází k symbiose klasického pilastrového řádu s plošným dekorativním principem, který lze odvodit v Itálii z díla Giulia Romana a který Oldřich Stefan

téměř před 70ti lety diagnostikoval jako planimetrismus.⁸²

Lucheseho fasády se vyznačují nízkým reliefem. Ostré profily omítky kreslí kontrastní stínohru bez polotónů. Jednotlivé profily se často překrývají a zbavují opticky stěnu její nosné funkce. Pilaster má vyhlodaný dřik. Architekt ho na nároží zalomí přes roh a nebo nalepí v mnoha vrstvách na zeď. Tyto dřevé pilastrové fólie dostávají navíc ještě i lisénové podložky. Těžko se pozorovateli mluví o struktuře Lucheseho fasád. Vhodnějším termínem je textura, navíc původně provedená v křiklavých tónech. Cihlově červená kontrastovala se šmolkově modrými plochami. Ve vlysu se střídala fialová se zelenou a šedou. Při šikmém osvětlení působí planimetrické fasádové kreace jako zřasená mokrá plátina. Řasení osciluje kolem okenních otvorů. Vytváří jakousi vibrující napjatou ozvučnici. Prostřednictvím rytmického střídání nadokenních říms dosahuje architekt oživení stěny. Do supraport a suprafenster osazuje navíc i figurální motivy. Vzájemným překrýváním jednotlivých svébytně rytmizovaných omítkových vrstev, organickým proplétáním styku říms a osnovy lizén či pilastrů, které se zdají na soklu zapouštět kořeny do země, jako by architekt vyzval přírodní sílu půdy – základního prvku stavitelství.

Těsně přiléhající omítkové blány planimetrismu mají snad suché formy, v žádném případě však suchý výraz. Proplétání a řasení pilastrového rastru se podobá až nápadně rozčeřené vodní hladině. Zeď zalidnil architekt maskarony, bájnými kreaturami z repertoáru zahradní architektury. Tvář, kterou zrcadlo fasády odráží, se stahuje do úšklebku.

Zatímco Lucheseho fasády rozvíjejí spíše francouzské architektonické impulsy, navazuje architekt ve svých projektech pro jezuitu Am Hof (1658) a pro barnabity (1662) usazené při sv. Michalu naproti Hofburgu na nejnovější urbanistické tendence římského baroka.⁸³ Na nerealizovaném projektu pro vídeňské barnabity a na provedeném řešení průčelí jezuitského kostela Am Hof rozvíjí architekt myšlenku do prostoru rozvinuté fronty ovládající urbanisticky i okolní městskou zástavbu. Teprve když uvážíme, že Cortonova úprava prostoru před římským kostelem St. Maria della Pace je téměř současná (1657!), doceníme význam Lucheseho záměru.

Posledních 10 let svého života pracoval Luchese se svým soziem Giovanni Pietro Tencallou.⁸⁴ Spolu stavěli Leopoldinský trakt vídeňského Hofburgu (1660-67, a po požáru 1668-81 Tencalla sám) a kreslili plány na přestavbu zámku (1665-72, 1686-1695) a na novou zahradu v Kroměříži (1665-73) pro biskupa Lichtensteina-Castelkorna, kterému vyprojektovali i městský palác v jeho olomoucké residenci (1665-1685). Po smrti Lucheseho pokračoval Tencalla na realizaci společných zakázek. Jejich architektonická maniera se od sebe zásadně nelišila. Tencalla tíhnul více k dekorativismu lombardského ražení, ačkoliv byl vždy schopen překvapit originálním prostorovým řešením. Na sklonku své umělecké dráhy ve Vídni, kterou na začátku 18. století

POZNÁMKY

* Předložený text odpovídá doslovnému znění referátu předneseného v Bratislavě na jaře 1994 pod záštitou Uměleckohistorické společnosti Slovenska. Poznámkový aparát se omezuje na nejnütnější odkazy. Autor připravuje zevrubnou studii o slovenské architektuře 17. století, ve které bude publikován in extenso.

¹ Srovnej i SEDLMAYR, H.: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Wien 1976, s.7 či kriticky distancovaný náhled: LORENZ, H.: *Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur*. In: Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd.7, Wien 1983, s.21

² Srovnej problematiku kompilát o rakouské barokní architektuře, který věnuje oběma nejvýznamějším protagonistům architektury seicenta jen několik řádků. – BRUCHER, G.: *Österreichische Barockarchitektur*. Köln 1983.

³ STURM, J.: *Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich*. Diss., Wien 1968/9

⁴ RUCK, B.- KRYZA-GERSCH, F.: *Schloß Eggenberg*. Graz 1984

⁵ EBNER, H.: *Burgen und Schlößer im Ennstal und Murboden*. Wien 1963, s.131

⁶ NAŇKOVÁ, V.: *Architektura 17. století v Čechách*. In: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989, s. 249-278

⁷ Zasluzu na prvním adekvátním ocenění Pieroniho nese RICHTER, V.: *Poznámky k dějinám architektury 17. století na Moravě*. Volné směry XXXVII, 1941-42, s.286. – Naposledy o Pieronim: KRČÁLOVÁ, J.: *Giovanni Pieroni-Architekt?* Umění, 36, 1988, s.511-544.

⁸ Naposledy i PREISS, P.: *Italští umělci v Praze*. Praha 1986, s.158

⁹ FIDLER, P.: *Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises*. Innsbruck 1990, s.36, pozn. 53

opustil, přinesl i několik pokrokových prvků, aniž byl ovšem schopen konkurovat mladým a dravým konkurentům Fischerovi z Erlachu, Hildebrandtovi nebo Martinellimu.⁸⁵

Dílo **Giovanni Pietra Tencally** je obsáhlé a zasloužilo by si zajisté samostatného pojednání.⁸⁶ Z časových důvodů se jej však na tomto místě budeme muset vzdát. Jistou omluvou nám může být v této chvíli jenom zjištění, že činnost Giovanni Pietra Tencally v Uhrách, s výjimkou jeho zaniklých a obrazově nedokumentovaných dekorativních úprav bratislavského hradu, provedených v souvislosti s přípravou korunovace Josefa I. v roce 1687, nebyla dosud prokázána.⁸⁷

¹⁰ Tamtéž, s.33, pozn.45

¹¹ *Österreichische Kunsttopographie XLIII. Die Kunstdenkmäler des Benediktiner Stiftes Kremsmünster, I.* Wien 1977, s.259-62

¹² V české literatuře naposledy KROUPA, J.: *Dietrichsteinové v polovině 17. století a model tzv. kavalířské cesty*. In: Historická Olomouc a její současné problémy IV. Olomouc 1983, s.109-121

¹³ SCHEMPER, I.: *Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautensfels, Eisenstadt und Náměšť a.d. Oslava*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL, 1987, s.303-319

¹⁴ SCHEMPER, c.d. (v pozn.13), s.306-311

¹⁵ Tamtéž, s.312-314

¹⁶ Tamtéž, s.318-319

¹⁷ zu LIPPE, R.: *Hof- und Schloß-Bühne des Absolutismus*. In: Absolutismus. Frankfurt 1986, s.138-161

¹⁸ Tematické imperiálního pohledu jsem se zabýval ve studii o vyhlídkové logii – FIDLER, P.: *Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL, 1988, s.83-101

¹⁹ PALISSY, P.: *Récepté véritable par laquelle tous les hommes...*, La Rochelle 1564 – cit. podle BACHELARD, G.: *Poetik des Raumes*. Frankfurt 1975, s.156 n.

²⁰ ELIAS, N.: *Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Frankfurt 1983

²¹ EHALT, H.Ch.: *Schloßbau im Absolutismus*. Beiträge zur historischen Sozialkunde, 6/1, 1976; – EHALT, H.Ch.: *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Sozial- und wirtschaftliche Studien 14. Wien 1980; – WAGNER-RIEGER, R.: *Gedanken zum fürstlichen*

Schloßbau. Fürst, Bürger, Mensch. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit, 2. Wien 1975, s.42-70.

²²Pro 18. století viz BENEDIK, Ch.: *Die Repräsentationsräume der Wiener Hofburg in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Das 18. Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 6., 1990/1991, s.7-21

²³ROHR, J.B. v.: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren...*, Berlin 1729; – MOSER, F.C. v.: *Teutsches Hof-Recht, Bd. 1-2*. Frankfurt 1755

²⁴BAILLIE, H.M.: *Etiquette and Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*. Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity, CI. 1967, s. 169-199

²⁵Tamtéž, s. 169-199

²⁶von MOSER, c.d. (v pozn.23), s.280 n.

²⁷von ROHR, c.d. (v pozn.23), s.609-625

²⁸Tamtéž, s.76

²⁹ELIAS, c.d. (v pozn.20), s.78

³⁰BAILLIE, c.d. (v pozn.24), s.186 n.

³¹von ROHR, c.d. (v pozn.23), s.54-62

³²Císařský dvůr se periodicky, podle přesně stanoveného programu, přesouval z Hofburgu do zámku a letohrádků v Schönbrunnu, Kaiserebersdorf (podzim), Laxemburgu (jaro), Favorita (léto) ad. a zpět na zimu do Hofburgu. Šlechta a dvorní hodnostáři si u císařských residencí za hradbami Vídně rovněž budovali svoje letohrádky.

³³Zde se ovšem jednalo hned o zámek s hospodářským zázemím. – POLLEROß, F.: *Utilità, virtù e bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXVII, 1993, s.36-52. – Polleroß korigoval na základě ikonologické analýzy výzdoby objektu starší názory, že se jedná o předměstský letohrádek (palazzo in villa).

³⁴K stavebním dějinám – WAGNER, J.: *Jičín*. Praha 1979, s.43 n.

³⁵BRUNNER, O.: *Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhardts von Hohberg 1612-1688*. Salzburg 1949

³⁶VIRILIO, P.: *Der negative Horizont*. München 1989, s.61 n.

³⁷ROBERTS, M.: *Die militärische Revolution 1560-1660*. In: Absolutismus. Frankfurt 1986, s.273-309

³⁸Z rozsáhlé literatury o dějinách tance upozorňují na BRAUN, R.- GUGERLI, D.: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell*. München 1993

³⁹RAMEAU, P.: *Le maître a danser*. Paris 1725, s.49-54; – BRAUN – GUGERLI, c.d. (v pozn.38), s.147-150

⁴⁰Solidní výběr literatury k fenomenologii a typologii dvorních slavností baroka – DÜLMEN, R. van: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit, II*. München 1992, pozn.1 na s.322 n.

⁴¹BRAUN – GUGERLI, c.d. (v pozn.38), s.158

⁴²Mění se proporce tanečních sálů – stačí srovnat poměr stran manýristického španělského sálu (1570-72) v zámku Ambras u Innsbrucku (cca 1:4) s proporcemi slavnostního sálu innsbruckého Dvorního Hradu z r. 1766 (cca 1:2).

⁴³BRAUN – GUGERLI, c.d. (v pozn.38), s.135

⁴⁴GUTHMÜLLER, B.: *Mythos und dramatisches Festspiel an den oberitalienischen Höfen des ausgehenden Quattrocento*. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert III. Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, 8, Hamburg 1981, s.104-132

⁴⁵Tamtéž.

⁴⁶Srovnej i grafický záznam svatebního banketu ve Vídeňském Novém Městě z 6.2.1678 od J.M. Lercha – SEIFERT, H.: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699*. In: drama per musica 2. Wien 1988, s.44. Rodinu svatebčanů umístil dvorní ceremoniář na třístupňovou estrádu pod baldachýnem a „plebejské“ hudebníky „vyhnal“ do ohrady.

⁴⁷„Des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein Werk von der Architektur“ – In: FLEISCHER, V.: *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler*. Wien 1910

⁴⁸K životu a dílu Carloneho viz: FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.61-119; – tam i starší literatura a prameny.

⁴⁹WILHELM, G.: *Baugeschichte des Schlosses Feldsberg*. Brünn 1944; – KUDĚLKA, Z.: *Valtice*. Brno 1964; – STEHLÍK, M.: *Valtice. Státní zámek*. Brno 1966; – ZEMEK, M.: *Valtice – dějiny města*. Brno 1970; – STEHLÍK, M.: *Poznámky k stavebnímu vyvoji a uměleckému vybavení státního zámku ve Valticích*. Umění, 1981, s.259; – Za Karla Eusebia se na valtickém zámku asi moc nestavělo, protože jej později ve svém traktátu podrobil zničující kritice. Teprve za jeho syna J.A.A. z Liechtensteina – „sběratele architektury“ – byl zámek přestavěn podle plánů Giovanni Pietra Tencally a za zásahů Domenica Martinelliho, J.B. Fischera z Erlachu, Antonia Beduzziho, Ospela a d. – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.65 n.

⁵⁰K Lednici: PROKOP, A.: *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV*. Wien 1904, s.1115, Fig. 398 n.; – FLEISCHER, c.d. (v pozn.47), s.25, 31 n., 185; – WURM, A.: *Eisgrubs Gartenanlagen bis 1684*. Heimatblätter des Bundes der Deutschen Südmährens, 10. u. 11. Juni 1933, s.7-21; – RECHT, H.: *Eisgrub in alten Bildern*. Deutschmährisches Heimat, 23/1937, s.9-10, 233-240; – CHARVÁTOVÁ-SEDLÁČKOVÁ, E.- STORM, B.: *Lednice*. Praha 1958; WILHELM, G.: *Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehung zu Kunst und Wissenschaft*. Liechtensteinsche Kunstgesellschaft 1976, s.44 n.; – HAUPT, H.: *Fürst Karl I. von Liechtenstein*. In: Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein II. Wien 1983, s.42 n. – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.67 n.; – Carloneho podíl na lednickém zámku a jeho koncepcí stavby se dá při nedostatku obrazového materiálu a spletitosti stavebních dějin jenom ztěž „vyloupnout“. 1617 dlel v Lednici bývalý dvorní architekt Rudolfa II. Giovanni Maria Filippi. Od 1631 vedl stavební práce v Lednici Giovanni Giacomo Tencalla. Na konci 17. století vznikla při zámku jízdárna se stájemi od J.B. Fischera z Erlachu. Zámek byl částečně renovován 1731, přestavěn 1766-72 a konečně 1846-58 gotizován. Stavebnická „strategie“ Liechtensteinů zde v 17. století odpovídá zcela dobovým požadavkům na rodovou reprezentaci. Není náhodou, že stavební aktivity valticko-lednického areálu začínají krátce po jmenování Karla knížetem opavským (1614). Ve Francii byl kardinál Richelieu

„povinnen“ svoje povýšení do vévodského stavu „stvrdit“ založením vévodského residenčního města Richelieu se zámekem.

⁵¹FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.63 n.

⁵²FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.68-70; – KAŠIČKA, F. – LÍBAL, D.: *Na horním dílu malostranského náměstí*. Staletá Praha VII, 1973, S.92-105; – FLEISCHER, c.d. (v pozn.47), s.31

⁵³FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.61 n.; – Pro císařovnu z rodiny mantovanských Gonzagů přestavěl Carlone předměstský palác – stejně jako v rodné Mantově nazvaný „Favorita“ (kolem 1642) a patrně i zámek Katterburg (1642) – předchůdce dnešního zámku Schönbrunn.

⁵⁴FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.77 n.; – SITTE, A.: *Zur Baugeschichte der kaiserlichen Hofburg in Wien*. Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien, XLII, 1909, s.104

⁵⁵FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.75 n.; – KEMÉNY, L.: *A Pozsonyi vár és várálja*. Preßburg 1933; – MENCLOVÁ, D.: *Hrad Bratislava*. Bratislava IX, 1935, s.477-525; – HOLČÍK, Š. – ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: *Bratislavský hrad*. Bratislava 1982. – Zde je reprodukováno i zaměření hradu z roku 1642 od G.B. Pieroniho (s.59, obr. 37).

⁵⁶FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.96 n.; – *Geschichte des Paulanerklösters und der Kirche*. Wien 1827; – RIEBLING, F.: *Regesten zur Geschichte des Paulanerklösters in Wien*. Wiener Diözesanblatt 9/1889, s.115 n.; 12/1889, s.141 n.; – KRAUS, E.: *150 Jahre Pfarre Paulaner auf der Wieden*. Wien 1933

⁵⁷FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.84 n.; – ILG, A.: *Urkundliches zur Kunstgeschichte des Stiftes Klosterneuburg unter Probst Andreas Mosmüller (1616-1629)*. Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien, XXVI, 1890, s.104-128; – CERNIK, B.: *Das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg*. Klosterneuburg 1936; – WAGNER-RIEGER, R.: *Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg*. (Festschrift für A. Lhotsky I.) Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N.F. 3, 1963, s.137-179; – KLAAR, A.: *Eine bautechnische Untersuchung des Altstiftes von Klosterneuburg*. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N.F. 9, 1975, s.7-20.

⁵⁸FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.70 n.; – Pro svého nobilitovaného krajana hraběte Giovanna Battistu Verdenberga přestavěl zámek v dolnorakouském Grafeneggu (1622-42) a postavil kostely ve Strassu (1637-38) a v Náměšti nad Oslavou (1639-41). Rovněž Verdenbergský, později Schwarzenbergský a dnes již zbořený palác ve Vídni na Neuer Markt byl dílem G.B. Carloneho (po 1631). 1630 postavil Carlone zesnulému hraběti Romualdovi XIII. Collaltovi ve vídeňském minoritském kostele efemérní architekturu castra doloris.

⁵⁹SCHMELLER-KITT, A.: *Schloß Forchtenstein – Baugeschichte und Waffensammlung*. Alte und moderne Kunst, 12, 1967, Nr.91, s.9-20; – PRICKLER, H.: *Burgen und Schlösser Burgenlands*. Wien 1972; – SCHMELLER-KITT, A.: *Archivalische Vorarbeiten zur ÖKT. Gerichtsbzirk Mattersburg, I*. Wien 1982, s.5; – *Bollwerk Forchtenstein*. Burgenländische Landesausstellung 1993. Eisenstadt 1993; – ŠTASSEL, I.: *Tri příklady z bratislavské palácové architektury 17. a 18. století*. In: Pamiatky a príroda Bratislavy 10. Bratislava 1988, na s.202-210

⁶⁰BÖSEL, R. – HOLZSCHUH-HOFER, R.: *Von der Planung der Jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos. Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385-1985 II*. Schriftenreihe des Universitätsarchivs. Wien 1985, s.103-110; – Problém trnavského jezuitského kostela je pro slovenskou architekturu stěžejní. Jeho autorskou otázkou se vedle autora zabývala celá řada badatelů. – DUBNICKÝ, J.: *Ranobarokový univerzitní kostol v Trnave*. Bratislava 1948; – VOIT, P.: *Barock in Ungarn*. Budapest 1971, s.15-21; – BUREŠ, J.: *(Rec.) P. Voit, Der Barock in Ungarn*. Acta Historiae Artium, T. XIX, 1973; – KRESÁK, F.: *Poznámky o trnavských Spazzovoch*. Ars 1972-74; – ŠTIBRÁNYIOVÁ, M.: *Trnavskí majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia*. In: Problémy umenia 16.-18. storočia. UVÚ SAV Bratislava 1987; – Jejich názory na otázku architekta stavby se na tomto místě nemůžeme podrobněji zabývat. Autorem pro revue ARS připravovaná studie o slovenské barokové architektuře bude vhodnou platformou pro nabízející se diskusi.

⁶¹FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.87-95; – ORTVAY, T.: *Pozsony város utcai és terei*. Preßburg 1905; – MENCLOVI, D. a V.: *Bratislava – stavební obraz města a hradu*. Praha 1936; – JANKOVIČ, V.: *Historická část výskumovej správy z roku 1975 z výskumu páľffyovského paláca, Bratislava*, strojopis, MSPSOP Bratislava 1975; – *Vlastivedný sprievodca po pamiatkach Bratislavy*. Bratislava 1976; – JANOTA, D.- BAGIN, A.: *Páľffyho záhrada pod bratislavským hradom*. Vlastivedný časopis, 1982, č.2, s.63 n.; – ŠTASSEL, c.d. (v pozn.59), s.188-202; – ŠULCOVÁ, J.: *Stavba páľffyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave*. Ars, 2/1991, s.139 n.; – K páľffyovské kurii se zachovalo ve vídeňské Albertině zaměření z r.1732 od bratislavského zednického mistra Františka Portenhausera. – FIDLER, c.d. (v pozn.9), obr.29.

⁶²FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.117 n.

⁶³KUMMER, S.: *Mailänder Kirchenbauten F.M. Richinos*. Würzburg 1974

⁶⁴Novostavba severní věže klosterneuburgského klášterního kostela je „gotičtější“ než její jižní středověký protějšek. – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.84 n.

⁶⁵FLEISCHER, c.d. (v pozn.47); – WILHELM, c.d. (v pozn.50); – RICHTER, V.- KUDĚLKA, Z.: *Die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren*. SP FFBÜ, F 16, 1972; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.121 n.

⁶⁶LIND, K.: *Erinnerung an die Wiener Dominikanerbastei*. Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien XXXI., 1895, s.100-116; – PRANTNER, E.M.: *Die Dominikanerkirche in Wien*. Wien 1912; – PRISCHNIK, G.: *Die Rosenkranz-Basilika der Dominikaner zu Wien*. Wien 1957; – FRANK, I.W.: *Zur Gründungsgeschichte des Wiener Dominikanerklosters*. In: Festschrift F. Loidl zum 65. Geburtstag, Bd 2. Wien 1970, s.53-104; – IBY, E.: *Innenraum der Dominikanerkirche. Vergleich-Kirchentypus des 17. Jahrhunderts in Wien*. Rkp. seminární práce, 1978 (KHI Wien) – tamtéž kompletní bibliografie starší literatury. – LECHNER, M.: *Die Kloster- und Pfarrkirche zu den Dominikanern in Wien*. In: Festschrift 350. Jahrestag der Weihe (1634-1984). Wien 1984, s.18-34; – BOEHEIM: *Schloss Rabensburg*. Monatsblatt des Altertumsvereines zu Wien III., 8/1861, Nr.9, s.118 n.; – BÜTTNER, R.: *Burgen und Schlösser in Niederöster-*

reich. Vom Marchfeld bis Falkenstein. Wien 1982, s.147 n.; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.130 n.

⁶⁷Jeho dílem je farní kostel v Bučovicích (1637-41), kašna (1637) v nádvoří tamějšího zámku (1633-41), zahrada v Lednici (po 1632), hřebčín v Dobré u Úsova (1632) a j.; – Pro knížete Maximiliána z Dietrichsteinu navrhl kapli sv. Anny v mikulovském areálu Lorety (1636). – Mikulov. Brno 1971, s. 150-155; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.121 n.

⁶⁸FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.123 n.

⁶⁹Tamtéž, s.141-215; – RICHTER, V.: *Filiberto Luchese na Moravě*. Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934, (1935), s.27-44; – GARAS, K.: *Az olasz mesterek és a Magyarországi barokk térhodítása*. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest 1975, s.226 n.; – FIDLER, P.: *Filiberto Luchese – Ein vergessener Pionier der österreichischen Barockarchitektur?* Römische Historische Mitteilungen, 30, 1988, s.177-198.

⁷⁰SONNENFELS, J.Fr. v.: *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanz*. Wien 1787; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.172 n.

⁷¹KOPPÁNY, T.: *Batthyány I. Adam építkezései 1629-1659*. Történelmi Szemle, 1984, s.546 n.; – GARAS, c.d. (v pozn.9) s.226; – ÖKT, Bd. XL. *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Oberwart*. Wien 1974, s.403 n.; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.146 n.

⁷²FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.156-158

⁷³FIDLER, P.: *Zur Baugeschichte des Schlosses Marchegg und seinen barockzeitlichen Umbauten durch Philiberto Luchese und Christian Alexander Oedtl*. Unsere Heimat 4, 1978, s.183-190; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.160 n.

⁷⁴FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.159

⁷⁵Tamtéž, s.161 n.

⁷⁶Tamtéž, s.176-178; – ÖKT, Bd. XXXIV. *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach*. Wien 1959; – ÖKT, Bd. XLII. *Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz. Die Altstadt*. Wien 1977, s.164

⁷⁷FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.176

⁷⁸Prinz LIECHTENSTEIN, H.K.: *Die Dekoration des Festsales im Wiener Hochbarock*. Diss. Wien 1947; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.190 n.

⁷⁹RICHTER, c.d. (v pozn.9); – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.180-185

⁸⁰WILHELM, F.: *Materialien zur Kunstförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein*. Jahrbuch des Kunsthistorischen

Instituts XII, 1918, Beiblatt 25, s.36 n.; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.179

⁸¹Půdorysy těchto zámeckých staveb se vyznačují bohatějším, rytmizovaným členěním. Horizontální i vertikální komunikace bere již ohled na utváření reprezentačního šlechtického bytu. – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.180 n., 192 n., 195 n.

⁸²STEFAN, O.: *Přispěvky k dějinám české barokní architektury. Skupina římského směru. G.B. Matthei*. Památky archeologické XXXV, 1926-1927, s.79-116; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.214-216, 373-383; – Dnes se zdá, že italské kořeny planimetrismu na naši architekturu nezapůsobily přímo, nýbrž oklikou přes francouzskou profánní fasádu. Autor se problémem nedávno zabýval v jedné přednášce na půdě uměnovědného ústavu vídeňské university, jejíž text připravuje do tisku.

⁸³BÖSEL, R.: *Die Fassade der Kirche Am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien*. Kunsthistoriker 4, 1987, Nr.3/4, s.40-47; – BÖSEL, R.- RIZZI, W.G.: *Planungs- und Entstehungsgeschichte des barocken Gebäudekomplexes von St. Michael in Wien*. In: St. Michael 1288-1988. Wien 1988, s.159-179; – zvláště pak BÖSEL, R.: *Die Kirchenfassade im Neubauprojekt von 1663*, tamtéž, s.154-159, Kat. Nr.23, Nr.24/1-3, Nr.25.

⁸⁴FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.217-301

⁸⁵Tencalloví se připisuje mimo jiné i neprovedený plán jezuitského kostela v Olomouci s odvážně zvlněným průčelím, které předjímá řešení tzv. radikálního českého baroka. – RICHTER, V.: *Plány jezuitských staveb v Olomouci*. In: Cestami umění. Praha 1949, s.154, obr. 70; – ŠVÁCHA, R.: *Dva neznámé borrominismy na střední Moravě*. Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 3, 1977, s.172-181; – KUDĚLKA, Z.: *Návrh G.P. Tencally na jezuitský kostel v Olomouci*. In: Historická Olomouc 5. Olomouc 1985, s.213-222; – FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.300-301.

⁸⁶Viz FIDLER, c.d. (v pozn.9), s.217-301; – Rakouská literatura o baroku Tencallu téměř ignorovala. O to významější byla pozornost, kterou mu věnovali moravští badatelé – LINHARTOVÁ, V.: *K dílu G.P. Tencally na Moravě* (dipl. práce, Brno 1960); – SMÝKAL, M.: *Světské stavby Giovanni Pietra Tencally na Moravě* (disertace, Brno 1975); – Naposledy KUDĚLKA, Z., in: Dějiny českého výtvarného umění II/1. Praha 1989

⁸⁷Wiener Finanz- und Hofkammerarchiv, HZB/1687, pag. 264f. Nr.1083 (dvakrát cesta do Bratislavy kvůli „kayserschen Logierung“).

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Text ist die ungekürzte Fassung eines Vortrages, den der Verfasser in Bratislava für die Kunsthistorische Gesellschaft der Slowakei im Frühjahr 1994 gehalten hat. Sein Anliegen war ein Versuch der Rehabilitierung der mitteleuropäischen Architektur des Seicento, die jahrelang in der Barockforschung ein Aschenputteldasein fristete. Einerseits wohl deshalb, weil ihre Schöpfer, die Architekten aus dem norditalienischen und Tessiner alpinen Seengebiet, für unsere nationalistisch orientierte Forschung „negligible“ Ausländer geblieben sind. Andererseits deshalb, weil ihre künstlerischen Leistungen mit dem Maßstab der römischen Architekturproduktion eines Francesco Borromini oder Gianlorenzo Bernini gemessen wurden. Beide Vorurteile sind heute nicht mehr haltbar. Die Kulturmission der italienischen Künstler, die in unseren Ländern im 17. Jahrhundert dem mediterranen Humanismus im Bereich der bildenden Künste zum ultimativen und irreversiblen Durchbruch verhelfen, ist kaum hoch genug zu schätzen. Auch wenn ihre Werke oft provinziell waren, verträgt ihre künstlerische Qualität durchaus einen Vergleich mit der Produktion in anderen italienischen Kunstprovinzen. Schließlich waren Wien und Prag im 17. Jahrhundert in der Architektur im Großen und Ganzen eben nur „italiensche Kunstprovinzen“ nördlich der Alpen!

Die mitteleuropäische Architektur des Seicento war international, wie auch der Aktionsradius der hier tätigen italienischen Baukünstler. Die Forschung, die diesem Phänomen zu Leibe rücken will, muß daher ihre Tätigkeit in einem größeren geographischen Raum betreiben, ungeachtet der politischen oder sprachlichen Barrieren. Auch dieses Hindernis wird erst jetzt langsam überwunden.

Die Forschung über die mitteleuropäische Architektur des Seicento muß außerdem ein gesteigertes Verständnis für deren Zweckmäßigkeit und deren Ästhetik neu gewinnen. Es zeigt sich, daß insbesondere im Bereich der profanen Baukunst das Hofzeremoniell für das Erscheinungsbild ihrer Werke ausschlaggebend war. Seine Prinzipien und Bedeutung wurden zwar in den Werken von Norbert Elias und seiner Nachfolger erläutert. Das Echo des soziologischen Ansatzes läßt in der Seicentoarchitekturforschung auf sich jedoch immer noch warten.

Die Schlösser und Paläste des 17. Jahrhunderts waren jedoch nicht nur statische „Puppenhäuser“ für die Hofzeremoniellmeister, sondern vor allem eine Bühne für die Ereignisse des Fest- und Alltages. Daher muß auch die dynamische Komponente des Seicento-Raumes untersucht werden. Hier kann der Forscher u.a. auf die Ergebnisse der Historiographie des Tanzes oder Abhandlungen über die Logistik und Taktik der damaligen Kriegsführung zurückgreifen.

Anschließend an den methodologischen Teil des Vortrages stellte der Verfasser einige in der Slowakei des 17. Jahrhunderts tätige Architekten vor. Eine ausführliche Abhandlung über ihre Tätigkeit sollte in der Revue ARS demnächst publiziert werden.

Die Reihe der kaiserlichen Architekten des Seicento eröffnet Giovanni Battista Carlone aus Verna (1580/90-1645). Ab 1614

stand er als Baumeister im Dienste des Fürsten Karl von Liechtenstein, für den er möglicherweise bereits 1605 gearbeitet hatte. Von 1620 bis 1637 war Carlone Hofbaumeister des Kaisers Ferdinand II. Seit 1633 gehörte Carlone dem Hofstaat der Kaiserin Eleonora von Gonzaga an.

Für Karl von Liechtenstein arbeitete G.B. Carlone am Umbau des Schlosses Valtice, an der Sommerresidenz in Lednice, am Schloß Bučovice, und möglicherweise auch am Umbau der fürstlichen Residenz in Prag oder am Bau des Majoratshauses in der Wiener Herrengasse.

In Wien geht die Kaiserkapelle bei den Kapuzinern wohl auf seine Planung zurück. Mit Carlones Namen kann man vor allem die Umbauarbeiten in der Wiener Hofburg verbinden – an der Schatzkammer und am Ballhaus. Eine Ausnahme unter diesen eher bescheidenen kaiserlichen Aufträgen bilden das neue Saalgebäude der Wiener Hofburg und der aufwendige und repräsentative Umbau der königlichen Burg von Preßburg. Von allen diesen Bauten inklusive des nach 1640 neu errichteten Lustgartens der Wiener Hofburg ist heute nichts mehr erhalten.

Seit 1636 arbeitete Carlone in Ungarn für den Grafen Paul Pálffy. In Preßburg errichtete er für ihn eine Vorstadtvilla mit einem prächtigen Garten. Seit 1632 arbeitete Carlone wohl auch für die ungarischen Adeligen Batthyány und Esterházy. Von 1634 bis zu seinem Tod 1645 arbeitete Carlone am Umbau des Stiftes und der Stiftskirche in Klosterneuburg. 1638-44 beschäftigte ihn Graf Giovanni Battista von Verdenberg. Neben etlichen näher nicht zu bezeichnenden „Disegni“ kann man Carlone in Verbindung mit den Verdenbergschen Bauten in Grafenegg, Grafenwörth, Straß, und in Náměšť (Namiest a.d. Oslawa) bringen. Die Paulanerkerche im IV. Wiener Bezirk wurde ebenfalls nach Carlones Plänen 1633 gebaut.

Auf Carlones Planung gehen höchstwahrscheinlich auch Pálffys Schloß in Stupava, die Esterházy – Franziskanerkirche in Eisenstadt, die Jesuitenkirche in Wien und die Jesuitenkirche in Trnava, und die ebenfalls, wie die letztere, im Esterházy'schen Auftrag umgebaute Burg Forchtenstein zurück.

Die Tätigkeit des Liechtensteinschen Hausarchitekten Giovanni Giacomo Tencalla, Vater des berühmten Freskomalers Cappelletto Tencalla, ist in der Slowakei zwar nicht belegt. Die Bedeutung der römischen Impulse, die er unserer Architektur vermittelte, rechtfertigt jedoch seine Erwähnung in diesem Zusammenhang.

In Valtice übernahm Tencalla nach G.B. Carlone den Bau der dortigen Liechtensteinschen Pfarrkirche, den er bis 1638 führte. 1638 stürzte die Valticer Kirchenkuppel ein, und Tencalla wurde in Ungnaden entlassen. In Wien ist G.G. Tencalla als Architekt der Dominikanerkirche St. Maria Rotonda nachweisbar. In Rabensburg baute Tencalla das Liechtensteinsche Schloß um.

G.G. Tencalla setzte in der mitteleuropäischen Architektur neue räumliche und plastische Akzente. Der durch sein Auftreten hervorgerufene Entwicklungssprung überwand in Wien am Anfang der 30er Jahre den vermeintlichen geschichtlichen Rückstand der Carloneschen Architekturauffassung.

Der kaiserliche Architekt *Filiberto Luchese* war zweifelsohne die Schlüsselfigur der Architektur des Wiener Hofkreises um 1650. Er ist vor 1640 nach Österreich wohl über Polen gekommen. Bis 1650 beteiligte er sich an allen wichtigen Dekorationen im Raum Wien, Ungarn und Mähren. Seit 1650 trat er deutlicher als Architekt hervor. Außerdem wurde er auch als Militär-, Wasserbau- und Zivilingenieur geschätzt. Mit seinem Namen kann man eine Stilwende in der mitteleuropäischen Architektur, nämlich die Verbreitung des Fassadenplanimetrismus, verbinden.

Im Herbst 1640 stuckierte Luchese (geb. 1606 in Melide, gest. 1666 in Wien) mit seinen Gehilfen die Kapelle des Schlosses zu Rechnitz. Für Batthyány war Luchese auch später an anderen Bauunternehmen tätig (Schloß in Rechnitz, die Burg Schlaining, das Schloß und das Franziskanerkloster in Güssing, die Burg Bernstein u.a.).

Seit 1640 arbeitete Luchese auch für die Familie Pálffy als Architekt und Stukkateur (Stukkierung der Festräume der Preßburger Pálffy-Residenz, Pálffy-Schlösser in Bojnice und in Marchegg, die Dekorationen in der Burg Pajštún/Pailenstein und in Červený Kameň).

Im Zusammenhang mit der geplanten Schiffbarmachung der Traun sind wohl auch Lucheses Pläne für die Stiftskirche in Lambach (1650) entstanden. In Linz dürfte er an der Planung des neuen Rathauses mitbeteiligt gewesen sein.

Zwei Jahre später war Luchese in Mähren unterwegs, wo er die Möglichkeit einer Regulierung des Flusses March zu überprüfen hatte – in Bezug auf eine mögliche Verbindung der Länder der Habsburgermonarchie auf dem Wasserweg. Dabei besuchte Luchese auch seine Bauherren, Fürst Gundaker Liechtenstein in Uherský Ostroh (Ungarisch Ostra) und Graf Johann Rottal in Holešov (Holleschau). Für den Grafen Rottal entwarf Luchese das Schloß und die Pfarrkirche in Holešov sowie das Schloß in Kvasice (Kwasitz).

1655 baute er in der Herrengasse das Palais Abensberg-Traun um. 1657 ist sein Projekt für die neue Fassade der Jesuitenkirche Am Hof zu datieren. Seit 1660 wurde in der Wiener Hofburg nach seinen Plänen der neue Leopoldinische Trakt gebaut. 1661 legte Luchese die unausgeführten Pläne für die neue Fassade der Michaelerkirche in Wien vor.

Seit 1656 arbeitete Luchese mit seinem jüngeren Landsmann aus Bissone, *Giovanni Pietro Tencalla* zusammen. Lucheses „Sozius“ Tencalla trat nach Lucheses Tod auch dessen Amt als kaiserlicher Hofarchitekt an und bekleidete es bis Ende des 17. Jahrhunderts. Die Tätigkeit dieses für Wien, Österreich und Mähren im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bedeutenden Architekten in der Preßburger Burg ist zwar urkundlich belegt, ihre Artefakte jedoch nicht mehr erhalten.

August Endell alebo objavenie abstraktného umenia*

Hans OTTOMEYER

Mníchovský Jugendstil sa niekoľkými rysmi odlišuje od mnohorakých podôb moderny okolo roku 1900. Spoločným pre túto reformu umenia bol rigorózný rozchod s minulosťou a odmietnutie štýlov historických epoch. Treba už skončiť s večným kolotočom štýlov, ktorý neustále dovoľuje, aby po renesancii renesancie nasledoval nový barok, ďalšie rokoko a napokon empír. Za jediný možný vzor pre nový štýl 20. storočia bola považovaná príroda a spôsob, akým sú v prírode vystavané a vyzdobené formy života. V európskych centrách secesie – a vo väčšine prípadov to neboli hlavné mestá a metropoly, ale vedľajšie umelecké centrá – nachádza toto hnutie špecifické formy. Francúzske Nancy vyniklo tým, že vychádzajúc z botanicky presného štúdia rastlín a kvetov pretvorilo v impresionistickom pohľade prírodné vzory na umelecké diela. Pritom prírodný vzor – kvet lekna alebo úponok popínavej rastliny – ostáva jasne rozpoznateľný, povyšuje sa a štylizuje len určitým umeleckým spôsobom videnia. Edinburgh a Viedeň napríklad hľadajú novú modernu v ďalšom rozvoji archetypálneho klasicizmu, pri ktorom plošný vzor ostáva ako pole zapojený do architektonického umenia línií.

Už od začiatku, napriek svojmu jednotnému pomenovaniu, nie je secesia takým štýlom ako predchádzajúce, s uzavretým súhrnom príznakov, s charakteristikami, ktoré je možné jasne definovať, s homogénnym rozvojom, alebo so začiatkom, rozkvetom a koncom. Pod jedným pojmom a rovnakými cieľmi obsahuje protikladné formálne riešenia. Dojem, že tu nejde o štýl v pôvodnom zmysle, ale o spoločné úspešné hľadanie nových princípov

umenia, potvrdzuje van de Velde: „Dnes stojíme pred istou a presne vymedzenou skutočnosťou, nový štýl sa presadil tak, ako sme to predpovedali pred viac ako tridsiatimi rokmi: Ako štýl koncepcie rozumu.“ (*Blick auf die Architektur*, najprv v „Europa“, 1924). Van de Velde tým myslí nové cnosti Jugendstilu, totiž ako najvyšší zákon pravosti materiálu, remeselnú akosť, poctivosť v konštrukcii a napokon ornament zodpovedajúci technike realizácie.

Tieto zásady, ktorým teória designu ostala verná dodnes, platia aj v Mníchove, kde skupina umelcov okolo Hermanna Obrista, a to Richard Rimer Schmid, Bernhard Pankok a spočiatku aj Otto Eckmann a Bruno Paul, hľadá nahliadnutím do síl prírody a možností techniky, do štruktúr a ozdobných foriem života korene pre obnovu umenia. Vyvinuli dynamický a organický variant secesie.¹

Inak to bolo s Augustom Endellom (1871-1925),² k secesii sa nedostal ako sochár alebo maliar ako jeho súčasníci, ale bol študentom, ktorý sa v Tübingene a neskôr v Mníchove zapísal na univerzitu v odboroch filozofia, psychológia a estetika. Jeho hlavná pozornosť sa pritom zamerala na spojenie psychológie a estetiky v psychológii vnímania. Obzvlášť na neho zapôsobili spisy estetika Theodora Lippsa a zamýšľal napísať dizertáciu na tému „Konštrukcia pocitu“. Avšak na jar 1896 stretol Hermanna Obrista, ktorý, prichádzajúc z Weimaru, sa 1895 usadil v Schwabingu. Endell vešia filozofiu na klinec, vzdeláva sa ako umelec a pokúša sa uskutočniť to, čo sa ako psychológ vnímania predtým naučil. Nejde mu o to, ako navrhoval Obrist, zachytiť v umení predobraz prírody a ďalej ho roz-



1. August Endell, priečelie ateliéru Elvira v ulici Von der Tann v Mníchove, 1896

víjať, ale dosiahnuť od účelu nezávislé splynutie zmyslových vnemov, ktoré sa oslobodí od vopred daných foriem a farieb a vyvolá najhlbšie emócie: „Kto sa ale naučil, úplne sa poddať svojim vizuálnym dojmom, bez asociácií, bez akýchkoľvek vedľajších myšlienok, kto len raz pocítil citové pôsobenie foriem a farieb, ten tu nájde nikdy nevysychajúci zdroj mimoriadneho a netušeného pôžitku. Je to vskutku nový svet, ktorý sa tu otvára. A v každom ľudskom živote by to mal byť zážitok, keď sa po prvýkrát prebudí porozumenie pre tieto veci. Je to ako opojenie, ako šialenstvo, ktoré sa nás zmocňuje. Hrozí nám, že nás zničí radosť, že nás zadusí nadmiera krásy. Kto to neokúsil, nikdy nepochopí výtvarné umenie“ (*Um die Schönheit*, München 1896).

Jeho nadšenie pre čistú formu nachádza prvú priamu realizáciu v návrhoch pre úžitkové umenie a architektúru. Orchidea na titulnej strane spomenej brožúry je prvým náznakom a ukazuje už Endellov repertoár a rukopis. Jemne sfarbená, priesvitná a plastická forma kvetu sa mení v jeho plošnom umení na bizarnú čiernu kontúru, ktorej zvlnené línie unikajú zo symetrie a rozvíjajú divoko rytmizovaný život.

Tento Endellov štýl tvorí aj základ jeho návrhov pre umeleckú výstavu v mníchovskom Glaspalaste. Ako dôležité prvky spoločného výstavného priestoru mníchovských umelcov Jugendstilu tam vystavuje koberec, tkaný kus, veľkú portieru a okolo všetkých štyroch stien priestoru reliéfny vlys. Vonkajšia forma portieru a vlysu sú zachované na foto-

grafii a ukazujú úplné oslobodenie sa od možného predobrazu prírody. Čo ostáva, je rytmický prúd prírodných groteskných foriem. V tom istom roku navrhne aj prvý nábytok a neskôr šperky.

Jeho hlavné dielo sa stalo charakteristickým znakom celého nemeckého Jugendstilu. Stvárnil fasádu a vnútornú architektúru fotoateliéru Elvira, ktorý sa stal trňom v oku Mníchova. Patril k postaveným utópiám. Začiatkom roku 1898 dali sestry Sophia a Matilde Goudstikker objednávku. Koncom roku fasáda stála a ukazovala vo vedomom protirečení k všetkému doterajšiemu gigantický plošný reliéf v intenzívnom zeleno-fialovom farebnom stvárnení. Trinásť metrov do šírky a sedem metrov do výšky sa na stene fasády v ulici Von der Tann rozprestierali pohyby bizarnej figúry. Niektoré sa tvarom podobali drakovi, iné kvetu alebo vlne. „Endell mi vysvetlil ich formu a štruktúru ako vzťah k prírode, k broskyňovej kôstke, k trepotajúcim sa stužkám alebo k morským vlnám, ktoré sa skrúcajú na pláži, atď.“³

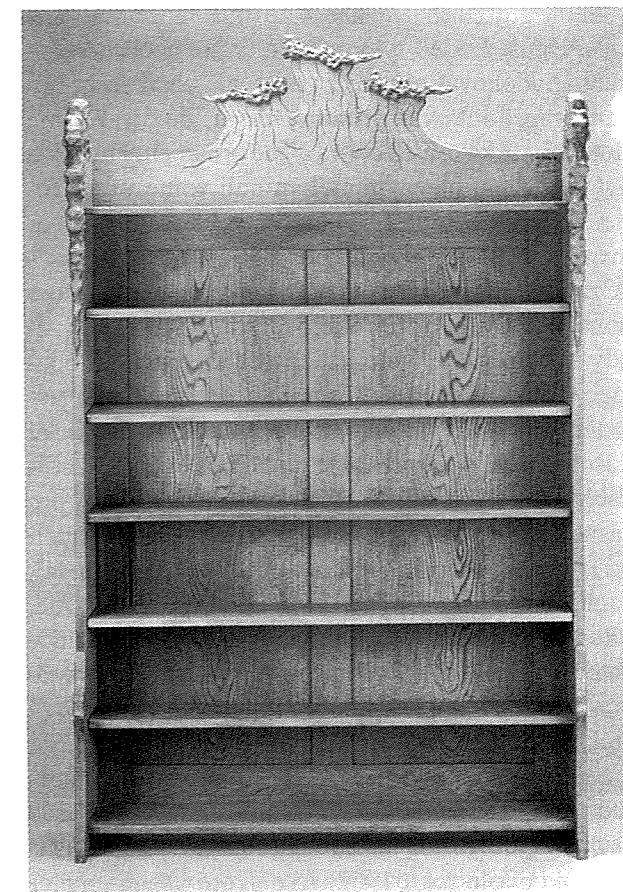
Fascinujúce na Endellovom svete foriem boli voľné asociácie, ktorým bol divák vydaný napospas, pretože prirodzené, ale nie s prírodou identické spôsoby stvárnenia uvoľňovali u každého úplne iné spomienky a myšlienkové spojenia. Refaze asociácií, vychádzajúc z fantastických foriem, bežali u každého rozdielne, iným smerom, vracali sa späť k predmetu pozorovania, nenachádzali tam žiadne potvrdzujúce riešenie, a vydávali sa úplne opačným smerom hľadať skutočnosť a pravdepodobnosť. Toto „ritornato“ uvoľnených myšlienok bola hra celkom vedome Endellom inscenovaná, ktorú poznal z psychológie vnímania. Bol to expresionizmus vo formách a farbách. Endell napísal: „Vediaci vidí jasne, že nestojíme len na začiatku novej štýlovej epochy, ale súčasne na začiatku rozvoja úplne nového umenia, umenia foriem, ktoré nič neznamenajú, nič nepredstavujú, nič nepripomínajú, ale (dokážu) vzrušiť našu dušu tak hlboko a tak silne, ako to dokáže len hudba tónmi.“⁴

Ďalekosiahly význam abstraktného ornamentu ako prvotnej podmienky pre následný rozvoj abstraktného umenia sa začína u Augusta Endella. Stvárnenie foriem ostáva však organické a zakotvené v prírode a nachádza sa tým v asociatívnom poli pohyblivých foriem života; neporovnateľne neskor-

šie formálne riešenia Kandinského z roku 1910 naopak potrebujú abstraktné geometrické základné tvary, ktoré sú čistými, ale životu vzdialenými prvkami. Endellova úloha je dnes úplne zabudnutá. Jeho dielo a vysvetľujúce štúdie sa poväčšine nachádzajú v rozobratých výstavných katalógoch alebo v ťažko dostupných publikáciách. Ani jedna z jeho architektúr alebo interiérových riešení neunikli neskoršiemu zničeniu. Ateliér Elvira bol ku „Dňu nemeckého umenia“ na rozkaz nacistov pozbavený neslušnej výzdoby fasády a „po odstránení doterajšej ozdoby bola stena hladko omietnutá a zaopatrená neutrálnym náterom.“ Zvyšok budovy bol zničený po druhej svetovej vojne. Podobný bol aj osud sanatória vo Wyk na Föhre, berlínskeho „Buntes Theater“ z r. 1901, Neumannovskej slávnostnej sály (1905/6) a víl v Berlíne – Westende (1908/10).

Endellove práce sa dodnes zachovali len na niekoľkých fotografiách a v podobe nábytku, ktorý sa zachránil v behu udalostí. Nábytok musí teda predstavovať to, čo Endell chcel a dokázal. S odstupom času je najúplnejšie zachovaným súborom extravagantné vybavenie knižnice pre nemecko-ruského básnika Henryho von Heislera, ktorý sa v roku 1899 oženil s bankárovou dcérou Emilie von Thieme a nanovo sa zariadoval. Nábytok sa dnes nachádza v depozite Mníchovského mestského múzea a Bavorského národného múzea, alebo je poschovávaný v rôznych súkromných zbierkach.⁵ Časti nábytku neboli len automaticky poskladané a zaopatrené jasným rozlíšením ich konštrukčných častí, ale zliali sa do jednotnej celkovej formy, do jedného celku. Na tento princíp sa odvolával Endell vo svojom článku z roku 1900, v ktorom uverejnil a komentoval súbor pre Heislera: „Nech je dovolené, pridať niekoľko slov o cieľi. Každý nábytok, každý dom by mal mať ako celková forma jednotný charakter, jednotné pôsobenie, jednotný pohyb tvarov. Nikdy by nemali pozostávať časti spolu bez súvislosti, ale každá by mala prispieť k pôsobeniu celku.“⁶

Na nábytku sa nachádzajú najrôznejšie návrhy riešenia ornamentu a jeho použitia. Vyskytuje sa tu aplikovaný ako kovanie, vyrastá zo štruktúry korpusu ako jeho organická koruna, je vyrytý líniami a ťahá sa ako tetovanie na koži povrchovej plochy. Na železnom kovaní truhlice sú vypuklé okraje, vejárovito zoradená celková forma, nepravidelné zvlnené



2a, 2b. August Endell, regálový nadstavec zo súboru knižnice von Heislera, Mníchov 1899 - celok a detail (vypracovanie Wenzel Till a Reinhold Kirsch)



kontúry a gravírované hadovité línie ako súčasti formy. August Endell tým celkom určite nechce vedome napodobovať prírodné vzory, ale chce abstrahovane reprodukovat princípy rastu, čo vysvetľuje slovami: „Akákoľvek opora o iné ornamenty by mala byť vylúčená, hlavným cieľom boli voľné väzby foriém bez ohľadu na prírodné výtvory. Žiaden ornament nevznikol zo štúdia prírody, avšak nie je možné zabrániť náznakom prírodných výtvorov pri takom bohatstve tvarov v prírode; jej reprodukcia však nikdy nebola cieľom, ale len charakteristické pôsobenie voľne vymyslených, iba na toto pôsobenie vytvorených foriém... Účelom je práve toto estetické pôsobenie, nie rozprávanie alebo poučanie o rastlinách a zvieratách.“⁷ August Endell ostáva svojim zásadám dlhý čas verný. To, čo sa na začiatku naučil od Hermanna Obrista a cieľavedomo si rozpracoval, nachádza v jeho diele po roku 1900 pokračovanie, i keď aj tu je viditeľná nová tendencia. Endell si dodatočne hľadá ubezpečenie a odôvodniteľnosť svojich foriém v začiatkoch a základných princípoch archaického umenia.

Pred niekoľkými rokmi sa Mníchovskému mestskému múzeu podarilo získať úplne zachovaný súbor, ktorý vznikol počas Endellovho berlínskeho obdobia okolo roku 1902. Ako skoro všetci umelci Jugendstilu musel aj Endell po niekoľkých rokoch plodnej práce z bavorského hlavného mesta uniknúť, keďže ďalšie objednávky od mesta, štátu alebo mníchovského mešťanstva sa nedostavili. Príliš sa oslobodil od vzoru prírody a architektonických tradícií, aby prichádzal do úvahy pre želané reprezentatívne úlohy. V prípade nábytku pre obývačky a jedálne, ktorý sa vyrábal v drážďanských dielnach (Dresdner Werkstätte) pre nemecké domáce potreby išlo o to, navrhnuť jednoduchými prostriedkami esteticky náročný a súčasne lacný nábytok, ktorý by finančne sprístupnil „dobré tvary“ širokým vrstvám obyvateľstva.⁸ Jednoduchá masívna dosková konštrukcia nábytku má do tmavej plochy dubového dreva zapustené, červeno stvárnené ornamenty. V celkovej forme tu umelec upúšťa od svojich voľných formálnych riešení, objavujú sa narážky na archaické a klasicistické podoby stvárnenia, ako napríklad nohy na nábytku v tvare zvieracej nohy, ako to bolo bežné v starom Egypte, alebo sa tu vyskytuje tvar hrotitého oblúka so zahnutými koncami, ktorý, pripomína-

júci štít amazoniek, bol rozšírený na operadlách v klasicizme.

Variant „Jugendstilu“, ktorý Endell objavil, ďalej rozvíjal a interpretoval, nebol ani krátkodobou módou ani časovo vymedzeným javom, ale vytvoril základy pre modernu 20. storočia.⁹

Úplné podcenenie mníchovského Jugendstilu je spôsobené aj tým, že v žiadnom z početných mníchovských múzeí nie je možné z dôvodu „nedostatku miesta“ vidieť ani jediný exponát tohto štýlu. Nemožnosť vidieť tieto exempláre teda spôsobuje, že tento štýl nemôže vôbec pôsobiť. Po tom, čo stroskotal projekt veľkolepého múzea Jugendstilu vo vile Stuck, sa nečrtá žiadna blízka perspektíva ani pre ukryté poklady Mestského múzea, Bavorského národného múzea a Novej zbierky (Neue Sammlung). Naposledy bolo možné vidieť zhustenú antológiu toho najlepšieho a najkrajšieho na výstave „Majstri mníchovského Jugendstilu“ v roku 1988. Väčší rozsah si v Mníchove nemôže nárokovať žiaden z projektov, ako napr. realizácia v horných poschodiach vily Stuck, alebo projekt, ktorý je naplánovaný ako začiatková sekvencia novostavby pre „Neue Sammlung“. V takomto zhustení veľa zaniká: priestorové pôsobenie jednotných súborov, kvantitatívny význam zachovaného, kvalita súvislostí, spojenie s hnutím reformy života a v neposlednom rade skutočnosť, že tu a nie niekde inde bol položený základný kameň abstraktného umenia 20. storočia. Avšak oficiálny Mníchov od začiatku tvrdošijne odmietal svoj Jugendstil a považoval ho za prebytočný, v najlepšom prípade za dekoratívny zlozvyk. Väčšina umelcov, ktorí zanechali diela úžitkového umenia, je úplne zabudnutá a málo pomáha, keď sa ich diela občas dostanú na svetlo sveta. Naposledy sa to udiało s dielom Wolfganga von Wersin,¹⁰ pri ktorom bolo tiež očividné, ako sa náklonnosť k abstraktnému bezpredmetnému stvárneniu, vychádzajúc z úžitkového umenia, v Mníchove presúva na maliarstvo. Tento názor je ťažko sprostredkovať zoči-voči predsudkom, ktorými sa len „slobodnému umeniu“ priznáva právo byť skutočným umením. Že secesia vychádza z „úžitkového umenia“, zo syntézy života a umenia, bolo na začiatku jej výhodou, dnes jej to je však len na škodu. Hermann Obrist videl všetko dopredu a r. 1901 jasnovidecky napísal: „Ak mníchovské mešťanstvo dospeje k poznaniu, o čo tu

vlastne ide – že sa odohráva prvé dejstvo drámy budúcnosti umenia, umenia, ktoré bude viesť od umeleckého remesla k architektúre, a od nej ďalej k plas-

tike a k veľkému maliarstvu, – tak od tohto poznania bude závisieť budúcnosť Mníchova ako mesta umenia.“¹¹

POZNÁMKY

* Text je slovenskou verziou autorovej štúdie, uverejnenej pod názvom „August Endell oder die Erfindung der abstrakten Kunst“ (*Kunst und Antiquitäten*, 1992, Nr. 1/2, s. 26-31, *reprod.*)

¹ Na nadradené aspekty mníchovského Jugendstilu poukázal Siegfried WICHMANN, In: *Aufbruch zur modernen Kunst*. Kat. výstavy, München 1958; – *Les Sources du XX^e siècle*. Kat. výstavy, Paris 1961; – *Hermann Obrist. Wegbereiter der Moderne*. Kat. výst., München (Villa Stuck) 1968.

² Podľa: *August Endell, der Künstler des Photoateliers Elvira 1897-1925*. Kat. výstavy, Museum Villa Stuck München 1977; – *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästhetik, Emanzen, Aristokraten*. Hrsg. Rudolf Herz, Brigitte Bruns. Kat. výstavy, Münchner Stadtmuseum 1986; – *Die Meister des Münchner Jugendstils*. Hrsg. Kathryn B. Hiesinger. Kat. výstavy, Münchner Stadtmuseum 1988.

³ HARTWIG, Joseph: *Leben und Meinungen des Bildhauers Joseph Hartwig*. Frankfurt 1955, s. 55 n.

⁴ ENDELL, August: *Formschönheit und dekorative Kunst*. In: *Dekorative Kunst* 1898. Bd. I, s. 75

⁵ OTTOMEYER, Hans: *Jugendstilmöbel. Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums*. München 1988, s. 133-135

⁶ ENDELL, August: *Architektonische Erstlinge*. In: *Die Kunst*, Bd. 2, s. 297-317

⁷ Tamtiež, s. 314; – ďalej BUDDENSIEG, Tilmann: *Zur Frühzeit von August Endell*. In: *Festschrift für Eduard Trier*. Berlin 1981, s. 223-251.

⁸ *Prinzregentzeit*. Kat. výstavy, Münchner Stadtmuseum 1988, č. kat. 6.2.1.27; – ARNOLD, Klaus-Peter: *Die Werkstätten für deutsches Hausratheopil Müller in Dresden-Striesen*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1982, s. 95-119. ⁹ Vysvetľujúce štúdie vznikli v Spojených štátoch: WHITE, Peg: *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton 1979; – HIESINGER, Kathryn B., tamtiež.

¹⁰ *Wolfgang von Wersin: Vom Kunstgewerbe zur Jugendstilform* (A. Ziffer). Kat. výstavy, München, Villa Stuck 1991.

¹¹ *Münchner Neueste Nachrichten*, č. 213, 7. mája 1901

Melancholie der Metaphysik bei Giorgio de Chirico. Ein Schicksal der Moderne*

Wojciech BAŁUS

*Der Mathematiker und der Geometriker ordnen die Welt, um dann zu verzweifeln: aus dem Gefängnis führt der Fluchtweg ausschließlich ins Nichts.*¹

Melancholische Thematik erschien bei Giorgio de Chirico in einigen Bildern, die der Künstler während seines ersten Aufenthalts in Paris (1911-1918) gemalt hat.

Das erste Werk trägt den Titel *Melancholie* (Abb. 1) und entstand im Jahre 1912, oder nach Maurizio Fagiolo dell'Arcos Vermutung, erst im Jahre 1914.² Es stellt einen weiten hellgrünen von zwei Gebäuden geschlossenen Platz dar. Das an der linken Seite des Bildes (vom Betrachter hin gesehen) anliegende Fragment der Architektur zieht sich der ganzen Höhe des Werkes entlang. Es ist eine sehr dunkle Mauer, durgerissen von einer engen, hohen Arkade. Vom Standpunkt des zentralperspektivischen Kunstgesetzes an wurde diese Arkade völlig falsch gemalt, denn ihr Bogen scheint den Eckwinkel des Gebäudes hindurch zu schneiden, während der Pfeiler mit einer rechteckigen Basis zwei Bögen voraussetzt, die von seinen zwei senkrechten Seiten ausgehen. Das unmittelbar an dem linken Rand des Bildes anliegende Fragment der Mauer scheint ein flacher, nach Tiefe nicht gerichteter Fleck zu sein, was die Unklarheit der Komposition noch stärker betont.

Das zweite von der schon erwähnten Gebäuden, steht parallel zu den waagerechten Seiten des Bildes, und schließt mit einem mächtigen, blauroten Akkord die Komposition des Platzes ab. Sein massiver Körper, koloristische Differenzierung der Stockwerke, und rhythmische Gliederung der Arkaden ge-

ben dem dargestellten Raum eine bestimmte Richtung, und zwar in die Breite des Werkes. Mit dieser Richtung koinzidiert die zweite Anordnung, schräg in die Tiefe hinein, engedeutet durch den oben beschriebenen Bogen der Arkade des Gebäudes in der linken Seite des Bildes. Diese Anordnung läßt den Raum außerhalb des Platzes hervorfließen, zu den zwischen den Häusern sichtbaren Hügeln, von denen lange Sonnenstrahlen fallen. Auf diese Weise wurde die schräge Richtung noch zusätzlich durch die Abfassung der langen Schatten unterstrichen.

Die beleuchtete Mitte des Platzes nimmt eine steinerne, auf der Basis als MELANCONIA unterzeichnete Figur ein. Sie stellt eine halbliegende weibliche Gestalt dar, die ihren Kopf auf der linken Hand stützt, während die rechte Hand ihrem Rumpf parallel liegt. Das Weib ist antikenweise mit einem Chiton gekleidet. Die Statue kontaminiert zwei antische Ariadne-Darstellungen: in der Gestaltung der Figur erfindet man eine Wiederholung der Kapitolinischen Ariadne (eine römische Kopie der griechischen Original aus circa 200 v. Chr.), wenn die Anordnung der Hände erinnert an das Terrakotta Figürchen aus Myrina (Ende des 2. Jh. v. Chr., im Louvre – Abb. 2).³

Das Bild ist eigentlich leer: Die Architektur scheint unbewohnt zu sein, sowohl zwei menschliche Gestalten, die im Licht zwischen Gebäuden sichtbar sind, als auch ein Schatten, der sich hinter einem Pfeiler zeigt, betonen nur das Gefühl der Leere.

Das nächste von den uns interessierten Werken, *Melancholie eines schönen Tages* (Abb. 3), entstand in den Jahren 1912-1913.⁴ Ein breiter Platz mit der Statue der Kapitolinischen Ariadne wurde hier mit

Gebäuden umrahmt; die Aussicht dagegen zieht sich geradeaus bis zum Horizont, der nochmals von den Hügeln geschlossen worden ist. Das Gebäude links wurde, ähnlich wie auf dem früher besprochenen Bild, von Arkaden durchgerissen.

Im Vordergrund steht eine uns den Rücken gekehrt, gebeugte Figur, in Schwarz gekleidet.

Das dritte Bild, *Geheimnis und Melancholie einer Straße* (Abb. 4), kommt aus 1914.⁵ Seine Komposition wurde, ähnlich wie im Falle der früher beschriebenen Gemälde, sowohl die Architektur als auch Licht- und Schattenkontraste bestimmt. Links, diagonal in die Tiefe des Bildes, zieht sich eine orange Straße hinein, deren Lauf durch den Schatten eines großen, auf der rechten Seite stehenden Gebäudes, und ein vom Licht umstrahltes, weißes Haus mit Arkaden festgesetzt wurde. Mitten durch die Straße läuft ein Mädchen, das ein Rad rollt. Ihm gegenüber, hinter einem dunklem Haus, zeigt sich der lange Schatten einer Gestalt hervor. Daneben ist der Schatten eines Stabs oder eines Stocks sichtbar.

Der Vordergrund des Werkes nimmt eine Straßenkreuzung ein. Am dunklem Haus steht ein Wagen mit einer geöffneten Tür.

Das Bild wurde so gemalt, daß man nicht weiß, ob der Betrachter an der Ebene der Straße oder darüber steht. Die zwei parallelen Stäbe, die in der linken unteren Ecke sichtbar sind, suggerieren ein Balkongeländer, was mit dem hohen Sichtpunkt, von dem wir das Mädchen beobachten, übereinstimmt. Ein rechts unten gemalte Gegenstand wurde dagegen so dargestellt, als ob es von der Perspektive eines Fußgängers gesehen werde.

Das vierte Werk, *Gare Montparnasse, Melancholie der Abreise* (Abb. 5), entstand in den Jahren 1913-1914.⁶ Es stellt die in einem Abstand vom Betrachter stehenden Gebäude dar. Links bemerken wir das Fragment eines hohen Gemaches, durchgerissen von einer großen Arkade, deren linke Seite, auch von Arkaden gegliedert, in die Tiefe des Gemäldes hineinfließt. An dieses Gemach stößt eine riesige Terrasse, die sich zuerst parallel zur Fläche des Bildes zieht, dann aber in die Tiefe biegt. Die Terrasse wird durch schmale Pfeiler gestützt, unter denen Sonnenstrahlen fallen, die die dort herrschende Dunkelheit ein bißchen erleuchten. Die Ingerenz des Lichtes ist aber nicht groß, der beschattete Teil scheint dazu ganz

flach zu sein, was mit den *chiar'oscuro* gemalten Fragmenten im Widerspruch steht.

Im nächsten Vordergrund sieht man eine kleine Ziegelmauer, auf der die Bananen liegen. Die linke Ecke des Bildes wird durch eine Kulisse beschränkt, die die Form einer bunten, mit den senkrechten Streifen bemalten Mauer, annahm. Zwischen beiden Mauern läuft ein orange Weg. Auf der Höhe der Ziegelwand biegt er rechts in die Tiefe des Gemäldes hinein, indem er sich aber zugleich mit dem Rand der Wand verbindet, was eine bestimmte Spannung zwischen der Dreidimensionalität und Flachheit des Werkes verursacht. Dieser Weg führt dann entlang der Terrasse zur nächsten Mauer, hinter der ein ankommender Zug gesehen wird; mit dieser Mauer verbindet sich er aber nicht. Auf dem Weg stehen zwei Personen.

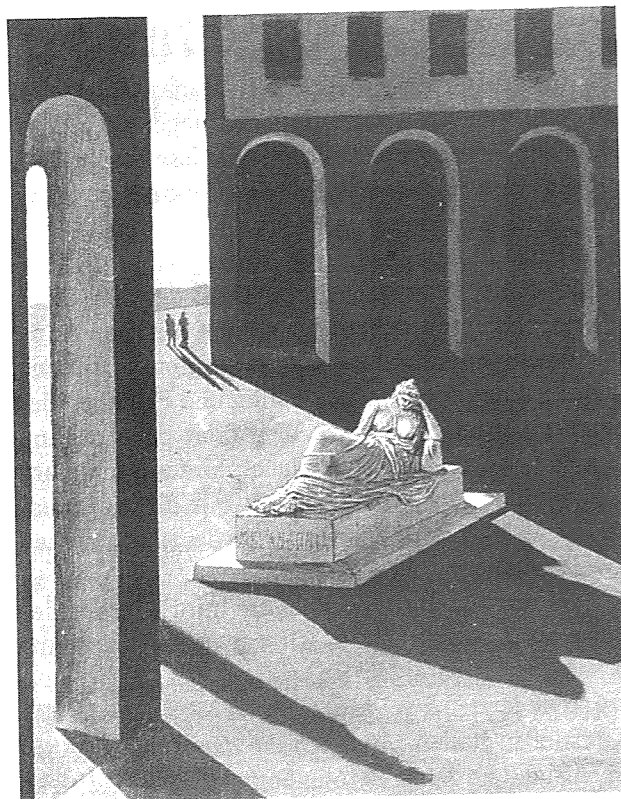
Hinter der Terrasse steht ein mit Fähnchen dekorierter Ziegelurm. Ein Zifferblatt zeigt der Anbruch der halb drei Uhr an.

Die letzten zwei Melancholie-Werke malte der Künstler in Italien. *Melancholie der Abreise* (Abb. 6) entstand im Jahre 1916 in Ferrara.⁷ Das Bild stellt eine Konstruktion aus Fragmenten der Maschinen, Geräte und Gegenstände aus Holz und Blech dar, die auf irgendwelchen Kisten steht. Im Hintergrund sieht man einen Mast mit einer Fahne. Den unteren Teil des Bildes füllt eine trapezoidförmige Karte aus, die die Route einer Schifffahrt zeigt.

Die räumliche Konzeption des Werkes ist nicht einheitlich: die absurde Konstruktion ist dreidimensional, während die grünliche Streifen an den Seiten des Bildes und in seiner linken oberen Ecke einen Eindruck der Flachheit und Zweidimensionalität machen.

In den Jahren 1918-1919 malte de Chirico *Hermetische Melancholie*.⁸ Auf einer aus Brettern gebauten Bühne wurden auf ihrem beiden Seiten einige Gegenstände gestellt. In der Mitte des Bildes, im Hintergrund sieht man den Kopf einer Hermesstatue.

Alle beschriebenen Werke von de Chirico charakterisieren sich durch ähnliche Züge. Ihre innere Welt wurde mit der bestimmten Zahl der sich wiederholten Elementen gebaut, und zwar mit den Formen der Arkadenarchitektur, Flächen der Plätze, menschlichen Gestalten, den antikisierenden Statuen, Erzeugnissen der Technik (Wagen, Zug, Uhr) oder



1. Giorgio de Chirico: *Melancholie*, 1912 (1914?). London, Sammlung Estorick

ihren Fragmenten (Konstruktion in der *Melancholie der Abreise*), dem flachen wolkenlosen Himmel und Umrissen der Hügel am Horizont. Diese Elemente werden stark vereinfacht, schematisiert, und in geometrischer Strenge gehalten. Ihre Existenz scheint dadurch nur halb real zu sein. Menschliche Gestalten sind mehr den Schatten als lebendigen Personen ähnlich – doch geschieht es auch oft, daß auf dem Bild nur Schatten gesehen werden. Die zu den elementaren Formen reduzierte Architektur sieht wie eine Bühnenausstattung aus. Auch flache Plätze wirken wie die Bretter einer Bühne, auf die hier und dort Atrappen der Häuser und Skulpturen gestellt wurden. Die bühnenähnliche Konzeption des Raumes kommt völlig zu Worte in der ferrarischen und römischen Schaffensperiode des Künstlers (1915-1919), was in der *Hermetischen Melancholie* leicht zu erkennen ist.⁹

Die Arealität der Bilder von de Chirico läßt sich aber nicht nur auf die Theatralisierung zurückführen,

das Theater selbst, das uns der Künstler darstellt, ist nämlich unmöglich zu verwirklichen. Das resultiert aus der Inkonsequenz in perspektivischer Gestaltung der Werke (mehrere Punkte des Zusammentreffens und Mangel an den eindeutigen Standort des Betrachters), und auch aus dem Widerspruch zwischen dem gleichzeitigen Streben nach der Zwei- und Dreidimensionalität.¹⁰

Nicht nur die räumlichen Strukturen der *Melancholien* widersprechen der Logik der Nachrenaissancemalerei, es fehlt hier auch die Logik der Naturerscheinungen. Die niedrig stehende Sonne wirft lange Schatten, was im Gegensatz zu der durch die Uhr gezeigten Zeit steht. Der aus der Lokomotive quillende Rauch geht nach oben, während die Fähnchen im starken Wind flattern.¹¹ Die Koloristik hat schließlich wenig mit den Farben zu tun, an die wir in der Natur gewöhnt sind.

Trotz ihrer Scheinbarkeit und dem Mangel an Logik, macht die geheimnisvolle Welt der Bilder von de Chirico den Eindruck der Stabilität und Beständigkeit. Das resultiert vor allem aus dem Ausnutzen der großen und sich gegenseitig kompensierenden farbigen Flächen. Die Überlegenheit der Vertikalen und Horizontalen über den Diagonalen, sowie die merkliche Anwesenheit des architektonischen Elementes geben den analysierenden hier Bildern eine monumentale Statik. Dies bestätigt sogar das dynamischste Gemälde ganzer Serie, das *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, wo schnelle Rhythmen der Arkaden und schräge perspektivische Zusammentreffen beider Gebäude, im Rahmen eines Werkes einander mildern. Das Mädchen mit einem Rad läuft davon – die Häuser dagegen bleiben unerschütterlich stehen.

Diese Verbindung der Beständigkeit und Täuschung, der theatralischen Vorläufigkeit und Unveränderlichkeit entscheidet über die Rezeptionsweise von de Chiricos Bilder. Die dargestellten Straßen machen den Eindruck der Entfremdung, denn im Bühnenausstattung läßt sich nicht wohnen, und eine daraus gebaute Stadt, auch wenn sie Jahrhunderte lang stände, wird immer als etwas an der Grenze eines Phantoms und der Wirklichkeit gesehen. Das Gefühl der Alienation wird noch stärker durch den mächtigen Licht- und Schattenkontrasten vertieft. Als Effekt dieser Bestrebungen machen die beläuchteten

Partien den Eindruck heißer und blendender Stellen, wo ein Mensch schwer aushalten könnte; die beschatteten Teile sind dagegen so dunkel, daß sie abstoßend wirken.

Aus dem Gefühl der Entfremdung wächst in den Bildern von de Chirico das Bewußtsein einer Bedrohung. Es resultiert sowohl aus einer schon hier analysierten Verbindung der Täuschung mit der Beständigkeit, als auch daraus, daß der innere Raum dieser Werke eine eonem Gefängnis ähnliche Wirkung macht. Straßen und Plätze richten unseren Blick auf den Horizont (dorthin gehen gewöhnlich menschliche Figuren), aber zu den dort sichtbaren Hügeln gibt es keinen Weg, oder sogar werden sie mit einer Mauer von uns abgetrennt. Die Bedrohung kommt wohl auch von den hinter den Gebäuden verborgenen Gestalten, die sich einem Betrachter in Form der Schatten erscheinen.

Die Absurdität der Kompositionen von de Chirico, sichtbar im Kontrast zwischen der Dreidimensionalität und der Flachheit, wie auch im Mangel an Eindeutigkeit der architektonischen Formen, gibt noch den dritten Eindruck: nämlich solche Welt scheint unentschieden zu sein. Im Rahmen des vom Maler gebauten Dekor sind die gegensetzten Lösungen möglich, die jedoch in der inneren Konzeption der Werke bewurzelt werden. Realität und Unrealität, Flachheit und illusionistische Dreidimensionalität, Mittag und Abend, Wind und Stille, Reise und Stillstand – das alles wird in den Bildern von de Chirico enthalten. Zum eigenartigen Symbol der Unentschiedenheit kann der im Vordergrund der *Melancholie* stehende Pfeiler dienen, der – wie wir wissen – so mit einer Arkade bekrönt wurde, daß die ganze architektonische Lösung entweder widersprüchlich oder zweideutig angedeutet werden muß.¹²

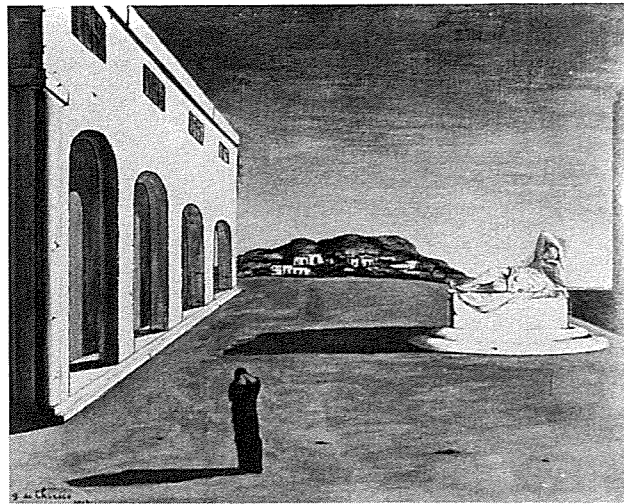
Die Unentschiedenheit führt zur Stagnation. Wie in den von Hermann Hesse beschriebenen Teagularius Spielen, erscheint an Stelle des großen *finis* eine Reihe von widersprüchlichen Möglichkeiten, zwar gleichberechtigt aber nicht ausgenutzt. Im Resultat bekommen wir statt einer Lösung ein Rätsel.¹³

Die unentschiedene, gefährliche und fremde Welt, die rätselhaft an der Grenze der Realität und der Täuschung dauert, kann dem Menschen in einer alltäglichen Erfahrung nicht erscheinen. Um sie so zu sehen, muß man von der täglichen Existenz zu-



2. Ariadne. Myrina, Ende des 2. Jh. v. Chr., Terrakotta. Paris, Musée du Louvre

rückziehen. Wie de Chirico schrieb, muß man eigentlich die einfachen Funktionen der uns umgebenden Gegenstände vergessen.¹⁴ Erst nachdem diese Maßnahme, die man mit der fenomenologischen *epoché* vergleichen könnte, getroffen wurde, eröffnet sich vom Menschen eine andere Dimension der Wirklichkeit. Dinge, die ihrer alltäglichen Bedeutungen beraubt werden, erscheinen damals in ihrer ganzen Fremdheit, Unzugänglichkeit, Rätselhaftigkeit, und sogar in ihrem Grausen. „Wählen wir ein Beispiel“, schrieb der Maler. „Ich betrat ein Zimmer und sehe einen Mann, der im Sessel sitzt. Unter der Decke hängt ein Vogelbauer mit einem Kanarienvogel. An den Wänden entdeckte ich Bilder, in einem Regal Bücher. Das alles überrascht mich nicht und setzt mich nicht in Verwunderung. Ich habe alles in Erinnerung. Nehmen wir aber einmal an, daß aus unerklärlichen, meinem Willen nicht unterworfenen Ursachen die Kette der Erinnerung für einen Augenblick durchreißt. Wer weiß, wie ich dann den sitzenden Mann, den Vogelbauer, die Bilder, das Bücherregal sähe? Wer weiß, welches Staunen, welchen Schrecken ich empfinden würde, wenn ich die Szene betrachte? Oder ob sie vielleicht freundlich und tröstlich wir-



3. Giorgio de Chirico: *Melancholie eines schönen Tags*, 1912-1913. Privatsammlung

Beide Wahrnehmungstypen hängen vom menschlichen Ich ab. Im ersten Fall entscheidet der Mensch über die Funktionen der ihn umgebenden Gegenstände, im zweiten, indem er sich auf „Rätsel der Dinge“ konzentriert, fragt nach dem symbolischen Sinn der gesehenen Erscheinungen, Formen und Gestalten. De Chirico handelt hier nach der idealistischen Philosophie eines Otto von Weiningers, indem er den Ziel der Metaphysik nicht in einer traditionellen Frage nach Sein und Nichts, sondern im Bauen „einer universelen Symbolik“ sieht. „Was das Meer, was das Eisen (...) bedeuten, die Idee, die sie repräsentieren, aufzudecken, darauf gehe ich auf“, erklärte Weininger. „Es soll die ganze Welt umspannen, und die tieferen Sinn der Dinge bloßzulegen im eigentlichen Sinne zu erklären trachten.“¹⁸

Die äußere Welt existiert für den Menschen insofern, daß sie von ihm wahrgenommen wird. Das führt zu einer Schlußfolgerung, daß der Mensch und die Natur in einer gewissen Korrespondenz stehen. Auf diese Weise wird die Metaphysik zur Erkenntnistheorie; der Mensch als Mikrokosmos verstanden, nimmt die von der Welt ausgehenden Anstöße wahr, die zu den Symbolen der tiefen überpsychischen Wirklichkeit werden. „Mit diesem Gedanken des Mikrokosmos [!] macht nur dieses Buch zum ersten Mal ernst: Das System der Welt ist ihm identisch mit dem System des Menschen, jeder Möglichkeit im Menschen entspricht etwas in der Natur. So wird die Natur, alles Sinliche, Sinnenfällige in der Natur gedeutet durch die psychologischen Kategorien im Menschen und nur als Symbol für diese betrachtet.“¹⁹

Die so verstandene Metaphysik stellt sich wirklich außerhalb der Frage nach dem Sein und Nichts auf. In der Tiefe von Dingen entdeckt sie nicht das ontologische Prinzip der Existenz sondern die Formen und Erscheinungen, die der Mensch als Entsprechungen der eigenen Zustände seines Geistes wahrnimmt. Der metaphysische Aspekt der Welt sagt *de facto* über den transzendentalen Inhalt des menschlichen Ichs, über die idealistische Konstruktion des Subjekts. „Alle Dinge, die ich sehe, sind nicht die volle Wahrheit [...] Alle Dinge sind nur Erscheinungen, d. s. sie spiegeln nur meine Subjektivität wieder.“²⁰

In den Werken von de Chirico ist solche Vision der Metaphysik geprägt. Der Maler setzte sich zum Ziel, Dinge und Ereignisse in ihrem außeralltäglichen

Ausmaß, in ihrer ganzen Rätselhaftigkeit darzustellen. Die Welt wurde dadurch zum symbolischen Universum, das die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Seele wiederspiegelt. Indem wir also zu unseren Bildern zurückkehren, können wir feststellen, daß sie die „hermetischen Zeichen einer neuen Melancholie“²¹ zeigen; hinter diesen Zeichen dagegen soll man eine tiefe Ergriffenheit der menschlichen Psyche und Seele vermuten.

Wenn das Ich, nach dem Rückzug vom Getriebe der Welt, Melancholie in der metaphysischen Relation zwischen sich selbst und der „reinen“ Dingen entdeckt, muß das bedeuten, daß solche Melancholie in der metaphysischen Schicht von *ego* verwurzelt ist. Diese These machen die Beobachtungen von Emil Cioran deutlich: „Wenn für einfache, gemeine Erlebnisse eine naive Vertraulichkeit mit individuellen Aspekten der Existenz wesentlich ist, so führt in der Melancholie die Trennung von ihnen zu einem unbestimmten Empfinden der Welt und zum Wahrnehmen dieser Welt als Unbestimmtheit.“²² Cioran meint, daß Melancholie dann nicht zum Vorschein kommt, wenn eine unmittelbare, unnachdenkliche und instrumentale Einstellung des Menschen zur Wirklichkeit die erste Geige spielt. Sie kommt zum Vorschein erst dann, wenn die Stelle der „Zuhandenheit“ ein „unbestimmtes Empfinden der Welt“ einnimmt, dann also, wenn es diese erste Form der Relation mit Dingen nicht mehr gibt.

„Eine intime Erfahrung und eine seltsame Vision“, bemerkt der Schriftsteller weiter, „schaffen konkrete Formen der Welt ab, um sie in eine nicht-materielle allumfassende Durchsichtigkeit zu hüllen. Das fortschreitende Abreißen von allem, was individuell und konkret ist, hebt uns zur komplexen Vorstellung, die je mehr an Weite gewinnt, desto schneller verliert an Konkretum.“²³ In der Melancholie verschwindet also der tägliche Bezug auf Dinge und seine Stelle nimmt das Gefühl der entindividualisierenden und halb dematerialisierten Totalität.

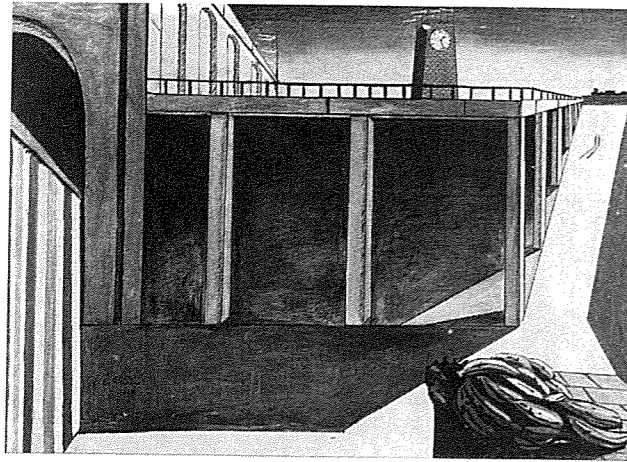
So gemeint, können wir die Bilder von de Chirico unter melancholischen Voraussetzungen sehen. Ihr Welt ist aus den sich wiederholenden, der individuellen Züge beraubten Formen der Architektur, Natur und Technik, gebaut. Alle diesen Formen scheinen dazu nur zum Teil reel zu sein, was spielt mit den Bemerkungen von Cioran mit. Auch die räumli-



4. Giorgio de Chirico: *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, 1914. Privatsammlung

che Unbestimmtheit, die jede Möglichkeit des Auswegs außerhalb der gemalten Plätze und Straßen der Städte hemmt, findet ihre Bestätigung im Satz, daß „Melancholie ein unbestimmter Zustand ohne deutliche und konkrete Richtung [ist]“.²⁴

Der Inhalt der Werke von de Chirico geht aber in jenem zerfließenden Gefühl, daß alles ständig zerstreut wird, nicht aus. Neben der für Melancholie typischen „Diffusität“²⁵ erscheinen drin Elemente, die mehr aggressiv wirken und die das Gefühl der Alienation und Bedrohung mit sich bringen. Dauern und Täuschung, blendendes Licht und tiefe Dunkelheit, Arkaden der Häuser und Schatten der unsichtbaren Menschen, Wind und Stille, schließlich die unentschiedene Spannung zwischen der Flachheit und der Dreidimensionalität – das alles, von einer metaphysischen Entfernung gesehen, will zum Menschen sprechen. Wie aber de Chirico selbst über ein Ereignis, das seine Inspiration für das Bild *Geheimnis eines Herbstnachmittags* (1910) war, schrieb: „Was damals



5. Giorgio de Chirico: Gare Montparnasse. Melancholie der Abreise, 1913-1914. New York, The Museum of Modern Art, Sammlung Soby

geschah, kann ich nicht erklären; es bleibt Geheimnis. Ich möchte daher auch das aus ihm kommende Bild Geheimnis nennen.“²⁶ Ebenso ängstlich klingen die Erklärungen des Malers in Bezug auf eines seiner Hauptmotive – eine halbrunde Arkade: „Nichts kommt dem Rätsel der Arkade gleich, wie von den Römern erfunden wurde. Eine Straße, ein Bogen: Die Sonne scheint anders, wenn sie eine römische Mauer in Licht badet. Ihr Mysterium ist trauriger als der französischen Architektur [...] Die römische Arkade ist Schicksal. Ihre Stimme spricht in Rätseln.“²⁷ Es helfen hier ein bißchen die Behauptungen von Weininger, der schrieb, daß der Kreisbogen etwas hat, das „nicht vollendet ist“, weil eine Arkade sich mal erhebt, mal sinkt.²⁸ Das muß also dem menschlichen Schicksal ähnlich sein, dem Schicksal, das nie völlig erfüllt wird, und unerwartet zu Ende geht. Die Welt der Dinge spricht aus den Bildern von de Chirico keinesfalls klar – die Rätsel der Straßen und Plätze stehen viel näher dem Schweigen oder einer paradoxen Bezeichnung von Walter Benjamin über „Ausdruck der Ausdrucklosen“. Ihre Sprache ist praktisch stumm.²⁹

Ähnliche Erfahrungen, die als das Ergebnis des Angriffs des Mittagsdämonen bezeichnet werden, beschrieb schon seit 4. Jh. die monastische Literatur. Evagrius Ponticus verband sie mit dem Begriff „Acedie“.³⁰ Von 10 bis 14 Uhr bleibt die Sonne auf der ägyptischen Wüste praktisch stehen. Die Zeit hält,

weil das Gefühl des rhythmischen Wechsels der Tageszeiten verschwindet. „Folglich“, kommentiert Günther Bader, „erscheint in der Acedie eine unausweichliche Stagnation aller Dinge, die dadurch ungemilderte Hinsichtslosigkeit und gnadenlose Gegenwärtigkeit geradezu als Dinge an sich aus sich hervortreten. [...] Schwindet im Zenit der Sonne jede Hinsichtlichkeit der Dinge von lauter Sichtbarkeit, treten also, mit einer Unverrückbarkeit, die der Sonne entspricht, die Dinge als sie selbst hervor, so ist eine etwa gehegte Erwartung, dem Menschen komme aus den Dingen etwas Menschliches bereits entgegen, gänzlich wiederlegt. [...] Dem menschlichen Ausdruck antwortet auf der anderen Seite nicht wiederum Ausdruck, sondern Ausdruck des Ausdrucklosen. [...] Ausdruck des Ausdrucklosen ist Glotzen. [...] Der erwartete Augenaufschlag der Dinge: er starrt zu einem Glotzen, wie es in der Höhe der Sonne sich ausdruckslos darbietet. Nicht menschlich sein könnend, ist es aber nicht einfach sachlich, sondern dämonisch. Somit zeigt sich in der Stunde der Acedie unentrinnliche Aufdringlichkeit, Aufsässigkeit der Dinge, in gänzlicher zeitlich wie räumlicher Distanzlosigkeit. Was die Zeit anlangt: Stagnation; was den Raum anlangt: Haß auf den Ort. Es geht nichts mehr.“³¹

Acedie war für die Kirchenväter eine Sünde. Der Heilige Thomas von Aquin verstand sie als *tristitia de bono divino* – Trauer, Trägheit und Unruhe, die aber das ausschließt, was die Wüstenväter mit dem Begriff *apatheia* bezeichneten: „die Ruhe des Geistes in Gott“.³² De Chirico räsoniert umgekehrt: nicht nur findet er die melancholischen Zustände unsündig, sondern auch „lockt“ er noch *demonium meridianum!* „Die Welt ist voll von Dämonen! So sagte Heraklit aus Ephesos als er während der Mittagstunde, die schwanger von Geheimnissen war, in den Säulengängen auf und ab ging. Es ist notwendig, die Dämonen in allen zu entdecken“.³³

Die Mittagstunde ist also für ihn eine metaphysische Zeit, die das Rätsel der Welt enthüllt. In der von Fremdheit, Unentschiedenheit und Stagnation ausgelösten Melancholie; in der Unruhe, Bedrohung und Apathie, die dann zum Vorschein kommen, findet der Maler einen positiven Aspekt. ET QUID AMABO NIHIL QUOD ENIGMA EST? lautet die Inschrift am Rahmen eines Selbstbildnisses aus 1911,

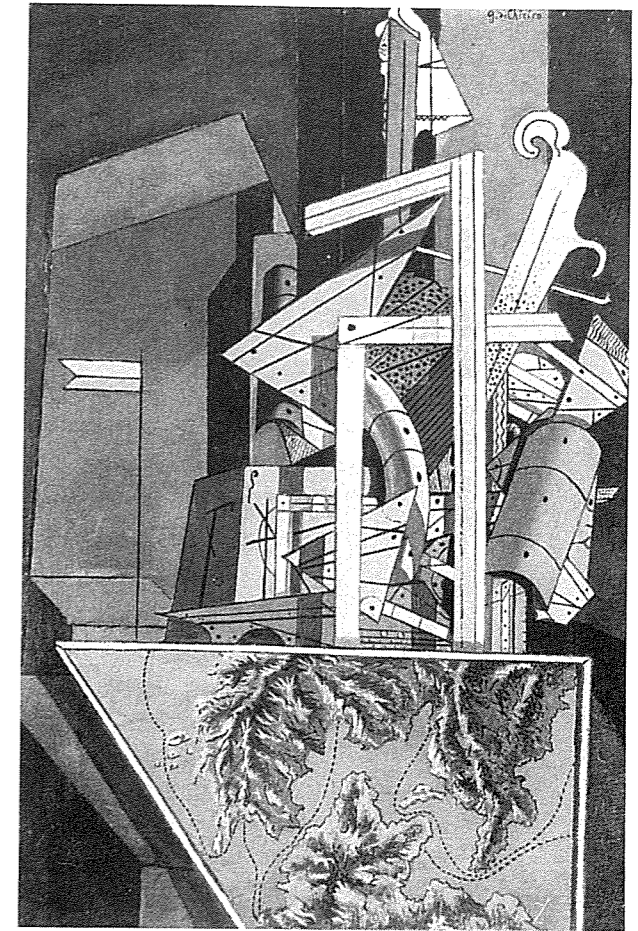
das den Künstler in einer sinnenden Pose, die Wange auf die Hand stützend darstellt.³⁴

Solche Denkweise war weder im Mittelalter noch im Altertum möglich. Acedie oder *tristitia* waren sündhaft, Melancholie dagegen war ausschließlich als eine Krankheit oder eine charakterologische Beschwerde verstanden, die von schwarzer Galle verursacht wurde.³⁵ Sogar die berühmten Erwägungen aus *Problemata Physica* (XXX, 1) von Pseudo-Aristoteles (Theophrast), die die Verbindung von Melancholie und der Genialität betreffen, beschränkten sich lediglich auf das Suchen nach psychologischen Erklärungen für die Tatsache, daß „alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen [sind]“.³⁶

Positive Elemente der melancholischen Erlebnisse finden wir zum ersten Mal bei Petrarca. In *Secretum* beklagt sich Franciscus bei Hl. Augustinus über die ihn peinigenden Trübnisse und Abscheu vor der Welt. Trotz aller Bitterkeit und Wehmut jenes Zustandes, doch entdeckt der Held drin auch das Element der Zufriedenheit: *voluptas dolendi*³⁷. Es kommt von dem Nachdenken über das menschliche Schicksal, über Fortuna, die unbeständig ist. Angenehme Empfindungen entstehen bei der Kontemplation, indem sie den Menschen eine Distanz zum Objekt des Nachdenkens halten läßt. Dann wird die Wonne der Wehmut geboren – „wenn Frieden die Brust des Bertübten bewonnet“³⁸.

Eine seltsame, in dem melancholischen Zustand gefundene Zufriedenheit, verbindet sich also mit dem Genießen eines nicht mehr entfernbaren Risses, der auf der bisher glatten Oberfläche des Seins entdeckt wird. Wenn im Laufe der Zeit, die europäische Philosophie diesen Riß in eine Kluft verwandelte, um schließlich den Abgrund des Nichts zu entdecken, begann auch die metaphysische Dimension der Melancholieerfahrung zu wachsen. Sie läßt dann ohne Schreck und Verzweiflung in den leeren, aufweichenden Weltall hinein blicken.³⁹

Walter Benjamin versuchte solche Erfahrung der Welt schon im Barock zu finden, und zwar in den aus dieser Zeit kommenden deutschen Trauerspielen. „Wo das Mittelalter“, schrieb er, „die Hinfälligkeit des Weltgeschehens und die Vergänglichkeit der Kreatur als Stationen des Heilwegs zur Schau



6. Giorgio de Chirico: Melancholie der Abreise, 1916. London, Tate Gallery

stellt, vergräbt das deutsche Trauerspiel sich ganz in die Trostlosigkeit des irdischen Verfassung“.⁴⁰ Die Überzeugung, daß Alles keinen Sinn mehr hat, liegt an der Quelle der Weltbild im Barock. Den Künstlern bleibt nichts übrig, als jene leere Totalität zu beschreiben. Zu Worte kam dann die vollkommene Nichtigkeit des Schöpfens, die mit dem Mittel der Allegorie dargestellt wurde. Aus den Barockwerken strahlt der Gedanke: *vanitas vanitatum et omnium vanitas*. Der jene Allegorien verbindende Ausdruck der Wehmut, der für Benjamin mit Melancholie identisch war, „ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaften Genügen an ihrem Anblick zu haben“.⁴¹

Das Rätsel der Dinge liegt darin, daß die Natur und Artefakten nur als die Zeichen der Vergänglich-



7. G.B. Castiglione: Melancholie, um 1647, Radierung. Hamburg, Kunsthalle

keit gesehen werden. Die Melancholie kommt von einer peinlichen Entdeckung, daß hinter der Jugend, Schönheit, dem Wohlstand und Überfluß immer der Tod und Verfall verborgen sind. Das Metaphysische der Erfahrung besteht hier also darin, daß der Mensch *sub specie melancholiae* den allgegenwärtigen vanitativen Aspekt bemerkt. Die Kunst hat als ihre Aufgabe, diesen Aspekt zu veranschaulichen und zu

bezeichnen, wozu die allegorische Art der Schilderung dient.⁴²

Neuere Untersuchungen haben die Thesen von Benjamin modifiziert. Wie es scheint, wäre es schwer, schon in der Barockzeit die Merkmale der nihilistischen Weltanschauung zu finden. Die Derbheit der damaligen Allegorien soll nicht auf absolute Weise gemeint werden. „Der melancholische Gehalt des Trauerspiels“, schreibt Hans-Jürgen Schings, „ist provokatorisch und konsolatorisch gemeint [...] Das Trauerspiel begreift sich nicht als autonomes Kunstgebilde, 'über dem die Trauer ihr Genügen findet,' vielmehr als einen in der dramatischen Kunstfigur aufbewahrten Wirkungsprozeß, der Melancholie (*Aegritudo*) 'reinigt'. „Als Folge: „vergräbt die 'spectatio conditionis humanae' den Betrachter nicht in die 'Trostlosigkeit der irdischen Verfassung,' sie verschafft ihm Kraft solcher von Affekten geschärften Meditation Freiheit gegenüber Fortuna und Vanitas“.⁴³ *Ubi inletabilitas ibi virtus* lautet die Inschrift auf einem Stich von Giovanni Benedetto Castiglione, der eine unter Ruinen, Knochen und verdorbenen Gegenständen in Gedanken vertiefte Frau darstellt (um 1647 – Abb. 7). Die barocke *vanitas* will durch die Hervorhebung der Unbeständigkeit der Dinge dieser Welt folglich zur Entdeckung der unvernichtbaren Wirklichkeit d.h. des Gottes führen. Melancholische Erwägungen über die Vergänglichkeit der Dinge sollen nur zum Ziel werden, das zur Tröstung führt.⁴⁴

Die Situation änderte sich in der Aufklärung, als der französische Rationalismus an Stelle des Gottes den menschlichen Verstand entgültig einsetzte. Die *experimentum suae medietatis* bedeutete aber keinen Sieg der Weltanschauung, die eine harmonische Existenz der von den Fesseln des Aberglaubens und der Vorurteile befreiten Menschen verkündete. Statt des christlichen *ordo* „entsteht Melancholie aus dem Bewußtsein der 'transzendentalen Obdachlosigkeit' „,⁴⁵ Das inmitten von Universum gestellte Ich war nicht imstande, der Welt einen Sinn zu versichern. Fast alle Vertreter des französischen Aufklärung (außer Diderot vielleicht) waren von *ennui* besessen, also von irrationaler Schwermut, deren Quelle in einer Sehnsucht nach absoluter Vollkommenheit lag, was dennoch im Rahmen ihrer Ansichten unerfüllbar bleiben mußte.⁴⁶

Seit jener Zeit wagte die europäische Kultur nie mehr, eine Weltanschauung anzunehmen, die das Gute des Daseins verkünden, und in ihr Zentrum Göttlichkeit stellen würde. Das Problem eines Europäers des 19. Jahrhunderts schildert sehr gut der Holzschnitt *Melancholie* (Abb. 8), gemacht nach einer Zeichnung von Caspar David Friedrich von seinem Bruder im Jahre 1803.⁴⁷ Eine in Gedanken versunkene Frau sieht in die unendliche Weite hin, die in der Graphik durch einen leeren Hintergrund ausgedrückt wird, der im Kontrast zu dem reich mit Pflanzen bedeckten Vordergrund steht. So dargestellt, kann jene Unendlichkeit keine klare Idee verkörpern, und zwar deshalb, daß es sich nicht sagen läßt, ob der weiße Hintergrund zur Hieroglyphe eines verborgenen Gottes wird, oder einfach die Anwesenheit des Nichts verkündigt. Das in diesem Werk enthaltene metaphysische Erlebnis wird auf die Betrachtung etwas unklares, zugleich Unentschiedenes, Anziehendes und Betäubendes zurückgeführt. Jene Unklarheit wird im Gefühl der allumfassenden Melancholie kulminiert, in dem wortlos das Begreifen der Existenzquellen ausgedrückt wird. Es rührt daher, daß die Welt im Unbekannten, Ungeannten, im etwas, was schwer zu bezeichnen sei, driftet.

Solche Meinungen können zum Nihilismus führen. Im Nihilismus „entweder ist Alles bedeutungslos, d.h. Nichts, oder Alles ist problematisch, d.h. Nichts“.⁴⁸ Die Welt hat also ihr Grund, wie es Nietzsche veranschaulichte, weder im Gott, noch im beständigen Dasein, sondern in einer Differenz: Alles ist es und ist es nicht mehr, es existiert zugleich sinn- und wertlos, es erscheint, obwohl dahinter kein Ding an sich steht. Keine Form des Daseins bleibt gänzlich mit sich selbst identisch – wirklich gibt es nur Schein.⁴⁹

Nihilismus in den Bildern von de Chirico kommt zum Vorschein in den Erlebnissen, die diese Differenz erhüllten. Seine *Melancholien* zeigen die Welt, die existiert und existiert nicht mehr, die etwas bedeuten will, und zugleich zum „Ausdruck des Ausdrucklosen“ wird, die lauter Rätsel symbolisiert, die in demselben Moment lockt und abstößt. Diese Welt scheint geordnet zu sein, unterstellt den geometrisch-perspektivischen Prinzipien, letzten Endes aber zeigt sich, daß sie nach keiner einheitlichen



8. C.D. Friedrich: Melancholie, 1803, Holzschnitt. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

Regel gebaut wird, und alles in Tausende einander nicht verbundene, sinnlose Dinge zerfällt.⁵⁰

Nicht jeder Nihilismus führt zur Melancholie. Melancholie erscheint nur dann, wenn sich eine nihilistische Erfahrung in Unentschiedenheit verwandelt. Nur dann offenbart sich die Differenz in Form eines Rätsels. Nichtigkeit erschreckt in dieser Situation nicht, sie stimmt nur nostalgisch, denn alles ist vorhanden, aber nicht vollkommen, nicht ganz wahrhaftig, und die der Welt zugrunde liegende Leere zum Schein wird. Die Unentschiedenheit jener Situation führt zum melancholischen Anhalten der Zeit: Wie kann man denn, wenn es Nichts seinem Ende geht, die Zukunft von der Vergangenheit unterscheiden? Auf diese Weise entsteht ein seltsames Gefühl der Ewigkeit, denn Welt-Schein wird zum Dauern. Gibt es keine Entscheidungen mehr, so werden auch kei-

ne Änderungen empfunden. Solche Ewigkeit ist leer, langweilig und traurig, doch auf eine eigene Art „metaphysisch“.⁵¹

Laßt uns letzte Frage stellen: Hat eigentlich das Dasein oder eher das menschliche *ego* an einer seltensamen Anämie, wie es Jeanne Hersch bezeichnete, erkrankt?⁵² Wenn die Metaphysik von de Chirico Entsprechungen des Ichs in der Welt entdeckt, so erzählen die Bilder des Künstlers dann im Grunde genommen davon, was im menschlichen Inneren geschieht. Das Gefühl der Entfremdung und Bedrohung, Stummheit und zugleich des rätselhaften Symbolismus der Dingwelt stellen den Zustand des europäischen Bewußtseins an der Schwelle des 20. Jahrhunderts dar. Auf den Plätzen und Straßen, unter den versteinerten Statuen, leeren Häusern mit

geheimnisvollen Arkaden, umgeben von Schatten der anonymen, doch gefährlichen Wesen, treibt das verlaufene Ich herum.⁵³ Im Jahre 1916 veröffentlichte Sigmund Freud sein berühmtes Studium *Trauer und Melancholie*. Er bewies dort, daß es zum Gegenstand der Krankheit und der melancholischen Gefühle das *ego* ist, das seine genau bestimmten Eigenschaften verloren hat. Vertieft in Schwermut kann es sich selbst nicht mehr finden, und in sich selbst hat es keine Unterstützung.⁵⁴ Es bleibt ihm nicht übrig, als unter anämischen Häusern, unter Schatten ohne Leben herumzutreiben, tief überzeugt davon, daß kein gemeinsamer Sinn diese Gegenstände verbindet. Aus dem tiefsten menschlichen Ich blickt Nichts heraus, das nach einer paradoxen Bezeichnung von Heidegger „alles nichtet“.

ANMERKUNGEN

* Dieser Aufsatz wurde im September 1993 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel geschrieben. Ich möchte mich bei Frau Mag. Krystyna Moczulska (Czartoryski Museum, Krakau) für Ihre Hilfe im Sammeln des ikonographischen Materials herzlich bedanken.

¹FÖLDÉNYI, L.F.: *Melancholie* (übersetzt v. N. Tahy). München 1988, S. 343

²FAGIOLO dell'ARCO, M.: *L'Opera completa di Giorgio de Chirico (1908-1924)*. Milano 1984, Kat. 52; – Siehe auch: CLAIR, J.: „*Sous le signe de Saturne*“. *Ordre visuel et ordre politique. Notes sur l'allégorie de la Mélancolie dans l'art de l'entre-deux-guerres en Allemagne et en Italie*. In: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 7-8, 1981, S. 186; – *Catalogo generale Giorgio de Chirico*. Bd. IV/1, Venezia 1974, Kat. 257.

³BERNHARD, M.-L. – DASZEWSKI, W.A.: *Ariadne*. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 3. Zürich – München 1986, Kat. 118 und 123 (S. 1062). Das bis heute mit de Chiricos Bild nicht verbundene Figürchen aus Myrina befindet sich seit 1888 (Inv. Myrina 668) in Louvre. Als die fast ganze Sammlung der Objekten aus den Ausgrabungen Pottiers und Reinachs schnell nach der Erwerbung ausgestellt wurde (und ist bis heute noch ausgestellt), kann man vermuten, daß sich der Maler selbst diese Terrakotta *Ariadne* ansehen konnte. Siehe: MOLLARD-BESQUES, S.: *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terra-cuite Grecs et Romains*. Bd. 2: *Myrina*. Paris 1963, S. 80.

⁴FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 21

⁵*Catalogo*, op. cit. (Anm. 2), Bd. III/1, Venezia 1973, Kat. 170; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 50.

⁶*Catalogo*, op. cit. (Anm. 2), Bd. I/1, Venezia 1971, Kat. 17; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 46.

⁷FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 103

⁸Ebenda, Kat. 135.

⁹SCHMIED, W.: *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*. In: ders., De Chirico und sein Schatten. *Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1989, S. 55-56; – ders.: *Giorgio de Chirico. Die beunruhigten Museen*. Frankfurt/M – Leipzig 1993, S. 39-44.

¹⁰RUBIN, W.: *De Chirico und der Modernismus*. In: Giorgio de Chirico – der Metaphysiker. Hrsg. W. Rubin, W. Schmied, J. Clair (Katalog der Ausstellung in München und Paris 1982/83). München 1982, S. 51-54; – THRALL SOBY, J.: *Giorgio de Chirico*. New York 1966, S. 71.

¹¹FAGIOLO dell'ARCO, M.: *De Chirico in Paris 1911-1915*. In: Katalog 1982/83 (wie Anm. 10), S. 42; – SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 46-47.

¹²Mit dem vergleichbaren Beispiel charakterisiert die Unentschiedenheit NYCZ, R.: *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*. In: ders., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, S. 118; – Siehe auch: DERRIDA, J.: *Dissemination* (übersetzt v. B. Johnson). Chicago 1981, S. 219.

¹³HESSE, H.: *Das Glasperlenspiel* (= H. Hesse, *Gesammelte Werke*, Bd.9), Frankfurt/M 1970, S. 155-156: „Diese Spielen

waren kleine Dramen von beinahe rein monologischer Struktur [...] Es wurde nicht nur zwischen der verschiedenen Themen und Themengruppen, auf denen das Spiel ruhte und deren Folgen und Gegenüberstellung sehr geistreich war, dialektisch konzentriert und gestritten, sondern es wurde auch die Synthese und Harmonisierung der gegensätzlichen Stimmen nicht in der üblichen, der klassischen Weise aufs Letzte gebracht, vielmehr erlitt diese Harmonisierung eine ganze Reihe von Brechungen und blieb jedesmal, wie ermüdet und verzweifelt, vor der Auflösung stehen und verklang in Frage und Zweifel“. Als Ursache dieser Stauung nennt Hesse eine Melancholie, die Tegularius Seele besessen hat (S. 154).

¹⁴De CHIRICO, G.: *Über metaphysische Kunst*. In: ders.: *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*. (Hrsg. W. Schmied, übersetzt v. A. Henze). Berlin 1973, S. 44

¹⁵Ebenda.

¹⁶HEIDEGGER, M.: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 69-73

¹⁷De CHIRICO, G.: *Das Mysterium der Kreation*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 16

¹⁸WEININGER, O.: *Über die letzten Dinge*. Leipzig, Wien 1912, S. 113. – Siehe auch: SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 46-47.

¹⁹WEININGER, op. cit. (Anm. 18), S. 113-114

²⁰Ebenda.

²¹De CHIRICO, G.: *Zeuxis, der Forscher*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 35

²²CIORAN, E.: *Melancholie*. In: ders., *Sur les cimes du désespoir*. Paris 1992 (in der polnischen Übersetzung von I. Kania: S. 61).

²³Ebenda.

²⁴Ebenda, S. 62.

²⁵FRIEDRICH, V.: *Melancholie als Haltung*. Berlin 1991, S. 13

²⁶De CHIRICO, G.: *Meditationes eines Malers*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 30; – FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 14.

²⁷De CHIRICO, G.: *Auf dem Wege in die Zukunft*. In: De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 22

²⁸WEININGER, op. cit. (Anm. 18), S. 91; – SCHMIED, op. cit. (Anm. 9, 1989), S. 48.

²⁹BADER, G.: *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*. Tübingen 1990, S. 12; – SHOLEM, G.: *Walter Benjamin. The Story of the Friendship*. (übersetzt v. H. Zohn). New York 1987, S. 37.

³⁰BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 4-6; – BUNGE, G.: *Akedia. Die geistliche Lehre des Evagrius Pontikos vom Überdruß*. Köln 1983; – WENZEL, S.: *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*. Chapel Hill 1967.

³¹BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 11-12

³²Thomas von Aquin: *Summa Theologiae, II, II, quaest. 35*; – PIEPER, J.: *Musse und Kult*. München 1965, S. 50; – BUNGE, op. cit. (Anm. 30), S. 48.

³³De Chirico, op. cit. (Anm. 14), S. 35

³⁴FAGIOLO dell'ARCO, op. cit. (Anm. 2), Kat. 10

³⁵WENZEL, op. cit. (Anm. 30); – KLIBANSKY, R. – PANOF-SKY, E. – SAXL, F.: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und*

der Kunst. (übersetzt v. Ch. Buschendorf). Frankfurt/M 1990, Erster Teil; – FLASHAR, H.: *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. Berlin 1966.

³⁶Zit. nach: KLIBANSKY u.a., op. cit. (Anm. 35), S. 59.

³⁷WENZEL, S.: *Petrarcas „Accidia“*, übersetzt v. Ch. Fischer. In: Petrarca, hrsg. A. Buck (=Wege der Forschung, Bd. CCCLIII), Darmstadt 1976, S. 349-366; HORSTMANN, U.: *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein ausgeschwärtzes Gefühl*. Essen 1985, S. 22-24.

³⁸*Die Gedichte Ossians*. (übersetzt v. M. Denis), Bd. 3. Wien 1769, S. 149; – Siehe auch: RICHARDSON, P.: *Wonne der Wehmuth / Joy of Grief*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 211, 1974, S. 377-381.

³⁹FÖLDÉNYI, op. cit. (Anm. 1), Kapitel: *Die Herausforderung des Schicksals*, S. 114-168.

⁴⁰BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (= W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1), Frankfurt/M 1974, S. 260

⁴¹Ebenda, S. 318.

⁴²BADER, op. cit. (Anm. 29), S. 66-74; – SAUERLAND, K.: *Gott, die Sprache, die Dinge und die Geschichte (Walter Benjamin)*. In: *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*. Hrsg. K. Sauerland (= Akten Internationaler Kongresses auf den Gebieten der Ästhetik und Literaturwissenschaft, hrsg. H.A. Glaser, Bd. 5). Frankfurt/M – Bern – New York – Paris 1988, S. 212-215.

⁴³SCHINGS, H.-J.: *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*. In: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, hrsg. R. Grimm. Frankfurt/M 1971, Bd. 1, S. 22-23

⁴⁴*L'Opera incisa di Giovane Benedetto Castiglione*, hrsg. P. Bellini. Milano 1982, Kat. 15; – BANDMANN, G.: *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien* (= Wissenschaftliche Abhandlung der Arbeits-Gemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12). Köln – Opladen 1960, S. 102-103; – WATANABE-O'KELLEY, H.: *Melancholie und melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte des 17. Jahrhunderts* (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 54), Bern 1978, S. 44.

⁴⁵BLAMBERGER, G.: *Versuch über den deutschen Gegenwartroman; Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985, S. 19; – LUKÁCS, G.: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwid – Berlin 1974, S. 31ff; – REHM, W.: *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München 1947; – FÖLDÉNYI, op. cit. (Anm. 1), passim und S. 217-218.

⁴⁶KUHN, R.: *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton 1976, S. 139-164. Der Termin „Melancholie“ bekam in der Aufklärung – im Gegensatz zum „ennui“ – eine negative Bedeutung. Damit hat man die psychischkranken Leute, religiösen Enthusiasten, alle irrationelorientierten Reformatoren, etc. bestimmt. Siehe: SCHINGS, H.-J.: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in der Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1977;

– SCHMITZ, H.-G.: *Melancholie als falsches Bewußtsein. Wie man weltanschauliche Gegner verteuftelt*. In: Neue Rundschau, 85, 1974, S. 30-32.

⁴⁷BÖRSCH-SUPAN, H. – JÄHNIG, K.-W.: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband). München 1974, Kat. 60; – HARTLAUB, G.F.: *Caspar David Friedrichs Melancholie*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 8, 1941, S. 268-272.

⁴⁸WELTE, B.: *O różnych znaczeniach nicości* (übersetzt v. J. Zychowicz). In: Znak, 425-426, 1990, S. 107; – WEISCHEDEL, W.: *Nietzsche oder Macht und Ohnmacht des Nihilismus*. In: ders., Die philosophische Hintertreppe, München 1991, S. 256-264.

⁴⁹DELEUZE, G.: *Nietzsche und die Philosophie* (übersetzt v. B. Schwibs). Hamburg 1991; – LINGIS, A.: *Wola mocy* (übersetzt v. S. Konopacki). In: Literatura na Świecie, 258-260, 1993, S. 338-341 und 352-353.

⁵⁰CLAIR, op. cit. (Anm. 2), S. 186-192

⁵¹KUHN, op. cit. (Anm. 45), S. 369-370; – PIKULIK, L.: *Langweile oder die Krankheit zum Kriege. Bemerkungen zu einem nicht nur literarischen Thema*. Zeitschrift für deutsche Philologie, 105, 1986, S. 603.

⁵²HERSCH, J.: *Anémie d'être? – Symptômes et diagnostic*. In: Reason, Action, and Experience. Essays in Honor of Raymond Klibansky, hrsg. H. Kohlenberger, Hamburg 1979, S. 51-60. – Siehe auch: KRISTEVA, J.: *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. Paris 1987, S. 18-22.

⁵³JOUFFRAY, A.: *La metafisica di Giorgio de Chirico*. In: Cognoscere de Chirico. La vita e opera dell'inventore della pittura metafisica. Milano 1979, S. 80-81; – MILANTONI, G.: *Quale Malanconia?* Artibus et Historiae, 2, 1980, S. 98-99; – RECHT, R.: *Mélancholie moderne*. In: Saturn en Europe, hrsg. R. Recht, F. Ducros (Katalog der Ausstellung in Les Musées de la Ville de Strassbourg 1988). Strassbourg 1988, S. 44-45.

⁵⁴FREUD, S.: *Trauer und Melancholie*. In: ders., Gesammelte Werke, Bd. 10. Frankfurt/M 1967, S. 428-446

Melanchólia metafyziky u Giorgia de Chirica. Osud čias modernizmu

Obrazy Giorgia de Chirica zobrazujúce melanchóliu (obr. 1-6) charakterizujú spoločné znaky. Ich vnútorný svet je vybudovaný z podobných, zgeometrizovaných a silno zjednodušených prvkov, ktoré sa zdajú byť iba napoly reálne. Túto nereálnosť zvýrazňujú aj nedôslednosti v perspektívnej výstavbe obrazov. Tento tajomný svet zároveň pri celej svojej zdanlivosti a nelogičnosti pôsobí dojmom trvalosti a nemennosti. Spolu to vytvára dojem cudzoty ukázanej skutočnosti a pocit ohrozenia emanujúceho z námestí a ulíc de Chiricom znázornených.

Hrozivý a nebezpečný svet, záhadne zotrúvajúci v pomedzí reálnosti a klamu, sa nezjavuje človeku v každodennej skúsenosti. Aby sme ho takým uzreli, treba vyjsť z bežnej existen-

cie. Vykonajúc takú operáciu, ako písal de Chirico, uzieme svet v jeho metafyzickom rozmere. Metafyzikou je preňho dosiahnutie hlbokých vrstiev ľudského ja, v ktorých vnímané skutočné formy získavajú symbolický zmysel, vypovedajúci o ľudskom bytí.

Melanchólie de Chirica ukazujú svet povstávajúci z ničoty. Metafyzické nadšenie nad záhadnosťou cudzieho a hrozivého sveta ukazuje okrem toho pre 20. storočie typické presvedčenie, že bytie nie je hodnotou a náplňou existencie, ale iba zdaním (nietzscheovské *Schein*). Skúsenosť tohto zdania spôsobuje melanchóliu, lebo očaruje i ohrozuje, a celkovo udržiava človeka v stave neriešiteľnej, i keď zafarbenej príjemnými pocitmi, depresie.

Avant-garde Visitors in Central Europe, 1913-1931

Júlia SZABÓ

„We artists only paint, organize exhibitions, travel and abuse other people. This is something – Prague and Berlin – exhibitions and hopes for the publication of my book...”

(Letter from János Máttis Teutsch to Zoltán Bálint, 31/8/1924. Archive of the Institute of Art History, Budapest)

Since the turn of the 19th and 20th centuries, modern initiatives aimed at a renewal of art concepts existed in Central Europe.¹ There was a poetic and literary revolution coupled with a similar revolutionary development in the field of painting, poster design and graphic arts. Symbolism and Impressionism preceded Expressionism, Futurism and Cubism in Prague, Vienna, Berlin, Warsaw and Budapest. Cosmopolitan attitudes, sometimes combined with political internationalism, attempted to create a universal European culture. The main concepts of the true avant-garde trends, like Futurism and the radical wing of Expressionism were political ones.² They realized the tragic situation of pre-war Europe and they wanted to change it in some way. Anarchism and Marxism, Nietzsche and his predecessors had a deep influence on them; they tried to create a future ideal world in their programmes and works. Along with this socio-political tendency, a kind of self-definition and self-liberation was expressed in avant-garde works. They rejected any tradition and tried to develop new formal systems based on the pure elements of visual or oral language. They tried to get nearer to a definition of infinite and cosmic dimensions, to express motion, speed, force. Their third area was an extended form of communication. They

looked for partners and companions from all over the world.

In Europe, art had been a medium of social communication since the time of the ancient Greeks and its manners had been renewed again and again in the course of history. New manners and forms were created by small intellectual and artistic circles, and in their expansive phases they were able to reach even the more distant places. Language, nations, borders, states could not be obstacles for them. Let us introduce some of the examples of the communicative power of the Central European avant-garde tendencies, their sources and their creations. A great number of others could be added to them.

One of the first reviews of the Futurist manifesto of 1909 (Paris) was published on April 1st, 1910 in a Hungarian Secessionist – Symbolist literary periodical, *Nyugat* (West), by a Symbolist poet, Mihály Babits.³ Maybe it was Marinetti himself who sent the manifesto to the periodical where a lot of excellent translations were published of French, German and Italian modern poets, and important European exhibitions were reviewed. In 1910, however, Babits was both critical of and enthusiastic about Futurism, and declared it in a single sentence: “We are also Futurists.” As a result, Futurism appeared again and



1. Richter Berlin: Woman with a flag, 1915. Reproduction of *die Aktion* and *Aktionsbuch*

again on the pages of *Nyugat*. Dezső Szabó, a writer of Naturalist novels, wrote three articles on Futurist books and events. He praised the destructive character of Futurism and emphasized that Futurism was war cry against past dreams and sick Romanticism and a hymn to a heroic life. In Hungary he was the first to declare that Futurism had a historical significance. It was not by mere chance that the wandering exhibition of the Futurists arrived in Budapest in the same year.⁵

Futurists and Expressionists were the great travellers of Europe. They travelled in order to organize recitals, literary evenings, to be guides to their exhibitions, to evoke debates and scandals. In major art centres such as Berlin, Prague and Moscow, there was a great number of events about them, but they could also reach and enchant Budapest, Odessa and

Lvov as well. The Futurists started their movement in Paris. In 1912, Béla Balázs, a Symbolist writer, wrote an article on the Futurist exhibition at *Bernheim-jeune Gallery* in *Nyugat*.⁶ It was the predecessor of the wandering exhibition organized by the Expressionist leader Herwarth Walden in Berlin which toured Europe; a part of it was even shown in San Francisco in 1915.⁷

Walden considered the masters of German Expressionism to be equal to the Italian Futurists and therefore he included their works in the Futurist exhibition. The Futurist and Expressionist show of 1913 visited many bigger and smaller places in Central and Eastern Europe. The masterpieces by Boccioni, Carra, Severini and Russolo were shown, together with the works of the Leftist wing of Expressionism (Ludwig Meidner, Moritz Melzer, Wilhelm Morgner, Richter Berlin), Cubo-expressionism (Bohumil Kubišta), and lyrical Expressionism (Yawlenski).

This exhibition had a great impact on the development of the avant-garde movements. Poets, writers and artists remembered it for a long time. Lajos Kassák, the future head of the Hungarian Activists (A Cubo-expressionist movement in Budapest in 1916–1919), wrote a poem on Carlo Carra's picture, "Funeral of Galli, the Anarchist".¹⁰ It was he again who welcomed the political and emotional power of Futurism, though he completely rejected its war cult. Ivan Hevesy, an art critic and member of the Kassák group, put Futurism at the top of a list of all avant-garde movements. He described its sensitive character, its explosive dynamism and exuberant fantasy even in a systematic essay.¹¹

On the other hand, Futurism was not the only trend which influenced Central and Eastern Europe. The objects of fine art show more Expressionist and Cubist elements and the influence of the *fauves* of Paris survived for decades. A common term for all these tendencies was found in the name of Postimpressionism. The second avant-garde show of Budapest, in 1913, was called "The Postimpressionist Show".¹² There, *fauves*, Expressionist, Cubist and Orphist works were presented. The modern artists of Paris, Munich and Berlin appeared here with their Ukrainian (the Burljuk brothers), Russian (Kandinsky, Yawlenski, Gontscharova) and Hungarian (Berény, Kernstok, Vaszary etc.) contemporaries.

The hierarchy of the art centres was strong and constant, with Paris at the top. Till the beginning of the First World War, Paris was the most attractive place for travelling artists, though it is true that Munich had a traditional importance from the middle of the nineteenth century onwards, and there was a great correspondence and exhibition-organizing activity with avant-garde Berlin after 1910 in Hungary as well as in the other countries of Central and Eastern Europe.¹³ Every intellectual, writer, poet or artist went to Paris for a time, and the Secessionist and Expressionist circles in Munich were also recognized by the young artists of Budapest, Vienna, Warsaw and other places. Nevertheless, it was not Munich but Berlin that unified and distributed the achievements of Expressionism, (particularly those of the different German Expressionist groups), and it was Berlin, too, where works of Czech, Polish, Hungarian and Baltic artists were exhibited in avant-garde shows. In Berlin Cubists were exhibited as French Expressionists in a show of Herwarth Walden and his *Der Sturm* movement.¹⁴ Around 1913, Expressionism (Cuboexpressionism) tried to become a more complex art trend in Central Europe, incorporating the forms and qualities of Cubism, which was a typical West European non-ideological tendency, and Futurism – without its aggressive, nationalist feeling – and urging artists to create a perfect synthesis of all of them.

During the First World War, few international avant-garde exhibitions were organized in Europe. Only art magazines, books, graphic works packed in envelopes could transmit messages over the war fields.¹⁵ German Expressionist papers were published in a great number during the war. They were pacifist, liberal and to some extent socialist. *Der Sturm* of Herwarth Walden and *Die Aktion* of Franz Pfemfert were very popular even in distant German-speaking towns like Košice or Brasov.¹⁶ The artistic eloquence of the former and the political attitude of the latter magazine were followed by many Central and Eastern European reviews, among others the magazines of the Hungarian Activists, *A Tett* (The Deed), 1915-1916, and *MA* (Today, The Present), 1916-1919 in Budapest, 1920-1925 in Vienna. These papers, edited by Lajos Kassák, promoted spiritual and social revolution, and protested against the war and the



2. Marcel Janco: Portrait of Viking Eggeling, 1919 (it was created in Berlin)

disruption of Europe.¹⁷ They had a wide circulation: somebody greeted the *Tett* from Philadelphia on the occasion of their first publication; Kassák was also in correspondence with the Zürich anti-war paper, *der Mistral*, with *Der Sturm* and *die Aktion*.¹⁸

The basic aim of the war-time avant-garde was not simply to follow different modern trends, but rather to continue the spiritual and visual communication. According to a plan of the Hungarian Activ-

DER STURM

Leitung: HERWARTH WALDEN

Juli/August 1921
Neunundneunzigste Ausstellung

PAUL KLEE
HANS MATTIS
TEUTSCH
GESAMTSCHAU

STÄNDIGE KUNSTAUSSTELLUNG
BERLIN W 9 POTSDAMER STRASSE 134a
Geöffnet von 10—6 Uhr Sonntags von 11—2 Uhr
Auf Wunsch Führung

3. Juli-August 1921 Exhibition of *Der Sturm*

ists, they wished to publish books on contemporary literature and art, to report on current art trends and to organize international exhibitions.¹⁹ The background of these plans was the pre-war situation and the hope to establish a democratic Europe. All these things happened in the months of the short-lived Hungarian Communist Republic, though its political leaders did not tolerate the avant-garde ideas and forms. However, cultural life turned out to be even more dangerous for the avant-garde after the fall of the communist republic. Then most representatives of progressive tendencies had to emigrate to Vienna, Berlin or other places.²⁰

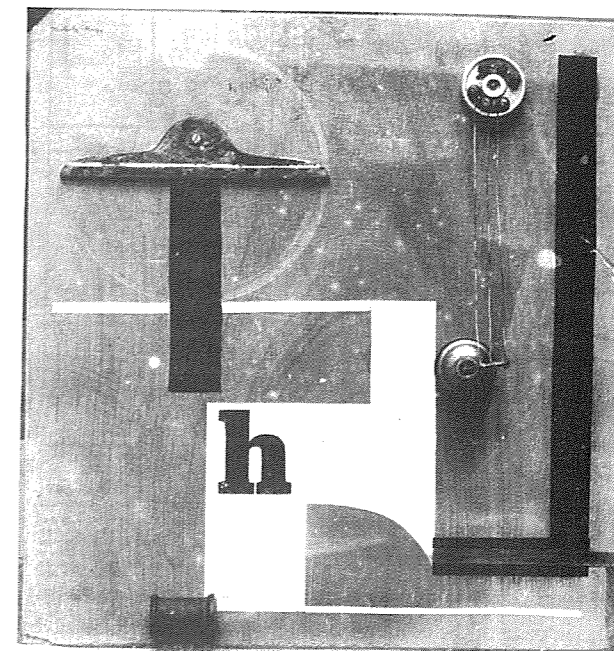
In the 1920s, the biggest art centre of the avant-garde in Central Europe was Berlin. Important new trends like Dadaism, Suprematism and Constructivism came through Berlin to other places where the avant-garde survived. The exhibition of Kurt Schwit-

ters or of Ivan Puni at *Der Sturm*, the Great Dada Show and Fair in 1921, the great experiment of Russian art in the Van Diemen Gallery in 1922 won admiration not only from those who went to see them but from the readers of reviews of them too. Berlin had special achievements of her own. Political collages with the Dadaist technique continued the tradition of the Expressionist-Activist attitude; experiments in the field of abstract film (Viking Eggeling and others) gave new aspects to a scientific Futurist-Cubist vocabulary.²¹ Russian Constructivism became an international trend in Berlin and this international Constructivism influenced all Central and Northern Europe where German language and literature was a kind of second or third language.

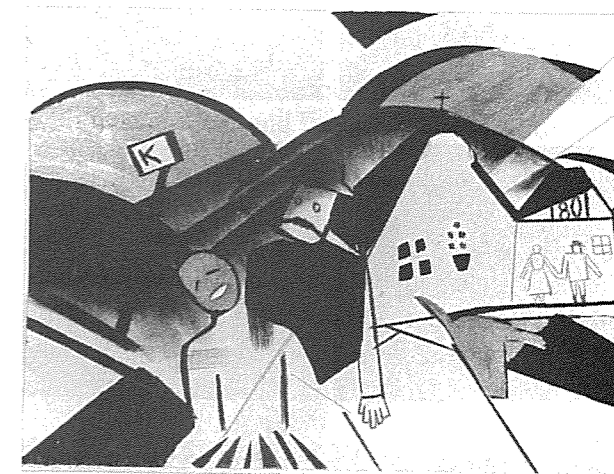
On the other hand, Paris still remained a dreamland for many emigrants, preserving her fame and glory. Paris protected new trends even during and after the war. The poetry and prose of Dadaism and Surrealism were read and translated in Prague, Vienna, Budapest, Bucharest and in the towns of Transylvania – Cluj, Oradea (Arad) – in literary magazines. Besides Apollinaire, Blaise Cendrars, Marcel Sauvage, Tristan Tzara, Max Jacob were the most popular poets in Central Europe. They appeared even in the Viennese edition of the Hungarian *MA*.²² Dadaist and Surrealist poems were recited at the literary evenings of *MA* not only in Vienna but also in Prague, Berlin, Košice, Lučenec and other places. Travelling groups of poets, writers, art critics and actors were the most successful distributors of avant-garde ideas and works. Most of them are known only from press reports. A Viennese daily, *Bécsi magyar újság* (The Hungarian paper of Vienna), announced, for instance, that a play of Sandor Barta was performed with the title *Demonstration* at the Prague matinee of the *MA* circle in 1922.²³ This was a play with music and colour lighting effects. At the *MA* evening of Berlin in 1922, Ernst Kállai gave a lecture on modern trends – similar to the lectures of Marinetti and Herwarth Walden before and after the Great War – then poems from the works of Kurt Schwitters, Huelsenbeck, Hans App and various *MA* poets were recited. Finally, Lajos Kassák read his Dadaist poem about his first journey to Paris in 1909, “*The Horse Dies and the Birds Fly Out*”.²⁴ One can see from this latter example that Paris survived as an

ideal, though German and Russian influences became stronger and stronger. Red squares and circles were on the cover pages of Polish, Czech, Slovak, Latvian and Hungarian avant-garde magazines and other publications and one of them declared the appearance of new Barbarians against Paris and Western civilization.²⁵ The tower of Tatlin became a symbol of universal meaning far beyond the thoughts of the Communist International, pointing to the magnificence of a constructed new world. Geometrical and stereometrical world models were created, floating buildings ignored any conflicts of inner and outer nature.²⁶ All these thoughts had a hidden Futurist influence. The Futurist cult of motion was the background of kinetic art which was born in the Bauhaus, in the School of Art in Vienna, where Frantisek Cizek was professor.²⁷

Futurism survived in the Viennese “spiritual projects”, in the dynamism of theatre design and in different plans for the future,²⁸ though Italian Futurism, associated as it was with Italian Fascism, lived in a period of decline in the 1920s and 1930s.²⁹ Futurism was abused by its former admirers both in Vienna and Berlin, where the Russian avant-garde arrived with lectures and exhibitions about 1920. Konstantin Umanski’s book and lectures on Russian art were the very first signs of its arrival.³⁰ Then a Hungarian Activist painter, Béla Uitz, brought important documents of Suprematism and Constructivism from Moscow to Vienna. He was personally related to the Cizek school, and, after his reports, wood and paper constructions were created there even by Uitz himself, who – as an old man – proudly reported on this.³¹ Uitz was more engaged politically than the Viennese kinetic artists; he soon left Constructivism for a so-called “ideologic form”, a kind of narrative, propagandist art. Another member of the Budapest and Viennese *MA*, János Máttis-Teutsch (born in Brasov, educated in Munich, exhibited in Budapest, Vienna, Berlin, Paris and other places), was closer to the spiritual abstraction of the *Blauer Reiter* circle and Viennese kineticism. His works show the influence of Expressionist landscape and Secessionist-Expressionist poetry (Hoffmansthal, Trakl, Stefan George, August Stramm, Else Lasker-Schuler) and the popular ideology of theosophy. His example, similar to Kandinsky’s, is typical for



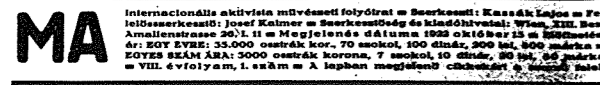
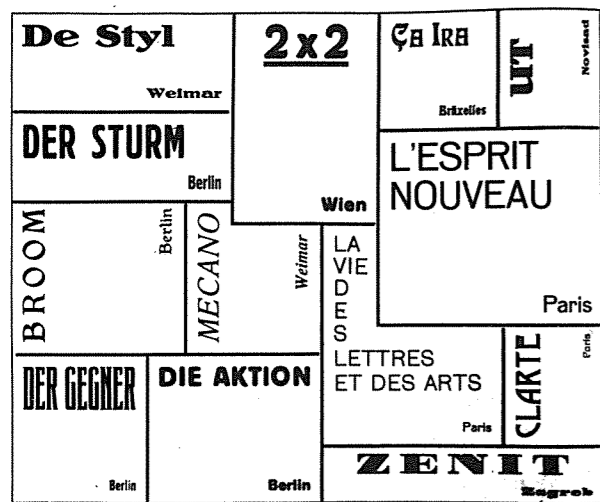
4. László Moholy Nagy: *H relief*, 1920. (Similar to Kudlak’s Works of Máczas article in 1921)



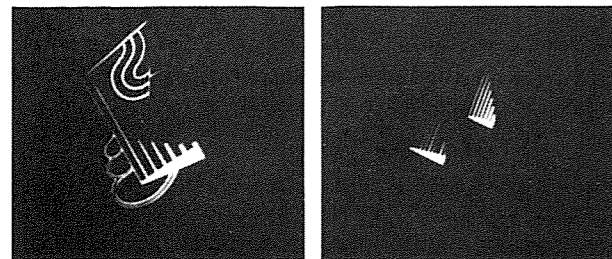
5. Aurél Bernáth: *Peasants*, a folio of the Graphic portfolio, 1921. Prague

a Central European who was educated in German art centres and born in towns with a high German cultural tradition.³²

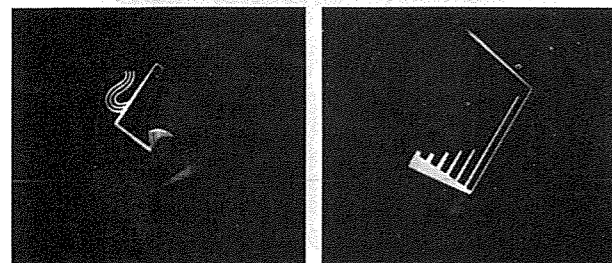
Activism, Expressionism, landscapism and mysticism were still alive in Central Europe in the



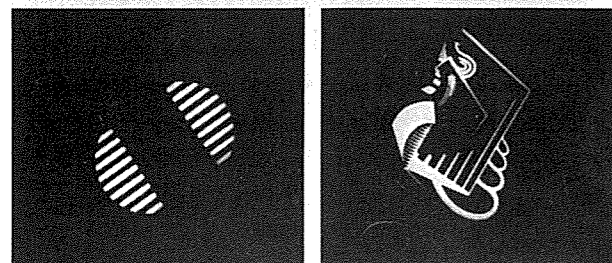
6. Back page of the cover of *MA* (15 Oct. 1922) with the advertisements of different European avant-garde magazines



[Part 10.] [Part 13.]



[Part 11.] [Part 14.]



[Part 12.] [Part 15.]

7. Viking Eggeling: *Diagonal symphony* (part of an abstract film), 1922

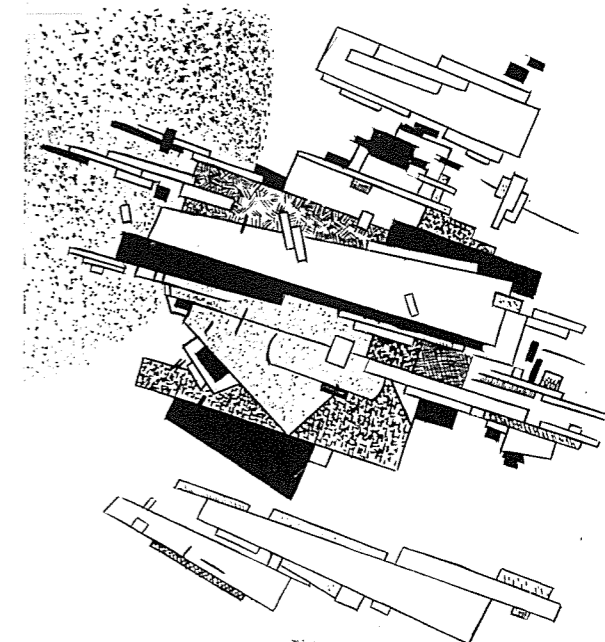
1920s not only in the works of the older generation of *Die Brücke* and *Blauer Reiter* artists, but also in the circles of Serbian, Hungarian, Estonian, Lithuanian and other contemporaries.³³ A Slovak member of the *MA* circle, Lajos or Ludovít Kudlák, who lived in Lučenec at that time, created an abstract expressionist lithograph portfolio in Rimavská Sobota in 1921.³⁴ Aurél Bernáth, a master of a series of blue landscape compositions experimented with “live space” in landscapes painted in Germany, Prague and Piešťany.³⁵

Radical articles in Constructivist magazines declared as early as 1920 that Expressionism was dead, but they were not right. There were Expressionist artists and even wandering exhibitions of their works. They reached, for instance, Košice in the summer of 1921. In a Transylvanian-Hungarian review called *Napkelet* (The East), edited in Cluj and distributed in Czechoslovakia, Hungary, Austria, Yugoslavia and Germany, the art critic member of the *MA* circle, János Mácza, wrote about an international Expressionist and Dadaist show in Košice.³⁶ János Mácza lived in Košice in 1920-22. He corresponded with the other members of the group. Both Kassák and Bortnyik visited him from Vienna and Kudlák did the same from neighbouring Lučenec. Mácza visited Vienna and Berlin and later moved to Moscow. He wrote theatre and art criticism in several newspapers. He highly appreciated the efforts of Josef Polák, a zealous believer in modern art and the director of the Municipal Museum in Košice. According to an article Mácza wrote in *Napkelet*, Polák brought a well-chosen collection of modern art to Košice. There were Czech Cuboexpressionist painters on show (Václav Špála, Vladislav Hofman, Karel Čapek etc.), the works of Lazar Segall and Paul Klee represented extraordinary qualities. Klee’s presence is a true surprise. Though his drawings were published in German avant-garde magazines, he was not often exhibited in the Eastern part of Central Europe, although in 1924 one or two of his works were exhibited at the International Constructivist Show in Bucharest.³⁷ It shows the high spiritual qualities of the town where Klee was accepted and exhibited. A follower of Paul Klee, as Mácza declared in his article, was Kudlák. He exhibited Expressionist cosmic landscapes and Dadaist-Merzist collages of nails,

buttons, papers etc. The present whereabouts of these works is unknown. It seems that the same fate befell the “abstract expressions” of a certain K. Kishonti, which were also mentioned by Mácza.

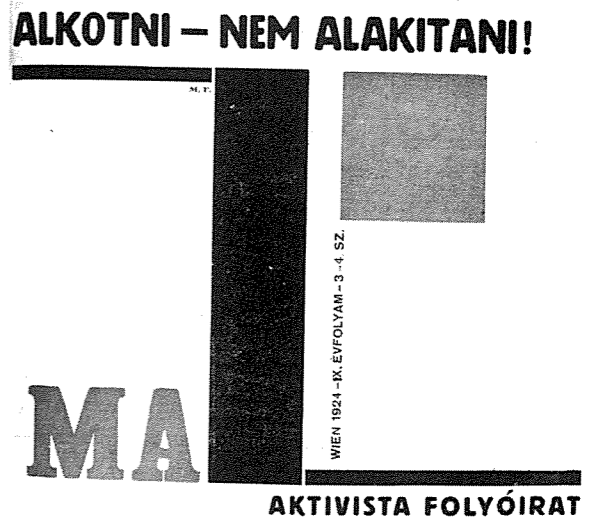
Mácza also described the reception of the exhibition. On the first days the visitors laughed at the exhibited works, but they returned several times! Calm entertainment disappeared from the exhibition. Mácza concluded that revolutionary works of art cause a revolution in the soul. It is even more interesting if we consider that he had also declared the decline of expressionism some years earlier on the pages of *MA*.³⁸ In the article in *Napkelet* Mácza described Expressionism and Dadaism as the most important modern trends. Lajos Kassák and his circle absorbed Dada and Constructivism in 1921 but tried to introduce a new type of Constructivism that he called *Bildarchitektur* (Képarchitektúra, Architecture in pictures). The manifesto of *Bildarchitektur* (published both in Hungarian and German) is a poetic confession of the possibility of grasping the essence of the world in a system constructed by man.³⁹ In 1921 Kállai called the black and white lino cuts, geometrically shaped watercolours and collages “the landmarks of a future community”.⁴⁰ *Bildarchitektur* is at first built on the surface as a plane but “reached out to space”. Straight lines, rectangles, circles and triangles; black and white, red yellow and blue are the components of *Bildarchitektur* and it wants to be the room itself, the environment of human civilisation. Kassák took a watercolour *Bildarchitektur* to Košice when he visited Mácza in 1922, and presented it to him. This present was a sign of a new start. Maybe it had a similar significance to El Lissitzky’s visits to Vienna and Prague.⁴¹

Visiting and presenting works to one another – this was a typical way of life in the smaller and bigger towns of Central Europe. Kassák or his companions travelled in Czechoslovakia, Germany and Romania; in addition, they sent their publications to many countries. They had to stop the edition of the Viennese *MA* after its distribution had been forbidden in Romania, Yugoslavia and Czechoslovakia. Kassák was still quoted on the first page of *Tank* in Ljubljana in 1926.⁴² Its motto was taken from *Buch Neuer Kunstler*, an anthology of reproductions se-

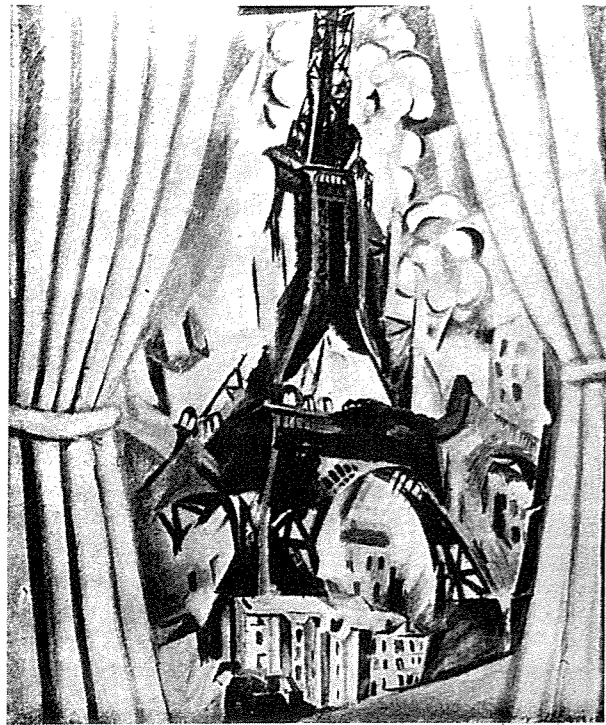


8. Kasimir Malevich: Suprematist composition. Published in *Egység* (ed. Uitz), No.3, 1922

lected by László Moholy Nagy and introduced by Lajos Kassák.⁴³ It was published in Vienna in 1922 in a Hungarian and a German version. This book, with its short text and its many reproductions, was



9. Title page of *MA* (1924/3-4) with the typography of Farkas Molnár. Inscription: *Create, not imitate.* (Museum of Kassák, Budapest)



Delaunay

Eiffeltorony

Au nord au sud
Zénith nadir
Et les grands cris de l'est
L'Océan à l'ouest se goulle
La tour à la roue
S'adresse

Guillaume Apollinaire

10. Robert Delaunay: Eiffel Tower – Guillaume Apollinaire: “Au nord au sud”. A page from the review *Periszkóp*, ed. George Szántó 1925. (Budapest, Hungarian Academy of Sciences)

of a special significance. Examples of technical development and modern architecture, Futurist and Expressionist works were introduced on its pages. The main aim of the editors was to show the trends that followed Cubism in every part of Europe and in the USA. The new art of construction was demonstrated by the works of Lajos Kudlák, Georges Vantongerloo, Theo van Doesburg, Picabia, Man Ray, Vladimir Tatlin, Mondrian, Malevich, Lissitzky, Rodchenko, László Moholy Nagy, László Peri, Hans Richter, Lajos Kassák and Viking Eggeling. This book indicates the different stages of Constructivism in a logical order. It reached different places and was cited and followed not only in Slovenia but also,

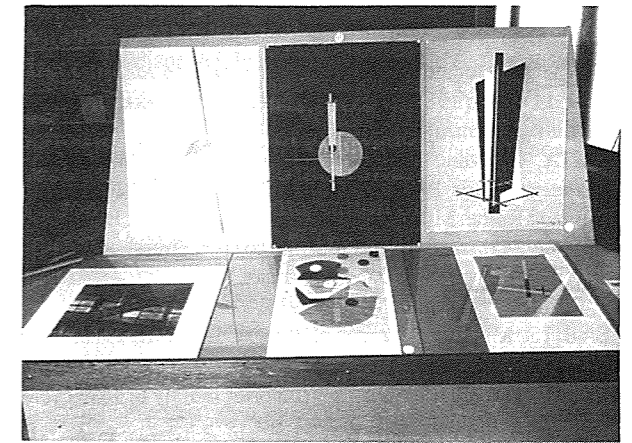
for instance, in Lithuania and Latvia too. A similar anthology was published by the head of the Latvian Activists, Andzrej Kurjais, in 1923. A Lithuanian periodical, *Keturi Vejai* (The Four Winds) was sent to the Viennese address of the *MA* circle even after it left the Austrian capital.⁴⁴ The *CURI* manifesto (the word combines the first letters of Constructivism, Utilitarianism, Rationalism and Internationalism), published in Novi Sad in 1923, was also influenced not only by Bauhaus ideas but by the publications of the Viennese Activists.⁴⁵

Organized space, functionalism, rationalism and internationalism – these slogans were expressed both in prose and symbolic building projects such as the “red cube house” of Farkas Molnár, exhibited in Weimar in 1923, and others.⁴⁶ All these were related more or less to Kassák’s *Bildarchitektur*.

Internationalism was expressed in many ways in Central Europe at that time. In a newspaper called *Tűz* (Fire) edited in Bratislava by Jenő Gömöröy in 1921 – 1923, the works of Romain Rolland, Ivan Goll, Upton Sinclair and Ernst Toller represented pacifist and internationalist ideas.⁴⁷ Among others, *Periszkóp* (Periscope), published in Arad in 1925 – 1926, was a significant organ of the avant-garde movements.⁴⁸ Its editor, Zoltán Szanto, launched the periodical in order to create a bridge between the Transylvanian town and the most important art centres of the world. His co-editors included Lajos Tihanyi, an expressionist painter from Paris, Arpad Szepel, a poet from Budapest, and Zoltán Fábry, an excellent writer and critic, the chief representative of radical internationalism, from Slovakia. They reached Arad only by correspondence. “I’ll publish German and French texts as well; the first issue is going to create a sensation in the Danube basin” – Szanto wrote to Fábry on November 3rd 1924.⁴⁹ “Periscope – this brings home the aim of construction and is a symbol in itself” says Szanto of the title of the magazine in a later letter.⁵⁰ *Periszkóp*, true to its name, tried to bridge historical and geographical distances, to watch East and West, the black and the white with the same eyes. Poems of Apollinaire, Cendrars, and Tristan Tzara appeared in the magazine together with an introduction to Surrealism and sharp criticism of Art Deco. *Periszkóp* published African and American art, Moscow theatres, the life of the Bauhaus in

Weimar, the life of the Indians and works of Viennese avant-garde artists. Performances of the dramas of Tzara and Cocteau, photocollages by László Moholy Nagy, drawings by Kandinsky and Klee were the most exciting experiments on the pages of *Periszkóp*. The cover of the magazine was made by Geza Schiller, an Expressionist-Cubist painter of Košice who became almost a Dadaist. He used reproductions of Gauguin and Edwin Scharf as parts of his montages. In the third issue there was a geometrical drawing resembling a periscope with a photo of General Hindenburg at the top and a caricature of him at the bottom. In the last issue of *Periszkóp* one can see the Eiffel Tower in a nostalgic manner. The magazine ceased publication after five issues because of financial difficulties. In the same year, also, *MA* in Vienna had to stop publication. In Hungarian speaking Transylvania, and after several attempts, only one serious modern magazine managed to exist for a longer period. This was *Korunk* (Our Age, Cluj 1926 -1938), edited by László Dienes and later by Gábor Gáal. They promoted a creative union of European intellectuals and aimed at developing the belief in the interdependence of nations. In *Korunk*, important articles by László Moholy Nagy were published; attention was paid to the Russian avant-garde film and theatre and to the history of Activism as well.⁵² Zoltán Fábry described the loss of social struggle in the activities of the Kassák circle and their return to a position as mere preservers of the values of European progression.⁵³ The magazine was also an organ of *reserve Activism* (Fábry) and a demonstrator and recorder of all the events in Berlin theatres and in the film industry, of Paris exhibition rooms and works of art from Berlin and Moscow, from Budapest, Bratislava, Košice and Belgrade.

In the 1930s, the manifesto – like avant-garde was replaced by a more reserved one, with a critical, historical attitude. It protested against Fascism, Neoclassicism and Academic-eclecticism – the flourishing anti-avant-garde cultural tendencies. Slovak, Hungarian and Transylvanian progressive publications were closely related to factual literature and socio-political photography. Sociological reports were published in Zoltán Fábry’s magazine, *Az Ut* (The Way), together with, on one occasion, photos



11. A detail from the exhibition of László Moholy-Nagy in Brno, 1936. (The original photo in the collection of Ms Mattula Moholy Nagy)

of naked Ruthenian peasants who had been beaten on the occasion of a referendum in North-East Slovakia.⁵⁴ This art is anything but utopian and hopeful.

The Reserve avant-garde experimented with the architecture of functionalism and created a scientific decorative art, examples of which can be seen from Weimar and Dessau to Bratislava. Professors of these schools visited each other’s institutions.⁵⁵

Exhibitions were organized in smaller numbers than for the avant-garde generations in public and private places. The last important exhibition of this kind was the Moholy-Nagy Show in Bratislava and Brno, organized by Frantisek Kalivoda who also published the magazine *Telehor* (named after Odon Mihályi’s television-like machine) in Czech, German, English and French.⁵⁶

In the magazine, Moholy Nagy’s works were evaluated according to international criteria for the first time.

Avant-garde artists, both in their flourishing period and in the years of reservation, worked in small circles and were open to the world. They worked with a strong belief in the integration of a “virtual democratic Central Europe”.⁵⁷ This belief was born in the darkest wartime of 1915-1916, and could still be perceived on the eve of the Second World war. Visitors and presentations, plans and projects, literature and correspondence, helped the avant-garde to survive in the ages of darkness up to its revival.

REFERENCES

- ¹ GORDON, Donald E.: *Expressionism Art and Idea*. New Haven and London 1987; – PASSUTH, Krisztina: *Les avantgardes de l'Europe Centrale*. Paris 1988.
- ² LISTA, Giovanni: *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*. Paris 1973; – *Der Aktivismus 1915-1920*. Hg. von Wolfgang Rothe. München 1969; – First publication: PAULSEN, Wolfgang: *Expressionismus und Aktivismus*. Strassburg 1934; – APOLLONIO, Umbro: *Der Futurismus*. Köln 1977; – CARRIERI, Raffaele: *Futurism*. Milano 1983.
- ³ BABITS, Mihály: *Futurizmus*. Nyugat, 1st April, 1910; – See also: CSAPLÁR, Ferenc: *Kassák körei*. Budapest 1987; – SZABÓ, Julia: *Futurism in Hungary* (on print in Italy in an encyclopedia of Futurism).
- ⁴ SZABÓ, Dezső: *F.T. Marinetti Le Futurisme*. Nyugat, 1912/2, p. 223-229; – MARINETTI, F.T.: *Le monoplane du Pape*. Nyugat, 1912/2, p. 298-299; – *A futurizmus. Az élet és a művészet új lehetőségei* [Futurism the new opportunities of life and art]. Nyugat, 1913/1, p. 16-26; – See also: CSAPLÁR, op. cit. (in note 3).
- ⁵ SZABÓ-MAROSI, Julia: *The Exhibitions of the International Avant-Garde in Budapest, Vienna and Berlin and their Influence on the History of the Hungarian Avant-Garde Movements*. In: *Der Zugang zum Kunstwerk... (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHA, Wien 1983, Bd.4.)* Wien – Köln – Graz 1986, p. 127-204.
- ⁶ BALÁSZ, Béla: *Futuristák*. Nyugat, 1912
- ⁷ DÉRY, Béla (Ed.): *A futuristák és expresszionisták kiállítása* [Exhibition of Futurists and Expressionists]. Nemzeti Szalon kiadása, Budapest 1913; – SZABÓ, Julia: *Some Influences of Italian Futurism on Hungarian Art*. In: *Acta Historiae Artium*, T. XXIV. (1978) – op. cit. (in note 5); – *Catalogue de luxe of the Department of Fine Arts*. Panama Pacific International Exposition. Ed. John E.D. Trask and Nilsen Laurvik. San Francisco 1915; – SZABÓ, Julia: *Robert Berény's portrait of Béla Bartók*. *Uj művészet* [Art today], 1993, No. 7 [Budapest].
- ⁸ See GORDON, D.E.: *Modern Art Exhibitions 1900-1946*. Munich 1974.
- ⁹ Far lack of measures and other data it is very difficult to identify the exhibited works, however it was successful with the Futurists (had been reproduced and described in the catalogue) and with Kubišta. – See NEŠLEHOVÁ, Mahulena: *Bohumil Kubišta*. Praha 1993.
- ¹⁰ KASSÁK, Lajos: *Carra Anarchistatemetés ...* A Tett, Budapest 1915
- ¹¹ HEVESY, Iván: *Futurista, expresszionista, kubista festészet* [Futurist, expressionist, cubist painting]. Budapest 1919
- ¹² *A Művészház nemzetközi posztimpreszionista kiállítása* [International Post-Impressionist Exhibition of the Művészház hall of exhibitions]. Introductions to the catalogue were written by painters Károly Kernstock and János Vaszary and by an anonymous author.
- ¹³ Out of the extensive literature on these questions I cite only: – SCHREYER, Lothar: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München 1956; – *Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Nationalgalerie Berlin 1961; – *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914* (catalogue). München 1982; – *Paris-Berlin* (catalogue). Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1979; – SERGER, Helen (Ed.): *Herwarth Walden und der Sturm*. New York 1981.
- ¹⁴ 5th exhibition of *Der Sturm: Französische Expressionisten: Braque, Derain, Othon Friess, Herbin, Laurencin, Vlaminck*. Berlin 1913.
- ¹⁵ See SCHACHERL, L.: *Zeitschriften der Expressionismus. Versuch einer Zeitungswissenschaftlicher Analyse*. Diss. München 1958; – RAABE, P.: *Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik...* München 1964.
- ¹⁶ See the bequest of György Ruttkay from Košice and of János Máttis Teutsch in Brasov. (The former was published, see RUTTKAY, Gy.: *Egy aktivista festő vallomása*. [Memories of an Activist painter] In: *Borsodi Szemle*, 1967, No. 4, – 1968, No. 1.) – Some pieces of the Máttis-Teutsch bequest in the Institute of History of Art. Hungarian Academy of Sciences, Budapest, the other part is in Brasov in his family's property.
- ¹⁷ See SZABÓ, Julia: *A magyar aktivizmus története* [Histoire de l'activisme hongrois]. Budapest 1971 (Művészettörténeti Füzetek 3. [Cahiers d'histoire de l'art]).
- ¹⁸ REMÉNYI, József: *Letter to Lajos Kassák*. 1915 – Preserved in the Petöfi Literary Museum, the Kassák Memorial Museum, Budapest. – KASSÁK, Ludwig: *Der Schlacht*. In: *Der Mistral*, Zürich 1915.
- ¹⁹ The manuscript of this plan is in the Petöfi Literary Museum, the Kassák Memorial Museum, Budapest. Published by Ferenc CSAPLÁR, op. cit. (in note 3).
- ²⁰ See Catalogue of the Arts Council of Great Britain: *The Hungarian Avant-Garde. The Eight and the Activists*. Ed. Joanna Drew. With the essays of John Willet, Julia Szabó, Krisztina Passuth, János Brendel and others. Hayward Gallery, London 1980; – D'AUTREY, Ch. – GUERLAIN, J.C. (Ed.): *L'activisme hongrois*. Paris 1979 (a rich source of materials and many essays).
- ²¹ See *Tendenzen der zwanziger Jahre*. Ed. D. Honisch. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin 1977; – *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. (Catalogue, ed. by Hubertus Gassner). Marburg 1987.
- ²² See MA 1921, No. 5, No. 7.; – 1922, Nos 5-6; – 1923, No. 4; – 1925, translations in the jubilee number.
- ²³ *Bécsi Magyar Ujság* [Viennese Hungarian Paper] 1922, March 10, 22, 23, 25; Nov. 26; Dec. 16.
- ²⁴ See TILKOVSKÝ, Vojtech: *Pocta Kassákovi*. Výtvarná práce, [Praha] 1967, p.15-20.
- ²⁵ See KURJCIS, Andrzej: *Dzejas Barbars Parize*. Laikmeta Izdevumus. Riga 1925 (One copy of the book is in the collection of Endre Bojtár, Budapest).
- ²⁶ See: *Ligeia*, No. 5-6, Avril/Septembre 1989. Dossier Constructivisme. Dossier sur l'art with a lot of essays. Ed. Giovanni Lista, Paris.
- ²⁷ See catalogue *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910-1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*. Ed. by Jürgen Schilling. 125 Jahre Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1993 (STOLLBERG, M.I.: *Der Wiener Kinetismus*, p. 43-57).
- ²⁸ Op. cit. in note 27 (SCHLÖGL, Uwe: *Oskar Reiner und die Anfänge musikalischer Graphik*, p. 58-80).
- ²⁹ The meeting of Kassák and Marinetti in Vienna in 1924 ended in a scandal, Sándor Barta published anifururist articles in his paper *Akaszott Ember* [the Hanged]. The whole history in details see STRAUSS, Thomas: *Kassák*. Köln 1975.
- ³⁰ UMANSKY, Konstantin: *Neue Kunst in Russland*. Potsdam 1929; – Review of the Russian evening of MA group (written by Béla Uitz). MA, Vienna 1921, Jan.-Febr.
- ³¹ See op. cit. (in note 27); – The avant-garde magazine named *Egység* [Unity], Vienna-Berlin 1922-23 (Edited by Béla Uitz and Aladár Komját), No. 3 presents extensive materials on the Russian Constructivists, "Realists" (Pevsner and Gabo) and Suprematists. Uitz's personal memories were mentioned in BAJKAY, Éva: *Uitz*. Budapest 1974.
- ³² PASSUTH, Krisztina: *Les oeuvres des Máttis-Teutsch au Musée de Beaux Arts*. Bulletin de Musée de Beaux Arts, No. 45-46 (1977), p. 195-134; – SZABÓ, Julia: *Máttis-Teutsch*. Budapest 1983 (includes a summary in German); – VIDA, Gheorge: *Hans Máttis Teutsch and the European Dialogue of Forms*. In: *Roumanian Review*, No. 12 (1984), p. 94-101.
- ³³ See op. cit. (in note 21).
- ³⁴ Lajos (Ludovít) Kudlák was an engineer, a poet and a graphic artist. His poems were published in *Gítár and konflisló* [Guitar and horse] in Vienna, 1921 by MA circle. His portfolio appeared in Rimavská Sobota, 1921. He lived in Bratislava and destroyed most of his works in his old age.
- ³⁵ FRANK, János (Ed.): *Bernáth Aurél emlékkiállítás / Aurél Bernáth Commemorative Exhibition*. With an essay by Lajos Németh. Budapest 1985 (bilingual Hungarian-English exhibition catalogue); – KÁLLAI, Ernő: *Aurél Bernáth*. Reprinted as Document 20 in *Wechselwirkungen...*, op. cit. (in note 21).
- ³⁶ MÁCZA, János: *Kassa és az expresszionizmus*. In: *Napkelet*, 1921, July. – On Mácza see op. cit. (in note 20). In the review there are articles by Béla Bartók, Zoltán Fábry, Iván Hevesy, Béla Uitz, Béla Balázs. Editors: Imre Kádár and Ernő Ligeti.
- ³⁷ RADU, Bogdan: *Die Avantgarde Bewegung in Rumänien und ihr Verhältnis zur Weltkunst*. Arta, 1968; – PASSUTH, op. cit. (in note 1).
- ³⁸ MÁCZA, János: *August Stramm és a német expresszionizmus*. [August Stramm and the German Expressionism]. MA, Vol. 4, 1919, No. 2, Febr.
- ³⁹ KASSÁK, Lajos: *Képarchitektura*. MA [Vienna] 1921, Nov. (also in a separate booklet, in the German version: *Bildarchitektur*).
- ⁴⁰ KÁLLAI, Ernő: *Kassák*. MA [Vienna] 1921, Nov.
- ⁴¹ Mácza preserved this watercolour till the end of his life. See also BOTAR, Olivier A.I.: *A comparative Chronology. Hungarian and International Avant-Garde 1905-1930*. In: *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908-1930*. Ed. S.A. Mansbach, Santa Barbara Museum of Art, California 1991.
- ⁴² Tank [Ljubljana, ed. Ferdinand Delak], 1926: "Destroy in order to build – build in order to win..." (Lajos Kassák).
- ⁴³ KASSÁK, Lajos – MOHOLY NAGY, László: *Uj művészek könyve – Buch neuer Künstler*. Vienna 1922. New edition introduced by Éva Körner, Budapest 1977.
- ⁴⁴ KURJCIS, Andrzej: *Aktiva maksla*. Berlin 1923; – *Keturi vejai* [the Four Winds]. Kaunas 1922-1926, ed. by Kazys Binkis. – One copy is sent to the editorial office of MA in Vienna, Amalien street. The same belongs to the Archive of the Institute of History of Art, the Hungarian Academy of Sciences, Budapest.
- ⁴⁵ CURI (KURI) manifesto appeared in the periodical UT (Novi Sad, 15, 4.1923. Editor Zoltán Csuka). New edition in German: Doc. 72 in the catalogue *Wechselwirkungen...*, op. cit. (in note 21), p. 266-268 (with the essay of Éva Bajkay-Rosch).
- ⁴⁶ MEZEI, Otto: *Molnár Farkas*. Budapest 1987; – *Molnár Farkas munkái 1923-1933* [The works of Farkas Molnár 1923-1933]. With the introduction of László Moholy Nagy, Budapest 1933.
- ⁴⁷ *A Tüz* [Fire]. Bratislava, 1921-1923. Ed. Jenő Gömöry.
- ⁴⁸ Periszkóp (1925, Arad, ed. György Szántó). – Lit. KOVÁCS, János (Ed.): *Periszkóp anthology*. Bucharest 1979.
- ⁴⁹ KOVÁCS, op. cit. (in note 48).
- ⁵⁰ Ibid.
- ⁵¹ The first issue of *Korunk* [Our Age] appeared in Cluj (Romania), February of 1926. Its editor was László Dienes (his volume: *Sejtelve egy földindulásnak. Kritikai írások 1921-1931* [Anticipation of an Earthquake. Critical writings 1921-1931]. Bucharest 1976, pp. 55-58, 72-77, 90-99, 194-202). In January 1928 Gábor Gáal took over the editorial work for *Korunk*. In October Kassák designed a new geometric cover for *Korunk*, its final version was in the March copy 1929. – Lit. KÁNTOR, Lajos: *Kép-világkép. A régi Korunk az új művészetét* [Image and world concept. The old *Korunk* for new art]. Bucharest 1977.
- ⁵² FÁBRY, Zoltán: *Tartalékaktivizmus* [Reserve Activism]. *Korunk* 1927; – KOVÁCS, Gy.: *Fábry Zoltán*. Bratislava 1971. – See also SZABÓ, Julia: *A magyar aktivizmus művészete* [The art of Hungarian Activism]. Budapest 1981; – KÁNTOR, Lajos: *Moholy Nagy László és a Korunk kapcsolata* [The relation of László Moholy Nagy to *Korunk*]. In: *Valóság* [Budapest], Dec. 1976; – MOHOLY NAGY, László: *A festéktől a fényig* [From paint to light]. Edited and with notes by Erszébet Sugár and József Mezei.
- ⁵³ DUBA, Gy. – FEHÉR, E.P.: *Fábry Zoltán kortársai szemével* [Zoltán Fábry with the eyes of his contemporaries]. Bratislava – Budapest 1973
- ⁵⁴ *Az Ut* [Bratislava] 1931, No. 9, 10; – 1936, No. 5 (May).
- ⁵⁵ MOJŽIŠOVÁ, Iva: *Moholy Nagy in Brünn und Pressburg*. In: *Wechselwirkungen...*, op. cit. (in note 21), p. 282-284.
- ⁵⁶ Telehor [Brno] 1936. Edited by František Kalivoda. Summary of the Moholy Nagy number by the editor. No. 1-2, 1936.
- ⁵⁷ From the extensive literature on this subject see: JÁSZI, Oszkár: *Magyarország jövője és a dunai egyesült államok* [The Future of Hungary and the Danube confederation]. Budapest 1916, 1919. – SZALATNAI, Rezső: *Gondolatok a Duna partján*

Prítomnosť avantgardy v regiónoch strednej Európy (1913-1931)

V Prahe, Berlíne, Viedni, Varšave, Krakove a Budapešti sa na počiatku druhého decénia vedelo aj o kubizme, ale prví z avantgardy sa po Európe rozcestovali futuristi a expresionisti.

Väčšie i menšie stredoeurópske centrá poznali sociálno-politický boj avantgardy, jej sebadefinície i afinitu ku kozmickým dimenziám poznávania sveta, všade boli k dispozícii knihy a časopisy vydávané v európskych jazykoch, predovšetkým v nemčine a vo francúzštine. Čítali ich rovnako intelektuáli ako študenti i vzdelávaniachťiví robotníci.

Putovná výstava futuristov (1913), zorganizovaná za pomoci šéfredaktora berlínskeho časopisu *Der Sturm* mala búrlivý úspech a našla odozvu v Prahe, Moskve, Odese a Lvove. Zúčastnili sa jej nemeckí expresionisti, vynikajúci český kubo-expressionista Bohumil Kubišta i Rus Javlenskij. V Budapešti sa r. 1913 konala aj ďalšia výstava s názvom „Postimpresionisti“. Figurovali na nej významní predstavitelia kubizmu, fauvizmu, orfizmu a expresionizmu (Delaunay, Kandinskij, Picasso, bratia Burljukovci, Gončarova atď.).

Počas I. svetovej vojny a po nej nebolo podujatí obdobného rozsahu, ale v plánoch avantgardných časopisov sa s nimi stále rátať (napr. v budapeštianskej revue *MA*, 1916-1925). Menšie výstavy – ich význam napriek tomu nie je zanedbateľný – sa organizovali v Košiciach (r. 1921 prehliadka diel nemeckých a českých kubistov, expresionistov a veľkého Švajčiara Paula Klee), v Bukurešti (1924 expresionisti a konštruktivisti), ako i v ďalších mestách.

Jednotlivé skupiny avantgardy – napr. maďarskí spisovatelia, básnici a scénickí výtvarníci žijúci v emigrácii vo Viedni či Berlíne – programovo cestovali, prednášali a predvádzali ukážky zo svojej tvorby, ba v r. 1922 uviedli dokonca svetlohru (Sándor Barta: *Demonštrácia*), v ktorej sa spájali dadaistické a konštruktivistické prvky. Po Prahe navštívilo zoskupenie MA Košice, Lučenec a Užhorod, a opäť nadviazalo kontakt so starými priateľmi – niekdajšími členmi hnutia. (V Košiciach pôsobil na začiatku dvadsiatych rokov János Máca, v Lučenci Ludovít Kud-

lák, ktorý r. 1920 vydal v Rimavskej Sobote mapu kresieb s abstraktno-expresionistickými krajinárskymi motívami).

Cesty avantgardných umelcov prebiehali spočiatku nerušené, neskôr s istými ťažkosťami, až napokon v priebehu tridsiatych rokov celkom prestali. Iba v prostredí významnejších miest s jazykovo prístupnými periodikami sa aj naďalej publikovali články a štúdie avantgardných autorov. Namiesto riešenia otázok umeleckej formy sa však sústreďovali na sociologické a sociografické problémy.

Desiate a dvadsiate roky boli érou vytvárania expresionistických či kubofuturistických obrazov krajín, portrétov a zátiší, resp. kubisticko-konštruktivistických kompozícií (v kruhu L. Kassáka sa im r. 1921 vo Viedni dostalo pomenovanie „obrazové architektúry“). Bolo to zároveň obdobie dadaisticko-surrealistického poézia a škandálov na javisku. Tridsiate roky boli zasa – predovšetkým podľa vzoru veľkých majstrov weimarského a dessauského Bauhausu – dobou vážnych experimentov na poli abstraktnej i figurálnej (sociálnej) fotografie či už na Slovensku, v Maďarsku, Čechách, alebo v Rusku.

Veľkou udalosťou dejín stredoeurópskej avantgardy bola súborná výstava László Moholy-Nagya v Bratislave a v Brne r. 1936 (pripravil ju František Kalivoda) a podobne i návšteva tohto umelca na Škole umeleckých remesiel v Bratislave r. 1931, o ktorej informujú práce Ivy Mojžišovej.

Pomyselnú „prítomnosť“ avantgardy potvrdzuje *Periszkóp* (Arad – Oradea 1925), časopis, z ktorého vcelku vyšlo sedem čísel. Rovnako aj dlho vychádzajúce klužské periodikum *Korunk* (Cluj, od r. 1926), redigované sprvoti László Dienesom a neskôr Gáborom Gáalom. Vynikajúcim spolupracovníkom oboch týchto časopisov bol Zoltán Fábry, usadený v Štóse, ktorý od tridsiatych rokov redigoval v Bratislave viacero časopisov a v rámci svojej generácie patril medzi posledných propagátorov európskeho univerzalizmu – ešte i r. 1968 prebojujval myšlienku vzájomného porozumenia medzi národmi.

Ernst Kállai and Bratislava*

Iva MOJŽIŠOVÁ

Only a few mentions on Ernst Kállai's contacts with Bratislava and its culture got caught in a fine cobweb. The other traces vanished in the mist of past. The documents disappeared – it was not long ago – when those who kept them passed away.¹

As a matter of fact, there was not any interest either. The long lasting isolation from both inner and outer world was not favourable to him. Using the words of Ján Bakoš, priority was given to “history elaborated for ethnical purity”.² In other words, we gave up seeing things in context and thus also the possibility to form a more complex picture of the culture of our recent past.

The response of Slovakia to the avant-gardes of the period between two wars has remained almost unnoticed until today. It is true that they were rather heterogeneous and less distinct and closely tied with local context and transformed in its spirit. Moreover, the response came rather late – at the end of the twenties, a few years before Kállai started his publishing work in Bratislava's journal *Forum* – however, it existed and did well in the intellectual atmosphere of the town and its culture of that period.

Bratislava of the 1920s – after formation of the new Czechoslovak state – was devoted to founding essential institutions. The original tri-lingual population was expanded by another – the Czech element. Technology entered life, tempo increased, the life style was changing. The sleepy provincial town turned into a cultural centre. “Suddenly Bratislava was full of poets, painters, architects and dancers”, remembers one of the contemporaries. “The cafés, wine cellars, lecturing and club rooms were full of new names and new art.”³

It is difficult to give more accurate characteristics of what was seen as “new”. In Bratislava several cultural contexts fought, touched and crossed each other, or overlapped. The wish to open windows to Europe brought the wind of avant-garde movements. Parallel to this trend, the need to make traditions clear increased. It was “accelerated time”⁴ when the Slovak modern art was looking for its identity.

The year 1930 was a landmark, at least in fine arts. Prior to this year Ludovít Fulla came with his charming constructivist compositions. The functionalism, already up to date, appeared. The *Slovenská Grafia*, a new journal with lay-out by Fulla, brought information on modern typography in Europe as well as on the latest events in art. From among other periodicals only the “nová Bratislava” had chance to become an open international cultural revue. It was coedited by Devětsil member Zdeněk Rossmann, architect Fridrich Weinwurm and photographer Jaromír Funke, however, it existed for a short time only.

In 1931 the first volume of a journal “for art, building and interior” – *Forum*, was printed. The motives for its birth and its appearance were in surprising contradiction: on one hand a perfect print, excellent photographs, international orientation, on the other hand discontented foreword of the editor Andreas Szönyi: “*Statt Bauordnung herrscht Chaos. Es kann und darf nicht so weitergehen. Die Notwendigkeit ruft und ebnet den Boden für Reformen und für Taten*”.⁵

The second volume started with enthusiastic faith in own abilities: “*Wir bemühten uns, aus dieser schwerer geistigen Krise unserer Tage den Ausweg zu zeigen... Von diesem Schicksaal gepruften Teil*

Europas aus, welcher in der Vergangenheit oft zentrifugale Kraft bedeutete, wollen wir der neuen Menschen Vorläufer werden".⁶ Also here, crisis with utopia, the two principal concepts of the 1930s appeared.

One can realise with Julia Szabó that Forum was not able to find the "constructive solution for future".⁷ It offered space for sociological discussion, informed in details and paid considerable attention to art history. As to the architecture and design it demonstrated what Klaus-Jürgen Sembach called the "Style 1930".

The first Kállai's writings were published in Forum in 1932, the last ones in 1938. While living in Germany, he was Forum's Berlin correspondent and at the same time one of its main authors. In critical year of 1933 Forum seemed to be his sole publishing platform. Owing to the character of his writing, the best word when speaking about him is probably the word "Kunstschriststeller" (difficult to translate). His mystical explanation of the essence of art belonged to the second – irrational – pole of the 1930s. Although the Slovak art and thoughts of it did not reflect Kállai's ideas directly, one can find certain points of contact.

In days of the first "Abstraction-Création" release in Paris, Kállai admitted again and again his aversion to those who drew the division line between painting and Picasso, and those who need an object for a work of art like crutches for their paralysed imagination, because "die Vision ist nichts, die Illusion alles".⁸ Two years before, painters Fulla and Galanda wrote in their Private Letters: "We can see the Slovak public and their lack of understanding they have for the new art. We can see our intelligentsia grinning faced with reality of a picture created in the spirit of the new art".⁹ And they continued: "The absolute painting wants neither to imitate nor to represent objects; it wants to create a picture of lines and colour-forms".¹⁰

There is both similarity and difference: in this way, within "Slovak context", Fulla and Galanda openly challenged the public for the first time. What Kállai experienced was already typical intellectual disillusion of the thirties. It was his polemics with the period rationalism and the utilitarian aesthetics rejecting creative artistic expression. He did not only mean ignorant surroundings, but also *mondaine élite*

and its grudging attitude to irrational fruits of imagination and to art, which "ist nicht mehr fähig den wirtschaftlichen oder den technischen oder den sozialen Forderungen der Wirklichkeit zu dienen".¹¹

While Kállai thought in European context, the Slovak art still felt the duty to define its identity with the respect to its own past. This trend was substantiated by uneven historical development. However, emphasis was not on "national" themes or "national" forms as it was in the 1920s, but rather on the probes into depth.

Fulla's problem was to look for primal shapes, archetypes, artistic memory of kin, tribe, nation. From here it was close to what Kállai's bioromantics describes as the return of spirit "zu den Müttern", "zu den Urquellen und Trieben des Lebens", "zu den Urbildern, die den Organismen zugrunde liegen".¹² This sign gave birth to the works of Marc, Arp, Archipenko, Brancusi, Klee...

However, the bioromantics revealed also the demonic face of the mankind. Art has ability to anticipate. "Er soll uns nicht wundern," wrote Kállai, "wann in den bioromantischen Visionen!.../ sich neue Katastrophen ankünden".¹³ The milieu of Bratislava resisted foreboding of the war, appearing stronger and stronger in Kállai's texts. There still continued the belief in solid foundation of continuing Czechoslovak democracy. One even could say that it brought certain gain for a short period.

This period arrived shortly before the German and Central European intellectuals started to abandon countries of victorious totalitarian power. Then the invitations of education clubs were accepted,¹⁴ not very attractive under different circumstances. The men of names famous in Europe held lectures to Bratislava public in the Mirror Hall of the Archbishop's Palace. They included philosophers Rudolf Carnap, Hans Reichenbach and Herbert Marcuse, writers Alfred Döblin, Erich Kästner and Thomas and Klaus Mann, architects Peter Behrens and Joseph Frank, theatre director Leopold Jessner and critic Herbert Ihering as well as great Hungarians Béla Balász, Béla Bartók and Lajos Kassák. Hans Tietze, who organized large exhibition "Die Kunst in unsere Zeit" in Vienna in 1930 read lecture entitled "Das Weltbild der heutigen Kunst" in Bratislava one year later. László Moholy-Nagy spoke on "New

Vision" and read a cycle of lectures at the School of Arts and Crafts. The crisis of spirit and crisis of brain, soul and God, way out of chaos, Freud and Marx, these were the topics which were the central points, the deep streams of the 1930s.

Kállai arrived in Bratislava at the beginning of 1935. On 16th January he read the lecture entitled "Zweites Gesicht der Natur in der neuen Kunst" in newly opened hall of the Old Townhall. A local newspaper published in German language announced "einen ausserordentlich wichtigen Vortrag" with precious and sensational pictorial material. "Er wird auch Mikro- und Röntgenphotos vorführen als Ausdruck des Wissenschaftlich Gesehenen Zweites Gesichtes der Natur, folgen wird."¹⁵

We know about Kállai's lecture from the announcement, but there are almost no detailed reviews. Only one of them, by Kálmán Brogyányi, testified that the lecture developed conception of bioromantics and relations between art and science. "The new art seeks way in painful despair. The new art", are the concluding Brogyányi's words, "... can only be created by pure morals of new humanity".¹⁶

Kállai's lecture had to be repeated for great interest. He was asked to do so by the School of Arts and Crafts, known as the centre of avant-garde movement in both centrifugal and centripetal sense. The school still kept in memory the Karel Teige's lecture on "Modern Advertisement and Book Typography".

NOTES

* This contribution was presented at the colloquium "Kállai und die Kunstkritik in Deutschland und Ungarn" organized by Művészettörténeti Intézet and Goethe Institut in Budapest on October 10th-12th, 1991.

¹ The extensive estate of A. Szönyi - the owner and publisher of the journal Forum, with whom E. Kállai collaborated - preserved by his daughter for decades, ended up after her death, sometime in the 1980s, in the waste paper. I am obliged to K. Kubičková for this information.

² The topic is discussed in further detail in BAKOŠ, J.: *Československá alternativa a umelecká kultúra*. In: Kontexty českého a slovenského umenia. Bratislava 1990, p. 5-9.

³ RYBÁK, J.: *Čarovný prútik*. Bratislava 1977, p. 181

⁴ FÖLDVÁRIOVÁ, N.: *Revolučný vklad Viktora Šulca do vývinu opery*. In: Umenie a revolúcia. Bratislava 1989, p. 164

⁵ SZÖNYI, A.: *Zur Einführung*. Forum 1931, no. 1, p. 5

In spring 1935 the school prepared screening of Moholy-Nagy's films followed by his exhibition.

The so-called "Bratislava Bauhaus" attracted Kállai's attention. He met Fulla, Galanda, Rossmann, Tröster, Reichentál. Inadvertently he affects the theoretical thinking of several pedagogues when he turned their attention to Itten's rare book "Das Tagebuch" which obviously had strong impact on them.

Urged by the School's director Josef Vydra, Kállai contributed to a special issue of "Výtvarná výchova" journal, dedicated to the School of Arts and Crafts in Bratislava. It was his only article, published in Slovak language, entitled "Bauhaus, its Idea and Development".¹⁷ The Kállai's critical tone addressed to Bauhaus from *Weltbühne*¹⁸ disappeared. Kállai admitted, that Bauhaus style, which was endangered by the fate of snobish manner, survived also in Nazi Germany.

In the same year of 1935 Kállai returned from Berlin to Budapest. Since then he predominantly preoccupied himself with Hungarian art. A new chapter started in his life and work.

The foregoing notes are focused more at the surface of things. Perhaps now the time is coming when Kállai's work – and let us say cultural life in Bratislava between the two wars as well – deserves what is still missing: an attempt to penetrate into depth.

⁶ *Dem neuen Jahre entgegen*. Forum 1932, no. 1, p. 1

⁷ SZABÓ, J.: *Le rayonnement de l'avant-garde hongroise en Yougoslavie, en Transylvanie et en Slovaquie entre les deux guerres mondiales*. Bulletin analytique des Périodiques d'Europe de l'Est 1981, no. 24, p. 39

⁸ KÁLLAI, E.: *Zurück zum Ornament*. Forum 1932, no. 9, p. 225

⁹ *Súkromné listy Fullu a Galandu* (Private Letters of Fulla and Galanda), 28.2.1930, no. 1

¹⁰ *Súkromné listy Fullu a Galandu*, 30.4.1930, no. 2

¹¹ KÁLLAI, E.: *Kunst und Wirklichkeit*. Forum 1933, no. 1, p. 8

¹² KÁLLAI, E.: *Bioromantik*. Forum 1932, no. 10, p. 271

¹³ *Ibid.*, p. 272

¹⁴ Significant contribution to organizing lectures of guests from abroad was made by the scientific society *Urania, Spoločnosť pre kultúrnu prácu medzinárodnú* (Society for international cul-

tural work), Czechoslovak Hungarian Scientific Society for Literature and Art (*A Csehszlovákiai Magyar Tudományos Irodalmi és Művészeti Társaság*), and Society for Art (*Kunstverein*).

¹⁵Grenzbote, 13.1.1935

¹⁶BROGYÁNYI, K.: *Gondolatok az absztrakt művészetről*. Forum 1935, no. 3, pp. 69-70

¹⁷KÁLLAI, E.: *Bauhaus, jeho idea a vývoj*. Výtvarná výchova 1935, pp. 10-14

¹⁸KÁLLAI, E.: *Zehn Jahre Bauhaus*. Die Weltbühne 1930, no. 4, pp. 135-139

Bibliography (Kállai's texts in Forum, 1932-1938)

1932

Kunst und Technik. 1932/7, pp. 186-187

Nordische Gross-Besohlung. 1932/8, p. 214

Zurück zum Ornament. 1932/9, pp. 225-227

Bioromantik. 1932/10, pp. 270-274

Der Raumplastiker Gabo. 1932/11-12, pp. 287-289

1933

Kunst und Wirklichkeit. 1933/1, pp. 8-11

Malerei und Film. 1933/2, p. 53

Rembrandt heute. 1933/3, pp. 84-85

Ewald Mataré ein deutscher Bildhauer. 1933/6, p. 179

Das Bild der Melancholie. 1933/9, pp. 252-254

In memoriam Wilhelm Seiwert. 1933/9, p. 254

Alles sichtbare ist nur ein Gleichnis. 1933/10, pp. 304-305

Grenzen der Technik. 1933/11-12, p. 351

1934

Das neue Helldunkel (Zu dem Bildern von Julius Pap). 1934/1, pp. 14-15

Marcel Gromaire. 1934/3, pp. 87-90

Zeichen und Bilder. 1934/4, pp. 122-123

Das Bild der Pflanze (Zu den Gemälden von Anna Dräger-Mühlenpfordt). 1934/4, p. 122

1935

Ornament und Bild. 1935/1, p. 12

Zwei grossfigürliche Bildwerke von Ewald Mataré. 1935/3, p. 83

Béla Czóbel. 1935/4, pp. 118-119

Paul Klee als Zeichner. 1935/5-6, pp. 150-151

1936

Magyarság és európaiság. 1936/1, pp. 3-5

Korház és panthéon. 1936/1, pp. 7-8

Zum Malerei in Ungarn. 1936/2, pp. 35-37

1937

Der Maler Aurel Bernáth. 1937/7, p. 145

1938

Der Maler Johann Kmetty. 1938, pp. 89-90

Ludwig Tihanyi zum Gedächtnis. 1938, p. 161

Rudolf Diener-Dénes. 1938, pp. 188-189

Zum Wesen der ungarischen Kunst. 1938/8, pp. 215-218

RESUMÉ

Príspevok, prednesený na budapeštianskom zasadnutí „Kállai a umelecká kritika v Nemecku a Maďarsku“ (1991) informuje o kontaktoch E. Kállai s Bratislavou, kde sa na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov oneskorene, ale badateľne presadzovali ohlasy výtvarných avantgárd. Z novovzniknutých periodík orientovaných týmto smerom mal najdlhšie trvanie „Časopis pre umenie, stavbu a interier“ *Forum*, do ktorého Kállai prispieval v rokoch 1932-38. Zatiaľ čo vydavateľ a redaktor časopisu architekt Andrej Szönyi videl svojich angažovaných súčasníkov ako predchodcov nového človeka vysnovej budúcnosti, z textov niekdajšieho teoretika maďarského konštruktivizmu a redaktora edície Bauhausbücher už zaznievala príznačná dez-

ilúzia intelektuála tridsiatych rokov. Jeho bioromantická interpretácia umenia hovorila o návrate k „matkám“, k „prameňom“, k „predobrazom“ a zároveň veštila víziu nadchádzajúcej novej katastrofy.

Predtuche vojny sa bratislavské prostredie vtedy ešte bránilo a naďalej verilo v solídne základy pretrvávajúcej československej demokracie. Obzvlášť výrazne sa to prejavovalo na Škole umeleckých remesiel, ktorú Kállai navštívil v r. 1935 a zopakoval tam prednášku o druhej tvári prírody v novom umení, pôvodne prednesenú na pôde Kunstvereinu. Bola to v jeho živote a práci chvíľa zlomu, keď po pätnásťročnom pobyte v Nemecku opäť „emigroval“, tentoraz domov – do Budapešti.

Dušan Jurkovič: Sanatorium Prof. Koch in Bratislava

Matúš DULLA

The Professor Koch's Sanatorium in Bratislava was designed in 1929 by Arch. Dušan Jurkovič in cooperation with Arch. Jindřich Merganc and O. Klimeš. The construction has been executed by Fa Jozef Berný of Bratislava in the course of the years 1929-1930.

Description

The building of the sanatorium of Prof. Koch is situated in the residential area, northwest from the centre of Bratislava city, at No.27, Partizánska (former Vegelinova) street (Lot No.1420/20). The layout of the building, formed in the shape of the spreaded "V", corresponds with the sloping terrain; with its convex (northern) side it is facing the Partizánska street while its concave (southern) side opens to the adjacent garden.

In the course of the site works, the garden has been established, forming a system of terraces, equipped with a pool, and planted with dendrologically rich set of timber species. The whole complex of the sanatorium and garden represents an object of the protection from the side of the office for monument preservation. Originally, the family villa for Prof. Koch, designed also by Dušan Jurkovič, was intended to be built in the garden, too, but it was never erected.

From the constructional point of view, the building consists of the reinforced concrete skelet filled with brick, constructed as two-tract with dimensions 495 and 650 cm. The peripheral walls are 35 cm thick, the partition walls 15 cm. The exterior surfaces are covered with ceramic facing bricks of a red-brown colour with pronounced horizontal joints. As for the disposition, the central part of the V-shaped plan contains the vertical communications (elevator, stair-

case). Adjacent to it, on the ground floor there is a vestibule, on the first floor the operating theatre with digester and the washroom for the physicians. On the second floor, a small chapel is located in the central part, oriented towards the street front and covered with a slope glass roof. The fourth floor is smaller in plan, containing only the machinery for the elevator.

The sanatorium was designed for treating women's diseases and as obstetrical hospital with the capacity of 36 beds. The operating theatre and surgery rooms were designed with the special care, in accordance with requirements and advices of Prof. Koch.

The maximum comfort was created also for the patients. One- and two-bed rooms are situated in the side wings both on the first and the second floors. The rooms are equipped with signal bells and lights, telephones and radio-sets. The middle walls have niches with the built-in wardrobes. The southern rooms oriented towards the garden have also balconies. Originally, every room was painted in a different tone, in order to minimalise the unpleasant psychological effects and to improve the hospital environment. On each floor there is a food preparation space with a lift. In the right wing, next to the staircase there is a "bed" elevator. Each floor has also two bathrooms with WC, the rooms being equipped each with one or two washbasins.

Due to its three-part plan, the sanatorium corresponds with the scale of the surrounding buildings. The shape of the layout follows the sloped terrain. The symmetrical form enabled to create a pure, simple and clear disposition. The expression of simplicity and nobility of the outer forms is supported also by the ceramic facing bricks, as well as the large and



simple windows in the steel frames. The stripe windows of the operating theatre and the glass roofing of the chapel perform the characteristic feature. The register of the used materials is enriched with travertine and marmor, applied in interior spaces (e.g. the vestibule).

History and present condition

The Sanatorium Prof. Koch is still serving to its original purpose. Since 1951 it became the Therapeutic Home Caritas, recently the Obstetrical-gynecological ward of the hospital with clinic belongs to the Hospital with clinic Bratislava-vidiek.

In the course of the post-war period following works were carried out: in 1952, the fence of the garden has been replaced; in the 1970s and 1980s, replacing of the window frames and construction of the eaves took place.

While, in the course of more than sixty years of its existence, no important interventions and improvements were made, the current condition of the building demands crucially reconstruction.

Appraisal

From the technical standpoint, the building is significant for the use of progressive construction and for its perfect finishing of architectural details in the exterior (ceramic surfacing of the facades) as well as in the interiors (the vestibule or the operating theatre). Taking into account the period of its origin, it is comfortably equipped with the technical appliances in the rooms. Due to its medical-therapeutic

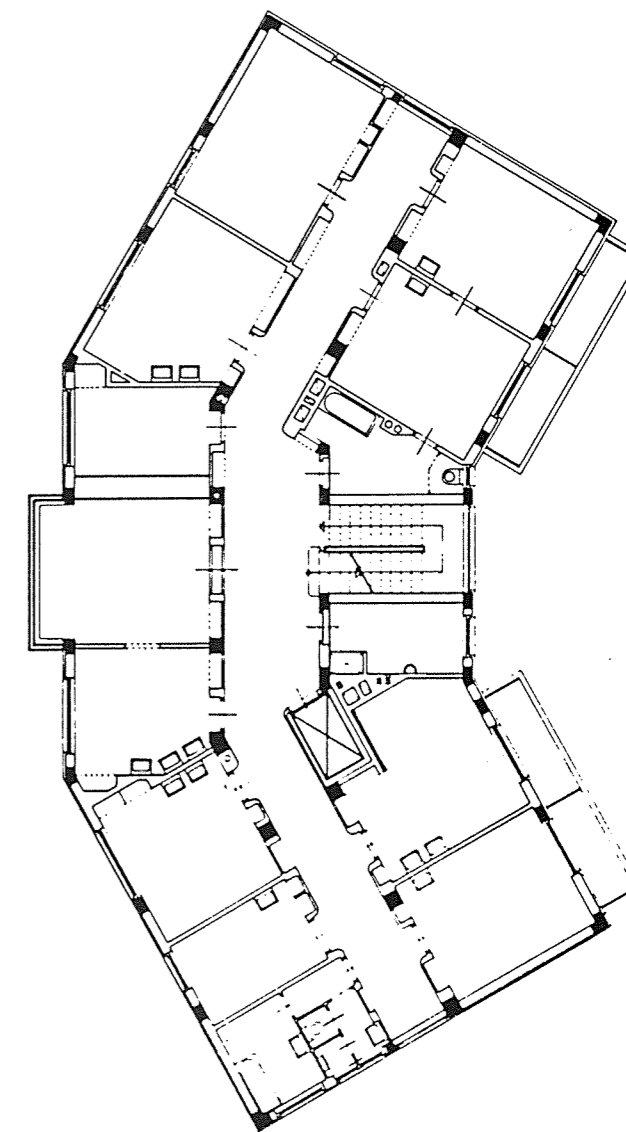
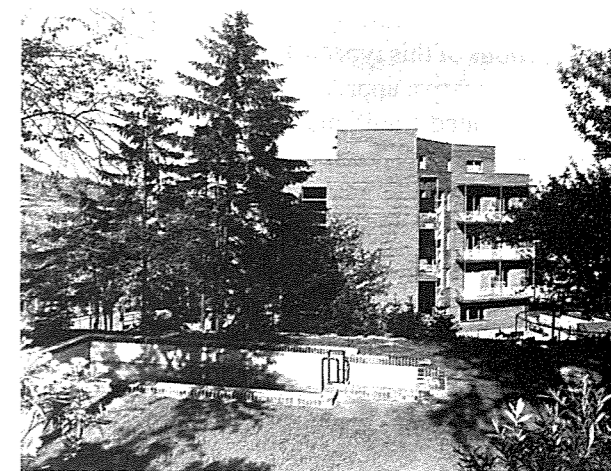


1. Sanatorium Prof. Koch, the overall view
2. The entrance facade
3. The garden facade

equipment, the sanatorium belonged to the socially most progressive buildings of its epoch. In the time of its origin, it was denoted as the most modern sanatorium in Czechoslovakia.

The overall character of the building is determined by the cultivated accepting of the pure Functionalist morphology – simple facade with large windows, which are not dominated by the vertical dimension, and modern strip windows in the central part of the front. In this work, Dušan Jurkovič for the first time used the principles of the modern Functionalist architecture. At the same time, he went on using advanced traditional elements and principles (ceramic facing bricks, symmetrical massing), which offer the architecture its noble and respectable appearance. In the exterior appearance as well as in the interiors, the Functionalist simplicity is connected with traditionally balanced composing of spaces and of details.

For the architecture of Modernism, the health, hygiene, and sunlight represented the dominant determinants. The sanatorium Prof. Koch in Bratislava belongs to a series of the new sanatoriums erected in Czechoslovakia in the course of the 1920s and 1930s within the program of the higher quality of the health care. In that period, important constructions were erected in Slovakia, e.g. the Cure-house in Trenčianske Teplice (J. Krejcar, 1929-32), the sanatorium in Vyšné Hágy (A. Libra & J. Kan, 1932), the recreation-house Morava in Tatranská Lomnica (B. Fuchs, 1931), a complex of the cure-houses in spa Sliač (R. Stockar, 1931-38). The most famous international example of this type is the sanatorium in Paimio by A. Aalto (1928-33).



4. View from the garden
5. The plan

Sanatorium Prof. Koch belongs to the smaller constructions of this type. Resulting in a noble symbiose, two creative approaches appeared here: Jurkovič's cultivated traditional forms and proportions are connecting with the new Functionalist principles used by his cooperators J. Merganc and O. Klimeš. The symmetry comes from older Jurkovič's works and the facing bricks remind of the Dutch brick ar-

chitecture of the 1920s (e.g. the Municipal Bath and the School in Hilversum by W. Dudok, 1920 and 1924) or of the villa Krefeld by L. Mies van der Rohe (1928). The dominating horizontality, the strip windows and the absence of decorative elements use to be connected with the works of Le Corbusier (villa Savoye, 1929-31).

Literature (principal publications in hronological order)

- WEINWURM, B.: *Kochovo sanatorium v Bratislavě*. Měsíc, 1933, Nr. 4, p. 9
KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1918-1945*. Bratislava, Pallas 1971, pp. 86 and 90
FOLTYN, L.: *Dejiny architektúry na Slovensku 1918-1939. Rozvoj avantgardného myslenia*. (Output of the scientific research task) Bratislava, SVŠT [Slovak Technical University] 1972, pp. 195-196
FOLTYN, L.: *Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde 1918-1939*. Dresden, Verlag der Kunst 1991, pp. 136-137
BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ, D.: *Dušan Samo Jurkovič*. Bratislava, Pallas 1993, pp. 196-202

Relevant documents

Written records are kept in the Slovak National Archives (Personal Fund of D. Jurkovič), Drotárska cesta, Bratislava. Drawings, plans and photographs are to be found in the Slovak National Archives (Personal Fund of D. Jurkovič) as well as in the Municipal Archives of Bratislava (original lot No. 4642/1, current lot No. 1420/20).

Peter Behrens: Synagogue in Žilina

Dana BOŘUTOVÁ

In the year 1928, a competition took place to gain the designs for the new building of the Synagogue of the Neologist Jewish Community in Žilina. In the concurrence, as the results showed, several important and famous architects of the period took part: while the designs by Leopold Baumhorn (in cooperation with György Somogyi) being awarded with 2nd price, and designs by Josef Hoffmann with the 3rd, the winner became Peter Behrens. According to his designs, the construction of the synagogue had been started in 1929. Responsibility for the execution took Brothers Novák Co., under supervision of Arch. Žigo Wertheimer from Žilina. The site works were finished in 1931.

Description

The building was situated at the corner of two streets, close to the historic core of the city, on a slightly sloping site, into which it well embodied through its terraces (massive terrace staircase in the north, a narrow terrace bank running along the side facade, a flat terrace in the south).

The main hall contained 450 seats for men, the gallery 300 seats for women. Above the altar, the organ and the choir were placed, the space being flanked with the rooms for rabbi and school master. On the southern side a smaller wing attached, containing a praying room. The main hall, crowned by the dome and equipped with galleries and adjacent serving rooms, represents the core of the whole disposition, based on the square. On the both southern and northern sides of it, the attached transverse longitudinal entrance halls transform the ground plan into a rectangle. The predomination of the symmetry seems to be interferred with placing the small

praying room in the projecting southern wing, but, however, is sufficiently ballanced with the raised terrace in the north.

The ferro-concrete construction had been artistically evaluated in the adjustment of the ceilings and galleries, but foremostly in the construction of the semispheric dome (16 meters in diameter, 17,6 meters high).

In the exterior appearance of the building, the massive block of its central part is dominating. It rises from the horizontal base, being represented by the massings of the entrance halls and terraces. The walls of the block are articulated each with 11 windows and crowned in their upper part by the attics. The dome, originally covered with copper, is partially covered up by the silhouettes of the attics, slightly steeping to the corners. The logic of the concept is reflected also by the differing surfaces – the central block being covered with the rough-cast, the base overlaid with rough ashlar stones of unequal size.

The predominance of horizontal lines (terraces, flat roofs of the base, silhouettes of the attics) and of the symmetry supports the impression of stability and massivity of the whole building, ballancing at the same time the irregularity of the site and terrain. The block character of the central part, the rhythm of the narrow vertical windows, and the massive dome showing associations with the Oriental architecture and representing the dominant element expressing the purpose of the building, result in the impression of monumentality.

The original interior was dominated by the dome adorned with the gilded David's star. White painted interior walls were articulated with horizontal terracotta belts. The floors paved with terrazzo were deco-

rated with carpet patterns. The artificial enlightenment came from the large bronze chandelier and reflectors. Wooden furnishings were painted in dark blue.

History and present condition

The building had served to its original purpose till the World War II. Later it has been rebuilt for the cultural and educational purposes. In present times the building serves as the cinema *Centrum*, as well as the auditorium hall (aula maxima) of the *Vysoká škola dopravná* (College for the Transportation).

The exterior appearance of the building being preserved, the interior suffered with numerous interventions connected with the conversion of the original purpose of the building:

After the World War II, partial interventions in the interior brought a conversion of the synagogue into a concert hall (arch. F. Čapka).

In 1963, November 5, the building was declared to be a Cultural Monument (Nr. of evidence in Central List of Cultural Monuments in Slovakia: 1398/0, responsible for protection became the State Institute of the Monuments Preservation Banská Bystrica / centre Žilina).

Despite its status of Cultural Monument, the building suffered with massive interventions in the following period. In the course of the 1970s, fundamental changes of the interior took place, resulting in its conversion to aula maxima: internal view of the dome being covered up with the so-called acoustic ceiling, the floor level in auditorium was changed, the original galleries destructed and a podium with portal stage inserted.

In 1990, a new cinema screen was installed.

Current owner: Jewish Religious Community, Žilina.

Appraisal

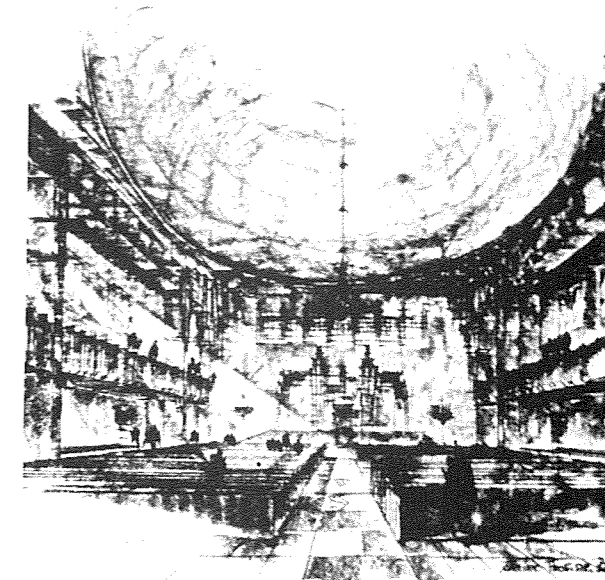
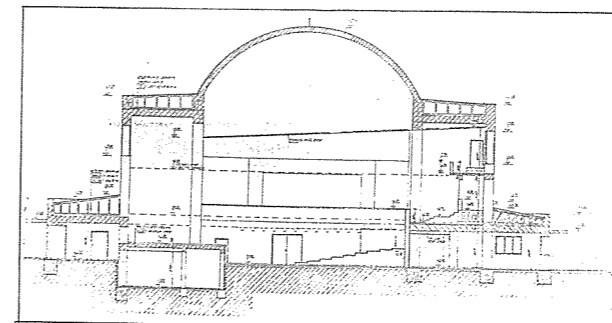
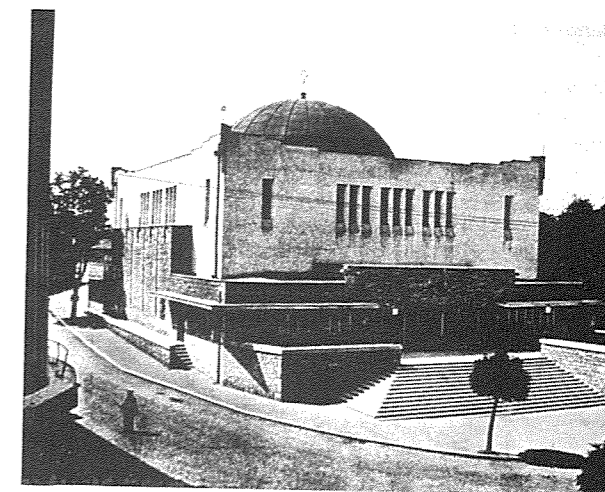
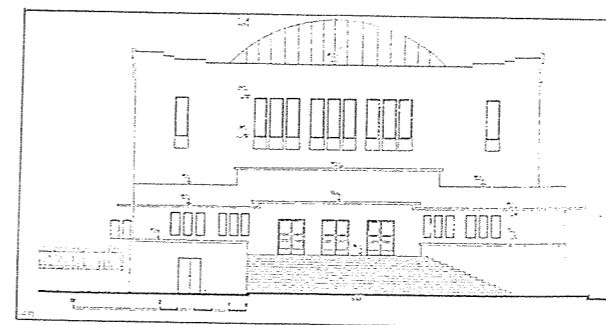
From the technical standpoint, the monument is unique due to the inventive and impressive solution of the building task, foremost due to the non-

conform connection of a modern technology (bearing ferro-concrete construction, construction of the dome) with traditional architectural motifs and elements of the given building type (architectural details, choice of the materials, adjustment of the interiors). Regardless the interventions transforming the original appearance of the interior, the technical condition of the monument is comparatively good. Slovak experts suggest to remove all the later transformations and to restore the authentic condition of the monument.

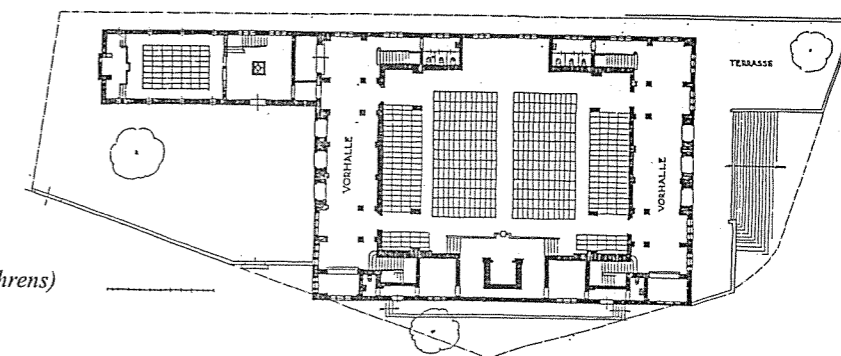
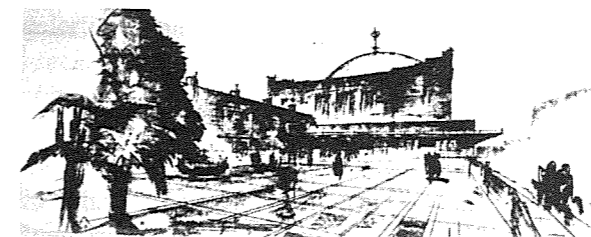
The building represents the monument unique of its kind in Slovakia, being one of the few works designed by a leading figure of Modern European architecture in this country. Artistic value of the building results from the quality of its concept showing both clear relations between the dominant and the secondary parts, as well as sensibility towards the characteristics of the building plot and its surroundings. From the stylistic point of view, the modernistic architectural language was effectively enriched through transformation of the details in the sense of symbolic and historical associations, giving an overall image of the plain monumentality on the one side, and of the rich interplay of meaningful forms on the other.

The synagogue is comparatively unknown work by one of the leading personalities of modern architecture, being at the same time, the only work by Peter Behrens in Slovakia. Due to its artistic qualities, it represents an important monument of modern architecture not only in the frames of our country, but as well of the whole Europe.

The building belongs to the few examples of synagogues in Slovakia, unfolding the traditional scheme of this building type by the means of modern (functionalist) architecture. At the same time, it represents that branch of the Modern Movement, which confirmed artistic ambitions of architecture and connected the use of progressive technology with the respect to the contexts and to the historical aspects.



1. Synagogue in Žilina, view of the northern front
2. Longitudinal section
3. View from the north (original condition)



4. View from the south (sketched by P. Behrens)
5. Interior (sketched by P. Behrens)
6. Ground plan

Literature (principal publications in chronological order)

Die neue Synagoge in Žilina (Arch.: Prof.Dr. Peter Behrens). Forum IX., 1931, p.280-282

Súpis pamiatok Slovenska [Inventory of the Monuments in Slovakia], III. Bratislava 1969, p.503

KUSÝ,M.: *Architektúra na Slovensku 1918-1945*. [Architecture in Slovakia 1918-1945.] Bratislava, Pallas 1971, p.110

FOLTYN,L.: *Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde 1918-1939*. [Slovak Architecture and the Czech Avantgarde 1918-1939.] Dresden, Verlag der Kunst 1991, p.74-76

Relevant documents

Documents relating to the competition of the 1928 not preserved. Original plans are not available in the present times.

Recently the building has been measured and laid out in 1990 (commissioned by the Jewish religious community in Žilina).

Avantgarda a dekorativismus

(Několik poznámek na okraj pražských letních výstav 1993)

Radim VONDRÁČEK

Pražským výstavám léta 1993 dominovaly dvě velké výstavní prezentace českého umění dvacátých a třicátých let XX. století. Shodou okolností se obě výstavy setkaly ve stejném čase a přiblížily jak dva značně protikladné směry českého meziválečného umění – avantgardu a dekorativismus, tak různost i shody metodologických přístupů autorů obou výstav.

Od 29. června do 26. září 1993 pořádala Národní galerie v Praze ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem, Národním technickým muzeem, Památkem národního písemnictví a Moravskou galerií v Brně reprezentativní přehlídku „*Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu*“. Premiéru měla ve španělské Valencii v Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Centre Julio Gonzales. IVAM se rozhodující měrou zasloužil o uskutečnění výstavy, kterou představil španělské veřejnosti pod názvem „*Umění avantgardy v Československu 1918-1938*“ ve dnech 10. února – 11. dubna 1993.

Zajímavé je trochu přiblížit tuto mladou a ambiciózní galerii. IVAM, subvencovaný přímo valencijskou regionální vládou, si dokázal během osmi let od roku 1985 vybudovat cennou sbírku moderního umění, v roce 1989 zpřístupněnou v nové budově Centra Julia Gonzálese. Centrum nese jméno významného španělského sochaře, Picassova blízkého spolupracovníka, jehož četné práce galerie získala v roce 1985 jako základ budoucí sbírky. Těžiště sbírky je orientováno na abstraktní experimentaci 30. let (zastoupen je mj. Jean Arp, Jean Helion, Antoine Pevsner, Alexander Calder) pokračující informelem

a abstraktním expresionismem 40.-60.let (Antoni Tàpies, Antonio Saura, Ad Reinhardt a další), nechybí samozřejmě ani tvorba pop-artistů (např. Eduardo Arroyo). Výstava československé avantgardy v IVAMu nebyla solitérem, ale vycházela z akvizičního a výstavního programu této instituce. IVAM má za sebou již výstavy italské, ruské a maďarské avantgardy. Důležité je i sbírkové zastoupení různorodých výtvarných médií – fotografií (od Talbota, Atgeta a Camerona až po Kleina), fotokoláží, knižních a časopiseckých obálek (Heartfield, Renau). IVAMu proto vyhovovala výstava, která svou koncepcí byla založena na propojení různých uměleckých disciplín.

Autorem výstavy byl Jaroslav Anděl, nyní žijící v New Yorku, spoluorganizátor např. příbuzné výstavy Czech Modernism 1900-1945 (The Museum of Fine Arts, Houston 1989). Na výběru exponátů se podílelo 8 kurátorů ze spolupracujících českých a moravských institucí. Celkem bylo na valencijské výstavě zastoupeno cca 110 tvůrců více jak 400 exponátů: obrazy a kresbami, sochařskými pracemi, fotografiemi, grafickými tisky včetně plakátů i drobných akcidencí, knižními obálkami a ilustracemi, trojrozměrnými ukázkami užití tvorby (sklo, nábytek, keramika a porcelán, textilie a práce z kovů), architektonickými a designerskými kresbami. O náročnosti celého projektu svědčí počet zapůjčitelů – bylo jimi 88 evropských i zámořských sbírek. K výstavě vydal IVAM obsáhlý španělsko – anglický katalog o 472 stranách s řadou studií, stovkou biografických medailonů, chronologickým přehledem, bibliografií a 700 barevnými a černobílými reprodukcemi.

Pražská repríza ve Valdštejnské jízdárně byla zredukovaná zhruba na 300 exponátů, ale výsledný dojem byl podobně sympatický – ostatně ani ve Valencii nebylo možno z prostorových důvodů vystavit vše, a tak např. funkcionalistické knižní úpravy 30. let byly vystaveny bohatěji v Praze než při premiéře. V Praze se rovněž nově objevila některá díla nepodchycená ani ve španělském katalogu, obvykle šlo o náhradu za zahraniční zápůjčky, které na domácí půdě až na výjimky chyběly.¹ Díky vynikající instalaci zvláště užitého umění a citlivému komponování celků se podařilo i v menším prostoru zachovat původní proporce výstavy. K výstavě vydala Národní galerie českou verzi katalogu, mírně upravenou pro domácí publikum v textové části a s menším počtem reprodukcí.

Koncepce výstavy byla založena na didakticky přehledném členění do čtyř hlavních oddílů: Konstruktivismus a poetismus, Abstrakce, Funkcionalismus, Surrealismus s přívažkem dvou nezařaditelných osobností – Zdeňkem Rykrem a Alénem Divišem. Vstupní část uváděly známé obrazové básně, volně i použité na knižních obálkách (Teige, Štyrský a Toyen, Šíma, fotokoláže Jaroslava Rösslera), sousedící s plakáty a scénickými návrhy Františka Zelenky. Následovala raná fotografická tvorba Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho, třemi fotografiemi byl připomenut František Drtikol. Architektonickou tvorbu devětsílského okruhu dobře zastupovaly návrhy Fragnerovy, Obrtelovy, Linhartovy a řady dalších. Oddíl byl uzavřen objekty Zdeňka Pešánka a akvarely Miroslava Ponce. V oddílu abstrakce dominovala tvorba Františka Kupky, Vojtěcha Preissiga, Františka Foltýna a artificialistická díla Štyrského a Toyen. Dále sem byla zařazena dvě plátina Josefa Šímy a ze sochařských prací pak dva reliéfní Plastrony Zdeňka Dvořáka.

Nejrozmanitější oddíl funkcionalismu začínal přehledkou architektonických realizací, zachycených v dobových fotografiích pro slavnou výstavu Za novou architekturu v roce 1940 v Uměleckoprůmyslovém muzeu, a funkcionalisticky řešenými plakáty a knižními úpravami (Ladislav Sutnar, Zdeněk Rossmann, Josef Hesoun, Emanuel Hrbek, František Albert Libra, František Muzika a další). Časopisecké fotomontáže Johna Heartfielda poukázaly na tvorbu německé emigrace v Čechách po nástupu Hitle-

ra. Z fotografů v tomto oddíle nelze nezmínit Josefa Sudka z počátku 30. let (Kov a sklo), Jaroslava Rösslera (4 x reklamní foto z téže doby), Eugena Wiškovského, Jaroslavu Hatlakovou. Užité umění bylo dále reprezentováno sklem Ludviky Smrčkové (ve Valencii tolik obdivovaný snídaňový servis), Adolfa Loose, Ladislava Sutnara (též porcelánový mokka servis), čajovým keramickým servisem firmy Alois Vondráček, textiliemi a jejich návrhy Antonína Kybala, nábytkem Jiřího Krohy a Ladislava Žáka i dalšími ukázkami funkcionalistického designu. Nechyběly designerské a architektonické kresby desítek architektů, z nichž mnozí patří dnes k zapomenutým (např. Janákovi žáci Karel Mann, Jarmila Friedrichová, Oldřich Osolsobě, Zdeněk Plesník).

V oddílu surrealismu byli kromě početného Štyrského, Toyen a Teigeho zastoupeni členové Fotokupiny pěti a Fotokupiny čtyř, surrealistická skupina Hudeček – Gross – Zívr – Háek, ze sochařů dále Vincenc Makovský a Josef Wagner. Závěr patřil již vzpomenuťmu Alénu Divišovi a Zdeňku Rykrovi (asambláže).

Oproti původnímu výběru chybělo ve Valdštejnské jízdárně jen několik, z hlediska celé výstavy ne zcela klíčových jmen (např. B. Feuerstein, E. Markalous, C. Bouda, V. Szpyk, H. Johnová, B. Južnič), mnohé soubory byly však početně zmenšeny.²

Zajímavou konfrontaci vybraných děl avantgardy s jiným, názorově odlišným uměleckým projevem 20. let umožnila výstava „České art deco“, pořádaná ve stejné době – od 1. července do 12. září 1993 Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze. Obdobně jako u výstavy avantgardy se i zde jednalo o první souhrnné představení jednoho významného uměleckého a kulturního fenoménu meziválečného Československa, jakým bezesporu bylo umění dekorativní či zkráceně art deco. Komisařkou a autorkou této záslužné výstavy byla Jana Horneková z UPM, která ke spolupráci přizvala další čtyři kurátory sbírek užité grafiky, knih a fotografie.

Jako u prvně zmíněné výstavy zde byly zastoupeny rozmanité umělecké disciplíny. Hlavní pozornost byla věnována užité tvorbě, pro art deco typické – jmenujme alespoň Janákovu a Horejcovu skleněnou fontánu pro pařížskou výstavu 1925, vynikající sklářské a glyptické práce Josefa Drahoňov-

ského, sklo, keramiku a šperky navržené Jaroslavem Horejcem (včetně monumentálního skleněného reliéfu Země a lidé pro Palác národů v Ženevě), práce v kovu Bedřicha Feuersteina a Rudolfa Stockara, gobelíny Františka Kysely, krajky Emilie Paličkové. Důležité místo zaujímala knižní vazba (žáků Brunnerova ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole i profesionálních knihvazačů Ludvíka Bradáče, Antonína Škody a dalších), objevný byl výběr plakátů (Zdeněk Rykr, ateliéry Rotter, Dec art a další), v ukázce byly připomenuty i typografické úpravy (J. Benda, C. Bouda) a fotografie Františka Drtikola a Jaroslava Rösslera. K výstavě byl vydán italskou firmou Electa český katalog o 46 stranách, obsahující 3 odborné statě a obrazovou přílohu.³

Setkání obou výstav bylo šťastnou náhodou, která mohla vyvolat jakési bipolární vidění meziválečné výtvarné scény u nás, rozdělené zvláště ve 20. letech do dvou, navzájem se kritizujících uměleckých táborů. Problematičnost takového ostrého rozlišení je však zřejmá již při bližším srovnání vybraných exponátů. Tvorba přibližně deseti umělců se pro mnohé překvapivě, avšak právem objevila v kontextu obou protikladně se vymezujících uměleckých směrů, resp. ve výběru obou výstav (co můžeme srovnávat, to jsou hotové a do značné míry již „vypreparované“ podoby, jak nám je předkládají autoři výstav). U některých umělců zařazených do obou výstav byly ukázány různé fáze jejich tvorby (Pavel Janák, Emanuel Hrbek), ale nezřídka byly takto rozdílně interpretovány práce z téměř stejného období (fotografie Františka Drtikola, Jaroslava Rösslera, sklo Ludviky Smrčkové). A jestliže u těchto autorů (stejně jako u Zdeňka Rykra či Cyrila Boudy) by se ještě mohlo hovořit o různých polohách jejich díla, pak např. u kávového servisu Heleny Johnové z roku 1927 se jedná o rozdílnou interpretaci dokonce stejného exponátu, vystaveného ve Valencii i zařazeného do katalogu Art deco. Otevírá se tím zajímavé a dosud nezpracované téma postupného prolínání obou původně opozitních směrů.

Jako subjektivně vyhraněnější se jevila Andělova interpretace avantgardy. Autor se pokusil o náročný výběr ukazující výtvarně nejčistší a nejhodnotnější exponáty a toto metodicky prováděné „vyzávorkování“ vyřadilo například díla spjatá s explicitně tendenčním proletářským uměním Devětsi-

lu či s okruhem extrémních komunistických listů Avantgarda a Reflektor.⁴ Koncepce výstavy měla podle J. Anděla spočívat na odlišení avantgardy 20. a 30. let od modernismu předchozích generací tvůrců. Označí-li se však za avantgardu výběr zahrnující nejen Teigeho, ale i Drtikola, Kupku s Preissigem a Sutnara spolu s řadou středostavovskými orientovaných architektů, pak není zřejmý jasně definovaný rozdíl. Ten není objasněn ani v textech k výstavě, v úvodu katalogu je pouze zmínka o tom, že „výstava se odvolává k užšímu chápání avantgardy, vyhrazujícímu tento termín pro označení směrů a děl, která si kladla otázky o úloze umělce ve společnosti i o samotné instituci umění a často propagovala anti-umělecké programy“.⁵ Není třeba opakovat připomínky recenzentů, že takovéto vymezení se hodí i na modernu a že „otázka postavení umělce ve společnosti je nejspíše klíčovou otázkou již umění 19. století“.⁶

Avantgardy 20. let se skutečně liší od oněch předválečných „bojovných předvojů“ výraznější ideologizací (a to nejen v duchu „rudého“ vidění světa), ale nezdá se, že by výstavní výběr byl založen právě na tomto rysu a sledoval linii revolučního diskursu. Název výstavy včetně pojmu avantgardy se stal spíše zastřešením již vybraného materiálu, ostatně pracovní název výstavy zněl Konstrukce a poezie. Tato parafráze Teigeho charakteristiky, ze které vyšel i František Šmejkal ve svém pojetí poetismu, byla by patrně nejvýstižnějším leitmotivem výstavy.

Zvolený přístup dobře umožňoval naplnit hlavní autorův záměr – soustředit špičková vizuálně atraktivní díla českého umění 20. a 30. let, ať již známá např. ze Šmejkalových výstav či z Českého modernismu, nebo dosud nevystavená.⁷ Vlastně poprvé byla takto velkoryse koncipovaná přehlídka založena na jiných disciplínách než na malbě a sochařství. Vedle fotografií a knižního umění, dosud nedostatečně zařazovaného do souvislosti s „velkým“ uměním, se zde poprvé v takové šíři uplatnila architektonická tvorba (která např. chyběla v Houstonu, kde však byla pozornost věnována i filmu). Kulturní adresář prvorepublikových umělců byl rozšířen o některá málo známá jména typografů (Antonín Jero, Vilém Ambrosi), designerů (kromě již zmíněných Jiří Vančura, Bohuslav Kupka), fotografů (Pavel Hrdlička, Robert de Sandalo). Nevyužita zůstala

příležitost ukázat česko-slovenský rozměr uměleckých snah, tedy díla Fullova, Galandova a dalších tvůrců, spjatých se Slovenskou grafií a Školou umeleckých remesiel Bratislava.⁸

Pro přiblížení Andělova přístupu je zajímavé srovnání s výstavou Českého art deco – ta více vycházela z domácího pohledu, zařazujícího do výběru vedeného umělecko-historickými kritérii věci důležité, ale někdy i ty méně oslňující. Selektivnost výběru zde nebyla tak nápadná, záměrem bylo ukázat bohatost inspiračních zdrojů českého art deco – exotismy, nacionální ideje, stejně jako kult tance a elegance 20. let. České art deco můžeme přirovnat podle J. Hornekové „k mnohostěnnému hranolu, jehož každá faseta odráží odlišné reflexe“.⁹ Proto některé exponáty spojovala jen společná prezentace na pařížské výstavě dekorativních umění 1925. Více se zde počítalo s předpokladem, že díla promlouvají svými kvalitami sama – ve výstavě chyběl orientující text a stejně tak v úvodní katalogové stati autorka pracovala s pojmem české art deco jako s něčím, co nevyžaduje nutně zdůvodnění. Přitom starší práce Aleny Adlerové, podobně jako katalogový text Petra Štembery, který připravil výběr plakátů, diferencovaněji zacházejí s pojmy art deco a národní dekorativismus.

Obě výstavy nesporně vybočovaly svým významem z průměru pražského výstavního života. Dis-

kusní setkání, která uspořádali jejich autoři, ukázala potřebu dalšího bádání nejen nad materiálovým fondem, ale i nad společnými „metaproblémy“ – např. do jaké míry je možné při interpretacích spoléhat na vlastní výtvarnou řeč uměleckých děl a nezabývat se problémy jazykového vyjádření. Obtíže vznikají, chceme-li kupříkladu zacházet s pojmem avantgardy 20. či 30. let jen jako s popisným pojmenováním, když tento výraz fungoval v té době jako emfatické heslo, sebelegitimující určitou skupinu lidí (obdobně byl „heslem“ pojem revoluce). Bez ozřejmování jazykových kontextů, v jejichž poli se námi užívané výrazy pohybují, se z pojmů stávají bezcenné jmenovky, znejasňující interpretaci. Princip hledání vhodného pojmenování k již vybranému materiálu trochu připomíná „mýtus muzea“ formulovaný v roce 1960 analytickým filozofem W. V. O. Quinem, totiž představu, že svět se skládá z předmětů, které označujeme výrazy, tak jako se označují exponáty v muzeu štítky s jejich jmény.

Bez ohledu na připomínky otevřely obě významné výstavy právě svým důrazem na výběr exponátů cestu i budoucím terminologickým diskusím a byly nesporně dalším dobrým krokem k zmapování bohatě zvrstveného kulturního reliéfu meziválečného Československa. Zvláště pak vydané publikace, zasluhující si podrobnějšího zhodnocení, se jistě stanou vítaným faktografickým zdrojem.

⁴ *garda v Československu*. Ateliér, 1993, č. 17-18 (2. 9. 1993), s. 1, 3.

⁵ *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha, Národní galerie 1993, úvodní slovo J. Anděla s. 9.

⁶ LAHODA, c. d. (v pozn. 4), s. 3.

⁷ Význam výstav připravených např. F. Šmejkalom, H. Rousovou a dalšími nebyl v úvodních textech připomenut, jako by se teprve nyní poprvé otvíralo téma, o kterém se dříve muselo mlčet. Přínosné by bylo srovnat, jak J. Anděl ve své katalogové studii obohacuje a někdy pozměňuje starší interpretace (např. Šmejkalovo pojetí vztahu konstruktivismu a poetismu).

⁸ Bratislavské ŠUR je sice věnován medailonek v katalogu, ale na výstavě byla jen díla Funkeho, Rossmanna a Kalivody.

⁹ *České art deco*. Praha - Milano, UPM a Electa 1993, s. 10.

CUMMING, E. – KAPLAN, W.: *Arts and Crafts movement*. Thames and Hudson, London 1991. 216 s., 31 fareb. a 167 čb. repr.

Publikácia *Arts and Crafts movement*, ktorá vyšla v roku 1991 v Londýne, prispieva k hlbšiemu poznaniu kultúrneho sveta na prelome 19. a 20. storočia. Autorky Elisabeth Cumming a Wendy Kaplan ukázali, ako anglické hnutie za obrodu umení a remesiel ovplyvnilo umelecké dianie na Európskom a tiež Americkom kontinente.

Jednotlivé kapitoly sa sústreďujú na konkrétne okruhy, či už architektonického diania, alebo umelecko-remeselnej produkcie, zahrňujúce rozličné geografické a regionálne zvláštnosti a osobitosti. Vývin v jednotlivých centrách spájajú so zreteľom ústredných východísk hnutia Arts and Crafts a problematiku sledujú v chronológii časového rámca. Svoj záujem sústreďujú predovšetkým na architektonické dianie území Anglicka a Spojených štátov. V ich pohľade dominuje otázka konkrétnych súvislostí regionálneho kultúrneho dedičstva.

Autorka prvých troch kapitol Elisabeth Cumming, podáva prehľad o základných východiskách a načrtáva proces postupného presadenia sa ideálu hnutia Arts and Crafts v Anglicku. Prvá kapitola *Pramene a nové ideály* je venovaná tvorbe čerpajúcej inšpirácie z prírody, princípu jednoduchosti, slobody a ich odrazu nielen v umení, ale komplexne – v kvalite života. Významný zdroj architektonických východísk nachádza autorka v prácach architektov, čerpajúcich z odkazu Viktoriánskeho Anglicka. Taktiež predstavuje ideály Ruskinových morálnych princíпов. Ruskin a jeho žiak Morris túžili produkovať nádherné veci, obdivovali drsnotu ručnej práce a snažili sa ju začleniť do moderného životného štýlu. Cieľom bolo využiť prírodu ako inšpiráciu a poučenie a obstarat „vhodné zamestnanie“ pre chudobného človeka v obnove tradičného remesla a novej tvorby. Ústredným problémom bola otázka cechov, hľadanie dobrého návrhu a zabezpečenie modelu spoločenského života.

Ďalšia kapitola s názvom *Architektúra v Anglicku* predstavuje úsilie architektov presadiť myšlienky a ideály obrodného hnutia do praxe. Chápali stavbu ako priamu reflexiu materiálov, starostlivo zvažujúc všetky súvislosti jej vlastnej parcely a účelu.

V súvislostiach úsilia o obrodu architektúry, je ústrednou témou kombinácia a využitie regionálnych stavebných materiálov, elegantné spájanie architektonických detailov Anglickej architektúry 18. storočia, či využitie vplyvu krajiny s takmer vyhranenou scénografiou. Autorka sleduje z hľadiska konceptu, výberu a narábania s materiálom, práce anglických architektov, oceňuje ich slobodu výrazu a ich citlivý prístup k tradícii.

Kapitola *Ateliéry, vzdelanie a priemysel* pojednáva o kontexte tradičných kultúr, ktoré sú dôležitými základmi pre všetky regióny, umenie a civilizáciu. Predstavuje osobnosti umeleckého sveta, ktoré pomáhali presadzovať miestnu tradíciu ako in-

špiračný zdroj a uplatňovali princípy z nej odvodené vo vlastnej tvorbe. Elisabeth Cumming akcentuje dianie okolo roku 1890, kedy Arts and Crafts stavby, nábytok, keramika, smerovali k veľkému zdôrazňovaniu foriem a tieto úsilia sa odzrkadlili aj na jemne tkaných látkach. Podrobnejšie popisuje spoluprácu medzi jednotlivými strediskami ručného remesla a možnosti, ktoré poskytuje pre riešenie otázky zamestnanosti nižších vrstiev obyvateľstva.

S kapitolou *Regionalizmus v Americkej architektúre* spoluautorka Wendy Kaplan otvára sériu tém zameraných na sledovanie vplyvov anglického hnutia v Amerike. Interpretuje mnohotvárnosť tvorivých umeleckých okruhov v rozdielnych oblastiach krajiny. Impulzy Anglicka pre obrodienie domácich zdrojov našli nadšenú odozvu v prácach amerických architektov. Autorka podrobnejšie rozoberá spôsoby hľadania foriem priramených pre vtedajšiu Ameriku. Zdroje inšpirácií tkveli popri minulosti v lokálnych tradíciách a reagovali na výzvu krajiny. Na jednej strane dominovala doktrína vernosti a hlbšieho pohľadu do Americkej krajiny a minulosti, na druhej strane adaptácia pôvodných anglických štýlov, zvlášť súvisiacich so sakrálnou architektúrou.

Z hľadiska východísk architektonických snažení bezprostredne okolo roku 1900, veľký význam pripisuje čerpaniu inšpirácií z konkrétneho teritória, čo dokladá na príklade pensylvánskych farmových domov a kalifornských bungalovov. Wendy Kaplan vyzdvihuje tvorivú a originálnu prácu F.L. Wrighta a pripomína prácu architektov tzv. Prérieovej školy, ktorá čerpala námety z vlastnosti regiónu.

Pod vplyvom slávnych anglických priekopníkov sa vytvorila určitá morálna estetika Amerických novátorov. Rozvoj umeleckých remesiel, podporovanie spolupráce remeselníkov, umelcov a architektov, je obsahom kapitoly *Umelecké a remeselné produkcie v Amerike*. Okrem interiérového zariadenia sa sem zahrňuje výšivka a keramika, ktorej význam vzrástol na základe misijného a koloniálneho oživenia designu. Autorka odкрýva formy zviazané s tradíciou koloniálnej minulosti, kedy umenie stavalo na princípe priznania materiálu.

Záverčná kapitola *Arts and Crafts na kontinente* podáva prehľad o umeleckom dianí okolo roku 1900 v jednotlivých krajinách Európy, predovšetkým v štátoch Škandinávie, v Maďarsku, Rakúsku a Nemecku. V úlohe národného sebaujadrenia si presadzuje svoje miesto v neskorom 19. storočí nielen Fínsko, Nórsko, kde bolo obrodienie zvlášť silné, ale i Maďarsko s osobitou príchutou romantického nacionalizmu, s idealistickým predstavením slávnej minulosti a s upreným pohľadom do najstarších vrstiev kultúrneho dedičstva.

Diskusie o regionalizme a individualizme, o koncepte jednoty vychádzajúcej z princíпов obrodného hnutia, konfrontovali autorky so životom a kreativitou obdobia okolo roku 1900. Produkcia Arts and Crafts je dodnes inšpiratívnym príkladom.

Innet MAYEROVÁ

POZNÁMKY

¹ Takto byl pozměněn například výběr Štyrského, Toyen, Rösslera (v Praze nově zařazeno mj. Rösslerovo *Marconi Radio* z roku 1926).

² Přesné srovnání je dosti obtížné, neboť valencijský katalog bohužel neobsahuje soupis exponátů, a navíc údaje v obou katalogích nekorespondují s tím, co bylo skutečně vystaveno. Řada reprodukcovaných či uváděných exponátů nebyla vystavena ani ve Valencii, ani v Praze, proti tomu některé zastoupené tvůrce v jinak velmi bohatém katalogu nenajdeme (chybí medailony Františka Povolného a Jiřího Vančury).

³ Spíše než o katalog jde opět o publikaci vydanou u příležitosti výstavy (bez soupisu vystavených exponátů).

⁴ Na problematičnost i jisté výhody Andělova pojetí upozornil ve své recenzi výstavy Vojtěch LAHODA: *Meziválečná avant-*

LAVIN, M.A.: The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431 – 1600.

Chicago University Press, Chicago – London 1990. 406 s., 24 fareb. a 208 čb. obr., 58 diagramov

Rozmanité formy zobrazenia času a problémy s ním spojené vzbudzujú záujem mnohých bádateľov v takmer všetkých humanitných disciplínach. Nechýbajú medzi nimi ani historici umenia, a to už od konca 19. storočia.¹ Druhou, a tiež nie novou, oblasťou ich záujmu sú vzťahy medzi textom a obrazom. Kniha profesorky dejín umenia na Yalskej univerzite a na Univerzite v Princetone Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches 431-1600*, je jedným z posledných príspevkov k obom témam.

Po prečítaní názvu čitateľa na prvý pohľad zarazí takmer neznámy počet množstva materiálu, ktoré sa autorka podujala prejednať. Podarilo sa jej to predovšetkým vďaka databázovému systému Princetonskej univerzity, ktorý jej umožnil vidieť maliarske cykly talianskych kostolov v nových vzájomných súvislostiach. Prvým podnetom k práci nad touto knihou, ako sama priznáva, bol záujem o jeden jediný maliarsky celok, a sice o cyklus legendy Právneho Kríža v presbytériu kostola sv. Františka v Arezze, ktorý je dielom Piera della Francesca a vznikol krátko po roku 1452. Obhájenie tézy, že arezský cyklus je z istého pohľadu netradičný, priam „out of order“ predpokladalo poznať sám „order“ a to znamená, v tej dobe už niekoľko storočí starú tradíciu naratívneho nástenného maliarstva. Pôvodný plán, zaradiť Pierove maľby do bezprostredného kontextu jeho predchodcov a nasledovníkov, sa tak rozrástol do podrobného výskumu spôsobov „rozprávania príbehov“ v nástennej maľbe od raného stredoveku až po vyvrcholenie renesančného maliarstva.

Lavin pri spomínanom štatistickom spracovaní zrekonštruovala osem základných modelov usporiadania (*patterns of arrangement*), ktoré buď samy osebe, alebo ktorých kombinácie sa opakovali postupne od 5. až po 16. storočie, keď najmä zmeny v manieristickej architektúre znamenali pozvoľný koniec ich autority. Podotýka k tomu: „Skutočnosť je však taká, že pre tieto 'modernejšie' priestory neboli moje pôvodné počítačové pomôcky už adekvátne. Nakolko som výskum začala cyklom, umiestnenom v priestore z neskorého 14. storočia, architektonický typ, z ktorého som podvedome vychádzala pri príprave databázy bol slohovo neskorogotický.“²

Hovorí o *modeloch* však znamená považovať ich – v našom prípade pre stredovekých a renesančných maliarov – za viacmenej záväznú. Podľa autorky sa prenášali sprostredkovaním skúseností medzi majstrom a jeho tovarišmi v procese umeleckej prípravy a fakt, že sa žiaden z nich v písomných prameňoch nespomína jej nebráni v odvážnych hypotézach: „...vzory dispozície boli známe a uplatňované ako objednávateľmi, tak autorami 'programu' rovnako ako aj umelcami. Domnievam sa (v skutočnosti, som presvedčená), že všetci traja zainteresovaní – objednávateľ, ideológ a umelec – spolu konzultovali pri výbere z veľkého množstva nástenných úprav. Z tohto pohľadu by odpoveď na obvyklú otázku – kto bol zodpovedný za program toho-

ktorého umeleckého diela – znela 'všetci traja'. Objednávateľ (individuálny, mníšska rehoľa, alebo verejný činiteľ) by oznámil vlastné želania a finančné limity; intelektuálny poradca (teológ, učenec, humanista) by artikuloval myšlienky zložitejšie; umelec by preniesol požiadavky oboch do vizuálnej formy. Prví dvaja sa mohli stretnúť aj v jednej osobe, alebo skupine, druhí dvaja tak isto.“³ Je zrejmé, že z tohto hľadiska sa často rozhodujúci diel tvorivosti nepriznáva umelcovi. Výnimku aj v tomto prípade tvorí Piero della Francesca.

Štyri prvé kapitoly knihy obsahujú podrobné analýzy cyklov v rímskych, ravennských a toskánskych kostoloch od skorej stredoveku až po koniec 14. storočia. Úvod patrí ranokresťanským bazilikám Ríma a Ravenny, v ktorých dominoval dvojité paralelný model (*Double Parallel*), využívajúci architektonické možnosti bazilikálneho typu. Osobitná pozornosť je venovaná dnes už nezachovaným maľbám baziliky svätého Petra v Ríme, pochádzajúcim z 5. storočia. K udalostiam zo života Krista a apoštolov boli na rovnakých miestach protihľadnej steny lode kostola priradené typologicky zodpovedajúce scény zo Starého zákona. Toto „rozvrhnutie“ pravdepodobne poprvýkrát zverejnilo oficiálnu cirkevnú predstavu kresťanského typologizmu, od tej doby často opakovaného v maliarstve celého stredoveku.⁴

Odozvu tohto modelu našla Lavin v neskoršej nástennej maľbe mnohokrát. Siahla napríklad až k maľbám na stenách Sixtínskej kaplnky z konca 15. storočia, na ktorých spolupracovali Botticelli, Ghirlandajo, Pinturicchio a niektorí ďalší maliari. Veľkoformátové obrazy so scénami zo života Mojžiša na ľavej strane a Krista na pravej sú navyše akoby prepojené portrétmi pápežov v páse nad nimi – chronologicky prechádzajúcim „cikcakovo“ z jednej strany lode na druhú. Toto usporiadanie jednak nadväzuje na starobylý cyklus zo Sv. Petra, pôvodného centra katolíckej cirkvi, ale najmä veľmi očividne spája s touto tradíciou inštitúciu pápežstva a napokon umocňuje aj pohyb zo strany na stranu pri „čítaní“ scén.⁵

Príklad kombinácie dvoch naratívnych modelov nájdeme v lodi Horného kostola svätého Františka v Assisi. K starozákonným scénam a christologickému cyklu v dvojitém paralelnom modeli je pripojený prvý cyklus zo života svätého Františka. Príbeh tejto legendy postupuje v 21 scénach po oboch stranách lode v tzv. *obopínanom* (*Wraparound*) modeli a takto spája život zakladateľa modernej rehole s hlavnými postavami oboch biblických kníh. Navyše, prostredníctvom zväčšenia scény *Smrti sv. Františka* a jeho *Apotheózy* priamo oproti *Krucifixu* je vizuálne zdôraznená identifikácia sv. Františka s Kristom.⁶ Takáto *juxtapozícia* dvoch významovo súvisiacich obrazov predstavuje len jednu z možností, ktoré ponúkali dispozičné modely a ich kombinácie, a ktoré sa zakrátko potom začali hojne využívať.

Boustrophedon je meno ďalšieho modelu.⁷ V nástennom maliarstve vyzerá asi nasledovne: cyklus začína povedzme na ľavej strane steny hore; scénu za scénou postupuje doprava, na konci steny prejde do nižšieho pásu, pokračuje smerom doľava atď.⁸ Lavin rozlišuje *Boustrophedon lineárny* a *priestorový*, založený na rovnakom princípe, pri ktorom však sled obrazov prechádza z jednej steny na druhú, spravidla protihľadú. Také je napríklad usporiadanie Giottovho cyklu zo života svätého Fran-

tiška v kaplnke rodiny Bardiovcov vo františkánskom kostole Santa Croce vo Florencii (okolo 1315).

O niekoľko rokov neskôr, v kaplnke Peruzziovcov Giotto predstavuje nový spôsob, autorkou nazvaný *Stright – Line Vertical* (*Priamy vertikálny model*). Na dvoch protihľadných stenách sú výjavy zo života sv. Jána Evanjelistu a sv. Jána Krstiteľa. Oba cykly začínajú v lunetách víziami (*Zjavenie sa anjela Zachariášovi* vľavo a *Apokalypsa* vpravo), pokračujú v strednom páse obrazmi zázrakov (*Navrátenie reči Zachariášovi* a *Vzkriesenie Druisiany*) a končia scénami smrti svätcov, umiestnenými v spodnom páse. Takéto usporiadanie nielen tematicky spája epizódy zo životov dvoch svätých, ale poukazuje aj na súvislosť medzi ich sviatkami. Zdá sa, že ako *Boustrophedon*, tak aj *Priamy vertikálny model* sa u Giotta objavili vôbec poprvýkrát a zásluha na ich neskoršom rozšírení patrí jeho žiakom, medzi nimi predovšetkým Taddeovi Gaddimu.

Skúmanie naratívnej štruktúry Ghibertihho reliéfov na jeho prvých dverách pre florentské baptistérium otvára druhú časť knihy (kapitoly 5-8), ktorej vrcholom je časť o Pierovi della Francescovi. Ešte pred ním však Lavin poukazuje na niektoré nové aspekty naratívnych postupov, ktoré vyplývali hlavne z kombinácií už tradičných modelov, alebo zo zapojenia tabuľovej maľby do nástenného cyklu.⁹ K bezprostredným Pierovým predchodcom patrili Fra Filippo Lippi a Andrea Mantegna. Obaja svojimi „aranžmá“ nadviazali na Giotta, spájajúc na protihľadných stenách životy dvoch svätcov. Kým Fra Filippo Lippi v presbytériu dómu v Prate pri legendách zo života sv. Jána Krstiteľa a sv. Štefana využíva možnosti *Boustrophedon-u*, a to najmä z kompozičných dôvodov, Mantegna v kaplnke Ovetariovcov u Padovských Eremitov opakuje postgiottovskú verziu *Priameho vertikálneho* modelu. Jeho zostava „klasicky realistických“ obrazov zo života sv. Krištofa a sv. Jakuba s bohatými festónovými dekoráciami však viac než naratívny cyklus pripomína súbor statických slávnostných scén, čím sa dostáva k slovu „sviatkový štýl“ (*Festival Mode*).¹⁰ Liturgické sviatky oboch svätcov totiž pripadajú na rovnaký deň – 25. júl (*Prenesenie ostatkov sv. Jakuba do pútnického kostola v Santiago de Compostella* a *Umučenie sv. Krištofa*.)

Nezaraditeľnosť malieb Piera della Francesca v Arezze medzi dovtedy známe modely donútila autorku hľadať zmysel ich „neporiadku“ kdesi hlbšie. Výsledkom jej uvažovania je ústredná téza knihy, skrývajúca sa pod slovami *ulterior argument*. Tento termín pri preklade spôsobuje isté problémy a asi najbližším mu bude výraz „postranný úmysel“ v neutrálnom zmysle slova. Jedná sa o význam *usporiadania* scén – čiže ich sledu a zaradenia (alebo, naopak, vypustenia) určitých epizód do (resp. z) príbehu. „*Veriaci/divák*“ totiž „*príbeh poznal už skôr, než ho videl na stenách kostola. V okamihu, keď zistil dajakú nezrovnalosť, začal pátrať po príčinách zvláštneho vzťahu medzi scénami, uvedomujúc si, že tento konštituuje nové významy.*“¹¹ Vychádza sa z predpokladu, že *ulterior argument* siahal „za“ čisto naratívnu hodnotu cyklu a jeho ikonografiu.¹²

Politický podtext legendy, spojený s križiackymi výpravami považuje Lavin za samozrejmy a pri vysvetľovaní *ulterior argument* radšej siahla po porovnávaní s cyklom s rovnakým

námetom, ktorý v presbytériu Santa Croce vo Florencii po roku 1380 namaľoval Agnolo Gaddi. Už od polovice 14. storočia boli vzťahy medzi Arezzom a Florenciou poznamenané sériou tiahlych konfliktov, čo sa, podľa nej, odrazilo aj v odlišnostiach medzi naratívnymi spôsobmi oboch cyklov. Arezským maľbám údajne chýba silný frankofónny tón, tak charakteristický pre florentský cyklus.¹³ Vo výprave a vyváženej symetrii radenia výjavov v Pierovom cykle v Arezze autorka zas vidí odozvu princípov Horáciovej *Ars Poetica*, v 15. storočí vyučovanej na školách.¹⁴ Arezskí františkáni a rodina Bacciocov (mecenári malieb) dali vedome najavo svoje, na Florencii nezávislé, postoje. Piero della Francesca položil dôraz na univerzálnu náboženskú hodnotu legendy o Pravom kríži a stotožniac prostredie výjavov s arezským okolím ju očistil od možných franko-florentských alúzií. Prínosom maliara je práve neobyčajná vyváženosť kompozícií, ktorú Lavin nazvala „harmonickým klasicizmom tematického spájania“ (v tom spočíva podľa nej paralela s Horáciovou *Ars poetica*). Obe verzie legendy majú okrem toho i ďalších niekoľko významových rovín, či už motivovaných zo strany objednávateľov, alebo „intelektuálnych poradcov,“ ktorými boli aj vo Florencii aj v Arezze františkáni.

Nie je tu dostatok miesta na to, aby som podrobnejšie sledoval kľúčový rozbor recenzovanej knihy, no napriek tomu pripájam ešte jednu poznámku. Zdá sa mi, že ak by podobnej „komparatívnej interpretácii“ Lavin podrobila iné cykly (napríklad pašiové, alebo mariánske) dopracovala by sa pri nich možno k celkom odlišným výsledkom. Otázkou nevzbudzuje oprávnenosť toho-ktorého prístupu, ako skôr ich rozdielnosť. V tomto vidím istý nepomer medzi výkladom cyklov legendy Právneho kríža (vo Florencii aj v Arezze) na jednej strane a všetkých ostatných na druhej.

Na konci 15. storočia pribudlo k už známym spôsobom „rozprávania príbehov“ niekoľko nových čít. Objavujú sa vo významných maľbách Sixtínskej kaplnky z doby po roku 1481, o ktorých už bola reč. Každá z veľkoformátových malieb bola totiž vybudovaná so zámerom dať jej (napriek príslušnosti k cyklu zo života Mojžiša, alebo Krista) charakter úplne rozvinutej „*historiae*“ obsahujúcej „motiváciu, akciu i výsledok.“¹⁵

S týmto aspektom čiastočne súvisí aj Leonardova polemika s jeho súčasníkmi, týkajúca sa práve postupu pri maľovaní príbehu. Vo svojej rozprave o maliarstve píše: „... *Musíš umiestniť prvú scénu v dominantnej veľkosti a potom, znižujúc postavy a budovy na rozličných kopcoch a pláňach, budeš pokračovať a urobíš prostredie pre celý príbeh.*“¹⁶ Hoci sa Leonardo snažil presadiť myšlienku viacerých scén v „zjednotenom“ priestore, z jej skutočných realizácií sa zachovalo len málo príkladov.¹⁷ Napriek tomu možno práve pod jeho vplyvom k známym a naďalej pretrvávajúcim modelom pribudli niektoré novinky, súvisiace s rozrastaním sa formátu ale aj s redukciami počtu scén a snahou uvoľniť prísnu viazanosť k cyklu. K tomuto účelu poslúžili najmä veľké lunetové kompozície.¹⁸

Stáročné dejiny naratívneho nástenného maliarstva vrcholia (príznačne) v lodi kostola Santa Croce vo Florencii vo Vasariho pláne dvadsiatich oltárnych(!) obrazov christologického

Za Katarínou Biathovou

(26.1.1933 - 4.1.1995)



V mrazivý januárový pondelok sme sa rozlúčili s dlhoročnou pracovníčkou Ústavu dejín umenia SAV Katarínou Biathovou, s ktorou nás spájali dobré kolegiálne a priateľské vzťahy. Už dlhší čas sme s obavami prijímali správy o zhoršujúcom sa jej zdravotnom stave. Vzhľadom na ťažké situácie, v akých sa nachádzala v posledných mesiacoch, dňoch a hodinách, sme naklonení vnímať vyústenie osobnej tragiky ako ukončenie útrap, ba azda ako úľavu, nájdanie definitívneho pokoja. To však nijako nemôže zmeniť hlbokú ľútosť nad neodvolateľnosťou reality. Jej dielo sa definitívne uzavrelo, čo je dôvodom na stručnú bilanciu a pripomenutie aspoň hlavných medzníkov.

Katarína Biathová patrila k pokoleniu slovenských historikov umenia, ktorí ako poslucháči bratislavskej Filozofickej fakulty zažili posledné roky pôsobenia Vladimíra Wagnera, Alžbety Güntherovej-Mayerovej, Jaroslava Dubnického, napospol protagonistov klasického dejepisu umenia u nás, čo sa nepochybne odrazilo v jej neskoršej pracovnej orientácii.

Výsledky celoživotného diela Kataríny Biathovej sú dnes spájané predovšetkým s jej špecializáciou na oblasť starších výtvarných dejín Slovenska, najmä stredovekého obdobia. Zameranie jej prvého pracoviska po obsolutoriu ju však na istý čas odviedlo skôr do sféry súčasného výtvarného života. Popri práci v Slovenskom fonde výtvarných umení pôsobila v komisii pre monumentálno-dekoratívnu tvorbu. Kontakt s problematikou starého umenia jej aspoň čiastočne umožnilo sprostredkovať pôsobenie v komisii pre reštaurovanie umeleckých pamiatok. Nebol to však stratený čas. Dôverne spoznávala tvorivý proces od výtvarných návrhov po ich realizáciu. Spolupôsobila v tomto procese a získané poznatky dokázala teoreticky a publikačne uplatniť.

Z tejto činnosti rezultovali na svoju dobu veľmi aktuálne práce, akou bola i knižná publikácia *Malba v architektúre* (1965,

v autorskej spolupráci s Vierou Luxovou). Spracovanie súčasných výtvarných prejavov, označovaných vtedy ako „monumentálno-dekoratívna tvorba“, bolo azda výrazom hľadania východisk z dilemy Kataríny Biathovej. Dilemy, ohraničenej na jednej strane bytostným vzťahom k problematike dejín umenia starších vývinových období, a na druhej strane zameraním denných pracovných povinností, preferujúcich súčasné výtvarné prejavy. Ako kunsthistorička s vlastným názorom, so schopnosťou tento aj precízne formulovať, chopila sa spracovania látky, s ktorou sa v každodennej praxi stretávala. V tom čase jej základná umeleckohistorická orientácia preukazovala viaceré presahy, a to od stredoveku až po súčasnosť, od maľby v architektúre, od úzkeho detailu pamiatky k jej širším súvislostiam v životnom prostredí (okrem knižného diela *Malba v architektúre* sem patrí napríklad článok *Architektonické pamiatky v životnom prostredí* z r. 1976 a ďalšie).

Napriek všetkým rozptyľujúcim okolnostiam, vzťah k starému umeniu neustále prerážal na povrch. Historický kontext vnášala Katarína Biathová i do spracovaní súčasnej látky - ako to preukazujú aj niektoré state spomínaného knižného vydania (vývin technológií, ich špecifiká v jednotlivých slohových obdobiach, výskyt mozaiky, štukolustra, sgrafita v ich dobových aplikáciách, hľadanie analógií a kontinuity). Hoci význam samotných výtvarných diel v publikácii prezentovaných sa neraz v konforntácii s ďalším vývinom dávno rozplynul v metamorfózach výtvarného života, viaceré z vyslovených názorov nestratili svoju platnosť dodnes.

Keď Katarína Biathová ako vedecká aspirantka Slovenskej akadémie vied nastúpila do vtedajšieho Umenovedného ústavu, hľadala tým možnosti a podmienky pre koncentrovanejšiu výskumnú prácu, v ktorej by mohla svoje preukázané predpoklady rozvinúť. Nasledovali roky odborného dozrievania a vyhrňovania vlastnej užšej špecializácie. Zo spomínanej dilemy - súčasná výtvarná problematika, resp. staré umenie, vrátane reštaurátorstva - jednoznačne zvíťazil druhý pól. Z tohto smerovania neskôr vzišli napokon aj viaceré pozoruhodné vedecké výsledky.

Silnou stránkou Kataríny Biathovej ako kunsthistoričky boli monografické práce - umeleckohistorické sondy, komplexne analyzujúce konkrétny pamiatkový objekt. Viaceré z výsledkov v tomto smere našli uplatnenie v časopiseckých štúdiách i v knižných vydaniach, vzťahujúcich sa k pamiatkovému bohatstvu Gemera, Liptova, Oravy (porov. *Príspevok k dejinám gotických malieb v Gemi* časopisecky publikované 1958, analytická štúdia *Nástenné maľby vo Veľčiciach* v časopise ARS r.1970, alebo v spolupráci s Vierou Luxovou vydaná štúdia *Kostel svätej Kateřiny v Banské Štiavnici*, Umění 1973, atď.). Dielom trvalej hodnoty je jej knižná monografia o drevenom kostole v Paludzi *Drevený panteón* vydaná v Tatrane (1. vyd. 1976), či umeleckohistorická interpretácia reštaurátorskej správy *Pamiatková obnova kostola v Žipe*, publikovaná v našom časopise 1987. Publikácia netradičného formátu a nekonvenčného výtvarného riešenia - *Gotické tabuľové maľby na Orave* (Pallas 1974) kladie dôraz na vizuálne pritažlivé prezentovanie reprodukcii diel stredovekého maliarstva i tematicky analogických artefaktov

ludového prejavu. Katarína Biathová tu spracovala dovtedy odborné temer nepovšimnuté pamiatky lokalít, stojacich mimo zorného uhla našej histórie umenia.

Výsledky výskumu diel stredovekého nástenného maliarstva a ich zástoj v kontextoch stredoeurópskeho umeleckého vývinu Katarína Biathová prezentovala aj na viacerých medzinárodných fórach. Aktívne sa zúčastňovala na vedeckých podujatiach venovaných danej problematike doma i v zahraničí (semináre v Niedzici, sympóziu pri príležitosti výstavy *Umenie žigmundovského obdobia* v Budapešti, atď.).

Bádateľským projektom, ktorý Katarína Biathová riešila s tým najhlbším vzťahom a osobným zanietením, bolo skúmanie dejín stredovekého maliarstva v Liptove, jej rodnom kraji. Výsledkom je dôkladná analytická sonda nielen mapujúca výskyt a dokumentujúca vývin, ale aj interpretujúca charakteristické diela a tendencie, vrátane širších slohových a historických súvislostí. Knižné vydanie výsledkov výskumu - *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*, na ktorom sa ako autor fotografií podieľal aj Tibor Biath, a za ktoré vydavateľstvo Tatran získalo ocenenie v súťaži „Najkrajšie knihy Československa 1983“ - môžeme zaiste oprávnenne považovať za chef-d'oeuvre Kataríny Biathovej ako medievalistky. Vzniklo v období, prinášajúcim zrelé plody dlhoročných snažení, ale i nových pracovných plánov, teraz už podložených bohatými skúsenosťami, rozhľadom i potrebným nadhľadom.

Žiaľ, bolo to zároveň aj obdobie, ohlasujúce už nedobré signály o zdravotnom stave, kedy sa pani Katarína Biathová sa s charakteristickou húževnatosťou, akoby s mimovoľnou náhlivosťou,

ale aj s príznačnou naliehavosťou vkladala naďalej do riešenia rozpracovaných zámerov a aktuálnych úloh. Vždy znova a s novou intenzitou sa vracala napríklad k stále akútnemu riešeniu zložitej situácie v pamiatkovej starostlivosti a osobitne v oblasti reštaurovania umeleckých diel. S plným zaujatím sa zasadzovala o docenenie a objektívne postavenie reštaurátorstva ako špecifickej tvorivej disciplíny. Svoje názory si v tomto smere overovala vystúpeniami na seminároch akademických i rezortných pracovísk, ale aj presadzovala na pôde príslušných orgánov a v tlači. Ak sú dnes mnohé otázky reštaurátorskej činnosti u nás predsa len jasnejšie a koncepcie prepracovanejšie, je to nepochybne aj zásluhou Kataríny Biathovej a jej vytrvalého, neúnavného úsilia v tejto oblasti.

Tieto a ďalšie aktivity Kataríny Biathovej sme pochopiteľne mali možnosť zblízka priebežne sledovať. S odstupom času možno konštatovať, že napriek všetkej mnohostrannosti záujmov, doménou a najsústavnejšou sférou jej bádateľskej pozornosti bolo stredoveké obdobie našich výtvarných dejín. Cez odborný prínos a plody tejto užšej špecializácie zostáva Katarína Biathová zastúpená najvýraznejšie v mozaike slovenského dejepisu umenia. Možno iba s pofutovaním konštatovať, že sa jej dielo uzavrelo v situácii, kedy za priaznivejších daností osudu mohla ešte závažným spôsobom jeho vývin ďalej obohacovať.

Ústav dejín umenia SAV ako jej materské pracovisko, Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska, organizácia teoretikov pri Slovenskej výtvarnej únii, i celá naša umeleckohistorická obec si pani Katarínu Biathovú uchovávajú natrvalo vo svetlej pamiatke a v úcte k jej tvorivému odkazu.

V Bratislave, 6. januára 1995

Výberová bibliografia publikovaných prác Kataríny BIATHOVEJ:

1958

Príspevok k dejinám gotických nástenných malieb v Gemi. Pamiatky a múzeá, 1958, č.1, s.29-35, 14 reprodukcii.

1963

Syntéza umení - základ nového životného slohu. Slovenské pohľady, 79, 1963, č.5, s.124-131, 4 reprodukcii.

1965

Malba v architektúre. K problematike súčasného monumentálno-dekoratívneho prejavu na Slovensku do roku 1961. [s Vierou Luxovou] Bratislava, Vydavateľstvo SFVU 1965. 53 s., 81 čb. a fareb. reprodukcii. Pozn. Res. rus., fr., angl., nem. (Ed. Sborníky, zv.3.)

1970

Nástenné maľby vo Veľčiciach. ARS 1970, č.1-2, s.245-246. Pozn.

1973

Kostel sv. Kateřiny v Banské Štiavnici. (Příspěvek k problematice výtvarného projevu slovenských báňských měst ve světle nových objevů. [s Vierou Luxovou] Umění, 21, 1973, s.44-53, reprodukcii. Pozn. **Výtvarné umenie v architektúre.** Výtvarný život, 18, 1973, č.1, s.16-19, 1 fareb. a 4 čb. reprodukcii.

1974

Gotické tabuľové maľby na Orave. Bratislava, Pallas v spolupráci s Oravskou galériou, Dolný Kubín 1974. 64 s., 12 fareb. a 49 čb. reprodukcii. Pozn. Paralel. text slov., rus., nem.

1975

Sviatočný deň Juraja Kréna. Výtvarný život, 20, 1975, č.4-5, s.80-81, 4 reprodukcii.

1976

Drevený panteón. Fotografie Roman Bunčák. Poznámky a literárnohistorický komentár Rudo Brtáň.

Bratislava, Tatran 1976. 119 s., 71 fareb. reprodu., čb. il. Lit. Res. rus., angl., nem., fr.

Architektonické pamiatky v socialistickom životnom prostredí.

Výtvarný život, 21, 1976, č.7, s.15-17, 2 reprodu.

1977

Umenie reštaurovať. (Rec.: Znovuobjavená krása gotiky v reštaurátorskom diele Márie Spoločníckovej)

Nové slovo, 1977, č.50 (8.12.1977), s.19

1978

Nový život starých krás. K dielu M. Spoločníckovej.

Výtvarný život, 23, 1978, č.6, s.27-29, 1 fareb. a 6 čb. reprodu.

1979

[Heslo:] **Leixner, Albert.**

In: Encyklopédia Slovenska III. Bratislava, Veda 1979, s.326

Objavy z gemerského stredoveku.

Výtvarný život, 24, 1979, č.6, s.47-48

Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. (Rec.: Dvořáková, V. – Krása, J. – Stejskal, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Praha – Bratislava 1978)

Výtvarný život, 24, 1979, č.6, s.34-35

1980

Drevený panteón. Fotografie Roman Bunčák. Poznámky a literárnohistorický komentár Rudo Brtáň.

Bratislava, Tatran 1980 (2. vyd.). 119 s., 71 fareb. reprodu., čb. il. Lit. Res. rus., angl., nem., fr.

[Rec.:] **Dvořáková, V. – Krása, J. – Stejskal, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku.** Odeon – Tatran 1978.

Historický časopis, 28, 1980, č.1, s.132-135

[Heslo:] **Pamiatková starostlivosť.**

In: Encyklopédia Slovenska IV. Bratislava, Veda 1980, s.258-259

1981

[Heslá:] **Reštaurátorstvo. – Spoločnícková Mária.**

In: Encyklopédia Slovenska V. Bratislava, Veda 1981, s.74-75, s.569

1983

Maliarske prejavy stredovekého Liptova.

Bratislava, Tatran 1983. 228 s. (69 s. štúdiá, 159 s. katalóg), 185 fareb. a čb. reprodu. Pozn. Res. rus., angl., nem.

1984

Odozvy na recenziu. [s Jurajom Žárým a Karolom Rosmánym]

Výtvarný život, 29, 1984, č.8-9, s.87-88

1985

Semináre v Niedzici.

Výtvarný život, 30, 1985, č.4, s.44-46, 3 reprodu. Pozn.

Historické slohy a ľudové umenie s príkladmi z gotického maliarstva na Slovensku.

In: Ars Populi 2/8, 1985, s.55-64, 2 reprodu. Res. rus., nem., angl., franc.

1986

Umelecká autenticita a úkaz opakovania v stredovekom výtvarnom umení.

Slovenský národopis, 1986, č.1-2, s.137-148, 5 reprodu.

1987

Pamiatková obnova kostola v Žípe.

ARS 2/87. Z gotického maliarstva. Bratislava, Veda 1987, s.7-21, 10 čb. reprodu. Pozn. Res. rus., nem.

Dávid proféta Pónikról.

In: Művészet Zsigmond király korában 1387-1437. II. Katalógus. (Budapesti Történeti Múzeum, 1987. május 29 – november)

Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1987, s.313-314, Lit. 5 reprodu. na príl. (F.1.)

A zólyom megyei Pónik (Poniky) r.k. templomának feltárása. [s V. Úradníckom]

In: Művészet Zsigmond király korában. I. Tanulmányok.

Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport 1987, s.301-311, Pozn. obr. č.67-79 na príl.

1988

Zur Problematik der traditionellen und rustikalen Kunst in der Slowakei mit Beispielen aus der mittelalterlichen Malerei.

In: Niedzica Seminars (Polish – Czech – Slovak – Hungarian Artistic Connections) III. Serial and Individual Production in the Representative Arts of the XIV. and XV. Century.

Cracow, National Museum 1988, s.33-40, obr.11-20. Pozn.

1989

Teritorializmus či centralizmus, alebo oboje?

Výtvarný život, 34, 1989, č.6, s.38-42, 7 reprodu.

Minulosť a budúcnosť.

Výtvarný život, 34, 1989, č.9, s.29-33, 5 reprodu.

1994

Die Funde in Poniky im Gesamtbild der gotischen Wandmalerei der Slowakei.

In: Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387-1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400. (Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8.-11. Juli 1987 anlässlich der 600. Wiederkehr seiner Thronbesteigung in Ungarn und seines 550. Todestages.) Hg. von Josef Macek, Ernő Marosi, Ferdinand Seibt.

Warendorf, Fahlbusch Verlag 1994, s.339-346, reprodu. č.60-65 na s.343-346

Alžbeta Güntherová-Mayerová

(1905-1973)

V roku 1995 si slovenská umeleckohistorická obec pripomenie nedežité deväťdesiate narodeniny spoluzakladateľky vedeckých dejín slovenského výtvarného umenia doc. PhDr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej (13.10.1905 – 12.11.1973). Do slovenského kultúrneho života vstúpila na začiatku tridsiatych rokov, v období jeho medzivojnovej kryštalizácie. Jej cesta k preniknutiu a stotožneniu sa s problematikou slovenskej výtvarnej kultúry, ktorej zasvätila celé svoje úsilie, nebola jednoduchá ani priamočiara.

Narodila sa a vyrastala v predprevratovej Bratislave, trojazyčnom meste, v ktorom sa slovenské kultúrne povedomie začalo systematicky formovať a upevňovať až v rokoch prvej Československej republiky. Po maturite na klasickom gymnáziu v roku 1924 ju umelecké sklony orientovali najskôr na praktickú výtvarnú činnosť. Jej základy si osvojila v rokoch 1924-1925 v súkromnej maliarskej škole Gustáva Mallého v Bratislave, kde sa dostala do kontaktu s viacerými príslušníkmi pokrokového orientovanej slovenskej výtvarnej avantgardy, o.i. s Kolomanom Sokolom, Jánom Želibským a s Jánom Mudrochom. Súbežne v rokoch 1925-1929 študovala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave dejiny umenia a archeológiu. Vo výtvarných štúdiách pokračovala vo Viedni na Umeleckopriemyselnej akadémii v špeciálke prof. Müllera-Hoffmanna, zameranej na úžitkovú grafiku. Paralelne si doplnala umeleckohistorické vzdelanie na viedenskej univerzite, kde formovanie jej vedeckej koncepcie ovplyvnili názory prof. Hansa Tietzeho, popredného predstaviteľa viedenskej podvoľákovskej umeleckohistorickej školy.

Po absolutoriu na FF UK pracovala krátky čas ako návrhárka reklamnej grafiky (u firmy Baťa v Zlíne). Začiatok jej umeleckohistorickej aktivity v roku 1930 sa spája so vstupom do služieb Mestského múzea v Bratislave, kde sa podieľala na spracovaní jeho zbierok. Súbežne bola v letných mesiacoch činná v Slovenskom národnom múzeu v Martine, kde participovala na vytvorení trvalej inštalácie kultúrnohistorických zbierok, početných výstav i na realizácii prvej slovenskej galérie. Spolupracovala aj na príprave reprezentačnej prehliadky starého umenia na Slovensku, predstavenej v Prahe r. 1937. V rokoch 1941-1945 realizovala ako externá kustódka v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave inštaláciu zbierok ľudového umenia a podieľala sa na organizovaní a usmerňovaní pamiatkovej starostlivosti.

Skúsenosti z muzeálnej a ochranárskej práce odovzdávala A. Güntherová mladej generácii od roku 1936/37 ako lektorka na Komenského univerzite, neskôr aj na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave. Na Pedagogickej fakulte prednášala všeobecnú estetiku a výtvarnú výchovu a po založení Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave v r. 1950 oboznamovala jej poslucháčov so základmi dejín umenia.

Tragické okolnosti manželovej smrti a politické pomery donútili dr. A. Güntherovú v r. 1952 opustiť Bratislavu. Azyl našla

v Betliari ako správkyňa tamojšieho kaštieľa a hradu Krásna Hôrka, kde vyinstalovala umelecké zbierky rodiny Andrássovovcov. Po návrate do Bratislavy pokračovala v pedagogickej činnosti. Ako vedecká redaktorka sa zaslúžila o spracovanie *Súpisu pamiatok na Slovensku* (I.-III., Bratislava 1967-1969).

Počiatky vedeckej publikačnej činnosti dr. A. Güntherovej sa datujú do prvej polovice tridsiatych rokov. Týkajú sa predovšetkým barokového maliarstva Bratislavy (*Neznáma práca Františka Palkova v Muzeu mesta Bratislavy*, 1934; *Zwei Maubertsch-Skizzen in Pressburg*, 1937; *Ein unbekannter pressburger Maler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, 1937). Kontakty s Turcom ju podnietili k prieskumu severoslovenských regiónov (*Pamiatky pozdnej gotiky v Turci*, 1941; *Príspevok k dejinám výtvarného umenia v Turci*, 1941; *Dejiny a súpis výtvarných pamiatok Oravy*, 1944). Popri skúsenom triedení a radení materiálu uplatňuje v týchto prácach aj aspekt komparatistiky, videnie súvislostí a analógií v dimenziách domácich i európskych; vystihuje osobitosti príspevku Slovenska do stredo-európskej kultúry.

Jej záujem o úžitkové a ľudové umenie predznamenáva už jej dizertačná práca *Keramika na Slovensku* (1933, publikovaná v r. 1942). Tejto problematike sa venovala aj v ďalších štúdiách a príspevkoch (*Vývoj keramiky na Slovensku*, 1938; úvod k albumu *Slovenské ľudové sošky*, 1944; monografia o reprezentantovi stupavskej džbánkarskej rodiny *Ferdiš Kostka*, 1953 a i.). Povaha muzeálneho materiálu upriamila jej pozornosť aj na nábytkové umenie. Staťou o slovenskom mobiliári prispela do *Dějiny nábytkového umění III.* (1950).

Vzťah k súčasnému výtvarnému daniu a k predstaviteľom slovenskej moderny dokladajú viaceré monografie (*Mudroch*, 1943; *Zmeták – Kresby a drevorezy*, 1948; *Lea Mrázová*, 1948; *Janko Alexy*, 1949), katalógové úvody a články (*Výstava Kolomana Sokola*, 1947; *Mikuláš Galanda*, 1948; *Obrazy E. Šimerovej*, 1948 a d.).

Po roku 1945 sa A. Güntherová sústredila predovšetkým na oblasť starších výtvarných dejín. Popri prehľadných syntézach románskeho, renesančného a barokového umenia na Slovensku (Pamiatky a múzeá 1954, 1955) a monografií o komplexe jasovského premonštrátskeho kostola a kláštora (*Jasov*, 1958) uverejnila celý rad štúdií, článkov a nálezových správ (*Štátny kaštieľ vo Sv. Antone*, 1954; *Signované pastofórium rožňavskej katedrály*, 1955; *Z minulosti Rožňavy a jej pamiatok*, 1961; *Trnavský barok a jeho majstri*, 1966; *Maliar Johannes Priwizer, rodák zo Slovenska*, 1967; *Nové nálezy gotickej plastiky v Bratislave*, 1969). Vo viacerých úvahách sa zamýšľala nad poslaním a zásadnými otázkami pamiatkárskej a muzeálnej práce (*Ochrana pamiatok na Slovensku a jej dnešné úlohy*, 1951; *Význam umeleckého priemyslu v muzejníctve*, 1954; *Ochrana kultových pamiatok a jej problémy*, 1961).

V reprezentatívnej publikácii spracovala spolu s literárnym historikom Jánom Mišianikom významné prejavy knižnej ma-

by – *Stredoveká knižná maľba na Slovensku* (1961). V úvodnej štúdiu sleduje jej pramene, rehole, ktoré ju kultivovali a prúdy, ktoré ju priebehom času ovplyvňovali. K poznatkom o neskorogotickom maliarstve prvej polovice 15. storočia prispieva jej štúdiá *Neznáme gotické tabuľové maľby z Hlohovca* (1970), v ktorej poukazuje na vyznievanie vzťahov rakúskej maliarskej školy k českému maliarstvu luxemburgovského obdobia. K významným prácam posledných rokov sa radí aj dosiaľ nepublikovaná štúdiá *Ikografické poznámky k dvom levočským dielam Majstra Pavla*. Predstavuje širokými kultúrohistorickými vedomostami podloženú vedeckú analýzu a dokladá autorkinu rozhladenosť po európskom materiáli.

Výber častí publikovaných i nedokončených prác z celoži-votného diela doc. dr. A. Güntherovej vyšiel vo vydavateľstve Pallas s úvodnou štúdiou A. Petrovej-Pleskotovej pod názvom

Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska (197X, jeho reedícia sa pripravuje). Význam jej aktivity nemožno však merať iba činnosťou publikačnou a pedagogickou. O svoje skúsenosti, vedomosti a zasvätené zručnosti sa delila v početných vedeckých radách a odborných komisiách. Zaslúžila sa o budovanie odborného školstva i zberateľských inštitúcií.

Doc. dr. Alžbeta Güntherová bola typom univerzálneho bádateľa. Jej aktivita sa podľa možností a potrieb neustále presúvala do dejín umenia a kritiky, k činnosti organizačnej a pedagogickej a naopak. Jej pracovná metóda nadväzovala na tradície viedenskej školy, ktorú ďalej rozvíjala a spájala s novými poznatkami. Jej vedecký odkaz, priekopnícka práca a odborná angažovanosť zostávajú nielen žriedlom poznatkov, ale aj príkladom obetavej práce pre ďalšie generácie slovenských umeleckých historikov.

Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

ARS 2/1994

Journal of the Institute for History of Art
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

Advisory board:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Tognier, Juraj Žáry

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9

SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 07/373-428

Contents

STUDIES

- Ivan Gerát:** Sedlmayr's Concept of Art 113
Petr Fidler: On the Architecture of Central-European
 Seicento 135
Hans Ottomeyer: August Endell or the Origin
 of Abstract Art 157
Wojciech Balus: Melancholy of Metaphysic
 of Giorgio de Chirico 162
Júlia Szabó: Avant-garde Visitors
 in Central Europe, 1913-1931 175
Iva Mojžišová: Ernst Kállai and Bratislava 187

MATERIALS – INFORMATIONS – REVIEWS

- Matúš Dulla:** Dušan Jurkovič:
 Sanatorium Prof. Koch in Bratislava 191
Dana Bořutová: Peter Behrens: Synagogue in Žilina 195
Radim Vondráček: Avant-garde and Decorativism 199
Inet Mayerová: E. Cumming – W. Kaplan:
 Arts and Crafts movement 203
Dušan Búran: M.A. Lavin:
 The Place of Narrative (Chicago – London 1990) 204
In memoriam Katarína Biathová (1933-1995) 208
Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905-1973) 211

On the cover:

Sanatorium Prof. Koch in Bratislava, Photo from the 1930's
 (Slovak National Archives, Bratislava)

Published three times a year. Applications from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP – Slovak Academic Press, 1995

ARS 2/1994

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Jozef Medvecký

Redaktionsrat:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Tognier, Juraj Žáry

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9

SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 07/373-428

Inhalt

STUDIEN

- Ivan Gerát:** Sedlmayrs Kunstbegriff 113
Petr Fidler: Zur mitteleuropäischen Architektur
 des Seicento 135
Hans Ottomeyer: August Endell oder die Erfindung
 der abstrakten Kunst 157
Wojciech Balus: Melancholie der Metaphysik
 bei Giorgio de Chirico 162
Júlia Szabó: Avantgarde Besucher
 im Mitteleuropa, 1913-1931 175
Iva Mojžišová: Ernst Kállai und Bratislava 187

MATERIALIEN – MITTEILUNGEN – REZENSIONEN

- Matúš Dulla:** Dušan Jurkovič – Sanatorium
 von Prof. Koch in Bratislava 191
Dana Bořutová: Peter Behrens – Synagoge in Žilina 195
Radim Vondráček: Avantgarde und Dekorativismus 199
Inet Mayerová: E. Cumming – W. Kaplan: Arts
 and Crafts movement (London 1991) 203
Dušan Búran: M.A. Lavin: The Place of Narrative
 (Chicago – London 1990) 204
In memoriam Katarína Biathová (1933-1995) 208
Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905-1973) 211

Auf dem Umschlag:

Prof. Kochs Sanatorium in Bratislava, Photo aus 30er Jahre
 (Slowakischer Nationalarchiv Bratislava)

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava.

© SAP – Slovak Academic Press, 1995