

**SAP**

SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r.o.

**arts**

**arts**

ISSN 0044-9008

3/1994



MIČ 49019

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořu-  
tová, 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, 813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 07/373-428

## Obsah

## ŠTÚDIE

- Petr Fidler:** Die Bautätigkeit der Familie Pálffy  
im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses  
Bibersburg - Červený Kameň ..... 213
- Jozef Medvecký:** K počiatkom C. Tencalu.  
Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň  
a ich ikonografia ..... 237

## MATERIÁLY – SPRÁVY – RECENZIE

- Jana Želinská:** K technológii fresko-secco malby  
„Kadmus zasial dračie zuby“ na hrade  
Červený Kameň ..... 312

Na obálke:

Carpofo Tencala: Putto s gajdami. 1655. Detail freskovej  
výzdoby klenby v sale terrene hradu Červený Kameň. Foto Thea  
Leixnerová, archív ÚDU SAV

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 Re-  
public.

Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert  
und der Umbau des Schlosses Bibersburg - Červený Kameň

Petr FIDLER

## I

Die politische und kulturelle Initiative verlagerte sich in Ungarn im Laufe des 17. Jahrhunderts von der protestantischen zur katholischen Partei.<sup>1</sup> Wer waren jedoch nun die neuen Kulturträger? Der Hochadel war es, und er hatte als neue, aus der Krise des 16. Jahrhunderts hervorgegangene „Elite“ in den Ländern Mitteleuropas viele gemeinsame Züge. Noch nie seit dem Frühmittelalter waren die Chancen für den gesellschaftlichen Aufstieg in Böhmen, Österreich und Ungarn so günstig gewesen. Die „Seicento-Fürsten“ Waldstein, Lobkowitz, Liechtenstein, Dietrichstein, Eggenberg, Esterházy oder Pálffy kamen aus bescheidenen Verhältnissen des niederen Adels oder aus den von Fortuna bis jetzt vernachlässigten Nebenlinien der angesehenen Häuser. Besonders unter dem arrivierten Adel in Ungarn waren auffallend viele ehemalige Protestanten. Als Konvertiten waren sie dann jedoch umso eifriger im Dienste der katholischen Sache tätig. Konvertiten bot sich auch der Marsch durch die Kirchenhierarchie bis zum Gipfel an. Der Fall Peter Pázmány illustriert die These auf besonders anschauliche Weise. Auch seine Nachfolger im Amt des ungarischen Oberhirten konnten auf einen schwindelerregenden Aufstieg zurückblicken.<sup>2</sup>

Auch die Grafen Adam Batthyány, Franz Nadásdy, der Raaber Held Nikolaus Pálffy oder sogar der Palatin Nikolaus Esterházy waren Emporkömmlinge. Es war ihnen gelungen, eigene Dynastien zu gründen. Das Prinzip der Primogenitur und die Institution des Fideikommiss sollten

die errungene wirtschaftliche und gesellschaftliche Stellung absichern und den zukünftigen Generationen ein gesellschaftliches Sprungbrett bieten. Die geschickte Heiratspolitik des ungarischen Adels diente ebenfalls der Prestige- und Machtabsicherung. So vermählten sich Pálffys bald mit Töchtern aus dem Hause Fugger, Harrach, Mansfeld oder Puchheim. Batthyány's Wappen paßte hingegen gut zum Silber-Roten der böhmischen Lobkowitz.<sup>3</sup>

Im 17. Jahrhundert war der Weg nach oben für einen treuen „Diener“ in *casa austriaca* noch offen. Angefangen mit Paul Esterházy im Jahre 1687 fanden sich einige Männer „der ersten Stunde“ in der Gesellschaft der Fürsten wieder.<sup>4</sup> Im 18. Jahrhundert wirkte hingegen die „Elite“ nach außen bereits geschlossener. Daß sie für Außenseiter jedoch nicht ganz dicht war, beweist der Fall Grassalkovich.<sup>5</sup> Einige Familien zögerten zunächst noch. So konvertierte die mächtigste Adelsfamilie am Waag - die der Illésházys - erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zum Katholizismus und verpaßte damit wohl den Anschluß.<sup>6</sup>

Die neuerrungene Gesellschaftsposition des ungarischen Hochadels suchte nach adäquaten Ausdrucksmitteln. Architektur und Kunst waren dafür seit jeher besonders geeignet. Das „Haus“ bedeutete für den Adel im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts immer noch sowohl die Familie als auch ihren Sitz. Die *imago* - ob Bild oder Statue - war das allgemein verständliche Vehikel des sakralen und profanen Herrscherkults. Die *Repraesentatio* hatte für den ungarischen Adeligen wohl den gleichen Stellenwert wie für seinen

westlichen Standesgenossen. Sie nahm nur manchmal andere, durch die Tradition bedingte und von der westlichen Norm oft abweichende Formen an. Der Streitkolben als Attribut des männlichen Adelsportraits, die ungarische Tracht als ein sich jeder Kleidermode verwehrendes *signum* der *natio hungarica* oder der Kastelltypus der ungarischen Schloßarchitektur sind nur einige dieser *Topoi*.

Die arrivierten Adelsfamilien Batthyány, Erdödy, Esterházy oder Pálffy und auch die aus den vor kurzem noch bedeutungslosen Familien stammenden Kirchenwürdenträger Pázmány, Lippay oder Szelepchényi entwickelten auf ihren Gütern und in ihren Diözesen in der Slowakei im 17. Jahrhundert eine rege Bau- und Kunsttätigkeit.<sup>7</sup> In der Propaganda der herrschenden Dynastie, des katholischen Sieges und der eigenen Machtlegitimation blieb der prohabsburgische ungarische Hochadel nicht hinter der Aristokratie anderer Länder der Habsburgermonarchie zurück.

Neben den Pálffys und Batthyánys waren es vor allem die Esterházy, die man zu den bedeutendsten ungarischen Bauherren rechnen kann. Im 17. Jahrhundert konzentrierte sich die wichtigste und reichste Forchtensteiner Familienlinie jedoch auf den Ausbau des Festungsschlusses Forchtenstein und ihrer Residenz in Eisenstadt.<sup>8</sup> Ihre Bautätigkeit in der Slowakei gehört erst ins 18. Jahrhundert. Die Baugeschichte und das Erscheinungsbild der durch graphische Darstellungen vermittelten Seicento-Schlösser Esterházy in Sinta, Galanta oder Bernolákovo (Lanschitz, Čeklis) sind noch nicht hinlänglich bekannt.<sup>9</sup> Obwohl sich die Esterházy in der Slowakei sonst in ihren Bauunternehmungen eher zurückhielten, förderten sie großzügig die Sakralarchitektur. So war der wichtigste Bauunternehmen des Palatins Nikolaus Esterházy gleichzeitig der bedeutendste Kirchenbau des slowakischen Seicento - die Jesuitenkirche in Trnava.<sup>10</sup>

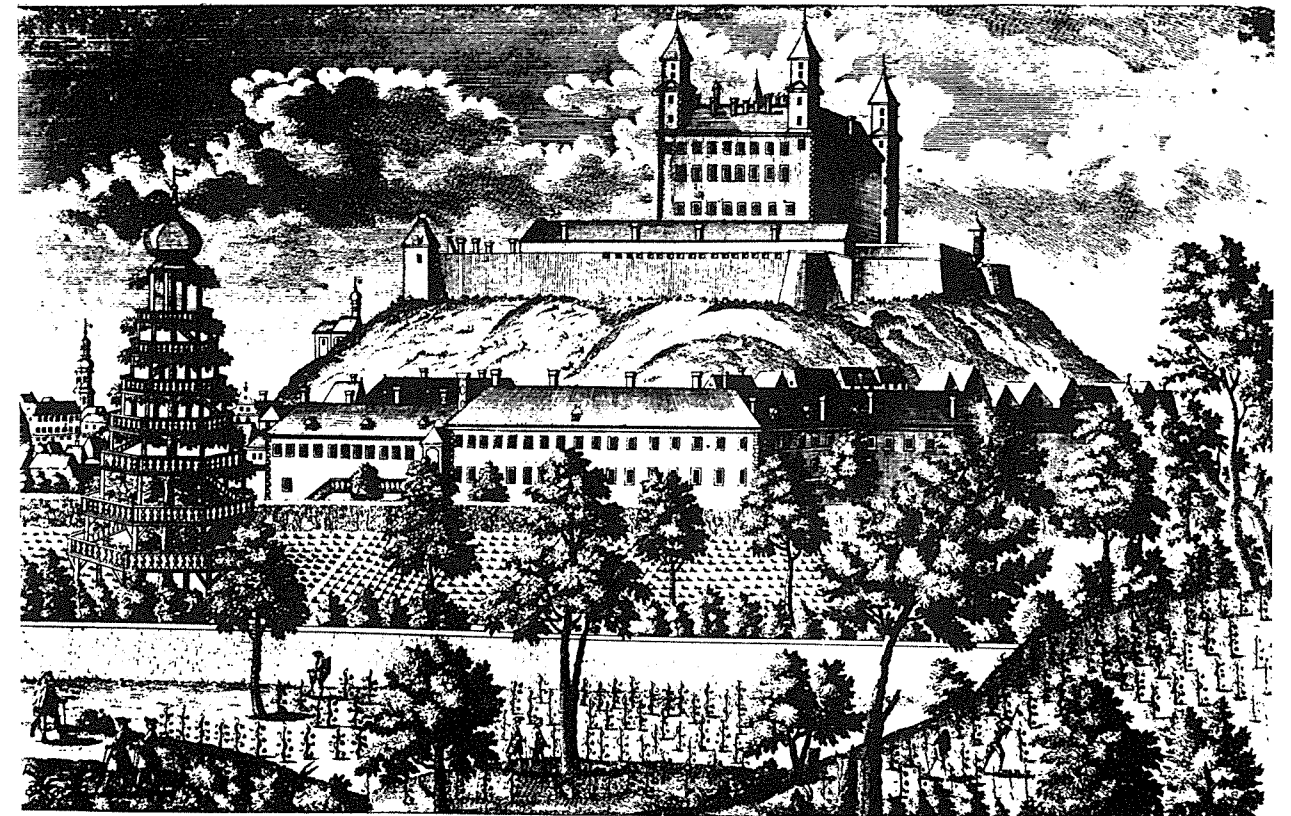
## II

Vom Charakter und dem Ausmaß des ungarischen Seicento-Mäzenatentums, sowie von seinem ideologischen Programm zeugt das Beispiel der drei Generationen der Familie Pálffy.<sup>11</sup> Es ist

für die Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts signifikant genug, um verallgemeinert werden zu können. Schließlich gehörten die Pálffys nicht nur zu den bedeutendsten Adelsfamilien Ungarns, sondern auch zu den aktivsten seiner Bauherren und Kunstförderer. Die Wahl fiel auf die Pálffy auch aus rein methodologischen Gründen. Ihr reiches und bis vor kurzem von den Kunsthistorikern kaum genutztes Archiv bietet dem Verfasser dazu eine günstige Ausgangsbasis.<sup>12</sup>

Der Familienruhm wurde von Nikolaus Pálffy, dem Raaber Helden vom 1598, begründet.<sup>13</sup> Er stammte aus dem niedrigsten Adel und war im Gegensatz zu seinen Konkurrenten katholisch. Er war jahrelang für den in Prag residierenden Kaiser Rudolf II. eine wichtige und verlässliche Stütze an der von den Türken permanent bedrohten Ostgrenze. 1580 wurde er comes von Bratislava. Im Jahre 1581 erfolgten seine Ernennung zum kaiserlichen Kämmerer und die Erhebung in den Freiherrnstand. 1582 erlebte Nikolaus Pálffy die Ernennung zum geheimen Hofrat. 1599 durfte er sein Wappen mit der gräflichen Krone schmücken. Sein Hofdienst brachte ihm, abgesehen von den ausgedehnten und für seine Bildung wichtigen Reisen nach den Niederlanden, Frankreich und Spanien jedoch lediglich eine bescheidene Besoldung ein. Seine bescheidenen Güter in Galanta und in den Komitaten Bratislava und Nitra waren wenig ertragreich. 1581 kaufte er einen Anteil an der Herrschaft Červený Kameň (Bibersburg), die die Erben von Anton Fugger Graf von Kirchberg und Weissenhorn abstoßen wollten. Bis 1588 kaufte er auch die übrigen Herrschaftsanteile. Paradoxerweise kaufte er sie jedoch bereits von seinen neuen Verwandten. 1583 erlebte das Fuggersche Augsburg nämlich die Hochzeit Nikolaus Pálffys mit Anton Fuggers Tochter Maria Magdalena. Die Hochzeit brachte Pálffy jedoch hungrige 20.000 fl. und die Braut wurde von der Millionenerbschaft ausgeschlossen.

Der neue Herr von Červený Kameň ließ die ungemütliche Festung, die als Lagerhaus für den Fuggerschen Ungarnhandel gedient hatte,<sup>14</sup> zu einem Renaissanceschloß umbauen.<sup>15</sup> Bis 1590 waren die neuen Schloßhoftrakte unter Dach und Fach. In dem alten Fuggerschen Trakt wurde ein



1. Die Bratislavaer Burg von Norden mit dem Garten des Grafen Pálffy. Kupferstich von M. Engelbrecht nach F.B. Werner, 1735

neues Vestibül mit dem Stiegenhaus errichtet. Die Raumdisposition des Schlosses von 1590 wurde später im großen und ganzen beibehalten, die meisten Teile des architektonischen Instrumentariums jedoch erneuert. Die ursprünglichen Architekturteile der offenen Kamine und des Hofportals mit den Wappen des Bauherrn und seiner Gemahlin sind Werke des Deutschaltenburger Steinmetzmeisters Battista Gallus.<sup>16</sup> Seine Kollegen Franz Simon und Hans Camessi lieferten die Werksteine.<sup>17</sup> Die Bauarbeiten in Červený Kameň führte Jakob Moral aus Trnava aus.<sup>18</sup> Sein Polier Nikolaus Coltura beaufsichtigte an Ort und Stelle die Arbeit der Steinmetze Anton Patriarch aus Dobrá Voda, Matthias und Wilhelm Canazzi aus Bruck an der Leitha, Benedict Cussin u.a.<sup>19</sup> 1599 legte der Wiener Dachdecker Sebastian Eisenreich das neue Dach über das fertig umgebauete Schloß.<sup>20</sup> Der Maler Hans Weiss arbeitete

in der Schloßkapelle und malte Wappen auf die offenen Kamine und in den Gemächern, wo auch die Maler Mert Napel und Nikolaus Paul aus Trnava tätig waren.<sup>21</sup>

Die trapezförmige Fuggersche Festung mit vier runden Eckbasteien - ein Werk des Fortifikationsbaumeisters Giovanni de Spatio<sup>22</sup> - wurde von Jakob Moral zu einer im Innenhof regelmäßigen Anlage umgebaut. In der Mitte des Doppeltraktes plazierte Moral eine monumentale Stiege, im Obergeschoß einen Saal und eine Kapelle. Im *piano nobile* befanden sich die Herrschaftszimmer. Die Räume sind durch Enfiladen miteinander verbunden. Für den damals üblichen umlaufenden Verbindungsgang oder eine Arkade fand sich kein Platz. Das architektonische Instrumentarium Jakob Morals verrät die Abhängigkeit von den italienischen Musterbüchern auf der Entwicklungsebene des florentinischen Quattrocento-



2. Burg Červený Kameň, Portal (F. Luchese)

to, obwohl der Steinmetz ihre Normen oft mißachtet. Der formale Charakter des Schloßumbaus, seine Raumdisposition sowie die Qualität der Steinmetzarbeit weisen jedoch auf den guten Geschmack und die hohen Ambitionen des Auftraggebers hin.

1592 erhielt Nikolaus Pálffy im Pfand von Julius Salm die Herrschaft Stupava. Bereits vor 1603 ging die Herrschaft Stupava mit dem Schloß in den Besitz Pálffys über. Der neue Besitzer ließ das Schloß in Stupava umbauen.<sup>23</sup> Die Bauarbeiten, an denen sich der Deutschaltenburger Steinmetz Wilhelm Canazzi mit Steinlieferungen beteiligte, leitete Nikolaus Coltura. Der Tod des Bauherrn unterbrach nicht die Bautätigkeit in Stupava. 1612 führte Antonio Mickha die Bauarbeiten am Schloß (Schloßka-

pelle, Verputz in den oberen und unteren Schloßzimmern, neue Fenster in der Tafelstube) weiter.<sup>24</sup> Mickha errichtete 1612 in Stupava auch das noch erhaltene Gebäude der Brauerei.<sup>25</sup>

1593 arbeitete Jakob Moral für Nikolaus Pálffy auch im Schloßchen Suchá nad Parnou, das zur Herrschaft Červený Kameň gehörte.<sup>26</sup>

Das von Nikolaus Pálffy in Bratislava käuflich erworbene Palais Pálffy wurde später umgestaltet.<sup>27</sup>

Die letzten Lebensjahre Nikolaus Pálffys stellen auch den Gipfel seiner Karriere dar. 1598 eroberte er die von den Türken gehaltene Festung Raab (Győr). Der Kaiser zeigte sich dankbar. Pálffy wurde in den Grafenstand erhoben und zum erblichen Comes von Bratislava ernannt. Papst Clemens VIII. nannte ihn „Beschützer des Christentums“. 1600 starb Graf Nikolaus Pálffy im Alter von 48 Jahren.

Nach der kurzen, jedoch verheißungsvollen Episode in Červený Kameň, Stupava und Suchá nad Parnou hätte man mit einer Fortsetzung rechnen müssen. Die Tradition des Pálffyschen Mäzenatentums und seine Annäherung an die westliche Kulturtradition wurde zunächst von seiner Witwe Maria Magdalena hochgehalten. Für ihren verstorbenen Mann bestellte die Gräfin Pálffy bei den Augsburger Bildhauern Paul Mayer und Kaspar Menneler einen Epitaph. Das Reliefportrait des Raaber Helden in der Domkirche von Bratislava gehört zu den bedeutendsten Skulpturen des 17. Jahrhunderts in der Slowakei.<sup>28</sup>

### III

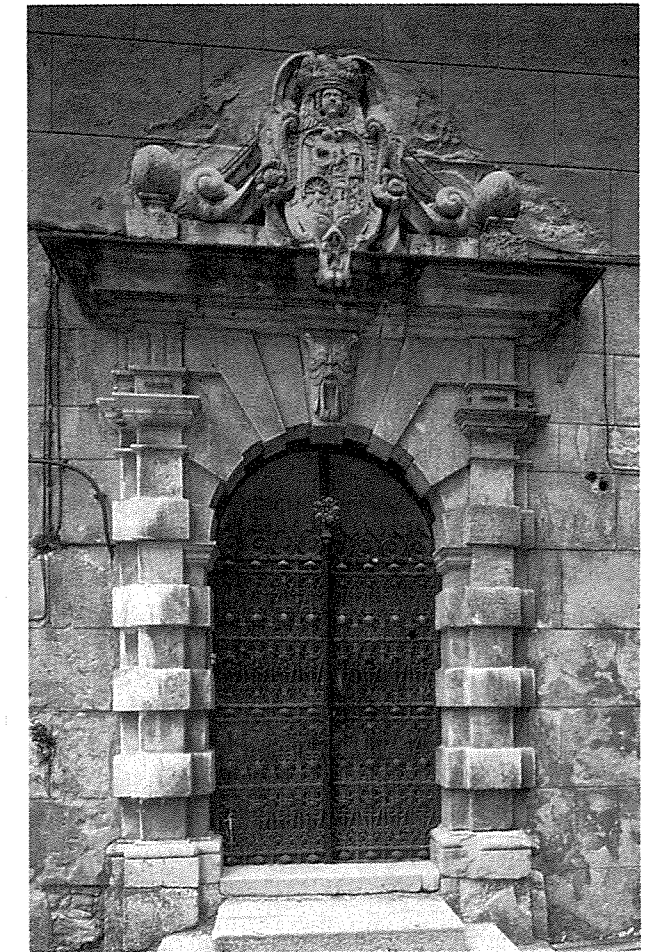
Im Mai 1604 vertraute Gräfin Maria Magdalena Pálffy geb. Fugger ihre zwei älteren Söhne Stephan und Johann dem Hofmeister Nikolaus Haupfen an. Seine Aufgabe war es, die jungen ungarischen Kavalier auf ihrer Reise nach Italien bzw. anderswohin zu begleiten, wie noch später zu entscheiden sein würde. Die Reise war für zwei Jahre geplant und sollte mit einem Aufenthalt in Venedig und Florenz beginnen. Der jüngste Sohn Paul sollte sich gegebenenfalls erst später den Brüdern anschließen. Die Instruktionen des Hofmeisters waren klar. Er sollte seine

jungen Herren zur Gottesfurcht erziehen, sie zu den katholischen Gottesdiensten führen und vor der schlechten nichtkatholischen Gesellschaft, vor Gasthäusern, Festen, Banquets und anderen Versuchungen bewahren. Die Gräfin war sich wohl der Gefahren der „großen Welt“ für die in den einfachen ungarischen Verhältnissen großgewordenen Jungen bewußt. Neben ihren Studien sollten die jungen Pálffys Fecht-, Reit- und Musikunterricht nehmen. Mit seinen Herren sollte der Hofmeister ausschließlich italienisch und lateinisch reden. Deutsch sollte doch die Sprache des Briefwechsels mit der Mutter bleiben. Der Hofmeister sollte aber auch ab und zu ihre „väterliche ungarische Sprache“ auffrischen.<sup>29</sup>

Die Kavaliereisen der jungen Adelligen gehörten in unseren Ländern seit Ende des 16. Jahrhunderts zum Bonton.<sup>30</sup> Die Kavaliereisen des 17. Jahrhunderts waren verbunden mit dem Studium an irgendeiner berühmten Universität Westeuropas, die übrigens tolerant gegenüber der Konfession ihrer Studenten waren. In dem ideenreichen und fruchtbaren Milieu der Universitätsstädte, die oft auch zu den Kultur- und Kunstmetropolen gehört haben, verkehrte die europäische Elite. Dort wurden den zukünftigen Mäzenen die Augen geöffnet und ihr Kunstgeschmack verfeinert. Im 18. Jahrhundert sollte sich das Interesse der adeligen Reisenden von der Kunst und Kultur zur Welt der Industrie und des Handels verlagern.<sup>31</sup>

Der adelige Kosmopolitismus des 17. Jahrhunderts wurde durch die Heiratspolitik und den Dienst an ausländischen Höfen oder durch Ambassaden gefördert. Hier, im Universitätsmilieu und in der Vorbereitung auf den eleganten Hofdienst verlor der Adel auch seine strengen Soldatenmanieren. So schnell wie sich die mitteleuropäische Hofkultur von dem asketischen *El-Escorial*-Ideal befreite, so schnell unterlag der Seicento-Kavalier dem Zauber der *italianita*. Ihrem Einfluß konnten sich die Söhne Nikolaus Pálffys, dessen Berater und Vertrauensmann übrigens noch der spanischer Geistliche und bedeutende Komponist Matteo Flecha gewesen war, ebenfalls nicht entziehen.<sup>32</sup>

Italien, das die Pálffys bereisten, bewunderte damals die pathetische Kunst Renis und Carac-



3. Bojnice, Portal im Innenhof (F. Luchese)

cis, den exaltierten Realismus Caravaggios oder die Grandezza der Madernoschen Architektur sowie die Auswüchse des postmichelangesquen florentinischen Manierismus. In der Lagunenstadt durften die Pálffys dem „farbenfrohen“ vokalinstrumentalen Stil der Komponisten aus dem Umkreis von G. Gabrieli oder den bezwingenden Madrigalen lauschen, die das Renommée der italienischen Musikschule mitbegründet hatten. Die *commedia del'arte*, imposante und burlesque Festlichkeiten der italienischen Städte, die Pracht Venedigs, wo der Okzident dem Orient die Hand reichte, das bunte Straßenleben, Duelle und Stunden in der Reitschule prägten den neuen Kavalierstypus im Sinne des „*corteggiano*“. Die Kunst war für ihn ein unabdingbarer Teil des Lebens-

stils - eine Art der politischen und gesellschaftlichen Legitimation. Die Kunst nahm nicht nur am Triumph der gegenreformatorischen Kirche teil. Sie stellte sich völlig in den Dienst der altherwürdigen und insbesondere der arrivierten Adelsfamilien. Das Mäzenatentum war die Pflicht des auf seine Ehre und den Familienruhm achtenden Adels. Umso mehr, wenn man diesen nach außen durch die Kunst erst begründen oder veranschaulichen mußte.

Diese Kunstauffassung als Mittel der dynastischen Politik setzte sich am Wiener Hof und an den Adelssitzen in Österreich, Böhmen, Mähren und in Ungarn durch. Kein Wunder. Die jungen, von der italienischen Kultur zutiefst beeindruckten Kavaliere nahmen nach ihrer Heimkehr aufwendige Um- und Neubauten in Angriff. Sie stateten ihre Schlösser mit importierten Möbeln, Bildern und Keramik aus oder sie gaben der heimischen Kunstindustrie neue Impulse und ließen die heimischen Handwerker nach importierten Vorbildern und Musterbüchern arbeiten. Die Söhne von Nikolaus Pálffy, vor allem Paul, der jüngste, gehörten ebenfalls zu den Vorreitern der neuen Kultur. An ihren Bau- und Kunstunternehmen waren Spitzenkräfte beteiligt, deren Werke nicht ohne Einfluß auf die heimische Kunstproduktion geblieben sind. Ihr Sammlertätigkeit schuf die Grundlage zu der berühmten Pálffy-Sammlung in Bojnice.<sup>33</sup>

#### IV

Stephan, der älteste Sohn Nikolaus Pálffys schlug wie sein Vater die militärische Laufbahn ein.<sup>34</sup> So begegnet man seinem Namen eher auf den europäischen Schlachtfeldern als in den Künstlerateliers. Er und sein Bruder Johannes ließen sich in Kunstfragen gern von dem jüngsten Bruder Paul beraten. Stephan und Johannes erbten zusammen die Herrschaft Červený Kameň. Stephan erwarb später mit Hilfe Pauls die Herrschaften Pezinok und Svätý Jur. Mit dem Amt des Comes erbte Stephan auch das Majoratshaus in Bratislava und in Wien. In den Konfiskationen infolge des Sieges der kaiserlichen Partei über die protestantischen Aufständischen bereicherte

er sich um die schlesische Herrschaft Kamieniec, und durch die Heirat mit Eva Susanne Puchheim ebnete er sich den Weg zur Gewinnung der niederösterreichischen Herrschaften Krumbach, Kirchschatz und Saubersdorf.<sup>35</sup>

Am 27.5.1620 wurde das Schloß Červený Kameň ein Opfer der Flammen.<sup>36</sup> Der Bratislavaer Baumeister Nikolaus Coltura wurde mit den Erneuerungsarbeiten beauftragt.<sup>37</sup> An den Sanierungsarbeiten beteiligten sich auch die Steinmetzmeister Anton Schmidt und Pietro Maino Maderno (1646) aus der Bratislavaer „Burgbauhütte“.<sup>38</sup> Sie lieferten neue Portale, Fensterstöcke und Stufen für eine Stiege. In der Schloßkapelle wurde ein rundes Fenster neu verglast. Über größere Umbauten konnten sich die beiden Schloßbesitzer Stephan und Johannes Pálffy wohl nicht einig sein. Erst unter Stephans Erben und Sohn Graf Nikolaus IV. Pálffy erlebte das Schloß Červený Kameň den ausschlaggebenden Umbau.

In Pezinok ließ Stephan Pálffy das Schloß seit 1634 umbauen.<sup>39</sup> 1639 sind der Baumeister Giovanni Albertalli, der Steinmetzmeister Wolf Roßbeintner und der Maurermeister Sigmund Hiessl mit zehn Gesellen am Umbau urkundlich belegt. Es entstand ein neuer Trakt mit einem Tor. Das Schloßportal von 1646 ist ein Werk des Bratislavaer Steinmetzmeisters Anton Schmidt.<sup>40</sup>

Giovanni Albertalli baute 1637-39 auch das Stadthaus Stephans Pálffys in Bratislava um.<sup>41</sup> Er errichtete im Preßburger Majoratshaus eine gewölbte Arkade und zeichnete auch Planrisse zu einem Portal mit „Figuren und Kapitellen“. Paul Pálffy half seinem Bruder mit Materiallieferungen und vermittelte ihm auch seine Stukkateure aus Wien. Neben Anton Schmidt arbeitete hier als Steinmetz auch Wolf Roßbeintner.

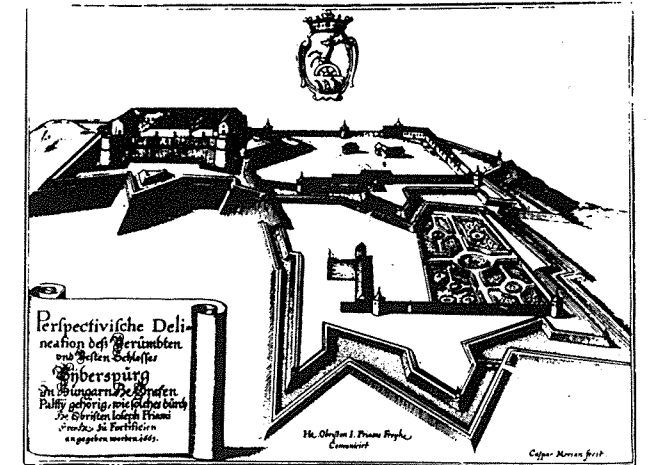
Johannes Pálffy war Schloßherr in Suchá nad Parnou. Als Bauherr und Kunstförderer war er jedoch kein Begriff.<sup>42</sup> Zusammen mit seinem Bruder Stephan stand Johannes offensichtlich im Schatten der schillernden Persönlichkeit Paul Pálffys.

Paul Pálffy (1590-1653), der jüngste Sohn Nikolaus Pálffys, war zweifelsohne der bedeutendste Bauherr und Kunstmäzen seiner Zeit in Ungarn.<sup>43</sup> Erzogen von seiner Mutter in der humanistischen Tradition der Augsburger Fugger,

lernte der weitgereiste Paul die Zentren der europäischen Hofkultur kennen. Er war ein fähiger Manager. In dieser Eigenschaft und wegen seines Eifers bei der Realisation des gegenreformatorischen und zentralistischen Programmes gewann Paul das Vertrauen des Kaisers Ferdinand II. und seines Sohnes Ferdinand III. Die kaiserliche Gunst vermochte er mit Erfolg auch für die Familienpolitik auszunützen. In Kürze vereinigte er beiderseits der ungarisch-österreichischen Grenze große Ländereien. Für sich und seine Erben gewann er 1634 die Herrschaften Malacky und Pajštún, die er mit Stupava verband. 1629 bzw. 1630 erwarb Paul die Herrschaft Marchegg,<sup>44</sup> 1635 die Herrschaft Devín (Theben) und Bátorove Kesy, 1637 die große Herrschaft Bojnice. Durch die Mitgift seiner Frau Gräfin Khuen durfte er seinen Grundbesitz mit der niederösterreichischen Herrschaft Neulengbach aufrunden.<sup>45</sup>

Seine politische und gesellschaftliche Laufbahn durchlief ebenfalls eine steile Kurve. 1634 wurde Paul Pálffy in den Grafenstand erhoben. Er wurde Präsident der Ungarischen Kammer, oberster Landesrichter und schließlich ungarischer Palatin. Für seine Brüder gewann er durch geschickt geführte Verhandlungen die Herrschaften Pezinok und Svätý Jur.

Abgesehen von dem kurz nach 1630 in Angriff genommenen Umbau des Schlosses in Marchegg trat Paul Pálffy als Bauherr zum ersten Male beim Umbau der königlichen Burg in Bratislava in Erscheinung.<sup>46</sup> Im Auftrag des Kaisers und ungarischen Königs Ferdinand II. und des ungarischen Landtages beaufsichtigte Pálffy die Renovierungsarbeiten in der während der Kriegshandlungen zwischen den kaiserlichen Truppen und dem Heer Gabriel Bethlens beschädigten königlichen Burg. Pálffy war ein hervorragender Organisator. 1636 schloß er mit der Stadt einen Vertrag für die Errichtung einer neuen Burgzufahrt als Voraussetzung für die Lieferung des Baumaterials, das zum großen Teil von Pálffys Herrschaften herangeschafft wurde. So kam Bauholz aus den Pálffyschen March-Wäldern. In Pajštún brannte man Kalk für den Burgumbau. Den Stein brach man in den Steinbrüchen der Herrschaft Malacky. Ein Teil der Ziegelsteine kam aus



4. Perspektivische Delineation des Berümbten und Festen Schlosses Byberspürg... Kupferstich von C. Merian nach J. Priami, 1672

den Pálffyschen Ziegelöfen, einen Teil lieferte die Stadt Bratislava. Die Baukosten erreichten die astronomische Höhe von 198.143 fl. Die ungarische Kammer schoß 140.415 fl. zu, den Rest beglich der Kavaliere Paul Pálffy aus eigener Tasche. Seine „Großzügigkeit“, die wohl zum Teil durch die Materiallieferungen zu „günstigen“ Preisen wiederum gemildert wurde, wurde am Hof dementsprechend hoch geschätzt und hatte wohl auch einen beschleunigenden Einfluß auf Pauls Karriere. Das kaiserliche Vertrauen schlug sich auch in dem Bauaufsichtsmonopol nieder, das Pálffy nicht nur in Ungarn, sondern auch zum Beispiel beim Umbau des kaiserlichen Jagdschlusses Katterburg alias Schönbrunn ausgeübt hatte.<sup>47</sup>

Der Staatsapparat des angehenden Zentralismus war noch nicht imstande, größere Unternehmen organisatorisch zu sichern und übertrug sie daher an fähige „Unternehmer“. Paul Pálffy hatte seine Vorbilder nicht nur in seinen Fuggerschen Ahnen, die jahrzehntlang für die bei ihnen verschuldeten „Königsmarionetten“ die Fäden der europäischen Politik in ihren Händen zu konzentrieren vermochten. Auch ein anderer Arrivist des 17. Jahrhunderts, der große Kriegsmanager Albrecht Waldstein könnte sein Vorbild gewesen sein. War der Herzog von Friedland vor seinem Sturz eher Kriegsminister als Feldherr, so war Paul Pálffy für den Kaiser sein ungarischer Bautenminister.

Es ist heute schwer zu entscheiden, ob Graf Paul Pálffy mehr Energie für die amtliche oder für die eigene Bautätigkeit aufwenden mußte. Neben dem „Gartengebäude“ in Bratislava widmete Pálffy seine Aufmerksamkeit dem Umbau seiner Schlösser in Stupava, Marchegg, Malacky,<sup>48</sup> Plavecké Podhradie, in Pajštún und in Bojnice.

Das bedeutendste Bauunternehmen Paul Pálffys war zweifelsohne die Errichtung seiner Preßburger Residenz unter der Burg. In seinem Bauvolumen und in der Pracht der Innenausstattung konnte sich das Pálffysche Gartengebäude mit den anspruchvollsten Bauten seiner Zeit messen. Umso trauriger ist der jahrhundertelange und durch den beinahe vollständigen Abbruch im 20. Jahrhundert beendete Verfall des Objektes.

Der Prestigebau Paul Pálffys wurde 1636 in Angriff genommen. Das Projekt lieferte der kaiserliche Architekt Giovanni Battista Carlone. Die Ausführung lag in den Händen der Graubündner Baumeister Hans Albertal und Antonio Aquilino. Die Baugeschichte des Pálffyschen Gartenpalastes ist hinlänglich bekannt.<sup>49</sup>

Ebenso kann das Erscheinungsbild der Preßburger Gartenresidenz anhand der zeitgenössischen Beschreibungen, Stiche und einer Bauaufnahme von 1732 verlässlich rekonstruiert werden. Die mehrhöfige Residenz wurde auf einer künstlich nivellierten Terrasse des steilen Burgügels errichtet. Im Garten stand das Gebäude auf einer mächtigen Substruktion. Die Einfahrt wurde axial auf die Burgzufahrtsstraße ausgerichtet. Die Hofseite war ebenerdig, im Garten war das Gebäude mehrgeschossig. Den steilen Parzellenhang nützte der Architekt für einen italienischen Terrassengarten.

Der manieristische „Korridor“ der Zufahrtsstraße führte von der Stadt zum Tor hinauf und wurde durch zwei Vorhöfe mit Wirtschaftsräumen und Wohnungen der Dienerschaft verlängert und dramatisiert. Der Straßenflucht folgte auch der Gartentrakt mit Grotten und sala terrena. Die Wohn- und Repräsentationsräume der Gartenresidenz gruppieren sich in vier Flügeln um einen rechteckigen Hof.

In der Südost-Ecke des Hofviertes befand sich ein Saal mit einem Kabinett. Der Saal war an

die Enfilade der „Galleria“ angeschlossen und auch von ihrer Terrasse aus zugänglich. In zwei Achsen - diesmal mit wenig Rücksicht auf die Symmetrie des Saalgrundrisses - war der Saal auch an die dreiteilige Wohnung mit einem Gang im Ostflügel angeschlossen. Der größte Raum der Wohnung diente auch als antesala zum großen Saal im nördlichen Gartentrakt der Residenz. Der wohlproportionierte Saal mit einem Seitenverhältnis von 1:2 hatte eine architektonisch gestaltete Nische in der Mitte der durchfensterten Nordwand, in der Matthias Bel 1736 eine illusionistisch gemalte Tribüne mit herablickenden Figuren sah.<sup>50</sup> Durch einen schmalen, von Anrichterräumen flankierten Gang gelangte man direkt in die Tafelstube und in die ebenfalls dreiteilige Herrschaftswohnung im westlichen Teil des Nordtraktes. Die Raumflucht des Westflügels war in der Mitte durch eine Stiege unterbrochen. In dem die Achse des Einfahrtstraktes der Gartenresidenz verlängernden Nordflügel der westlichen Wirtschaftshöfe lagen die Wohnungen der Reitknechte und die Lagerräume; Es gab dort auch eine dreiläufige Stiege, die zur Reitschule im Garten führte.

Im Nordflügel der Residenz befand sich im Souterrain der gewölbte Saal der Kapelle mit einer Sakristei und einer Stiege zur herrschaftlichen Empore. Ein Saal - als „spanisches Zimmer“ bezeichnet - war von zwei Seiten jeweils durch 3 Fenster beleuchtet.<sup>51</sup>

Die erhaltenen Rechnungsbelege der Handwerker aus dem 17. Jahrhundert ermöglichen es uns, die Vorstellung von der Pálffyschen Residenz noch ausführlicher zu präzisieren. Danach wurde der Einfahrtsflügel oberhalb des Portals durch einen Turm akzentuiert, den zwar keine der Ansichten aus dem 18. Jahrhundert dokumentiert, den man jedoch noch auf den Fotoaufnahmen sehen kann, die kurz vor dem Abbruch entstanden sind.<sup>52</sup> Die Souterrainräume des Gartenflügels waren vom Garten her durch drei Portale zugänglich. Im gräflichen Schlafzimmer befanden sich vier Gemälde mit antiken Motiven (*Historien*) von Giacomo Bonvicino.<sup>53</sup> Unter den Repräsentationsräumen wird ein fürstliches Audienz Zimmer mit Stuckdekorationen von Giovanni Andrea Bertinado erwähnt.<sup>54</sup>

Die Pálffysche Residenz hatte im 17. Jahrhundert zwei Galerien. Von der alten Galerie wissen wir, daß sie in der Nähe der neuen stand und durch ein Segmentportal direkt von der Schloßgasse aus zugänglich war. Ihre Gartenseite war wohl teilweise loggienartig offen. Die mittlere Achse wurde durch Freisäulen hervorgehoben. Die Seitenöffnungen waren durch Pilaster mit vorgeblendeten Halbsäulen rhythmisiert. Die Säulenhöhe betrug 2,5 m. Die neue Galerie war zweigeschossig und durch eine Freitreppe mit dem Garten verbunden.<sup>55</sup>

Eine für ihre Entstehungszeit imposante und einzigartige Einrichtung war auch der Pálffysche Garten. Zu seinen größten Attraktionen gehörte der große Lindenbaum, dessen Krone mit einem Holzgerüst umgeben war. In der Zeit seiner Blüte pflegte der Besitzer mit seinen Gästen dort die Nächte bis zum Morgenrauen zu verbringen. Blütenduft und Vogelgesang genießend.<sup>56</sup>

Der Pálffysche Garten war unter den adeligen Gärten der Habsburgermonarchie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einmalig. Der Prager Garten des Generalissimus Albrecht Waldstein war kleiner und auf einer Ebene angelegt, was seinem Architekten und Gärtner die terrassenartige Abstufung eines italienischen *giardino* nicht ermöglichte.<sup>57</sup> Unter dem gleichen Handicap litt auch der berühmte Lustgarten in Kremsier (Kroměříž).<sup>58</sup> Hingegen konnte der Architekt des Pálffyschen Gartens sein Architektur- und Naturwerk als ein durchdachtes Terrassensystem mit langen Spalieren und Freitreppen gestalten. Die Kreuzungspunkte der Gartenkommunikationen versah er mit Turmpavillons - eine Art von Altanen, die mit Stuck geschmückt waren und als Türme oder Grotten bezeichnet wurden. Im Jahre 1641 waren es nicht weniger als fünf, und ihre Zahl ergänzten zwei gemauerte Lusthäuser und ein Gartentheater mit einem runden Podium und einem halbkreisförmigen Amphitheater.<sup>59</sup> Den Höhepunkt der architektonischen Gestaltung des Gartens bildeten zweifelsohne aufwendige Springbrunnen. Der Name ihres Bildhauers - Pietro Maino-Maderno - dürfte wohl bezeugen, daß sie zu den Spitzenleistungen seiner Gattung gehört haben.<sup>60</sup> Der Garten besaß auch ein eigenes Boskett. Im Laufe der darauffolgenden Jahr-



5. Bojnice, Interieur der Schloßkapelle (F. Luchese)

hunderte wurde der Pálffysche Garten öfters umgestaltet, und unmittelbar vor seinem Verfall präsentierte er sich in der Form eines englischen Parks.

Die Fassaden der Residenz waren extrem streng und einfach. Die langen Fassaden der Gartenflügel waren lediglich durch Fensterachsen mit einfachen Bandumfassungen mit Leisten gegliedert. Die wenig ausladenden Gesimse und ein schlichtes Gebälk wurden an den Ecken durch toskanische Pilaster bzw. Eckkrustika getragen. Den strengen Charakter der Fassaden belebten an der Gartenseite lediglich verschiedene architektonische „*Divertimenti*“ - Terrassenbalustraden, Turmpavillons und Altanen.

Die Formenanalogie der Preßburger Burg und der Pálffyschen Curie entging nicht einmal

den alten Vedutenmalern. Ihre Stadtansichten Preßburgs stellen die Pálffy'sche Residenz optisch beinahe als einen Teil der Preßburger Burg dar. Dieses optischen Zusammenhanges war sich offensichtlich der Bauherr bewußt, weil er die sonst übliche Verwendung der Turmmotive als Mittel zur Eckbetonung und zur Belebung der langen und monotonen Fassaden vermied. In der unmittelbaren Nähe der königlichen Residenz hätte man derartige „Herrschaftssymbole“ wohl als eine Anmaßung betrachtet.

Lediglich den Portalen widmete man mehr Aufmerksamkeit in Hinblick auf ihre Architektur.<sup>61</sup> Das Eingangstor zum Pálffy'schen Areal war von der Gartenmauer und dem Pfortnerhaus flankiert. Das letztgenannte Objekt gehört zusammen mit der Architektur des Treppenturmes an der nordöstlichen Ecke des Gartenpalastes in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts.<sup>62</sup> Das Tor selbst - mit einem hohen Segmentbogen - war von rustizierten toskanischen Pilastern flankiert, die oben ein einfaches Gesims und einen Dreiecksgiebel trugen. Die Achse wurde oben auch durch eine Nische mit der Statue der Gottesmutter akzentuiert.<sup>63</sup>

Carlone nutzte das abfallende Gelände unter der königlichen Burg optimal zur Errichtung einer bemerkenswerten Gartenanlage mit einer fürwahr fürstlichen *villa suburbana* aus, die man noch im 18. Jahrhundert für eine geeignete Wohnung des kaiserlichen Schwiegersohnes Franz Stephan hielt. Carlones Gestaltungsprinzipien sind schlicht. Er setzte die Disposition der Pálffy'schen Residenz aus mehreren Höfen zusammen. Er beließ ihnen weitgehend die räumliche Unabhängigkeit, ohne die Rücksicht auf ihre axiale Verbindung aus den Augen zu verlieren. Den Grundriß der Pálffy'schen Gartenresidenz gestaltete Carlone aus wohlproportionierten Raumeinheiten. Die Beschaffenheit des erdgeschossigen, lediglich im Gartenteil mehrgeschossigen Gebäudes erzwang sich kein repräsentatives Stiegenhaus. Die Repräsentationsräume und der architektonisch gestaltete Garten bildeten ein Ganzes. Bei der Gestaltung der Fassaden ging Carlone mit der für ihn charakteristischen Zurückhaltung ans Werk und beschränkte sich auf die kontrastreiche Wirkung der glatten Wand mit dezent eingefassten Fenster- und Portalauschnitten.

Die urkundlich gesicherte Tätigkeit F. Luchese's im Pálffy'schen Gartenpalast unter der Preßburger Burg beschränkte sich wohl nicht nur auf die Stuckierung der Innenräume,<sup>64</sup> sondern betraf einige Baukorrekturen des seit 1636 nach Plänen von Giovanni Battista Carlone errichteten Komplexes. Stilkritisch kann man ihm das einstige Portal des zweiten Palasthofes zuschreiben und freilich auch die teilweise erhaltenen Stuckdekorationen, wobei sich eine Affinität der Preßburger Stuckformen zu jenen von Rechnitz und Bernstein feststellen läßt. Die ausführenden Stukkateure in Rechnitz und Bernstein sind nicht überliefert. In Preßburg arbeitete für Luchese Giovanni Battista Rosso.<sup>65</sup> Auch die Innenarchitektur des Pálffy'schen Grottentraktes in Preßburg läßt auf seine Urheberschaft schließen.

Die Innenausstattung der tonnengewölbten Räume im Erdgeschoß des Grottenflügels durch Steinmosaiken war wohl jener ähnlich, die sich nur in einem heute als Treppenpavillon geretteten Gewölbejoch mit reicher Stuckdekoration erhalten hat. Die Mosaikaufteilung verleiht den Wänden ein illusionistisches architektonisches Gerüst.

Im zweiten dreiachsigen Souterrainraum des Grottenflügels gestaltete der Architekt die Wände durch ein zweischichtiges architektonisches Gerüst mit einer Blendarkade und einer Pilasterordnung auf hohen Postamenten. Ähnlich wie in der jüngeren *sala terrena* des Schlosses Červený Kameň kombinierte der Stukkateur verschiedene Putzstrukturen. Die Wandstruktur der Preßburger *sala terrena* wurde auch durch kontrastreiche warmtönige Farbgebung hervorgehoben und mit monochromen Fresken in oktogonalen Feldern abgerundet.<sup>66</sup>

Unter Paul Pálffy wurde auch das Schloß in Stupava um 1635 umgebaut.<sup>67</sup> Die Bauarbeiten - wohl nach einem Projekt von Giovanni Battista Carlone - führte dessen Schwiegersohn Simone Retacco. An den Arbeiten beteiligten sich auch der Bratislavaer Antonio Aquilino und der Stupavaer Maurermeister Antonio Mickha. Die Baugruppe wurde 1640 von Giovanni Battista Jibrasio, Andrea delle Torre und Anton Schmidt verstärkt. Die nicht mehr erhaltenene Innenaus-

stattung der Schloßräume führten Stukkateure und der Wiener Maler Christian Knörr unter der Leitung von Filiberto Luchese aus, der 1644 auch die Baustelle zusammen mit einem Baumeister (Carlo Martino Carlone?) visitierte.<sup>68</sup> Das Schloß in Stupava wurde später noch mehrmals umgebaut.<sup>69</sup> Lediglich das Schloßportal erinnert zum Teil an den manieristischen Umbau.

Das Wasserschloß Stupava bildete im 17. Jahrhundert eine regelmäßige Vierflügelanlage von unterschiedlicher Traktweite mit vier Ecktürmen. Den südöstlichen Turm nahm die Schloßkapelle ein.<sup>70</sup> Die Innenausstattung des Schlosses hat sich nicht erhalten. Die Außenfassaden zeigen noch Spuren der ursprünglichen Aufteilung aus dem 17. Jahrhundert mit schlichten Fenstereinfassungen und geraden Verdachungen im ersten Obergeschoß. Die Portalachse, die mit Rücksicht auf den Vorgängerbau aus der Mitte gerückt wurde, wurde nach 1867 völlig verändert.<sup>71</sup> Die das historisierende Portal flankierenden ionischen Säulenpaare, die oben einen dorischen Fries tragen, rufen eine alte, auf Serlio zurückgehende Seicento-Portalform in Erinnerung.

Lassen sich im heutigen Schloß von Stupava keine Spuren der Tätigkeit Filiberto Luchese's feststellen, so weist die Seitenkapelle der dortigen Pfarrkirche auf die Formenwelt seiner Architektur hin. Im Grundriß ein Sechseck, oben mit einem sechsteiligen Klostersgewölbe mit einer Laterne, wird die Kapelle von außen durch geschichtete Lisenenrahmen gegliedert. Die Innenwandgestaltung besteht aus zarten, übers Eck gestellten Pilastern mit korinthischen Kapitellen. Die Gewölbekappen werden durch Putzfelder verziert.

Bereits im März 1640 reiste Filiberto Luchese nach Bojnice mit dem Auftrag, das dortige Schloß vor dem geplanten Umbau in Augenschein zu nehmen.<sup>72</sup> Die Nachricht ist auch ein beredtes Zeugnis für den „Bauwurm“ Paul Pálffy's. Graf Paul Pálffy verwaltete seit 1637 die nach dem Aussterben der Familie Thurzo dem Fiskus verfallene Herrschaft Bojnice und durfte sie erst 1644 kaufen. Dessen ungeachtet ließ er das alte Schloß bereits seit 1639 umbauen.<sup>73</sup> Laut den „Baurelationen“ arbeiteten an dem Schloßumbau



6. Bojnice, Schloßkapelle. Detail der Gewölbedekoration

Meister Simone (Retacco), Aquilino und Antonio Rava.<sup>74</sup> Ihre Tätigkeit betraf die neue Galerie, einen neuen Saal und den Umbau des „Oberen Schlosses“. Eine neue Belebung der Bautätigkeit in Bojnice brachte die erfolgreich abgeschlossene Kaufverhandlung von 1644. Die Leitung des Baues übernahm der Baumeister Carlo Martino Carlone mit seinem Polier Antonio Biberello aus Roveredo.<sup>75</sup> Die Pläne lieferte wiederum der kaiserliche Architekt Filiberto Luchese, dessen Aufenthalt in Bojnice wiederum 1649 und 1650 urkundlich belegt ist.<sup>76</sup> 1649 wurde in Wien bereits eine Glocke für die neue Schloßkapelle bestellt.<sup>77</sup> Den Abschluß der Bauarbeiten erlebte der 1653 verstorbene Bauherr Paul Pálffy nicht mehr. Sie zogen sich bis 1671 hin.<sup>78</sup> Die Bautätigkeit der Truppe von Carlo Martino Carlone unter der Lo-

kalleitung des Poliers Biberello in Bojnice war umfangreich. 1661 wurde die alte Pfarrkirche abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt, und auf dem Friedhof errichtete Biberello eine neue Kapelle. Im Schloß wurde das Neue Tor und die Altane errichtet. Etwa ab 1661 wurde die herrschaftliche Kasse zunehmend durch die Bauausgaben für das von Pálffy in Prievidza gegründete Piaristenkloster belastet. Die Herrschaft Bojnice stellte ihren Baumeister Antonio Biberello und Antonio Siladi und lieferte jahrelang das nötige Baumaterial.

Üblicherweise versucht ein Architekturhistoriker bei der Behandlung eines Umbaus, seinen Architekten für dessen Leistung mit einem Hinweis auf den Vorgängerbau zu entschuldigen oder ihn von seiner schöpferischen Verantwortung zu entlasten. Nichts dergleichen ist unsere Absicht im Falle des Umbaus von Bojnice. Im Gegenteil.

Es ist bemerkenswert, wie geschickt und einfühlsam Luchese an die Gegebenheiten des Baugeländes und des mittelalterlichen Wehrbaues heranging. Es war ihm auch gelungen, die ungünstige und ziemlich beengte Disposition der Burg durch ein System von einigermaßen regelmäßigen, terrassenartig auf dem Burghügel angelegten Höfen in einen modernen und architektonisch anspruchsvollen Adelssitz zu verwandeln. Er nützte dabei nicht nur das alte Burgareal zur Gänze aus, sondern übernahm zum Teil auch sein Kommunikationssystem. Der Architekt baute dem alten Tor ein Torhaus mit einem Portal vor. Hinter der Schloßeinfahrt öffnet sich dem Besucher ein polygonaler Hof, der scherenartig den inneren Burghügel umklammert. Seine drei langen schmalen Trakte, die zwischen alte und teilweise modernisierte Basteien eingespannt sind, verwenden die alten Wehrmauern. In dem eingeschossigen Trakt im Osten lag ein langer achtschiger, von beiden Seiten beleuchteter Saal, eine Galerie.

Der Innenhof ist leicht trapezförmig, wobei der dadurch entstandene trichterförmige Effekt seiner Grundrißform wohl beabsichtigt war und zweifelsohne einer optischen Verlängerung des Hofes dient. Der zweite Schloßhof ist der Kern der ganzen Anlage. Durch eine Stiegenrampe

wird der Innenhof mit der durch den Schloßumbau fast unberührt gebliebenen Burg verbunden. Die neu errichteten Trakte des Innenhofes schloß der Architekt im ersten Obergeschoß an das Plateau vor der Burg an. Besonders einfallsreich löste der Architekt die Lage am südlichen Zipfel der alten Burganlage. Zwischen der alten runden Bastei und der alten Burg errichtete er eine neue Schloßkapelle. Durch Füllmauerwerk reglementierte er die ursprünglich verwinkelte Anlage. Die Südseite des neuen Hofes stockte er nicht auf, um dem schmalen Hof genug Licht zuzuführen. Die als Hofabschluß verstandene Terrasse mit einer Balustrade verbindet auch die früheren, nun zu Altanen und Gartenpavillons umgebauten Wehrtürme der alten Burg. So wurde die Südseite des Schlosses zu einer sonnigen Promenade mit Lusthäusern - einer ähnlichen Lösung begegnen wir auch im Schloß Červený Kameň.<sup>79</sup>

Von der einstigen prächtigen Innendekoration blieben lediglich die Stuck- und Freskondekorationen des sog. Hunyadyturmes und der Schloßkapelle erhalten. Die Thematik des Bildprogrammes dieses Turmpavillons, der im Grundriß ebenso wie die Schloßkapelle in Červený Kameň ein gestrecktes Oktogon ist, hängt mit seiner Funktion als Sommerpavillon zusammen: Genreszenen als Allegorien der Jahreszeiten in den StICKkappen und lebensfrohe und frisch modellierte, vegetabilisierte Engelsfiguren, Akanthusranken sowie Früchtefestons. Schwerelose Astragalumrahmungen auf übers Eck geschichteten Pilastern mit hochstilisierten ionischen Kapitellen bilden das Dekorationsskelett.

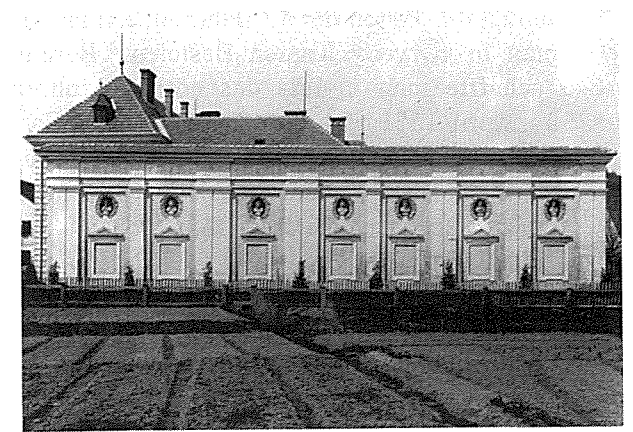
Die Wanddekoration der Schloßkapelle - teilweise ebenfalls im 19. Jahrhundert verändert - verzichtet auf ein Pilastergerüst. Die Wände werden lediglich durch Lisenenrahmen gegliedert, die auch die Wandbilder in stuckierten Rahmen sowie die Leibungen der hohen Fenster mit reliefierten Parapets in ein Bezugsnetz mit einschließen. Die Stuckhaut des Gewölbes mit Ausschnitten für die Freskenmedaillons entspricht dem üblichen Schema Lucheses. Auffallend ist die wuchernde „Puttikomparserie“, die auch die Funktion der verbindenden Scharniere übernimmt.

Bei der Fassadengestaltung des Schlosses Bojnice wurde ähnlich wie in Červený Kameň höchste Zurückhaltung geübt. Lediglich Gurtgesimse und Lisenen trennen optisch die einzelnen Geschosse voneinander. Eine größere Formvielfalt herrscht lediglich in der Gestaltung der Schloßportale.

Die auffallende formale Diskrepanz zwischen den kargen Außenwänden und der spannungsvollen Wandstruktur der Innenräume der Lucheseschen Architekturen vor 1650 läßt sich wohl erklären. Nur langsam und zögernd griff seine planimetrische Gestaltungsweise auf das äußere Architekturinstrumentarium über. Einerseits entsprach der formale Dualismus des Äußeren und Inneren der Seicento-Architekturästhetik in unseren Ländern, wie wir noch zeigen werden. Andererseits ist anzunehmen, daß der ursprünglich als Stukkateur gefragte Filiberto Luchese sich zunehmend auch als Architekt durchzusetzen vermochte.

Die Pálffysche Burg Pajštún wurde vom französischen Heer während des Feldzuges von 1810 gesprengt und ist heute nur mehr eine schwer zugängliche Ruine.<sup>80</sup> Die spärlichen Quellen und Baudaten lassen sich daher nur schwer mit den erhaltenen Mauerresten in Verbindung bringen.<sup>81</sup> An den Umbau der Burg im 17. Jahrhundert erinnern noch Maskarons der Konsolen des Arkadenganges - eine Bildhauerarbeit von hoher Qualität, die den Maskarons des Leopoldinischen Traktes in Wien nahe steht.<sup>82</sup>

Das Schloß Marchegg - seit 1635 in Pálffyschem Besitz - wurde nach einer bescheidenen Instandsetzung von 1629 erst 1650 umgebaut.<sup>83</sup> An diesem Umbau unter Paul Pálffy hat sich maßgeblich Filiberto Luchese beteiligt, der 1650 urkundlich an der Baustelle belegt ist. Das jetzige Erscheinungsbild des Schlosses geht jedoch auf einen Umbau durch den Wiener Baumeister Christian Alexander Ödtl zurück. Lediglich ein Gartenpavillon und die stuckierten Innenräume sind dieser zweiten Barockisierung entgangen. Auf dem Vischerschen Stich aus dem Jahre 1672 wird das Schloß als eine Vierflügelanlage mit zwei runden Ecktürmen präsentiert.<sup>84</sup> An einer Seite, gegen den Fluß March hin, ist der bis heute



7. Kirchschlag, Fassade des Saalgebäudes (F. Luchese)

erhaltene Pavillon mit einer Terasse angebaut. Die Fassade des ursprünglich an drei Seiten offenen Schloßpavillons zeigt die für Luchese charakteristische Schichtung des Pilastergerüsts. Der Segmentbogen der Arkadenarchivolte wird durch einen langen, im Putz modellierten Keilstein an das vorladende Gesims angeschlossen. Anders formuliert: Luchese errichtete mitten in der lieblichen Aulandschaft einen „heidnischen Musentempel“ oder eine Aussichtsloggia unter einem „fürstlichen“ Baldachin.

## V

In der dritten Pálffy-Generation tat sich Nikolaus Pálffy der Sohn von Stephan Pálffy und Eva Susanne, der Tochter von Johann Christoph und Eva Susanne, der Tochter von Johann Christoph von Puchheim besonders hervor.<sup>85</sup> Er erbe nicht nur die kunstsinnige „Natur“ seines Onkels Paul, sondern auch dessen Beziehungen zu dem höfischen Künstlerkreis in Wien. Nikolaus Pálffy, verheiratet mit der böhmischen Gräfin Harrach, ließ die Schlösser in Králová, in Saubersdorf<sup>86</sup> und das Wiener Palais Pálffy errichten bzw. umbauen. Er setzte auch die Bautätigkeit seines Großvaters Johann Christoph von Puchheim in Krumbach und Kirchschlag fort.<sup>87</sup> Sein Hauptwerk ist jedoch die Vollendung des Schloßumbaus von Červený Kameň, die Filiberto Luchese mit seinen Leuten durchgeführt hatte.



In den 40. Jahren des 17. Jahrhunderts erneuerte man in Červený Kameň Basteien.<sup>88</sup> Bereits 1649 schaffte man in Píla das nötige Bauholz an.<sup>89</sup> Im April 1651 visitierte Carlo Martino Carlone die zukünftige Baustelle.<sup>90</sup> Einen Monat später waren die Bauarbeiten in vollem Gang. Als Steinmetze waren am Bau Peter Potz (Pozzo?) aus Trnava und Ambrosio Feretti mit Giovanni Camillo Rezzi (Retz) aus Kaisersteinbruch beteiligt.<sup>91</sup> Zu den Mauerern gesellte sich auch Carlo Andreotto. Man arbeitete im Schloßinneren auch während der ersten Wintermonate. In den Sommermonaten legte man im Tiergarten neue Zierteiche an. Carlone ließ sich an Ort und Stelle durch seinen Polier Giovanni Battista Rava vertreten.<sup>92</sup> 1654 kontraktierte der Bildhauer David Weiß aus Wiener Neustadt um 500 fl. eine Balustrade mit der Statue der Pallas Athena für die Terrasse über dem niedrigen Schloßflügel. Für den „langen Saal“ (Galerie über der Schloßstiege) lieferte Weiss damals auch 16 kaiserliche Portraitbüsten.<sup>93</sup> 1654 tauchen im Schloß die Stukkateure Carlo Merlian (Marlian) und Alessandro Xereni (Sereni) auf.<sup>94</sup> Die herrschaftlichen Maler Johann Friedrich Hirschuld(?) und Abraham Meyer arbeiteten an Bildern für die Tafelstube neben der Schloßkapelle. Der Vergolder und Maler R. Arnold aus Bratislava malte die Sonnenuhr im Schloßhof. Aus Bojnice lieferte man Marmorstein. Die Teichgräber arbeitete im Garten. Der Schwerpunkt der Bau- und Dekorationsarbeiten lag jedoch im Schloßinneren. Carlo Merlian arbeitete in der Tafelstube und Xereni stuckierte das Zimmer neben der Galerie. Camillo Rezzi lieferte Stiegenstufen und die Balustrade zum Stiegenhaus sowie Portale und Fenster. 1655 arbeitete er in der Schloßkapelle. Die Stukkateurmansschaft wurde durch Francesco Bussi verstärkt. Von Mai bis Juli arbeitete im Schloß der Maler Carpoforo Tencalla und im November Hans Peter Tach. Camillo Rezzi arbeitete 1656 in der sala terrena und in der Galerie. Aus Bojnice lieferte man Tuffstein für die Grotte, in die der Brunnenmeister Wolf Huber aus Nikolsburg in Mähren Wasser einleitete.<sup>95</sup> Carlo Martino Carlone visitierte regelmäßig den Bau, obwohl Giovanni Battista Rava nun als Baumeister tituiert wird. Die Oberaufsicht über dem Bau hatte je-

doch nach wie vor Filiberto Luchese. 1656 rief er seinen Bruder, den Stukateur, der in der Schloßkapelle beschäftigt war, zurück nach Wien. Man pflasterte die terrassierten Schloßbasteien. 1657 bekam die sala terrena ebenfalls das Pflaster und vier Wasserbecken „zur Wasserkunst“ von dem Steinmetzmeister Franz Strickner.<sup>96</sup> Ihre Stuckdekorationen sind ein Werk von Francesco Bussi. Ein nicht genannter Bildhauer aus Trnava verfertigte 4 Engelsköpfe an der Tür in die Schloßkapelle, die 1658 ein Blechdach bekam. 1659 verputzte Rava die Reitschule und arbeitete an den Pferdestallungen und am Torflügel sowie in dem Fasanengarten.<sup>97</sup> Die Jesuiten aus Trnava verkauften Nikolaus Pálffy den Pflastersstein zum „großen Saal im Fasangarten“.<sup>98</sup> Im Schloß arbeiteten die Steinmetze Bernardo Giulini aus Piešťany (Springbrunnen im Schloßhof), Carlo Riva aus Trnava. Der Maler Friedrich Klery aus Saubersdorf vergoldete 1674 die metallenen Attribute der Madonnenstatue über dem Schloßtor. 1678 lieferte der Bratislavaer Steinmetzmeister Georg Roßbeintner noch Fenster zu den Stallungen. Die abschließenden Bauarbeiten leitete Rava und nach ihm Giovanni Battista Borsa aus Bratislava.<sup>99</sup>

Die Modernisierung der gräflichen Wohnung und ihre Ausstattung mit dem obligaten Wohnkomfort inklusive der nötigen Betriebsobjekte (Stallungen, Reitschule, Garten) veränderten den Charakter des alten „Lagerhauses“ zur Gänze. Die „*Perspektivische Delineation des berühmten und festen Schlosses*“ - ein gestochener und wohl nicht ausgeführter Plan von dessen zusätzlicher Befestigung von Josef Priami aus dem Jahre 1669 zeigt das ganze Areal des Schlosses Červený Kameň in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild nach den abgeschlossenen Umbauten von Graf Nikolaus Pálffy IV.<sup>100</sup> Die Zufahrtsstraße schlängelt sich durch den vorgelagerten Schloßgarten und über den Wirtschaftshof zum inneren Schloßhof hin. Die Aufteilung des Gartens entsprach etwa dem Design des Kremsierer Blumengartens.<sup>101</sup> Die runden turmartigen Pavillons an den Gartenmauerflanken hatten keine Fortifikationsfunktion und dienten wohl wie jene von Walpersdorf als „Lusthäuser“.<sup>102</sup> Im Sinne der Seicento-Raumauffassung bestand die Schloßanlage also aus ein-



8. Burg Červený Kameň

zelen isolierten, zum Teil „offenen“ Hofeinheiten mit unterschiedlicher Funktion. Auf einer, nämlich der nordöstlichen Seite war auch das Schloßgebäude selbst „offen“. Es war eine zweigeschossige Triklinium-Anlage, deren „Öffnung“ und gleichzeitig Abschluß ein erdgeschossiger Trakt mit einer begehbaren Terasse war, die die beiden Basteien verband und einen herrlichen Blick ins Tal gewährte. Die Öffnung zur Natur hin konnten wir an mehreren Projekten von Filiberto Luchese beobachten.<sup>103</sup>

Im Erdgeschoß des Schloßgebäudes wurden eine *sala terrena* und eine Grotta errichtet, und im Obergeschoß entstand eine lange flach gedeckte Galerie- in den Quellen als *Langer Saal* bezeichnet- mit Portraitbüsten der Habsburger, zu der eine einläufige Treppe führte. Die Treppe hatte als wirkungsvolle Kulisse eine aufsteigende Arkadenwand bekommen und war nur indirekt vom Hof aus beleuchtet. Der Lange Saal mit der Habsburgergalerie ist als Ausdruck des politischen Programms der ungarischen „Loyalisten“ zu verstehen und in den Kontext des Saalgebäudes von Kirchschlag, des Rabensburger Schloßsaales oder des Festssaales im Schlosse Zvolen einzuordnen.<sup>104</sup>

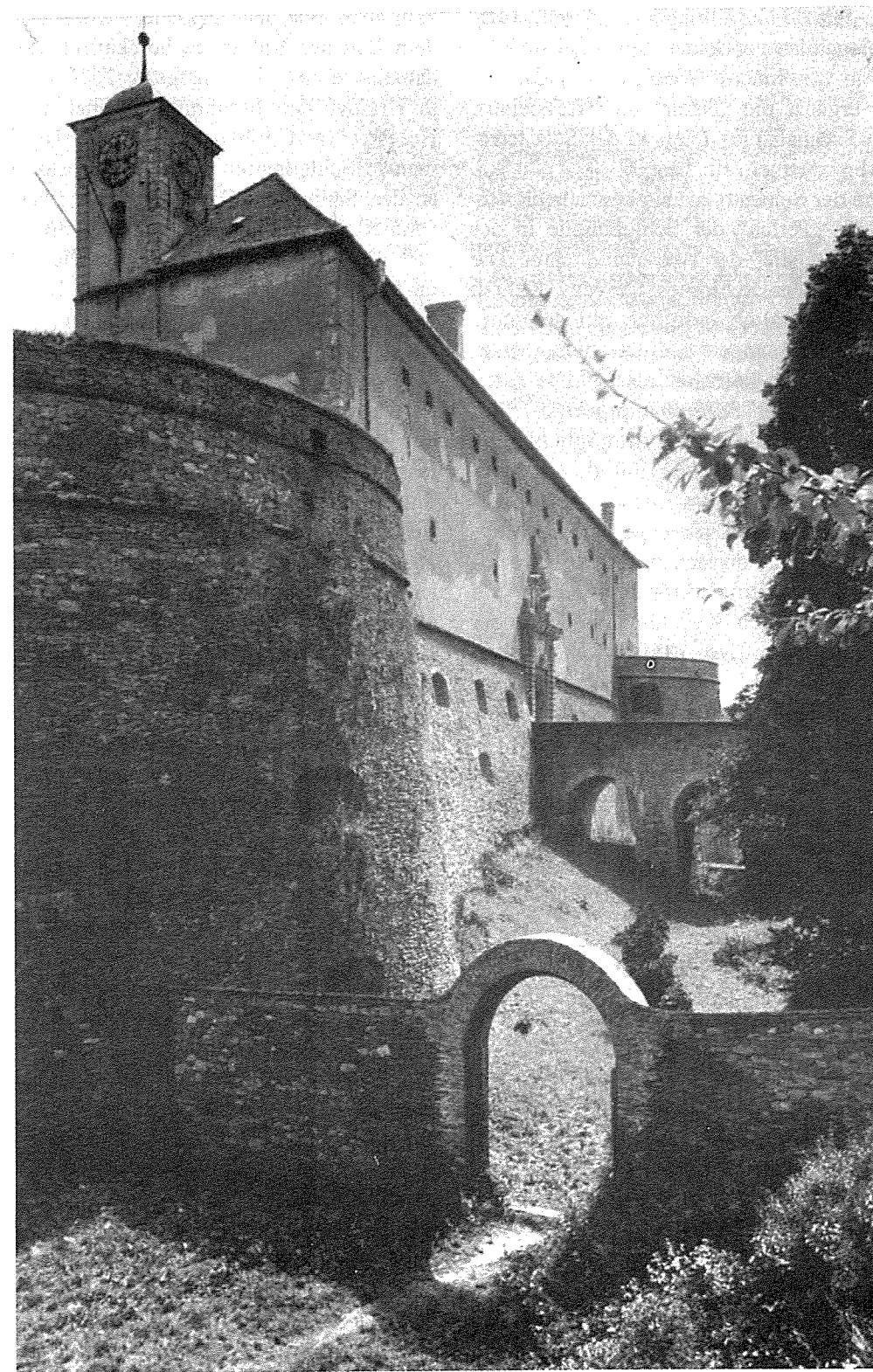
Der Doppeltrakt ermöglichte im Obergeschoß die Entfaltung von *appartements-doublés* mit reich stuckierten und freskierten Räumen. An der anderen Seite des „Langen Saales“ nimmt ein großer, im Grundriß fast quadratischer Festsaal die ganze Breite des Doppeltraktes ein. Der Saal ist beinahe 20 Meter breit, von beiden Seiten von jeweils fünf Fensterachsen beleuchtet und jeweils von zwei Achsen an die doppelten Raumfluchten angeschlossen. Hinter dem Saal lagen die Tafelstube und die Schloßkapelle. In dem südöstlichen Doppeltrakt befanden sich Wohnräume mit einem hofseitigen Korridor. In den Obergeschossen der runden Eckbasteien waren teilweise Kabinetts oder offene Terrassen untergebracht. Eine lange balustrierte Aussichtsterrasse mit der Statue der Pallas Athene verband auch die Basteien im Nordosten.

Die Schloßkapelle von 1655 verrät bereits im Grundriß eine architektonisch anspruchsvolle Bauidee. Sie ist ein gestrecktes Achteck, das durch unterschiedliche Seitenbreiten rhythmisiert wird.

Der Raum ist mit einem achteiligen Klostergewölbe abgeschlossen und von einer Seite der Querachse beleuchtet. Rhythmisiert ist auch die Wandgestaltung des Kapellenoktogons, wobei von dem Formenwechsel nicht nur das variierte Relief des Pilastergerüstes, sondern auch die Wandschichtung selbst erfaßt wird. Die Stuckdekoration des Gewölbes übernimmt manche Motive der Bojnicer Schloßkapelle. In die schmalen Wandabschnitte beim Eingang sind Nischen ausgehöhlt, die in den Ecken eingestellten geknickten Pilaster tragen ein fein modelliertes Gebälk, das den Raum beruhigt und vereinigt. An den breiten Wandabschnitten des Kapellenoktogons wird die Gebälkhorizontale teilweise unterbrochen. Dadurch rücken die Wandpilaster optisch paarweise zusammen. Zwischen ihren Kapitellen sind Blumenfestons eingespannt. Auf Entwürfe Filiberto Lucheses geht sicherlich auch die Architektur der beiden Schloßkapellenaltäre zurück.<sup>105</sup> Zu ihren Vorgängern in Mitteleuropa gehört wohl die Adalbertkapelle im Areal der Prager Burg.<sup>106</sup> Die Form des gestreckten Polygons wurde allerdings abgeleitet vom manieristischen Oval. In diesem Zusammenhang ist noch auf die oberitalienische Tradition in der Lombardei und in der Toskana hinzuweisen.<sup>107</sup>

Eine noch kompliziertere Wandstruktur als in der Schloßkapelle entfaltete Luchese in der freskierten und stuckierten *sala terrena*. Sie ist im Grundriß ein langes Rechteck mit einer Stichkappentonne oben. Vier Fenster spenden ihr vom Hof aus Ostlicht. Der Raum ist über eine *antesala* an die Stiegenhalle angeschlossen.

Die Wandgestaltung in der *sala terrena* zeichnet sich durch einen außerordentlichen Reichtum der opulenten haptischen und optischen Qualitäten aus. Das architektonische Skelett des Raumes setzt sich aus geschichteten Pilastern mit Konsolenkapitellen zusammen, über das sich ein illusionistisches stuckiertes „Pergolanetz“ des Gewölbes spannt. In den Wandabschnitten unter den Stichkappen sind Nischen mit Tuffstein und stuckierten Maskarons ausgehöhlt. Ihre zart modellierten Einfassungen ruhen auf einem verkröpften mit farbigen geometrischen Putzfeldern geschmückten Sockel. Durch ein Gurtgesims werden die Nischen und Portale der *sala terrena* in das Wandgerüst



9. Burg Červený Kameň von Norden

eingebunden. Die Wandfüllungen sind mit Tuffstein und Spiegelglas verkleidet. Spiegelglatte Flächen wechseln mit rauem Wandrelief. „Künstlicher“ Stuck ergänzt die „Natur“ des Tuffsteines. Der Seicento-Sensualismus feiert in der Sala terrena von Červený Kameň ein Fest.<sup>108</sup>

Im Sinne der Seicento-Architekturästhetik verbergen sich die „Perlen“ der Schloßräume in der rauhen „Muschelschale“ der Außenarchitektur. Die Außenarchitektur des Schlosses Červený Kameň beschränkt sich nämlich lediglich auf schlichte goehrte Fenstereinfassungen und das monumentale Schloßtor, das zum Innenhof führt.<sup>109</sup> Die rustizierte Architektur des Schloßhauptportals zeigt bereits die ganze Skala der Formmöglichkeiten der planimetrischen Schichtung mit den „vibriierenden“ Verklammerungen des Lucheseschen Spätstils. Der rustizierten Portalrücklage sind ebenfalls rustizierte Pilaster mit dorischen Friesabschnitten vorgeblendet. Über dem verkröpften Gesims mit wuchtigen geschichteten Keilsteinen brachte der Architekt einen dekorativen Aufsatz an, und in den Portalsturz „senkte“ er eine geschichtete Inschriftentafel ein und verklammerte sie durch eine Volutenkonsole mit der Portalarchitektur. Der Rhythmus des Rustikadessins ruft mit seinen „herabrutschenden“ Schlußsteinen die „Capriccios“ der Hoffassaden des Palazzo del Te stark in Erinnerung. Typologisch gehört die Form des Portals von Červený Kameň allerdings zum Formgut von Sebastiano Serlio oder Delorme.<sup>110</sup>

Eine ausgedehnte Bautätigkeit erlebte auch das zweite Pálffysche Schloß in Králová pri Senci. 1660 schloß Nikolaus IV. Pálffy einen Vertrag mit Wolf Schenberger aus Ottental für die Erbauung eines Gestütes in Králová.<sup>111</sup> Die Steine lieferte Camillo Rezzi (1662 das Torportal).<sup>112</sup> Nun fiel wohl auch die Entscheidung, das ältere Schloßgebäude in Králová umzubauen. Die Bauarbeiten leitete Giovanni Battista Rava.<sup>113</sup> Die Steinlieferung wurden mit den Steinmetzmeistern Bartolomeus Gaylling und Bernardo Greitel aus Kaisersteinbruch verdingt.<sup>114</sup> 1664 brach man Stein bei Červený Kameň für den Schloßkapellenbau in Králová.<sup>115</sup> In den Schloßgemächern arbeiteten die Maler. 1668 wurde der Verputz an dem alten Schloß (Altes Gebeu) abgeschlagen und das Objekt be-

kam auch eine neue Fassade.<sup>116</sup> 1669 war Rava mit dem Bau der Stallungen beschäftigt. Der Bau war damals bereits „herzeigbar“, 1670 begrüßte man in Králová den berühmten Bauherrn von Schloß Holešov, Graf Johannes Rottal.<sup>117</sup> 1675 arbeitete man in Schloßgarten an einem „Lustbrunnen“ und an den Stallungen. Die Bauaufsicht übernahm Giovanni Battista Borsa.<sup>118</sup> Er errichtete eine neue Mauer um das Schloß. 1677 sprechen die Rechnungen noch über Baumateriallieferungen für ein „neues Gebäude“ und für neue Stallungen. 1679 weißte man in Králová die Zimmer.<sup>119</sup>

Die obigen Zeilen sollten zum Verständnis der Architektur- im speziellen und der Kulturauffassung des Seicento in Ungarn im allgemeinen Sinne beitragen. Abgesehen von den zögernden Versuchen im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, als unsere Länder über den Budaer Hof die italienische humanistische Kultur mit ihrer neuen Aufwertung des menschlichen Körpers in der Malerei und Plastik sowie mit ihrer Wiederentdeckung der antiken antropomorphen und -metrischen Säulenordnungen, gelingt der völlige Durchbruch der mediterranen Kulturtradition erst im Seicento. Auch nun wird jedoch die freie Entwicklung des Vitruvianismus durch die Ungunst der politisch unruhigen Zeit gehemmt. Obwohl die Außen- und Innenarchitektur des Schlosses von Červený Kameň bereits zahlreiche *Topoi* der italienischen Architektur übernimmt, geht sie mit dem Säulenvokabular noch zurückhaltend um. Die Schloßfassade von Červený Kameň trägt angesichts der permanent drohenden türkischen Gefahr immer noch einen apotropäischen Charakter. Die adelige Wohnung bietet sich unserem Blick in ihrer Pracht als komfortabler Zufluchtsort für den humanistisch gebildeten Schloßherrn und seine Familie dar. Auch die folgenden Generationen hinterließen im Schloß ihre Spuren. Die museale Verwendung beraubte schließlich die Schloßräume ihrer ursprünglichen Wohnfunktion.

Erst die Entzifferung der Ikonographie der Schloßdekorationen von Červený Kameň kann die verlorengegangene humanistische Welt des Seicento wieder zum Leben erwecken. Dies bleibt jedoch bereits der folgenden Studie vorenthalten.

## ANMERKUNGEN

(1) Für die umfangreiche Literatur über die politische und kulturelle Lage in Mitteleuropa siehe vertretend EVANS, R.J.W.: *Das Werden der Habsburgermonarchie 1550-1700. Gesellschaft, Kultur, Institutionen*. Wien 1986 (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes, Bd. 6).

(2) Vgl. Peter Pázmány (1570-1637), aus unbedeutender protestantischer Kleinadelsfamilie, konvertierte später und trat in den Jesuitenorden ein; 1616 Erzbischof von Gran, Kardinal. - FRANKL, V.: *Pázmány Péter és kora, I.-III.* Budapest 1868-1872; - ÖRY, M.: *Pázmány Péter tanulmányi évei*. Eisenstadt 1970. - Konvertit war auch Pázmány's Amtsnachfolger Emmerich Losy (1637-42), bescheidener Herkunft auch dessen Nachfolger Georg Lippay (1642-66) oder Georg Szelepcsényi (1666-85). - NAGY, I.: *Magyarország családai czimerekkel és nemzetrendi táblákkal*. Pest 1857-1868.

(3) EVANS, op. cit. (Anm.1), S. 83

(4) Batthyány 1769, Pálffy 1807.

(5) Grafen erst seit 1751, Fürsten 1784.

(6) KÁROLYI, A.: *Illésházy István hűtlenségi pere*. Budapest 1883; - NAGY, op. cit. (Anm.2), Bd. III., S. 223-229.

(7) Am bekanntesten unter den meist nicht erhaltenen Bauwerken der Graner Bischöfe in der Slowakei ist wohl der durch Stiche und Reisebeschreibungen festgehaltene Preßburger Garten G. Lippays. - BROWNE, E.: *A Brief Account of some Travels in Hungaria...* London 1673, S. 90-95; - LIPPAY, J.: *Posoni kert*. Tyrnau 1664-67.

(8) FIDLER, P.: *Architektur des Seicento. Architekten, Baumeister und Bauten des Wiener Hofkreises*. Habilitationsschrift, Innsbruck 1990

(9) Sie werden durch eine Reihe von Stichen von J. Hoffmann, M. Greischer und J. van der Nypoort in ihrem Erscheinungsbild aus dem 17. Jahrhundert festgehalten. - Vgl. GALAVICS, G.: *Fürst Paul Esterházy (1635-1713) als Mäzen. Skizzen zu einer Laufbahn*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLV, 1992, S. 121-143.

(10) FIDLER, op. cit. (Anm.8), wo auch die ältere Literatur zitiert wird.

(11) JEDLICSKA, P.: *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához 1401-1653 s gróf Pálffyak élettrajzi vázlatai*. Budapest 1910

(12) Aus dem umfangreichen Archiv schöpfte bereits JEDLICSKA, op. cit. (Anm.11), und unlängst auch SCHUMACHER, K.: *Dokumenty umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia z archívov Pálffyovcov v ŠSÚA*. Ars 1991, Nr.3, S. 193-202 oder ŠULCOVÁ, J.: *Stavba pálffyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave*. Ars 1991, Nr.2, S. 139-149. Der Verfasser der vorliegenden Studie durfte seine Archivforschungen bereits in seinen frühe-

ren Veröffentlichungen verwerten und wird demnächst Ergebnisse seiner jahrelangen Forschungen im obigen Archivfond unter dem Titel „*Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Königreichs Ungarn*“ publizieren (ARS 1995).

(13) JEDLICSKA, P.: *Adatok erdődi báró Pálffy Miklós, a győri hős élettrajzához és korához 1552-1600*. Eger 1897; - Derselbe, op. cit. (Anm.11), S. 489-492

(14) Zu der Fuggerschen Burg Červený Kameň und seinem mittelalterlichen Vorgängerbau siehe MENCLOVÁ, D.- ŠTECH, V.: *Červený Kameň*. Bratislava 1954; - ŽUDEL, J.: *Hrad Červený Kameň za Fuggerovcov (1535-1583)*. Vlastivedný časopis, 1974, Nr.1, S. 12-18; - Derselbe, *K otázke polohy, štruktúry a zániku stredovekého hradu Červený Kameň*. Zborník Slovenského národného múzea, LXVIII. História 14, 1974, S. 195-201; - HOLČÍK, Š.: *Hrad Červený Kameň, NKP*. Archeologia historica 6, 1981, S. 429-432; - ŽUDEL, J.: *Fuggerovci na Červenom Kameňi 1535-1583*. Bratislava 1991, S. 20-23.

(15) Slowakisches Nationalarchiv Bratislava (weiter zitiert als SNA) - Fond *Zentralarchiv der Familie Pálffy. Herrschaft Červený Kameň I., 71-83, 115, und A VIII. L 10, F 1.* - 1583 arbeitete man an den Basteien und im Garten. Ab 1584 wird die Bautätigkeit unter dem Titel „Neugebäude“ in den Quellen subsummiert. Die Trakte gegen die Weingärten und den Vorhof wurden aufgestockt und mit neuen Dächern versehen. Es entstanden neue Gemächer, eine große Tafelstube, ein großer Saal (mit 8 Fenstern), eine neue Schloßkapelle und Pferdestallungen. Die Basteien wurden ebenfalls aufgestockt und mit einer neuen „Brustwähre“ versehen. Zwischen ihnen entstand ein Verbindungsgang (lange Altane).

(16) SNA Bratislava - *Pálffy. Herrschaft Červený Kameň I., 72, 73, 78*

(17) Ebenda, 72

(18) Ebenda, 72-83, 115 und SNA - *Pálffy. A VIII. L 10, F 1.*; - Ob er auch der Architekt des Schloßumbaus von 1590 war, ist nicht zu entscheiden. Auf alle Fälle wurde für ihn Reißpapier gekauft.

(19) Ebenda.

(20) SNA - *Pálffy. Herrschaft Červený Kameň I., 83*

(21) Ebenda, 75, 79

(22) Siehe Anm. 14. Das Projekt für die Fuggersche Burg wurde entweder mit Albrecht Dürer (D. Menclová) oder mit Anton Fugger (J. Žudel, 1991) in Zusammenhang gebracht. Es ist jedoch schwer anzunehmen, daß der führende Fortifikationsbauspezialist in Österreich und Ungarn, Giovanni de Spatio, den Bau der Fuggerschen Burg nicht maßgebend beeinflusst hätte.

(23) SNA - *Pálffy. A VI, L 3, F 4.*; - Im Schloß arbeitete der Schlosser Schwarz. In Dürnkrot kaufte man für den Bau 9.600 Ziegel.

(24) SNA - Pálffy. *A VI, L 4, F 1.*

(25) Ebenda, *F 1.*; - Antonio Micka wurde 1613 mit 240 fl. für neue Meierhöfe honoriert. Die Steinmetzarbeiten dafür besorgten Hans Wittmesser aus Deutschaltenburg. Ein nicht genannter kaiserlicher Maler lieferte ein Portrait des Grafen Georg Fugger für das Schloß. - SNA, *Pálffy. A VI, L 4, F 2.*

(26) SNA - Pálffy. *Herrschaft Červený Kameň I., 79*

(27) Die Quellenlage betreffend die Preßburger Pálffy-Häuser ist nicht gerade übersichtlich. Das Material wird vom Verfasser gesondert publiziert.

(28) RUSINA, I.: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave.* Bratislava 1983, S. 48; - GALAVICS, G.: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet.* Budapest 1986, S. 58f. Galavics publizierte ein Photo des ursprünglichen Grabmalmodells von Paul Mayer und wies in diesem Zusammenhang auf das Grabmal von Valentin Drughet in der Preßburger Franziskanerkirche hin. Galavics hält die Figur des Verstorbenen in der Franziskanerkirche für die ursprünglich für das Pálffy-Grabmal bestimmte Statue, die offensichtlich von der Familie Pálffy abgelehnt und durch ein Werk eines anderen Bildhauers ersetzt wurde.

(29) SNA - Pálffy. *A VIII, L 8, F 2.*; - „Der Jungen Herrn Palfi hofmeister Nicolaßen Haupten Obligation neben der Instruktion. Wien 10.5.1604“.

(30) Eine umfangreiche Bibliographie zu den barocken Kavaliertouren ist dem Katalog *Cesty cestovatelů v raném novověku.* Litoměřice 1994 zu entnehmen. - Vergleiche weiter auch die Kavaliertour des jungen Nikolaus IV. Pálffy in MEDVECKÝ, J.: *K počiatkom činnosti Carpofoza Tencalu...* in diesem Heft, S. 238ff.

(31) OTRUBA, G.: *Europäische Kommerzreisen um die Mitte des 18. Jahrhunderts von L.F. Prokopp, A. Graf Podstatzky und K. Graf Haugwitz.* Linz 1982

(32) FIDLER, P.: *Umbaupläne für die Wiener Hofburg - Zu einem spanischen Architekturtypus im 17. Jahrhundert.* Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 58. Innsbruck 1985, S. 73

(33) HODÁL, F.- MENCLOVÁ, D.: *Hrad Bojnice.* Bratislava 1956, S. 98-102

(34) JEDLICKSKA, op. cit. (Anm.11), S. 492-494

(35) ŽUDEL, J.: *Pramene k dejinám rakúskych panstiev v pálffyovských archívoch na Slovensku.* Slovenská archivistika, 1967, Nr.1, S. 64-90

(36) SNA - Pálffy. *Herrschaft Červený Kameň I., 153*

(37) Ebenda, *153-156*

(38) SNA - Pálffy. *A VIII, L 3, F 1.*

(39) Ebenda, *A VIII, L 11, F 1.*; - *A VIII, L 12, F 2.*

(40) Ebenda, *A VIII, L 12, F 2.*; - Die Bauarbeiten leitete 1646 vor Ort Mathias Zajčič (Sajzitsch).

(41) SNA - Pálffy. *A VIII, L 11, F 1, Nr.560, 660.*; - *A VIII, L 11, F 2.*; - *A VIII, L 12, F 1.*

(42) Ebenda, *A VIII, L 11, F 1, Nr.88.*; - Im Jahre 1629 lieferte die Herrschaft Červený Kameň Bauholz zum Bau des Schlosses in Suchá nad Parnou.

(43) JEDLICKSKA, op. cit. (Anm.11), S. 495-498

(44) ŽUDEL, op. cit. (Anm.35, 1967), S. 64-90

(45) Ebenda. - BÜTTNER, R.: *Burgen und Schlösser zwischen Greifenstein und St. Pölten, Niederösterreich III/1.* Wien 1969, S. 108-112. Der Kernbau des Schlosses ist eine Vierflügelanlage, in deren trapezförmigem Grundriß auch ältere Bauteile berücksichtigt wurden. Die Ostseite mit einem umlaufenden Korridortrakt zwischen zwei Ecktürmen wurde in der Mitte durch eine polygonale Bastei hervorgehoben. Auch die Hofarkaden auf toskanischen Säulen in Paarstellungen können noch in die „Pálffy“-Periode datiert werden.

(46) FIDLER, op. cit. (Anm.8); hier wird die ältere Literatur in extenso zitiert. - Vgl. auch ŠULCOVÁ, J.: *Hlavný královský hrad v Uhorsku.* In: Fiala, A.- Šulcová, J.- Krútky, P.: *Bratislavský hrad.* Bratislava 1994, S. 50-85, besonders 68f., 78f.

(47) Auf Anforderung des kaiserlichen Kontrollors legte der Pálffysche Pfleger in Schönbrunn Johann Rudolf Wayninger seine Kostenaufstellung für die Jahre 1646-47 vor. Demnach bezahlte Paul Pálffy Maurer, Zimmerleute und Tagelöhner für den Bau einer neuen Maria-Magdalena-Schloßkapelle, eines Jägerhauses, einer Fasanstube, einer Orangerie und der kaiserlichen Stallungen. Im Garten wurden Wasserkanäle und Teiche ausgehoben und Bäume gesetzt. - FIDLER, op. cit. (Anm.8), Anm. 224.

(48) Zur Baugeschichte des Pálffy-Schlosses im Malacky ist kein ausreichendes Quellenmaterial erhalten, um seine Baugeschichte verlässlich rekonstruieren zu können. Einem Weinrechnungsbuch ist zu entnehmen, daß in den Jahren 1637-43 im Schloßkeller unter den Stammgästen die Maurermeister Antoni Aquilino, Antoni Micka aus Stupava, Andreas, Bartolomeo, Lienhart von St. Nikolaus, Jakob Auer aus Preßburg oder Steinmetzmeister Peter Solari und Anton Schmidt waren. 1646 kaufte man eine größere Menge Ziegelsteine in Hainburg. Für die Barockisierung des Schlosses im 18. Jahrhundert ist die Nachricht vom Aufenthalt des Wiener Baumeisters im Juli 1713 in Malacky von grundlegender Bedeutung. Am 20.7.1722 wurden die Stukkateure Johann Anton Renz und Johann Gieß mit 60 fl. für den Altar in der Schloßkapelle bezahlt. 1734 arbeitete an den herrschaftlichen Gebäuden und bei den Franziskanern der Maurermeister Johann Tamer. Er verbrauchte dabei 72.400 Ziegelsteine und 45.550 Dachziegel. - SNA, *Pálffy. A II, L 5, F 1.*

*Nr.1.*; - *A VIII, L 5, F 2, Nr.2-8.*; - *A VIII, L 7, F 2.*; - *Privatrechnungen. Varia.*; - *Nikolaus Pálffy und Erben. Rechnungen 1715-1736.*

(49) FIDLER, op. cit. (Anm.8), S. 90-99; - KRIŽAN, M.- JANKOVIČ, V.- ŠEPÁKOVÁ, P.: *Podrobný umelecko-historický a architektonický výskum na Zámockej ulici č.47.* (Manuskript, Städtisches Denkmalamt Bratislava 1975); - JANOTA, D.- BAGIN, A.: *Pálffyho záhrada pod Bratislavským hradom.* *Vlastivedný časopis,* 1982, Nr.2, S. 81; - SNOFKO, L.: *Zámocká ul. č.47 - Výsledky archeologického výskumu v kontexte umelecko-historického a architektonického výskumu v r.1985* (Manuskript, Städtisches Denkmalamt 1985); - KRIŽANOVÁ, E.- ÚRADNÍČEK, V.: *Bývalý Pálffyovský letohrádok na Zámockej ul. č.47 v Bratislave.* *Pamiatky a príroda,* 1988, Nr.4, S. 16-18; - ŠTASSEL, I.: *Tri príklady z bratislavskej palácovej architektúry 17. a 18. storočia.* In: *Pamiatky a príroda Bratislavy 10.* Bratislava 1988, S. 187-202; - Das vom Verfasser veröffentlichte Archivmaterial publizierte auch in ihrer verdienstvollen Studie ŠULCOVÁ, J.: *Stavba pálffyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave.* *Ars* 1991, Nr.2, S. 139-149.

(50) BEL, M.: *Notitia Hungariae novae historico-geographica, II.* Viennae 1736, S. 162; - Mit einem ähnlichen Motiv wurde nach 1530 die Villa in Marmirolo dekoriert. - FIDLER, P.: *Loggia mit Aussicht - Prolegomena zu einer Typologie.* *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL, 1987, S. 94, Anm. 47.

(51) Im 18. Jahrhundert diente der Raum wohl bereits als Tafelstube. Zum Begriff und Typus des „Spanischen Saales“ siehe FIDLER, P.: *Spanische Säle - eine Architekturtypologie oder -semiotik. Spanien und Österreich in der Renaissance.* *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 66. Innsbruck 1989, S. 157-173.

(52) AMB (Stadtarchiv Preßburg), Photosammlung.

(53) SNA - Pálffy. *A VIII, L 3, F 1.*; - Der Maler ist wohl mit jenem identisch, der im Paradeisgarten der Wiener Hofburg zusammen mit Philiberto Luchese 1642-43 die „Lustzimmer“ dekorierte. - Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv *E 1643/276, 6* (2.1.1643), *128* (27.4.1643), *196* (12.6.1643), *327* (3.9.1643), *452* (5.10.1643). 1654 arbeitete im Gebäude der Maler Hans Jakob Khien um 12 fl.; 1655 wurde der Maler Elias Gedeler mit 15 fl. 30 kr. für Arbeiten ebenda honoriert. - SNA, *Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Bratislava, 88.*

(54) SNA - Pálffy. *A VIII, L 3, F 1.*; - Bertinado oder Bertinallo arbeitete zusammen mit dem Stukkateur Carlo Viscardi auch in den Grotten. Der letztgenannte besorgte für die Preßburger Grotten Tuffstein in Neusohl. (*A VIII, L 3, F 1.*). Anderen Rechnungen ist wieder eine Menge von Angaben über gekaufte und bestellte Möbel, Textilien und Bilder zu entnehmen. Zusammen mit den Bucheinkäufen illustrieren sie die einstige prächtige Ausstattung der Pálffyschen Residenz und legen ein beredtes Zeugnis vom Kulturprofil ihres Auftraggebers ab.

(55) Sie hatte ein Vorzimmer, und ihr Untergeschoß mit zwei Fensterachsen und zwei Portalachsen zum Garten diente ihr als

eine grotta. Die Gartentreppe führte in der Mitte zu einer dreiachsigen Loggia mit Säulen und einer Balustrade. Das Vorzimmer betrat man durch ein reich geschmücktes Portal. Das Niveau des Erdgeschosses der Galerie entsprach dem Souterrain der Residenz. Beide Galerien waren von der Schloßgasse durch eine hohe Mauer getrennt, deren Länge ca. 50 m und deren Höhe ca. 4,70 m bei einer Mauerstärke von 80 cm betragen. Die Gartenmauer bei der neuen Galerie sollte noch höher sein.

(56) Derartige Sinneserlebnisse gehörten zum Repertoire der italienischen Gartenbaukunst des Manierismus. Vgl. die Konzeption der Römischen *orti farnesiani*, wo man auf einer Terrasse mit dem Blick auf das Forum Romanum tafelte, während die Tonkulisse von edlen Singvögeln erzeugt wurde, die in den beiden flankierenden Vogelhäusern eingesperrt waren. Die Aqua Paolina auf dem Gianicolo war nicht nur ein triumphbogenartig gestalteter Brunnen, sondern eine bewohnbare Gartenloggia, zu deren sinnlichen Qualitäten das Plätschern des Wassers gehörte. Ähnliche Gartenattraktionen schmückten auch die Wiener Vorstadtgärten - z. B. der Lindenbaum mit hölzernem Umgang im Garten des Praemerschen Lusthauses im Prater. - FIDLER, op. cit. (Anm.8).

(57) WIRTH, Z.: *Pražské zahrady, I.* Praha 1943, S. 6-9.

(58) KUČA, O.: *Zámecké zahrady v Kroměříži.* *Umění,* 1958, S. 372-379; - JŮZA, V.: *K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži.* In: *Historická Olomouc a její současné problémy V.* Olomouc 1985, s.287-296.

(59) Wir denken da nicht an eine offene Bühne. Vielmehr handelte sich um eine amphiteaterartige Gartenarchitektur in der Art der Villa Aldobrandini in Frascati bzw. der Villa d'Este in Tivoli. - Zum Begriff des *theatro* in der Ästhetik des Seicento vgl. KRAUTHEIMER, R.: *The Rome of Alexander VII.* Princeton 1985, S. 3ff.

(60) Vgl. Madernos Springbrunnen im Schloßhof von Bučovice. - BLAŽÍČEK, O.J.: *Fontana v Bučovicích.* *Umění,* 1954, S. 251.

(61) Das ganze Areal hatte drei Tore, ungeachtet der Hof- und Galerieportale, von denen wir uns anhand der schriftlichen Quellen keine verbindliche Vorstellung machen können. Zwei Portale der Residenz wurden im 20. Jahrhundert auf der Freitreppe zwischen der Svorad- und der Schloßstraße installiert. Das dritte - von der Einfahrt in den Hof der eigentlichen Residenz - wurde im 20. Jahrhundert abgetragen.

(62) Der Architekt dieser Bauphase war höchstwahrscheinlich der Wiener Baumeister Christian Alexander Ödtl, der für die Familie Pálffy über 40 Jahre lang (1686-1726) tätig war. - Vgl. auch FIDLER, P.: *Zur Baugeschichte des Schlosses Marchegg und seinen barockzeitlichen Umbauten durch Filiberto Luchese und Christian Alexander Oedtl.* *Unsere Heimat* 4, 1978, S. 183-190.

(63) Die Statuennische war reich gestaltet. Flankiert von Engselhermen, oben mit Engelsköpfen in den Zwickeln beiderseits der Konche, erinnerte die Statuennische mit ihrem Giebel und Dach

an einen Miniaturtempel. Die Marienstatuen oberhalb der Portale begegnen uns als Signum an allen Pálffy'schen Bauobjekten. Die in Červený Kameň und Bojnice haben sich bis heute erhalten, jene von Pajštún u.a. sind lediglich durch alte Abbildungen überliefert.

(64) SNA - Pálffy. A VIII, L 5, F 2. Nr. 9/II; - 1640 wurde Luchese mit fl. 142 für die Stucator arbeyth im Gartenpalais honoriert. Sein Geselle bekam fl. 40. Das architektonisch interessanteste Portal des ersten Hofes schmückte ein stilisiertes Löwenfell. Den „heroischen“ Kontext betonten auch die dorischen Pilaster mit Rücklagen, die ein verkörpftes Gesims trugen. Das Kämpfergesims lief unter die das Portal flankierenden Pilasterschäfte hinein, was seiner Architektur eine Illusion der planimetrischen Doppelschichtigkeit verlieh - wohl bereits ein unmißverständlicher Hinweis auf die Formenwelt Filiberto Lucheses. Vgl. z.B. das Portal des Schloßes Červený Kameň oder Bojnice. - FIDLER, op. cit. (Anm.8) S. 168, 163.

(65) S. Anm. 58. Zu ihm gesellten sich auch Giovanni Andrea Bertinado und Carlo Merliani.

(66) Vgl. auch ŠTASSEL, op. cit. (Anm.49), S. 202-210.

(67) SNA - Pálffy. A II, L 5, F 1, Nr.3, 6; - A II, L 7, F 1, Nr.1.

(68) SNA - Pálffy. Privatrechnungen. Varia. Neueingordnete Korespondenz, Juni 1644

(69) *Súpis pamiatok na Slovensku III.* Bratislava 1969, S. 213

(70) In ihrem heutigen Erscheinungsbild ist sie formal mit dem Wiener Baumeister Christian Alexander Ödtl zu assoziieren, der 1713 das Schloß zusammen mit den namentlich nicht genannten Stukkateur, Zimmermeister und Dachdecker besichtigte. 1732 war im Schloß der Wiener Stukkateur Mathäus Wimmer tätig. - SNA, Pálffy. Privatrechnungen. Varia.

(71) *Súpis pamiatok na Slovensku, III.* Bratislava 1969, S. 213. Unter dem neuen Besitzer Graf Alois Károly, der 1868 die Herrschaft von Pálffy im Tausch erwarb wurde der Gartentrakt abgetragen und das Schloß teilweise nach der romantischen Manier von M. Ybl neu Fassadiert.

(72) SNA - Pálffy. A VIII, L 8, F 1. - Nr.1. (28. März 1640).

(73) Dieser „Trick“ steigerte beträchtlich den Wert des verpfändeten Objektes und machte seine Zurückgewinnung für den Ärar so gut wie unrentabel. Wie auch anderswo (z.B. Schlaining) regulierte man nach den Lucheseschen Plänen den Markt Bojnice durch Stadttore und eine neue Stadtbefestigung. Zur Schloßgeschichte und insbesondere zu dem aufwendigen Umbau im 19. Jahrhundert siehe MENCLOVÁ - HODÁL, op. cit. (Anm.33, 1956), S. 53-68; - MALEČKA, J.- REMIAŠOVÁ, M.: *Z dejín Bojnického zámku.* Bojnice 1987; - BÓNA, M.: *Bojnice hrad NKP - čiastkový výskum rondelu tzv. donjonu a západného krídla.* Topoľčianky

1994. Beide letztgenannten Veröffentlichungen waren mir nicht zugänglich.

(74) SNA - Pálffy. A VIII, L 8, F 1., Nr.1.; - Am 7.6.1639 berichtete der Bojnicher Verwalter Jakob Boll nach Wien Paul Pálffy, daß 6 Maurer bald die Galerie in Angriff nehmen würden. Das Stiegenhaus war bis zum 1. Obergeschoß fertig. Man legte bereits Decken und Fußböden, nachdem sie von Graf Pálffy gutgeheißen worden waren und man lieferte zum Bau Kalk. Auch der Abbruch des alten Mauerwerkes mußte mit Pálffy zunächst konsultiert werden. Im „Oberen Schloß“ wurden die Stiegenhäuser und der Turm verputzt und das zweite Obergeschoß gepflastert. Nachdem das „Obere Schloß“ fertig war, wurden die Arbeiten in übrigen Schloßtrakten fortgesetzt. Man wölbte hier die Säle, wo auch Gesimse gezogen wurden.

(75) SNA - Pálffy. A II, L 5, F 1., Nr.3, 9; - Am 2.9.1649 reiste Carlone nach Bojnice, um den Bau zu visitieren.

(76) SNA - Pálffy. A VIII, L 7, F 1. - Nr.1.

(77) Ebenda. - Der Wiener Glockengießer Leonhard Löwen sollte dabei die neue Glocke mit einem Marienbild nach dem Vorbild des Golddukaten schmücken.

(78) SNA - Pálffy. Herrschaft Bojnice. Kassenbücher. Bauschreiber Stephan Čada, Steinmetzmeister Andrea Gabriel (Pálffys Wappen am Tor, 1658), Zimmermeister Tobias Turner.

(79) Die räumlich beengten Verhältnisse der Höfe forderten eine „Einbahnkommunikation“. Den Innenhof des Schlosses verließ man nun durch eine Durchfahrt im hohen Doppeltrakt, in dem der Architekt seinen Festsaal und die Wohnräume plazierte. Der im Grundriß rechteckige, zwei Obergeschosse einnehmende fünfschichtige Saal war an der langen Seite durch fünf Fensterachsen vom Hof aus, an der schmalen Seite durch drei Fensterachsen beleuchtet. Der Saal hatte eine Tonne mit Stiehkappen, und seine Wände waren durch ein Pilastergerüst gegliedert. Laut alter Beschreibungen waren das Gewölbe und die Wände mit Portraits der Pálffys und Fresken geschmückt. Diese Saalausstattung - zu der wohl auch Stuck gehörte - ging bei dem Schloßumbau im 19. Jahrhundert verloren; ebenso wie die Ausstattung der mittleren Gartenaltane - ein stuciertes Gewölbe und rote Marmorplattenwandverkleidung.

(80) *Súpis pamiatok na Slovensku I.* Bratislava 1967, S. 141

(81) Die mittelalterliche Burg aus dem 14. Jahrhundert mit einer im 16. Jahrhundert renovierten Befestigung wurde unter Paul Pálffy umgebaut und war bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts noch bewohnt. Die Umbauarbeiten unter Paul Pálffy leitete wohl der Pálffysche Baumeister Hans Alberthal (Giovanni Albertallo). 1644 arbeitete in der Burg der Maler Juvenel und 1646-47 ein anonym Steinmetzmeister mit dem Bildhauer Sebastian Maller. - SNA, Pálffy. A II, L 5, F 1., Nr.1, 2; - A VIII, L 5, F 1., Nr.5, 6; - A VIII, L 5, F 3., Nr.24.

(82) Zwei authentische Abbildungen der Burg aus dem 18. Jahrhundert zeigen uns ein am Außenbau lediglich durch Gesimse und Eckkrustika gestaltetes Objekt. Das Burgtor war von geschichteten Pilastern flankiert und oben mit einer Marienstatue in einer Adikula mit Volutenflügeln geschmückt. - FIDLER, op. cit. (Anm.8).

(83) FIDLER, op. cit. (Anm.62, 1978), S. 183-190

(84) SCHULLER, A.L. (Hrsg.): *G.M. Vischers Topographia von Niederösterreich III.* Graz 1976, Taf. 49

(85) JEDLICKSKA, op. cit. (Anm.11), S. 505-507. Von ihm siehe weiter in: MEDVECKÝ, op. cit. (Anm.30), S. 238ff.

(86) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Krumbach, Kirchschatz und Saubersdorf. Provisorrechnungen 1652-64, I.; - 1657 wurde das Schloßdach repariert und im Garten wurde ein neues Lusthaus errichtet. - SNA, Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Pezinok, 102. Rechnungen 1670-76; - Den Bau des Saubersdorfer Schlosses leitete 1671 Giovanni Battista Rava. - SNA, Pálffy. A VIII, L 10, F 2, Nr.240. - Im Jahre 1677 erwartete man in Saubersdorf einen Baumeister aus Wiener Neustadt, der Pläne zum Lusthaus und zum Schloßbau selbst liefern sollte. Er konnte jedoch der Einladung nicht gleich folgen, da er im Schloß Pürsting arbeitete. Das Saubersdorfer Wasserschloß wurde im 18. Jahrhundert umgebaut. Es ist durch einen Stich von G.M. Vischer in seinem Seicento-Erscheinungsbild festgehalten worden. Das Schloß ist eine trapezförmige, dreigeschossige Vierflügelanlage. Die S-Einfahrt wurde durch einen schlanken Turm hervorgehoben. Die Fassaden des schlichten Baublocks wurden lediglich durch Gesimse und Eckkrustika gestaltet. - PAUER, H. de: *Schloß Seibersdorf - vom Barock zum Atomzeitalter.* Alte und moderne Kunst, 6, 1961, 42, S. 17-20; - HELMER, F.: *Burgen und Schlösser. Baden, Gutenstein, Wiener Neustadt, Niederösterreich I/2.* Wien 1968, S. 82ff.

(87) WANEK, F.: *Das Hofhaus zu Kirchschatz.* In: 800 Jahre Burg Kirchschatz. Kirchschatz 1986, S.23-41; - FIDLER, op. cit. (Anm.8), S. 170-172. Eine Eintragung im Kirchschatzler Marktgedenkbuch ermittelt uns das Datum der Grundsteinlegung am 11.9.1651. Der Bauherr Johann Christoph Graf von Puchheim ließ damals das alte „Spanhaus“ abbrechen und durch das neue „Hofhaus“ ersetzen. 1652 galt der Bau laut einer heute nicht mehr erhaltenen Jahreszahl auf der Wappentafel des Westportals als fertig. Später wurde nämlich das Allianzwappen des Bauherrn und seiner Gemahlin, Gräfin Leininger-Dachsburg, in eine neue Kartusche eingesetzt und die Jahreszahl auf 1658 korrigiert. Der Bauherr starb 1657, und die Herrschaft mit dem Schloß erbte sein Enkel, Graf Nikolaus IV. Pálffy, Herr auf Červený Kameň, der wohl über dem Portal die Büste seines Großvaters Puchheim aufstellen ließ. Pálffy war in einen jahrelangen Prozeß mit den anderen Puchheimschen Erben verwickelt, den er erst 1686 gewann. Aus den im Pálffyschen Archiv erhaltenen Prozeßakten geht jedoch hervor, daß Nikolaus Pálffy bereits zu Lebenszeiten Johann Christoph Puchheims Teile des Besitzes kaufte. Im Pálffyschen

Archiv sind auch detaillierte Rechnungen zu der Kirchschatzler Bautätigkeit erhalten. Die Bauarbeiten leitete in Kirchschatz von Anfang an Antonio Orsolino. Der Stein wurde von den Steinmetzen Mathias Engelthaler aus Kobersdorf und Pöckl aus Wiener Neustadt geliefert. An den Baumateriallieferungen beteiligte sich auch das Bauamt des Grafen Batthyány aus Bernstein und Schlaining. 1659 lieferte auch Camillo Rezzo Material nach Kirchschatz. Die Bauarbeiten am „Hofhaus“ dauerten laut den Pálffyschen Quellen noch bis 1664 an. Die Namen der Stukkateure bzw. des Bildhauers für die Büstengalerie verraten uns die Rechnungen jedoch nicht. Zusammenfassend läßt sich also festhalten, daß der Bau im Auftrag von Johann Christoph III. Puchheim bereits im Herbst 1651 unter der Bauleitung des Baumeisters Antonio Orsolino in Angriff genommen wurde, und daß bis 1657 sein West- und Südtrakt wohl im Rohbau fertig waren. Die gleiche Bautruppe setzte auch die Arbeit nach dem Tod des Bauherrn unter dem neuen Schloßherrn Pálffy fort. - SNA, Nikolaus Pálffy und Erben. Krumbach, Kirchschatz und Saubersdorf. Provisorrechnungen 1652-64, I. Auch wenn Filiberto Luchese nicht direkt in den Quellen genannt wird, erscheint seine Verbindung zum Bau plausibel, da seine Bauleute daran mit beteiligt waren, auch seine Beziehung zu den Grafen Pálffy und Batthyány könnte diese Vermutung bestätigen. Die mit Kaiserbüsten geschmückte Gartenfassade des Kirchschatzler Gartensaales entspricht der gleichen Geisteshaltung des Bauherrn, wie der sog. Lange Saal im Schloß Červený Kameň.

(88) SNA - Pálffy. Červený Kameň I., 155-156; - Im Jahre 1646 wurde Pietro Maino Maderno in Preßburg für die Arbeit in Červený Kameň mit 50 fl. honoriert. - SNA, Pálffy. A VIII, L 3, F 1.; - Im Jahre 1646 arbeitete im Schloß der Maurermeister Wolf Schenberger und der Steinmetz Antoni Schmidt. Ihre niedrigen Honorare lassen nicht an einen größeren Umfang der Arbeiten denken. Im Schloß war ein anonym Maler mit den Bildern der herrschaftlichen Pferde beschäftigt. - SNA, Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Červený Kameň, 153. Rechnungen 1646-48.

(89) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Červený Kameň, 154. Rechnungen 1649-50

(90) Ebenda, 155. Rechnungen 1649-54

(91) In den Rechnungen begegnen wir am häufigsten der verdeutschten Schreibweise. Der Steinmetzmeister signierte hingegen mit Rezzi.

(92) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Červený Kameň, 155. Rechnungen 1649-54

(93) SNA - Pálffy. Privatrechnungen. Varia. Auf den Pfeilern der Balustrade standen abwechselnd Kugel und Artischocken (heute irrtümlicherweise oft als Pinienzapfen bezeichnet). Pallas Athena hielt in der linken Hand einen Schild mit Allianzwappen Harrach-Pálffy.

(94) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Červený Kameň, 155-156. Rechnungen 1649-54, 1650-52; - Das Schloß blieb während der Bauarbeiten bewohnbar. Im Juni 1652 wurde in den

Rechnungen ein Aufenthalt des spanischen Botschafters aus Wien registriert.

(95) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Červený Kameň, 157. Rechnungen 1655-57

(96) Ebenda.

(97) Ebenda, 159. Rechnungen 1658-59

(98) Ebenda.

(99) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Bratislava, 82. Rechnungen 1673-77

(100) ZÁVADOVÁ, K.: *Věrný a pravý obraz slovenských miest a hradov...* Bratislava 1974, Kat. 146, S. 63

(101) KUČA, op. cit. (Anm.58), S. 372-379

(102) FIDLER, op. cit. (Anm.8) S. 253-256

(103) Vgl. die Schloßdispositionen von Bojnice, Marchegg aber auch das Klosterprojekt für die Wiener Barnabiten von 1662. - FIDLER, op. cit. (Anm.8)

(104) FIDLER, op. cit. (Anm.8); - Vgl. auch FIDLER, P.: *Barok slowacki*. Biuletyn Historii Sztuki, 42, 1980, Nr.3/4, S. 269f.

(105) Die Fresken im ersten Obergeschoß, denen ein kompliziertes Bildprogramm mit Szenen aus der antiken Mythologie zugrunde liegt, haben Stuckrahmen, die in manchem Detail von der Formenwelt der Schloßkapelle abweichen. Die Aufteilung der Dekoration läßt jedoch auf einen Gesamtentwurf Lucheses schließen.

(106) KRČÁLOVÁ, J.: *Centrální stavby české renesance*. Praha 1976, S. 65-69. Hier wird auch ältere Literatur in extenso zitiert.

(107) Vgl. die polygonalen Zentralbautenentwürfe von Alessandro Pieroni, dem Vater des in unseren Ländern tätigen Giovanni Battista (Uffizien).

(108) Vgl. auch GARAS, K.: *Az olasz mesterek és a Magyarországi barokk térhódítása*. In: *Magyarországi reneszánsz és barokk*. (G. Galavics, Hrsg.) Budapest 1975, S. 213

(109) Die Hoffassaden bleiben, abgesehen von den kreuzförmigen Putzfeldern („alla G.P. Tencalla“, vgl. die Hoffassaden des Wiener Palais Dietrichstein-Lobkowitz) im Fries, ungestaltet.

(110) Vgl. SERLIO, S.: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, IV. Venezia 1584; - bzw. Philibert de l'ORME: *Le premier tome d'architecture*. Paris 1568, VIII, fol. 239.

(111) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Pezinok, 95. Rechnungen 1657-73

(112) Ebenda, 96. Rechnungen 1660-61

(113) SNA - Pálffy. A III, L 9, F 2.; - Nikolaus Pálffy und Erben. *Varia*. 17. Jahrhundert, 253; - Nikolaus Pálffy und Erben. *Herrschaft Pezinok, 94-95. Rechnungen 1652-80*.

(114) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Pezinok, 98. Rechnungen 1662

(115) SNA - Pálffy. Červený Kameň I., 174

(116) SNA - Nikolaus Pálffy und Erben. Herrschaft Pezinok, 100. Rechnungen 1664-69

(117) Ebenda, 102. Rechnungen 1670-76

(118) Ebenda, 105. Rechnungen 1672

(119) Ebenda, 106. Rechnungen 1679-82; - Die Bautätigkeit kam jedoch auch nach der Fertigstellung des Schlosses nicht zum Stillstand. Die Bauarbeiten um die Jahrhundertwende beaufsichtigte der Preßburger Baumeister Georg Roßbeintner (Kontrakt vom 21.11.1702). Als Stukkateur ist in Králová 1696 Giacomo Antonio Corbellini belegt. - SNA, *Nikolaus Pálffy und Erben. Privatrechnungen, 245; - A VIII, L 1, F 3, Nr. 1*.

Aufnahme P. Fidler (2, 3, 5, 7) - J. Medvecký (6)

## K počiatkom činnosti Carpofoora Tencalu Ranobarokové fresky na hrade Červený Kameň a ich ikonografia

Jozef MEDVECKÝ

Prenikanie baroka do podunajskej oblasti v prvej polovici 17. storočia je spojené s podporou aristokratických objednávateľov, príslušníkov popredných rodov katolíckej alebo konvertovanej uhorskej šľachty, oddanej viedenskému cisárskemu dvoru. Najvýznamnejší z nich sa v tomto období postupne stali vlastníckymi rozsiahlych majetkov v severozápadnej časti niekdajšieho Uhorska neobsadenej Turkami (t.j. na západnom Slovensku, v Zadunajsku a v prilahlej časti Burgenlandu). Popri Esterházyovcoch, Nádasdyovcoch, Batthyányovcoch a ďalších, sú to najmä členovia rozvetveného rodu Pálffyovcov z Erdódu, ktorého slávu založil rábsky hrdina Mikuláš (1552-1600).<sup>1</sup> Aj jeho potomkovia pôsobili v cisárskych službách, zastávali najvýznamnejšie hodnosti a funkcie v správe krajiny, venovali sa vojenskej kariére na strane Habsburgovcov. Takými boli synovia Mikuláša II. Pálffyho *ab Erdőd* a Márie, rod. Fuggerovej *de Kirchberg & Weissenhorn* - Pavol, Štefan a Ján, od r.1636 dediční grófi (štvrtý z bratov, Mikuláš III., bratislavský prepoš, zomrel predčasne r.1621).<sup>2</sup>

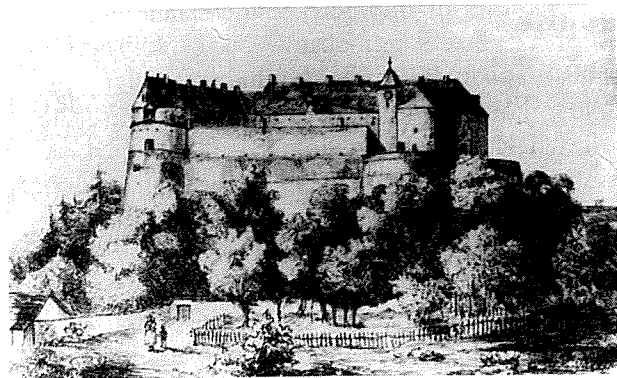
Všetci Pálffyovci patrili v svojej dobe aj k najvýznamnejším stavebníkom. Okrem prestavieb vlastných sídiel v Bratislave, hradov Stupava, Pajštún, Bojnice, Červený Kameň, kaštieľov v Kráľovej pri Senci, Marcheggu atď. boli aj donátormi patronátnych kostolov a kláštorných stavieb rádov, ktorých protireformačnú činnosť podporovali.

Neodmysliteľnou súčasťou feudálnej reprezentácie boli prestavby a novostavby rodových sídiel a ich honosná baroková výzdoba. Na týchto veľkorysých podujatiach dostávali príležitosť uplatnenia mnohí významní umelci a remeselníci, domáci i prichádzajúci z cudziny. Z nich pozoruhodná je najmä činnosť vagantných družín vzájomne spríbuznených staviteľov, murárov, kamenárov, štukatérov a malia-

rov severotalianskeho pôvodu (z oblasti jazier Como a Lugano), ktorých invázia do celej strednej Európy, zahájená od 16. storočia, i v tomto období plynulo pokračovala. Po niekoľko generácií, v neustále sa obmieňajúcich skupinách putovali alpskými priesmykmi za sezónnou prácou, na zimu sa (ak to bolo možné), vracali do vlasti.<sup>3</sup> Mnohí z takýchto umelcov a remeselníkov, ktorých domovom bolo Valle d'Intelvi a strediská ako Bissone, Morcote, Meride, alebo Lugano, Melide atď., našli príležitostné uplatnenie aj u nás.

Medzi najvýznamnejších z nich patril aj maliar Carpofoora Tencala (1623-1685) z Bissone pri Luganskom jazere (kanton Ticino-Tessin), ktorý svoju dráhu úspešného freskanta začal práve účinkovaním na Slovensku. Diela, ktoré spolu so štukatérmi zanechal na pálffyovskom hrade Červenom Kameni, sú porovnateľné s jeho neskoršími freskami v Rakúsku a na Morave z rokov 1659-79 a kvalitou ich možno rozhodne priradiť k najlepším z nich.

Prvú stať o Tencalovi, obsahujúcu základné životopisné údaje a stručnú charakteristiku jeho diela, zaradil už za jeho života medzi medailóny významných umelcov vo svojom diele maliar, rytec a antikvár Joachim von Sandrart st. (1606-1688),<sup>4</sup> jeho súčasník a priateľ. Napriek tomu, že kľúčové postavenie osobnosti C. Tencalu vo vývine stredo-európskeho ranobarokového nástenného maliarstva sa už v posledných rokoch primerane doceňuje a najmä diela zachované v Rakúsku sú zásluhou viacerých bádateľov zhodnotené,<sup>5</sup> jeho ostatné práce boli dosiaľ neprávom ochádzané. Tencalove maľby u nás, rovnako ako zväčša iba okrajovo spomínané diela na Morave, rakúski bádatelia pri hodnotení celku jeho diela nebrali do úvahy (jeho činnosť v Čechách však doterajšiemu bádaniu unikla úplne).<sup>6</sup>



1. Hrad Červený Kameň od východu. Litografia Gusztáva Morelliho, koniec 19. stor.

Rôzne zábery ranobarokovej výzdoby Červeného Kameňa sú často reprodukované; v doterajšej literatúre (počnúc opismi hradu M. Bela, J.M. Korabinského a ďalších) sú však o štukách i maľbách iba stručné zmienky, opakujúce pár známych údajov.<sup>7</sup> Chýba ich základné umeleckohistorické spracovanie a začlenenie do kontextu Tencalovej tvorby i širšej dobovej umeleckej problematiky, o čo sa chceme pokúsiť týmto príspevkom, nadväzujúcim na predchádzajúcu štúdiu P. Fidleru, obsahujúcu údaje o činnosti ostatných umelcov na pálfyovských stavebných podujatiach v tomto období.

V úvodnej časti si všimneme okolnosti vzniku malieb a samozrejme i osobnosť objednávateľa, ktorá má pre pochopenie ich zmyslu kľúčový význam.

### 1. Mikuláš Pálffy. Výchova mladého šľachtica

Keď v r.1653 zomrel palatín Pavol Pálffy,<sup>8</sup> ako najstarší príslušník rodu prevzal dedičné funkcie Mikuláš IV. Pálffy (narodený pravdepodobne v r.1619),<sup>9</sup> jediný syn a dedič Pavlovho brata Štefana Pálffyho a grófkya Evy Zuzany Puchhaimovej, dcéry poľného maršala gr. Jána Kristofa Puchhaima. Mikulášov otec Štefan II. Pálffy (1586-1646) pokračoval v rodinnej tradícii, venoval sa najmä vojenskej kariére v cisárskej armáde. Vyznamenal sa v bojoch proti Turkom a bethlenovským vojskám, r.1625 vymenovaný do významnej funkcie hlav. kapitána Nových Zámkov a všetkých zadunajských vojsk.<sup>10</sup>

Mladý Mikuláš dostal dôkladnú prípravu, primeranú jeho spoločenskému postaveniu. Po štúdiách na

jezuitskom gymnáziu v Trnave (1634-36) pokračoval vo Viedni (1636-42). Z rodinnej korešpondencie sa dozvedáme aj niekoľko údajov z čias jeho štúdií na univerzite v Ingolstadte, kam odišiel v septembri 1642.<sup>11</sup> Po skončení univerzitných štúdií sa však v r. 1645 nevrátil domov, ale ako bolo zvykom, cestoval po Taliansku a dlhší čas strávil v Ríme.

Okrem umelcov zo všetkých krajín vtedajšej Európy cez Alpy na juh obligatórne putovali za poznaním aj mládenci z popredných šľachtických rodín. Táto tradícia aj v 17. storočí pokračovala a väčšina mladých stredoeurópskych šľachticov sa snažila svoju prípravu na život završiť práve v Taliansku.<sup>12</sup>

Talianske cesty stredoeurópskych šľachticov sa samozrejme nemohli vyhnúť Večnému mestu s jeho a pamätihodnosťami, ktoré v časoch pontifikátu Urbana VIII. a Innocenta X. bolo v plnom rozkvetu a žilo čulým spoločenským ruchom metropoly barokovej kultúry.<sup>13</sup> (Aj z Pálffyovcov napr. okrem Mikuláša v tom čase s podporou rodiny študoval v Ríme jeho príbuzný Tomáš Pálffy,<sup>14</sup> ktorý sa v r.1641-45 pripravoval na svoju kariéru cirkevného hodnostára na tamojšom Collegiu Germanicu et Hungaricu.<sup>15</sup> Po štúdiách v Grazi do jezuitského rádu vstúpil v Ríme Ferdinand Pálffy, Mikulášov bratanec.) Po získaní otcovho súhlasu na jar 1645 konečne odchádza cez Viedeň do Ríma aj mladý Mikuláš.<sup>16</sup>

Niekoľkoročná „gavaliarska cesta“ (Kavaliers-tour)<sup>17</sup> ako vyvrcholenie edukačného procesu mládenčov zo vznešených rodín v cudzine predstavovala v 17. storočí stavovsky obecne prijatý kultúrny model. Absolvovali ju pod vedením skúseného sprievodcu (najímaného vo funkcii vychovávateľa či dvormajstra).<sup>18</sup> Jej účelom popri poznávaní života, zvykov i pamätihodností<sup>19</sup> bolo tiež zdokonaľovanie konverzácie v cudzích jazykoch a nadväzovanie spoločenských kontaktov. Okrem štúdijného programu absolvovali aj predpísané šľachtické cvičenia, zamerané na praktickú výuku potrebných zručností. Učili sa rôznym formám spoločenského styku so seberovnými, osvojovali si etiketu, ceremoniál a vybrané spôsoby na dvoroch urodzenej šľachty, cvičili sa v šerme, jazde, tanci, atď.<sup>20</sup> Dĺžka takéhoto pobytu v cudzine samozrejme závisela od zámožnosti rodičov.

Náklady na štúdiá a cesty potomkov neboli zadatelne, a to ani pre tak zámožný rod, akým boli

Ausgeben den Handwerksleuten	
Anton Ziegler	fl. 5
Johann Baptist Ziegler	fl. 15
M. Johann Jakob Ziegler	fl. 100
Carlo Zeger	fl. 75
Carlo Martini	fl. 152 23
Carlo Marlian	fl. 142
Alberdt	fl. 6
Johann	fl. 9
Zusammen 423 23	

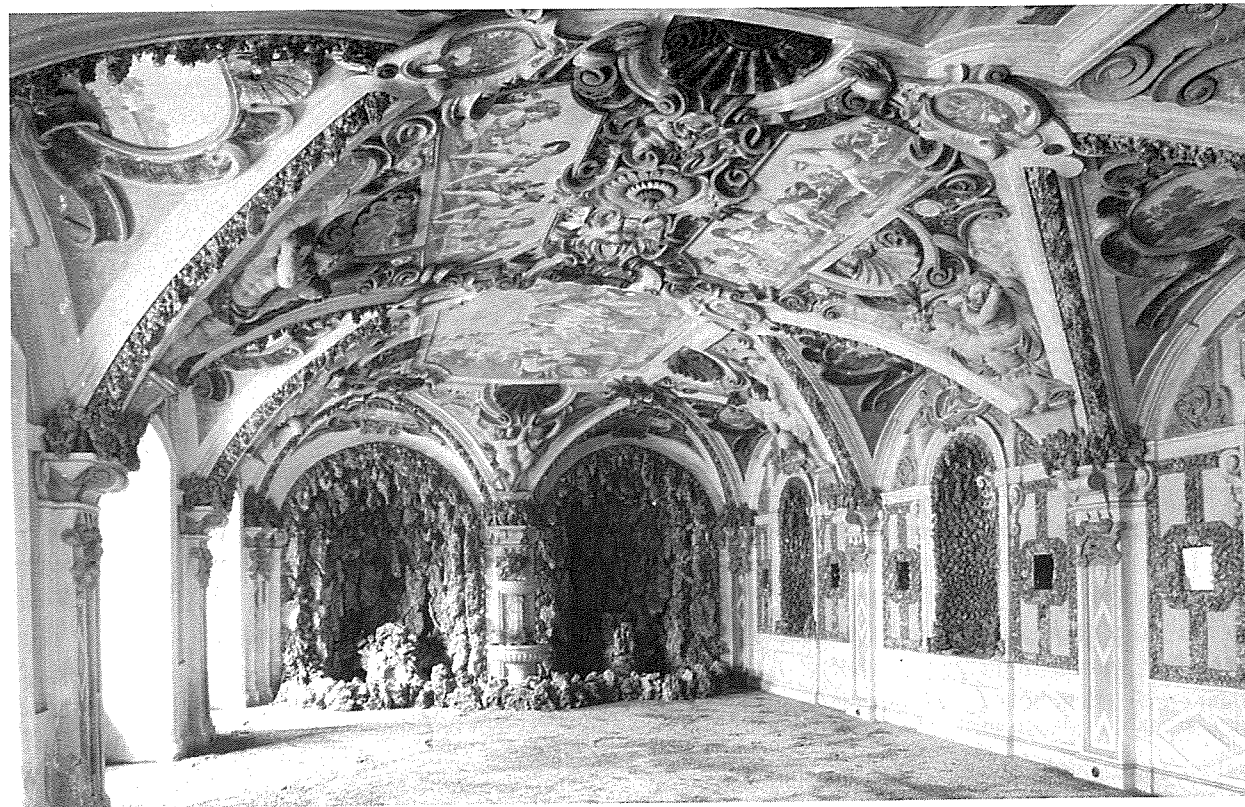
2. Záznamy o výplatách umelcom z pokladne hradného správcu - júl 1655 (SNA Bratislava)

Pálffyovci, navyše v týchto nepokojných časoch, keď príjmy z ich majetkov stagnovali<sup>21</sup> a nedostačujúce finančné zdroje boli vyčerpané udržiavaním vojenských posádok a ostatnými vojnovými výdavkami (okrem Mikuláša podporovali zároveň na štúdiách aj spomínaného Tomáša Pálffyho v Ríme a Jánovho syna Ferdinanda<sup>22</sup> u jezuitov vo Viedni, potom v Grazi).

Svedčia o tom aj viaceré listy z rodinnej korešpondencie, v ktorých gr. Pavol Pálffy informuje svojho brata Štefana o sumách, posielaných jeho synovi Mikulášovi do Ingolstadtu, neskôr i do Talianska. Viackrát ho ubezpečuje, že sa o synovca stará ako o svojho vlastného; upozorňuje však, že peniaze nestačia na krytie stále rastúcich výdavkov (keďže - zdá sa - mladý Mikuláš aj v Ríme utrúcal dosť ľahkomyselne). V liste 7. mája 1645 spomína, že výslovne upozorňoval synovca aj jeho dvormajstra, aby vzhľadom k vážnym pomerom doma boli šetrnejší.<sup>23</sup> Predstavu o finančnej náročnosti dáva ďalší zaujímavý list, v ktorom Pavol Pálffy spomína vychovávateľom predložené vyúčtovanie. Z neho vyplýva, že na ich pobyt v Ríme (okrem ošatenia a výdajov na cestovanie) je potrebných aspoň „200 Cronen“ mesačne.<sup>24</sup>

Aký význam napriek všetkému však primeranému vzdelaniu mladého grófa Pálffyovci prikladali, vyplýva napr. z listu datovaného vo Viedni 7. mája 1645,<sup>25</sup> v ktorom Pavol apeluje na svojho brata Štefana, aby - keď to už doteraz toľko stálo - neľutoval ešte na pár rokov predpokladané výdavky, pomysliac na to, že „nemôže svojmu synovi väčší a trvalejší dar zanechať, než že mu umožnil venovať sa štúdiu“ (navyše, keby vraj nebol v Ríme ale doma, tiež by ho stál nejaké peniaze). V inom liste zasa brata ubezpečuje, že podľa všetkého môže byť na svojho syna hrdý, lebo ten svojím vystupovaním a správaním v cudzine robí dobrý chýr ich menu i svojmu stavu.<sup>26</sup> Je to príznačné pre obdobie, keď sa doceňuje význam vyššieho vzdelania, ktoré sa popri tradičných hodnotách a rytierskych cnostiach, ako napr. vojenská udatnosť, stáva súčasťou kódexu dokonalého šľachtictva. Išlo o dosiahnutie určitého „mentálneho štandardu“ (Z. Hojda),<sup>27</sup> ktorý by mladým šľachticom umožnil úspešný vstup ku dvoru a postup po priečkach zložitej dvorskej hierarchie a všestranné zvládnutie ich stavovskej úlohy.

Talianske dojmy na mladého Mikuláša museli mocne zapôsobiť, poznávaniu a cvičeniam sa nad-



3. Sala terrena, celkový pohľad od vchodu ku grotte

šene venoval. Tak ako ostatní mládenci, počas rímskeho pobytu cestoval aj do iných miest. Tak napr. 6. apríla 1645 prišiel do Benátok, odkiaľ v liste otcovi o.i. sľubuje, že keď sa vráti do Ríma, opíše podrobne celú svoju cestu, na ktorej vraj videl veľa pekného a pozoruhodného.<sup>28</sup> V r.1645 navštívil aj Neapol (v taliansky písanom liste otcovi píše, že sa z Neapola šťastlivo vrátil do Ríma a teší sa na ďalšie cvičenia, a že začal jazdiť na koni).<sup>29</sup>

Po otcovej náhlej smrti v máji 1646<sup>30</sup> však Mikulášov bezstarostný život skončil. Musel sa zrejme vrátiť domov a ujať sa svojho dielu rodinných majetkov, ktoré po Štefanovi zdedil; zdá sa, že na jeseň 1647 bol už na Červenom Kameni.<sup>31</sup> Od 17. januára 1649 je kráľovským komorníkom u viedenského dvora Ferdinanda III., kde získal postupne viaceré významné hodnosti a funkcie.

V r.1649 sa Mikuláš Pálffy aj oženil. Zámožnou nevestou sa stala jeho rovesníčka Mária Eleonóra Harrachová, dcéra cis. komorníka, taj. radcu a najvyš-

šieho dvor. maršala gr. Karla VII. Leonharda z Harrachu a Márie Františky, kňažnej z Eggenbergu.<sup>32</sup>

Ako bolo v ich spoločenských kruhoch obvyklé, takými manželskými zväzkami aj Pálffyovci cielavedomo sledovali predovšetkým premyslenú politiku zvelačovania rodinného bohatstva a vplyvu. Rozvetvený rod Harrachovcov, potomkov cis. dvorného radcu, grófa Karola z Harrachu (1570-1628), ku ktorému popri Eleonórinom otcovi Karlovi Leonhardovi patrili jeho ďalší dvaja bratia a šesť sestier,<sup>33</sup> bol spríbuznený s Eggenbergovcami, Valdštejnovcami a ďalšími významnými rodinami. Okrem rodového sídla v dolnorakúskom Rohrau im patrili rozsiahle majetky v Rakúsku a v Čechách (jedným z Máriiných strýkov bol napr. známy kardinál Ernest Vojtech z Harrachu, v rokoch 1623-67 arcibiskup pražský, prvý český prímas).

Po smrti strýka Pavla Pálffyho 1653 prevzal potom gróf Mikuláš rodové funkcie hlavného kapitána Bratislavského hradu, dedičného hlav. župana



Detaily štukovej výzdoby saľy terreny:

4 a. Nika bočnej steny s maskarónom a kartušou



4 b. Hlava fauna a rozeta v strede klenby

Bratislavskej stolice a strážcu uhorskej koruny. 13. decembra 1653 je vyznamenaný radom rytiera Zlatého rúna. Ako všetci Pálffyovci, aj on sa zúčastňoval bojov s Turkami.<sup>34</sup> Na základe seniorátneho práva prevzal aj správu rodového fideikomisu, zriadeného Pavlovou závetou.

## 2. Ranobaroková prestavba hradu Červený Kameň

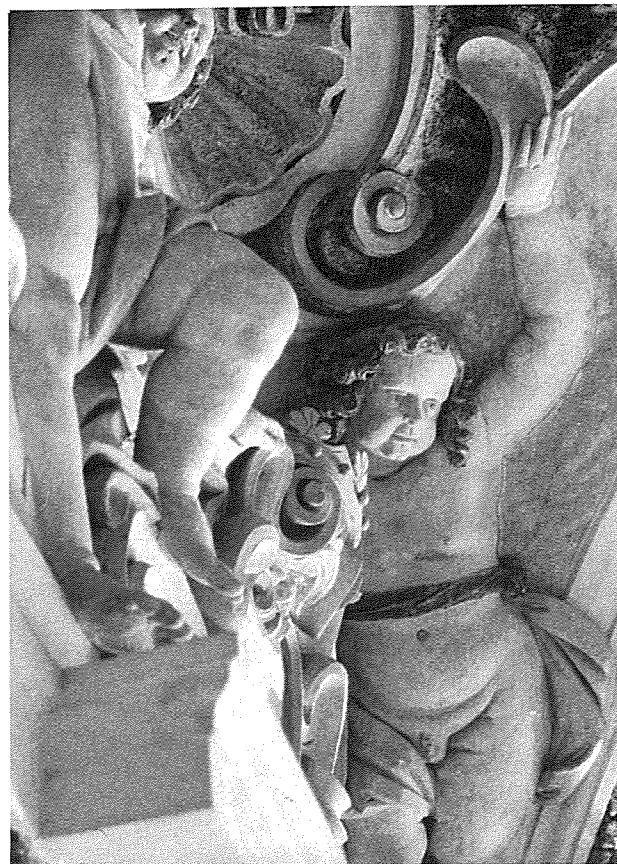
Sídlom mladomanželov sa stal hrad Červený Kameň (Vöröskő, Bibersburg), ktorého časť Mikuláš IV. po svojom otcovi zdedil (do r.1671 spravoval aj druhú polovicu).<sup>35</sup>

Hrad, postavený Fuggerovcami ako mohutná pevnosť na skalnatom výbežku juhovýchodných svahov Malých Karpát (približne na polceste medzi Bra-

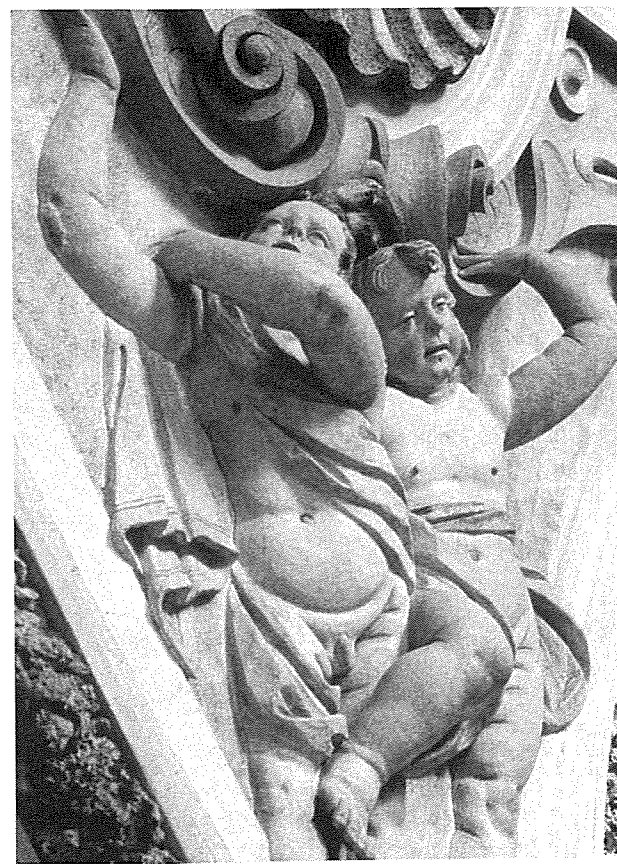
tislavou a Trnavou - *Obr.1*), po r.1588 renesančne prestaval Mikuláš II. Pálffy, ktorý sa po sobášii s Máriou Magdalénou Fuggerovou a vyplatení podielnikov stal jeho majiteľom. V časoch jeho vnukov, v polovici 17. storočia však bol hrad už zanedbaný, poškodený požiarom a vyžadoval opravy.

Mikuláš IV. Pálffy tu svoje predstavy realizoval ďalšou prestavbou, zameranou najmä na premenu interiérov obytného krídla hradného paláca na prepychové šľachtické sídlo, zodpovedajúce požiadavkam na reprezentáciu a ranobarokovému dobovému vkusu. Zo zásahov, vykonaných do pôvodnej stavby a z celkového charakteru úpravy novovzniknutých priestorov evidentné sú aj talianske podnety, zrejme ako reminiscencie pod vplyvom ešte pomerne čerstvých dojmov načerpaných počas grófových ciest po Taliansku.<sup>36</sup>





Detaily štukovej figurálnej výzdoby na klenbe sály terreny:  
5 a. Putti v rohu klenby



b) Putti v nábehu klenby medzi lunetami

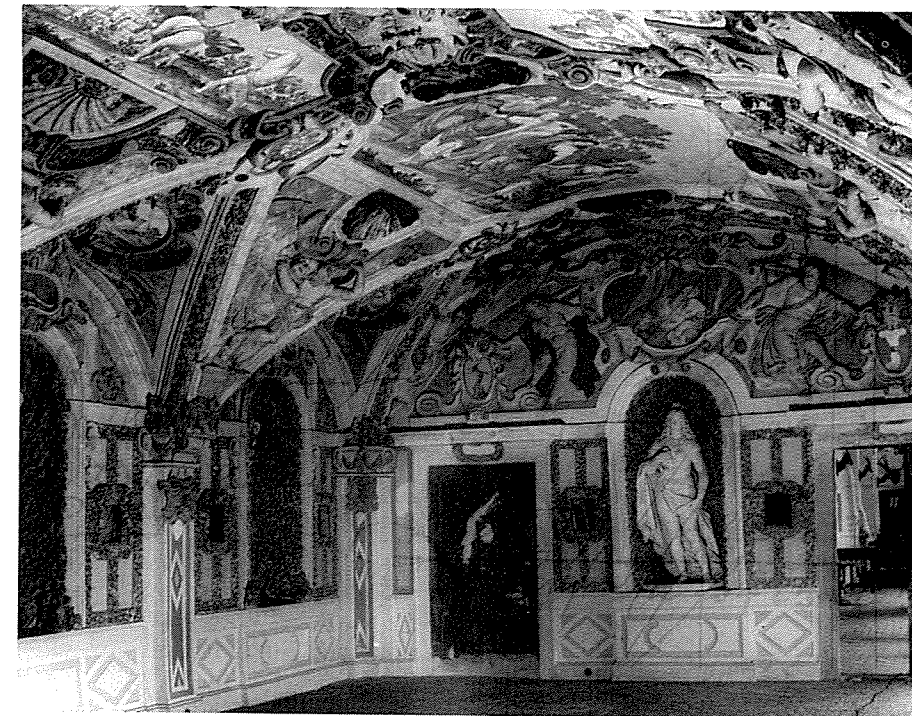
Prácami na prestavbe hradu v rokoch 1651-64<sup>37</sup> poveril talianskych umelcov, ktorí na jeho objednávku realizovali výzdobu reprezentačných a obytných priestorov (dodnes existujúcu v juhozápadnom, fuggerovskom krídle hradného paláca), z ktorých najmä sala terrena na prízemí podľa mienky viacerých bádateľov patrí v strednej Európe k najkrajším zachovaným ranobarokovým interiérom.<sup>38</sup> V studenej, mohutnej a neprívetivej karpatskej pevnosti tu v súlade s práním objednávateľa vykúzlili skvelú ilúziu vlašsky pôsobiacej nádhery.

Na prestavbe a výzdobe hradných interiérov sa zúčastňovali umelci severotalianskeho pôvodu pod vedením cisárskeho architekta a štukatéra Filiberta Lucheseho (1606-1666), spomínaného už predtým v súvislosti s prácami pre Pálffyovcov,<sup>39</sup> ktorého úlo-

ha aj tu bola kľúčová. Ako bolo obvyklé, okrem projektovania sám dohliadal na stavebné práce a mal na starosti aj výber remeselníkov potrebných profesií, ktorí potom pod jeho vedením (nezriedka aj podľa jeho návrhov) vykonávali nadväzujúce dekorátorské práce na vnútornej výzdobe. Lucheseho prostredníctvom sa v päťdesiatych rokoch na hrade objavujú aj mená úplne nové; popri majstroch, ktorí sa už predtým na prácach pre Pálffyovcov zúčastňovali, uplatnili sa tu viacerí dovtedy neznámi umelci a remeselníci - murári, kamenári, ale najmä štukatéri, sochári a maliari.

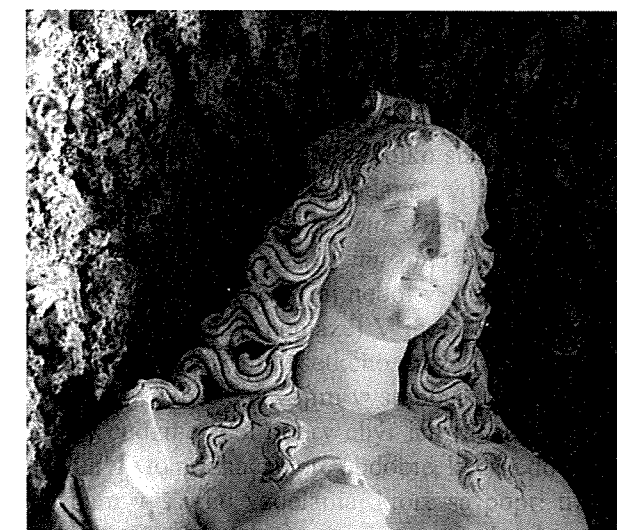
Vzhľadom k nepokojným vojnovým časom nemohli pri prestavbe hradu rezignovať na dominantnú obrannú funkciu, ktorá po celé 17. storočie neprestala byť aktuálna.<sup>40</sup> Základ hradu s mohutnými ná-

6. Sala terrena, čelná stena so sochou v nike



rožnými baštami a kazematami zostal zachovaný. Okrem vstupného portálu sa prestavba sústredila len na obytné časti juhovýchodného a juhozápadného (pôvodného fuggerovského) krídla hradného paláca a ich interiéry. Na prízemí vznikla sala terrena, ktorú iba vbudovali do pôvodnej hmoty krídla na prízemí južnej časti, pričom museli rešpektovať jeho obvodové múry. Vznikol tak priestor obdĺžnikového pôdorysu situovaný bokom a otvorený do nádvorja, iba z jednej strany osvetľovaný slabým východným svetlom. Spojenie s prírodou a otvorenie do parku alebo záhrady, jeden z hlavných prvkov charakterizujúcich takéto priestory,<sup>41</sup> na Červenom Kameni nebolo možné; tu je zo sály terreny výhľad iba do nádvorja s fontánou.

Portálom z nádvorja v susedstve sály terreny prístupná je vstupná sieň s jednoramenným schodiskom vedúcim do pozdĺžnej sály - galérie na poschodí, cez ktorú sa po obidvoch stranách vchádza do reprezentačných a obytných priestorov. Dispozícia horného podlažia, tvorená vzájomne komunikačne prepojenými sálami (v dvoch radoch po vnútornej a vonkajšom obvode hrúbky palácového krídla) sa dodnes zachovala v podstate nezmenená. Na proti-



7. Detail sochy nike čelnej steny

lahlom, južnom konci galérie je vchod do priestornej tzv. rytierskej siene, z ktorej je vchod do kaplnky v nároží paláca, priliehajúcom nad južnou nárožnou baštou.<sup>42</sup>



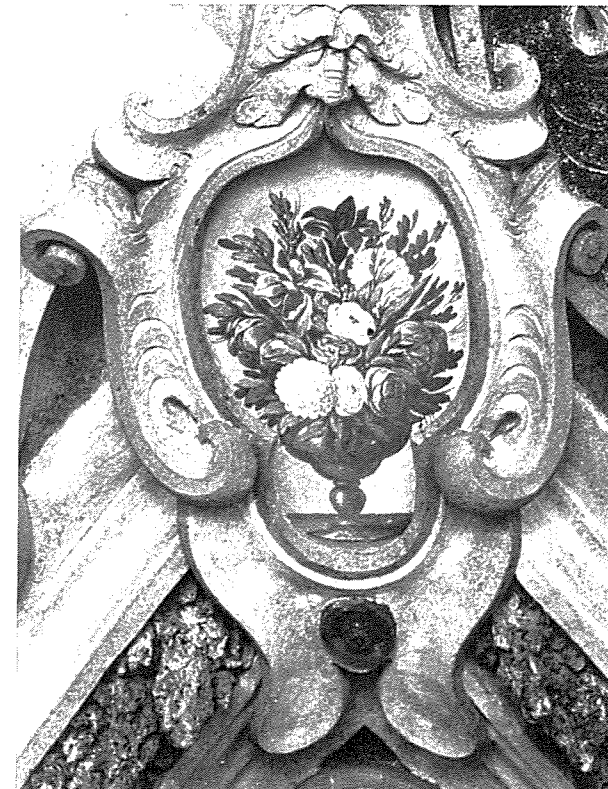
Malby v kartušiach na klenbe saly terreny:  
8 a. Gajdoš  
8 b. Chlapec bez atribútu



### 3. Výzdoba hradných interiérov v rokoch 1654-57

Je nepochybné, že celá ranobaroková sochárska, štukatárska a maliarska výzdoba obytných a reprezentačných priestorov v tomto krídle hradného paláca vznikla ako celok za Mikulášovho života (zomrel 1679). Napriek nespornému významu a kvalite jej dodnes zachovaných častí sa ňou dosiaľ nik podrobnejšie nezaoberal. Vročené jej vzniku mohlo byť iba rámcové a neisté boli i otázky autorstva jednotlivých umeleckých diel. Už dávnejšie známy napr. je iba údaj, že sériu pieskovcových portrétnych búst rímsko-nemeckých cisárov a "sochu Pallas Atény pre balustrádu" podľa zmluvy z r. 1654 vytvoril sochár David Weiss z Neustadtu.<sup>43</sup> Zrejme tiež bolo, že plastická štuková výzdoba interiérov je dielom viacerých štukatérskych dielní sprostredkovaných F. Luchesem, ktoré sa na hrade postupne vystriedali; mená žiadneho z majstrov však dosiaľ neboli známe.

Naproti tomu autorstvo kvalitných figurálnych nástenných malieb mohla K. Garas (1953) podľa štýlových znakov jednoznačne pripísať významnému freskárovi Carpoforo Tencalovi, i keď ani jeho činnosť na Červenom



9. Jedna z kvetinových váz v medailóne na klenbe saly terreny



Mais non d'aur habbe l'ignorante, il detto  
Bianca: né donna bruta, un'altra bella.  
Non il modesto, l'intolente è il giorno,  
Ne donna casta, un' al suo honor ribella.  
Senur le Nijse alle fresch ombre rosso,  
Ballando, un che di lor rid' e fauella;  
Onde il uillan ve' ston nel campo ascivuto,  
L'Viuo amar senza alcun fiore u' jumo.

10. Agostino Carracci: Tancujúce nymfy. Medirytina, okolo 1600



11. Tancujúce dievčatá v duhom zo štukových zrkadiel klenby saly terreny



12 a. Detail postavy z prvého výjavu

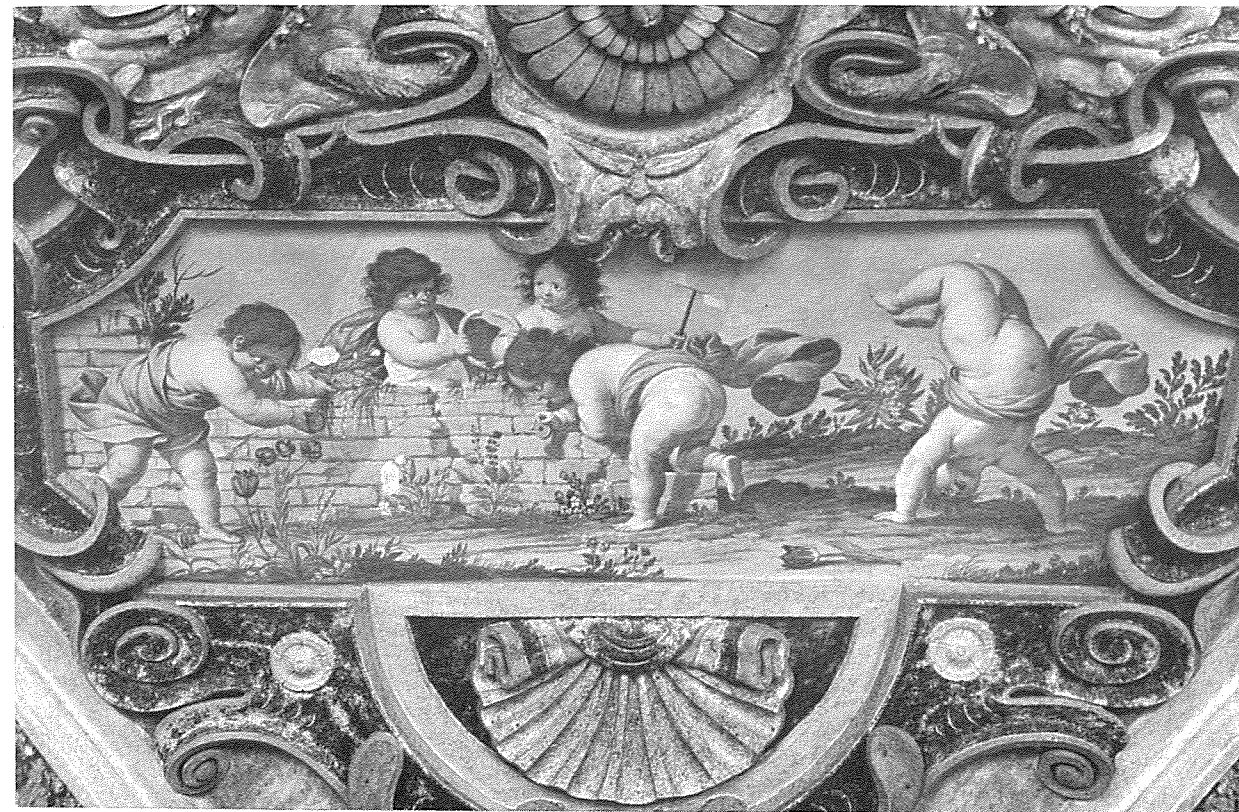
13. Tancujúce dievčatá v prvom zo štukových zrkadiel klenby sály terreny



12 b. Père Le Moyne podľa Claude Vignona: Zenobia  
(*La Galerie des Femmes Fortes*, 1647)

Kameni nebola dosiaľ archívnymi dokladmi dokázaná.<sup>44</sup>

Napriek tomu, že zvyšok rodového archívu Pálffyovcov (dnes v SNA Bratislava) bol už od 19. storočia predmetom záujmu mnohých bádateľov, zostáva ešte veľa nespracovaných prameňov, ktorých preskúmanie môže najmä z hľadiska umelecko-historického priniesť ešte mnohé významné a prekvapivé poznatky k pálfyovským stavebným podujatiam v 17. storočí.<sup>45</sup>



14 a. Hrajúce sa deti, malba v štukovom zrkadle na klenbe sály terreny

14 b. Tizianova dielňa: Hrajúce sa deti, po 1560  
(zb. W.P. Chryslera Jr.)



Dôkazom sú aj účtové materiály Ústrednej správy pálfyovských majetkov (Mikuláš Pálffy a dedičia) spracované P. Fidlerom,<sup>46</sup> obsahujúce záznamy dvormajstra, z ktorých je zrejmé, že ťažisko prác na Červenom Kameni bolo už v rokoch 1654-57<sup>47</sup> a - čo je ešte pozoruhodnejšie - dozvedáme z nich aj mená umelcov, ktorí sa na výzdobe interiérov hradu postupne podieľali. V účtoch zaznamenané výplaty nie sú ich honorármi - tie museli byť podstatne vyššie, boli však vyplácané zrejme z iných fondov. Ide teda o akési diety, z ktorých možno aspoň približne odvodiť postup prác; ich výška zodpovedá počtu dní, strávených umelcami na hrade v jednotlivých mesiacoch. Pre nás najzaujímavejšie sú najmä mená a záznamy týkajúce sa položiek, vyplácaných štukatérovi (C. Marlian s A. Serenim, F. Bussi, D. Lu-

chese), maliarovi (H.P. Pock-Tach), a napokon - v lete 1655 - i freskárovi Carpofo Tencalovi.

Zo zaznamenaných údajov o stavbe a presúvaní lešenia sa zdá, že práce začali v sálach na poschodí, pokračovali v kaplnke a napokon v sale terrene na prízemí. V r.1654 začínajú platby pre štukatéra menom Carlo Marlian, ktorý od januára do októbra realizoval štukovú výzdobu v jedálni a ďalších sálach na poschodí,<sup>48</sup> od konca júna aj so svojim pomocníkom Alessandrom Serenim, ktorý tu zostal i po Marlianovom odchode ešte do novembra (o.i. pracoval



15 a. Tancujúce deti, malba v štukovom zrkadle na klenbe sály terreny

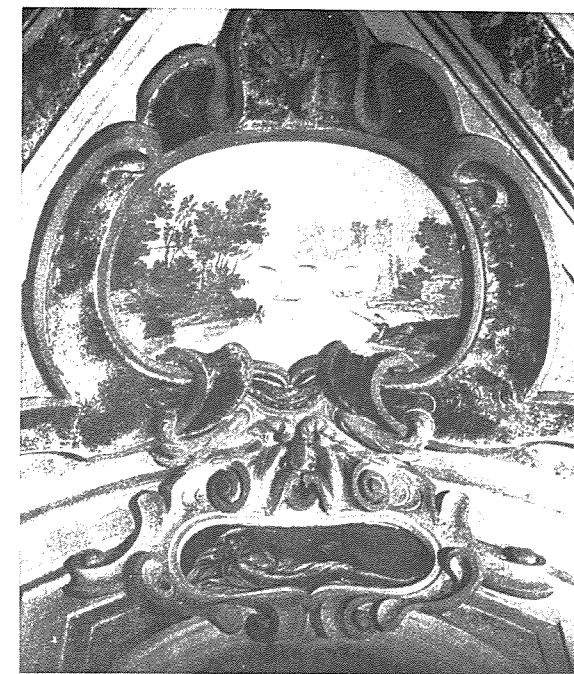
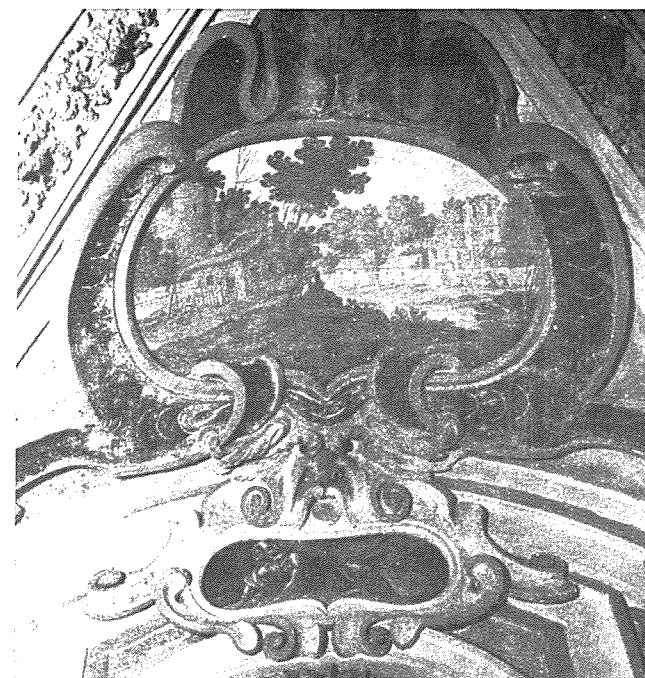
15 b. Tizianova dielňa: Hrajúce sa deti, po 1560 (do r. 1945 v Mníchove)



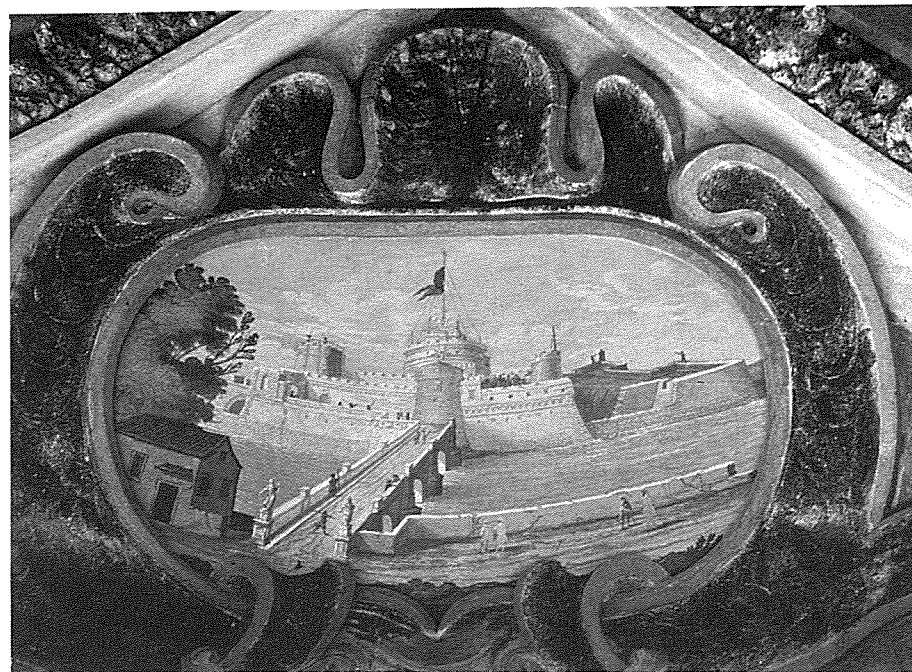
v izbe vedľa „dlhej sály“ na poschodí).<sup>49</sup> Práce na štukovej výzdobe hneď od januára ďalšieho roka pokračovali. Marlian tu bol celých sedem mesiacov až do júla 1655, Sereni iba do apríla.<sup>50</sup>

Na jeseň ich vystriedal iný štukatér, Francesco Bussi,<sup>51</sup> ktorý zrejme začal pracovať v sale terrene na prízemí. Vyplácaný bol v októbri a novembri 1655 a potom nasledujúci rok za január i február.<sup>52</sup> V kaplnke okrem kamenára Ratza (Rizzi)<sup>53</sup> však vtedy pracoval aj ďalší nemenovaný štukatér, uvedený ako brat staviteľa Filiberta Lucheseho („des herrn Filiberto seines bruder stokator...“); vyplýva to z účtu za jeho odvoz z Červeného Kameňa do Bratislavy po ich dokončení 13. januára 1656. Pokladňa vtedy zaznamenala aj príjem 150 zl. ako náhradu (refundáciu?) pre štukatéra za kaplnku.<sup>54</sup>

V máji 1656 sa na hrad vrátil F. Bussi.<sup>55</sup> Jeho dielom je štuková výzdoba sály terreny na prízemí,



16 a-d. Krajínarske motívy v kartušiach a medailóny s postavami v lunetách bočnej steny



17 a. Anjelský hrad v Ríme, maľba v kartuši v 3. nadokennej lunete



17 b. N. Beatrizet: Castello S. Angelo di Roma (*Speculum Romanae Magnificentiae...* 1550)

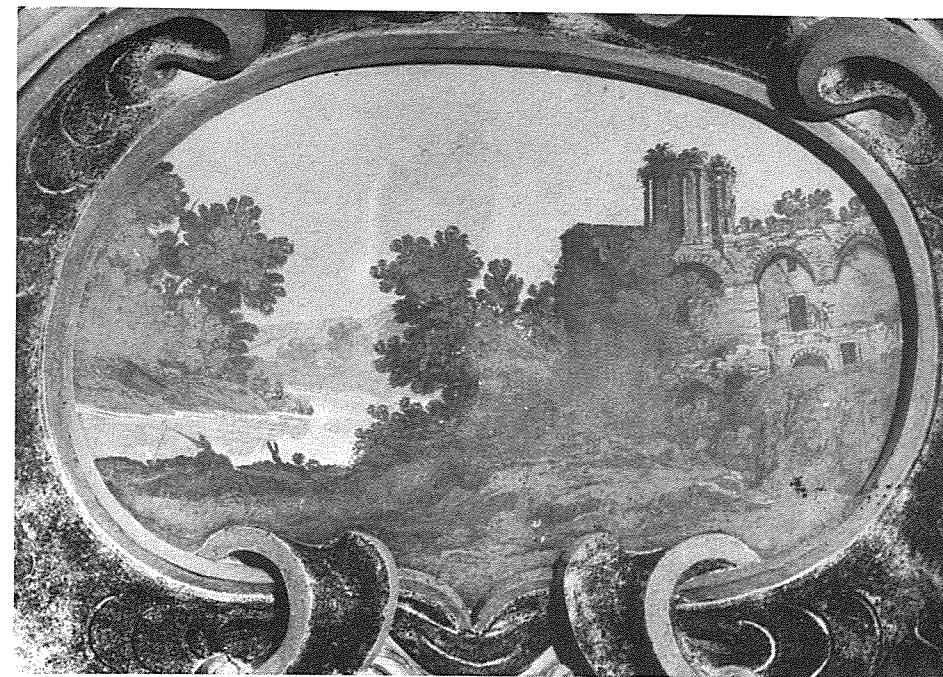
pre ktorú ešte v priebehu r.1656 vozili materiál z Bojníc, pravdepodobne tufy z krasovej jaskyne pre umelú grottu (podobne ako predtým v r.1647 pre salu terrenu bratislavského Pálffyho paláca pod hradom).<sup>56</sup> V r.1656 v sale terrene ešte pracoval aj kamenár Camillo Ratz<sup>57</sup> (Tencalove fresky tam vtedy už museli byť); jej výzdobu celkom dokončili až v lete nasledujúceho roka - v júli 1657 za práce na

„grotte“ Bussimu vyplatili pomerne vysokú sumu 100 zl.<sup>58</sup>

Zároveň so štukatérmi pracovali od r.1654 na hrade aj murári, kamenári a ostatní remeselníci, medzi ktorými sa spomínajú aj viacerí maliari (J.F. Hirschuld/?, A. Meyer, R. Arnold).<sup>59</sup> V rokoch 1655-57 sú záznamy o výplatách za práce na oltári v kaplnke maliarovi, uvádzanému menom Hans Peter Pock (Pach, či Tach).<sup>60</sup> Vzhľadom k nepatrným sumám sa však dá usudzovať, že ho iba polychromoval alebo pozlacoval, rovnako ako bratislavský maliar Elias Gedeler (Zedeler), ktorého natieračské práce na hrade sú doložené o dva roky neskôr.<sup>61</sup>

#### 4. Carpofero Tencala na Červenom Kameni 1655

Carpofero Tencala (uvádzaný ako „Carlo Peter Tenkala“, „Carpofer“, atď.) sa objavuje na hrade v máji 1655, kedy je z pokladne hradného správcu zaznamenaná jeho prvá výplata 12 zl. 5 gr.<sup>62</sup> (jeho zmluvný honorár za maľby samozrejme musel byť podstatne vyšší, ten však bol vyplácaný z iného fondu). Pracoval tu tri mesiace. Začal zrejme tiež freskami na stropoch obytných a reprezentačných miestností, ktorých štuková výzdoba (Marlian so Serenim)

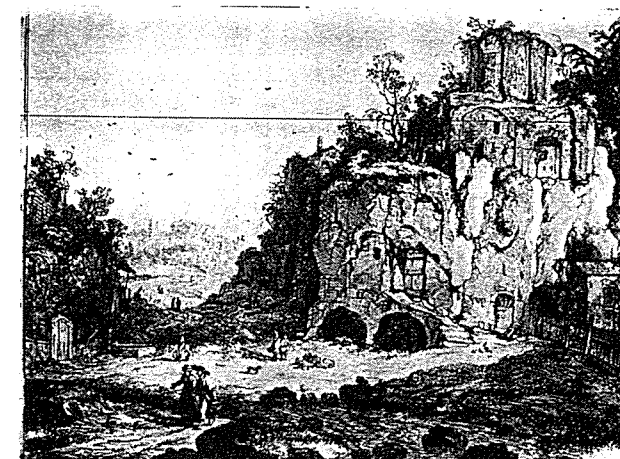


18 a. Riečna krajina s antickými ruinami, maľba v kartuši v 1. nadokennej lunete (pri vchode)

už medzitým bola pripravená,<sup>63</sup> potom na klenbe v kaplnke a nakoniec v sale terrene (v júni 1655 dostal 11 zl. a v júli ešte 7. zl., opäť za práce v izbách na poschodí - Obr.2).<sup>64</sup> Z Červeného Kameňa teda odišiel už v júli a zrejme sa vrátil domov (najneskôr v decembri 1655 je doložený už vo svojom rodisku Bissone).<sup>65</sup>

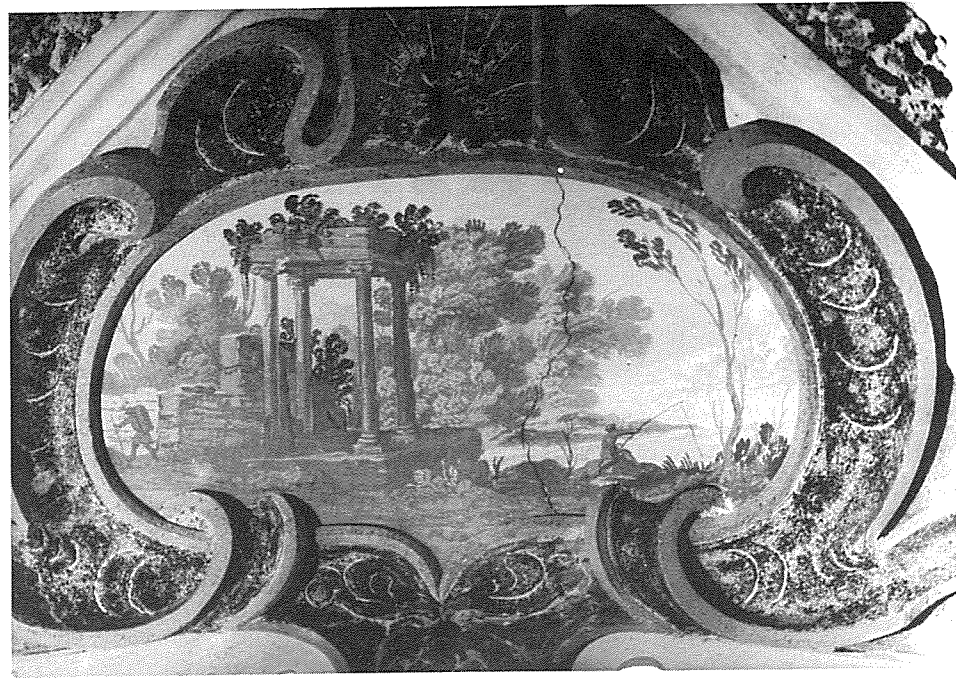
Ide o významné a prekvapivé zistenie, potvrdzujúce dosiaľ jedinú indíciu - von Sandrartov popletený údaj o Tencalových prácach aj pre Pálffyovcov v Uhorsku.<sup>66</sup> Archívnymi dokladmi umožnené presné datovanie vzniku jeho fresiek na Červenom Kameni však významne posúva doterajšie vedomosti o celej jeho činnosti. Dosiaľ sa totiž nepredpokladalo, že by bol Tencala prišiel za Alpy už pred rokom 1659, kedy sú datované jeho prvé diela na území monarchie - práce na výzdobe kláštorného kostola v honorakúskom Lambachu.<sup>67</sup> Ešte prekvapivejšie však je, že diela z týchto rokov ani v jeho rodnom kraji nie sú známe (freska Aurory v bergamskom Palazzo Marchese Terzi, považovaná za jeho vôbec prvé dosiaľ známe dielo, vznikla pravdepodobne až okolo 1657).<sup>68</sup>

Kým napr. štukatér Serenio, zdá sa, na Červenom Kameni iba debutoval ako pomocník, vtedy tridsaťjedenročný Tencala sa tu predstavil už ako hoto-



18 b. Jan van Noordt podľa Pietra Lastmana: Krajina s rímskymi ruinami, okolo 1645

vý, zručný maliar v plnej sile. Odkedy začali obaja pracovať s Luchesem, ktorý ich Mikulášovi Pálffymu sprostredkoval, nie je známe (Luchese neskôr 1659 Tencalu odporúčal aj opátovi Plazidusovi Hieberovi von Greifenfels do Lambachu, jeho prvému rakúskemu zamestnávateľovi a pravdepodobne a o rok neskôr i grófovi von Abensberg-Traun vo



19. Krajina s ruinou antického chrámu, malba v kartuši v lunete nad grottou

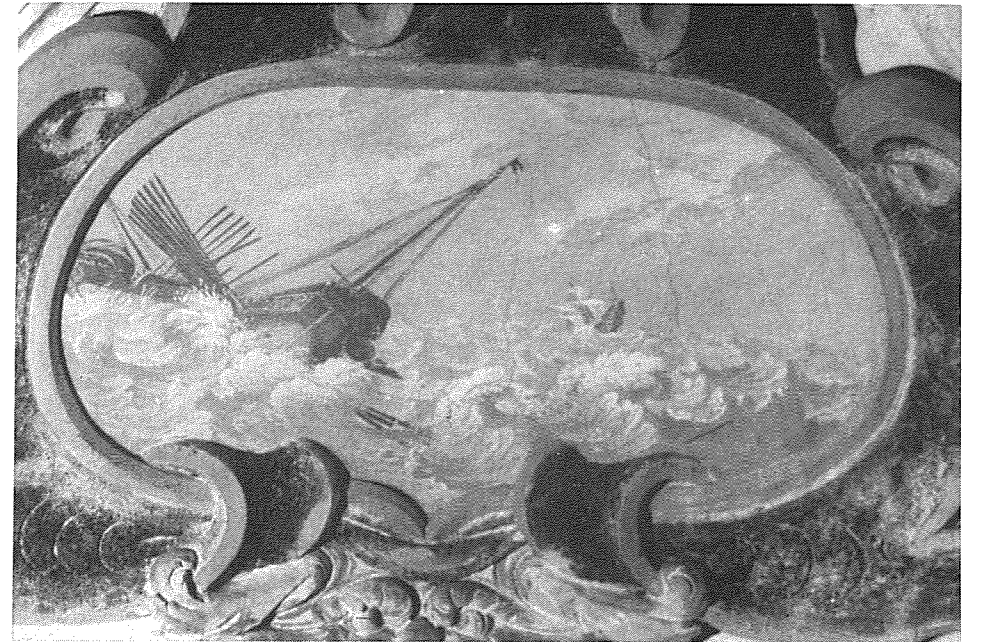


20. Krajina s pevnosťou, malba v kartuši v lunete nad grottou

Viedni). V r.1661 sa Tencala opäť vrátil do vlasti (v septembri 1662 sa mu v Bissone narodila dcéra Giulia Maria).<sup>69</sup>

V r.1664/5 ešte pracoval v Bergame, keď dostal pozvanie do Viedne, aby freskami vyzdobil Lu-

cheseho novostavbu tzv. Leopoldovho traktu Hofburgu. V sezóne 1665 tu začal pracovať na freskách prvých miestností a odvtedy je už sústavne zamestnávaný v Rakúsku. Viaceré objednávky potom realizoval pre cisárovnú-vdovu Eleonóru Gonzaga



21. Galéra na rozbúrenom mori, malba v kartuši v 4. nadokennej lunete

z Mantovy.<sup>70</sup> Ako „*ihrer may. verwittibten kayßerin hof maller*“ vytvoril fresky aj vo viacerých viedenských kostoloch.<sup>71</sup>

Vtedy sa už rozšírila jeho sláva, stal sa úspešným a vyhľadávaným maliarom v kruhoch vysokej rakúskej šľachty okolo viedenského dvora. Venoval sa temer výlučne nástennej malbe, v ktorej tu bol prakticky bez konkurencie. V rôznych prameňoch doložené sú síce Tencalove práce aj na plátne, žiadne jeho olejomalby však nemožno zatiaľ určiť s istotou.<sup>72</sup> Popri prácach na cisárskych objednávkach viaceré fresky realizoval aj pre popredných šľachtických objednávateľov. V r.1666 znovu pracoval na výzdobe paláca gr. Abensberg-Traun na Herrengasse (kde už r.1660 vystriedal Jakoba Bonviciniho, doloženého pár rokov predtým aj v bratislavskom paláci gr. Pavla Pálffyho).<sup>73</sup> Medzi najdôležitejšie objednávky mimo metropoly patrili jeho diela pre gr. Sigismunda von Trauttmannsdorff v Štajersku (zámok Trautenfels 1670),<sup>74</sup> grófovi Ernstovi III. von Abensberg u. Traun (1608-1668) okrem viedenského paláca freskami vyzdobil aj jeho dolnorakúsky zámok Petronell,<sup>75</sup> pre generála gr. Pavla Esterházyho, neskoršieho palatína, pracoval na výzdobe zámku v Eisenstadte.<sup>76</sup> Na pozvanie kniežata arcibiskupa Karola II. Liechtenstein-Castelkorna (1623-1695)

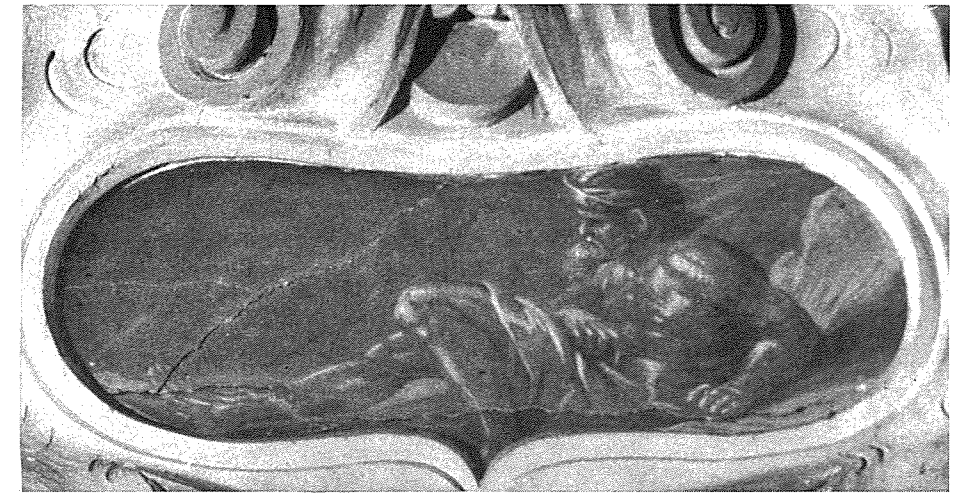
odchádzal aj na Moravu, kde v r.1673-75 pracoval na zámku Mírov (1673), v arcibiskupskej rezidencii v Olomouci a letohrádku Rotunda tzv. Květné zahrady v Kroměříži.<sup>77</sup> Do tohto obdobia sa kladú aj práce na výzdobe interiérov zámku Náměšť nad Oslavou, ktorý bol majetkom rodu Verdenbergovcov.<sup>78</sup> Epilógom jeho celoživotného diela na sever od Álp je monumentálna výmalba klenieb a kupoly dómu sv. Štefana v Passau (1679, 1682 a 1684), ktorá je rozsahom najväčšou freskovou realizáciou v celej rakúsko-juhonemeckej oblasti v 17. storočí.<sup>79</sup>

Mnohé z Tencalových doložených prác zanikli ešte v 17. storočí (najmä požiare a vojnové poškodenia počas tureckého ťaženia na Viedeň 1683), ďalšie zo spomínaných sú, až na výnimky, dnes už úplne premalované (Kroměříž). O to viac vynikne význam malieb na Červenom Kameni, ktorých väčšina sa zachovala v pomerne autentickom stave (sala terrena), resp. sú postupne reštaurované (kaplnka a miestnosti na prvom poschodí).

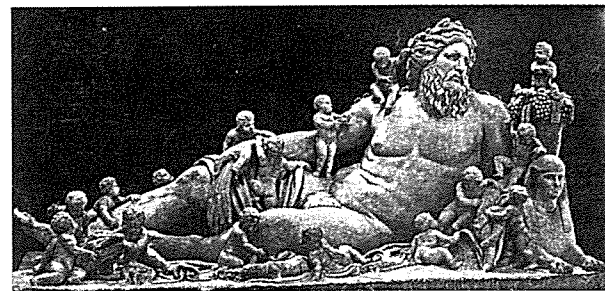
Na hrade Červený Kameň Tencala nemal k dispozícii priestranú slávnostnú sálu<sup>80</sup> (ako v Trautenfels, Eisenstadte či Náměšti), iba dosť stiesnený priestor saly terreny a na poschodí vzájomne prepojený rad miestností, určených na reprezentačné a obytné účely.



24 a. Riečne božstvo Níl, maľba v medailóne nad oknom



25 a. Sediaci muž, maľba v medailóne v 2. nadokennej lunete



24 b. Perzonifikácia Nílu, helénistická socha (Vatikánske múzeá)

24 c. Rímsky kolos Níl, medirytina zo 16. stor.



## 5. Sala terrena

V rámci prestavby fuggerovského hradného paláca (juhozápadné krídlo) vznikla na prízemí jednoduchá nepravidelná obdĺžniková miestnosť,



22. Kolos Marforio (*Speculum Romanae Magnificentiae...* 1570)

zaklenutá dost nízkou valenou klenbou s lunetami a osvetlená oknami na bočnej pozdĺžnej strane z nádvorja, do ktorého bola pôvodne aj otvorená. O to bohatšia je jej interiérová výzdoba. (*Obr.3*)



23. Lodovico Mattioli: Sediaci muž s palicou (*Primi Elementi della Pittura*, 24)

V interiéri saly terreny je využitý kompletný repertoár dekoračných techník a materiálov ranobarokových majstrov. Celý povrch klenby pokrývajú bujné štuky, hýriace plastickými tvarmi a sýtymi farbami. Hrany lunet i pozadie v nikách na dlhšej stene oproti oknám je vykladané kolorovanými tufovými kameňmi, (*Obr.4 a*) z dvoch ník na užšej bočnej stene vznikla umelá grotta, zostavená takisto z prírodných krasových hornín (fontána s jazierkom už nefunguje). Obvodové steny sú členené panelovaním s leštenými mramormi kontrastných tónov, do ktorých sú vsadené aj malé zrkadlá. Aj podlaha má zachovanú pôvodnú kamienkovú mozaiku.



25 b. Giacomo Cotta podľa J.Chr. Storera: Claudiov triumfálny vjazd na Forum (*La Pompa della solenne Entrata...* 1652)

Celému interiéru dominujúca plastická štuková výzdoba klenby s lunetami nerovnakej šírky opticky koriguje aj nepravidelnosti v rozostupe okených ník. Charakteristická je najmä farebná úprava povrchov rollwerkových kartuší, figurálnych a ornamentálnych motívov, nadobúdajúcich antropomorfne tvary (fantastické maskaróny a tváre faunov - *Obr.4 b*). Popri dekoratívnych a ornamentálnych motívoch vo vysokom reliéfe sú do celku zakomponované aj kolorované plnoplastické figúry (dvojice putti v nábehoch klenby medzi lunetami - *Obr.5 a,b*). Okrem povrchovej úpravy sýtou polychrómiou (hne-



26. Pasquino, malba v medailóne v 1. nadokennej lunete saly tereny (pri vchode)

dá, fialová, zelená) je do štukovej hmoty primiešaná aj trblietavá sluda, biele sadrové odtlačky mušlí, atď. („eine große Salla terrena, mit sehr vielen Mineralien, Muscheln und Schnecken ausgeleget...“ je jediné z celej výzdoby hradu, čo si ako raritu v svojom cestopise o storočie neskôr všimol E. von Rotenstein).<sup>81</sup> Pomer masívnych štúk a vložených freskových výplní tu nie je v rovnováhe, plastická výzdoba bujných tvarov dominuje. Pestré výjavy namaľované vo vymedzených plochách zrkadiel a kartuší sú doplnené monochrómnymi medailónmi v jeden celok, viazaný jednotnou osnovou (tak ako to poznáme z ostatných Tencalových realizácií).

V strede čelnej steny medzi dverami (ľavé sú nefunkčné, kvôli symetrii k pravým vchodovým, iba iluzívne pomaľované) dominuje socha v polkruhovovo zakončenej nike. (Obr. 6) Predstavuje stojaci ženský akt - plnoštíhlu postavu v životnej veľkosti, pra-

vou rukou si pridržiaava na hrudi drapériu, ktorej druhý koniec drží dolu v lavici spustenej pozdĺž tela. Drapéria jej zahaľuje iba lono a vlní sa v dekoratívnych záhyboch za postavou. Frontálne komponovaná bielo polychromovaná socha bez akýchkoľvek bližších atribútov (iba navrchu hlavy má zvláštny diadém antikizujúcich tvarov), predstavuje pravdepodobne Afroditu či Venušu.<sup>82</sup> Jej póza vychádza z typu „Venus Pudica“; jemne modelovaná individualizovaná tvár bez akejkoľvek antickej štylizácie, s charakteristickým účesom podľa dobovej módy má azda portrétnu črtu (?). (Obr. 7)

Nad ňou v strede čelnej steny je trojľaloková kartuša s malbou Sebevražda Lukrécie, z každej strany flankovaná figúrami plastických efébov, ktoré symetricky odklonené držia erbové kartuše na bokoch, s maľovaným rodovým erbom Pálffyovcov (vľavo, s jeleňom z kola) a Harrachovcov (vpravo, s tro-



Vestigi della Statua di Pasquino.

**P**asquino è vna statua antica, per eccellenza reputata pari al famoso Hercole di Belvedere: Se bene all'vna, & all'altra per ingiuria del tempo (ò de Farbari) al tro non è restato che il tronco; essendo nell'altre membra del tutto quasi inutile, e guaste.

Credefi

27 a. Pasquino (Pampilio Titti: *Ritrata di Roma antica*, 1633)

ma pštosími perami zo zlatej gule).<sup>83</sup> Malé (pôvodne nápisové?) kartuše ľadvinovitého tvaru pod nimi, umiestnené v nadpražiaciach dverí, sú už prázdne.<sup>84</sup>

V osi klenby sú do štukovej výzdoby zasadené dva páry zrkadiel s figurálnymi malbami na šírku - dve veľké obdĺžnikové, v rohoch vykrajované so skupinami tancujúcich dievčat (komponovanými na pohľad smerom od okien), spojené v strede dvoma úzkymi pozdĺžnymi zrkadlami s hrajúcimi sa detskými postavkami (pohľadovo orientovanými oproti sebe opačne, symetricky na protilahlé strany klenby), s plastickým svorníkom v tvare trojitej rozety s gombíkom uprostred. Proporčný kánon maľovaných detských po-



27 b. Pasquino, torzo helénistického súsošia na nároží Palazzo Braschi v Ríme

stáv zodpovedá zavalitým plastickým štukovým dvojiciam putti medzi lunetami po stranách klenby.

Symetrická osnova výzdoby klenby je na strane pri dverách doplnená ešte ďalšími dvoma menšími zrkadlami, v každom s jednou žánrovo pôsobiacou postavou - vľavo sediaci chlapec s gajdami a druhý bez nástroja,<sup>85</sup> jednou nohou kľačiaci na skale, o ktorú sa pravou rukou opiera. (Obr. 8 a, b)

Štukové rámy a kartuše na klenbe sú v mieste styku spojené menšími oválnymi medailónmi s maľovaným motívom zátiší - kvetinovými väzami. (Obr. 9) Realisticky znázornené kvety (najmä módne tulipány) - voľne rastúce, odtrhnuté a položené





28. Giulio Bonasone: Pasquin a Marforio, rytina, okolo 1570

na zemi, alebo aranžované do kytic či venčekov - sú aj súčasťou všetkých figurálnych výjavov na klenbe.

Po obvode klenby, v lunetách pozdĺž bočných dlhších stien (po štyri na každej strane - nad okennými výklenkami a oproti) sú okrúhle kartuše vyplnené krajinárskymi motívmi, každá s priliehajúcim menším ležatým medailónom obličkovitého tvaru, s monochrómne maľovanými ležiacimi, či pololežiacimi mužskými postavami. Nad grottou na tretej, užšej strane oproti vchodu pokračujú iba väčšie kartuše s krajinami, ktorých je teda spolu o dve viac.

## 6. Program výzdoby sály terreny

Ranobaroková výzdoba reprezentačných priestorov šľachtických sídiel nebola iba dekoráciou; jej ikonografiu vopred určil objednávateľ. Výber pou-

žitých motívov samozrejme nebol náhodný. Umelec už v tomto období spravidla realizuje vopred formulovaný program, alebo sa svojimi propozíciami a predkladanými návrhmi snaží vyhovieť zámerom svojho zamestnávateľa.

Zachované náročnejšie realizácie z tohto obdobia predstavujú samostatné obrazy, alebo častejšie celé naratívne cykly s výjavmi plnými poézie. Zobrazované príbehy ponímané v humanistickej tradícii (v zmysle Horáciovej devízy *Ut Pictura Poesis*), vychádzajúce zo znalosti mytológie, histórie a legiend, sú plné inotajov, ktoré bystria ducha, prehľbujú obrazotvornosť a zdokonaľujú vzdelanie. Rozvíjané nadnesenou obrazovou rečou v súlade s barokovu rétoričnosťou<sup>86</sup> spravidla nadobúdajú ďalšie, skryté významy, ktoré treba s odstupom času dešifrovať. Nestačí preto iba určiť ich námet (čerpaný zväčša zo

všeobecne obľúbených literárnych prameňov - Ovidius, Vergilius, Livius, atď.),<sup>87</sup> ale do úvahy treba brať i jeho ďalšie možné interpretácie. Lákavé je pokúsiť sa na základe rôznych indícií rekonštruovať nejakú nadradenú ideu (morality, apoteózy, a pod.), realizovanú v koncepcii výzdoby.

Potrebu takéhoto prístupu potvrdzuje už známy citát z van Manderovho komentára k Ovidiovým *Metamorfózam*: „*Also sollte man ja billig nachdenken / daß etwas anders dadurch gemeint / und zu erkennen gegeben wäre...*“<sup>88</sup> Práve obľuba ovidiovských príbehov, ktoré už od stredoveku nadobúdajú moralizátorský význam („*Ovid moralisé*“), v 17. storočí vzrastá. Sú mimoriadne vhodné na zobrazenie etických zásad a priam núkajú možnosť alegorickou formou osláviť urodzeného aristokrata a jeho rod (podľa kontextu môže pritom význam tej istej témy nadobúdať rôzne obsahy). Okrem výzdoby a reprezentácie bol vznik takýchto celkov pre objednávateľa príležitou práve výberom tém vyjadriť svoje predstavy a ideály, alebo nezriedka aj politické postoje (Tencalove fresky v Eisenstadte). Znázornené biblické alebo mytologické postavy a celé výjavy so všeobecným, v dobe vzniku čitateľným významom podľa literárnej tradície, sú často skrytými, niekedy dosť bizarnými alúziami na šľachtických objednávateľov (gróf sa rád stotožňuje napr. s Apolónom alebo Herkulesom, grófka zasa s Venušou, či Junonou), ich hrdinské činy (Valdštejn ako boh Mars), alebo alegorickou formou oslavujúce spojenie šľachtických rodov sobášom (tzv. *epitalmiá* - najčastejšie Venuša a Mars),<sup>89</sup> a pod. Týmto smerom sa najmä v poslednom období čoraz častejšie zameriava umelecko-historický výskum a viaceré príklady takýchto interpretácií nájdeme aj v prácach bádateľov, ktorí sa zaoberali dielami Carpofova Tencalu (W. Kitlitschka, I. Schemper-Sparholz a i.).

Určiť ikonografický program celku výzdoby sály terreny na Červenom Kameni však jednoznačne nie je zatiaľ možné. Dve hlavné maľby s tanciacimi mladými ženami bez atribútov zrejme nie sú výjavmi s mytologickým námetom alebo alegorickým významom (so vzťahom k manželskému páru objednávateľov).<sup>90</sup> Dievčenské postavy v pestrých šatách držiace sa za ruky, po štyri na každom výjave, tancujú na čistine s vegetáciou v pozadí, niektoré aj s hudobnými nástrojmi (v prvom výjave krajná hra-

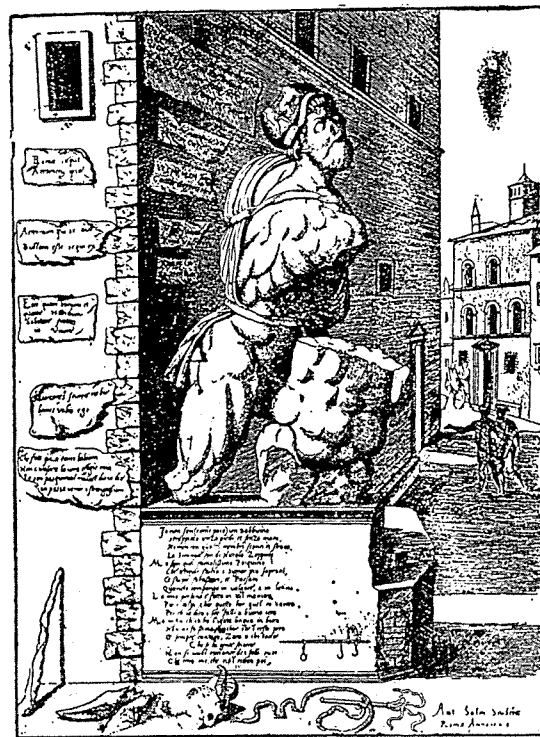
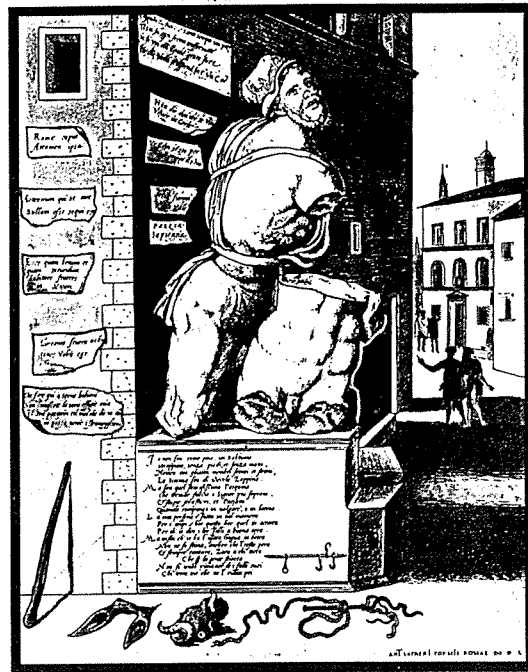
je na flautu, v druhom jedna s tamburínou v zdvihnutej ruke). Podľa spôsobu zobrazenia by mohli byť akýmisi vílami, múzami, či lúčnymi nymfami (dryády - *Obr.10*).<sup>91</sup> Nejasné je však určenie piatej, zrejme kľúčovej postavy v oboch výjavoch.

Žena v antikizujúcom odeve so suknicou, ozdobnou prilbou s chocholom na hlave a oštepom, či krátkou kopijou v lavici, pravou rukou držiaca jednu z tancujúcich nymf a hladiaca smerom k divákovi z prvého výjavu (*Obr. 13*) by mohla byť azda Aténou (jej ďalšie obvyklé atribúty však chýbajú). Titulnou postavou zo skupiny v druhom výjave by zasa mohlo byť predklonené, z profilu zachytené dievča vpravo, s (rozmarínovým?) venčekom na zápästí ľavej ruky a kvetmi vo vlasoch (Héra či Flora? - *Obr. 11*).<sup>92</sup>

## 6.1 Zenobie Reyne des Palmyreniens

K identifikácii námetu neprispieva ani zistenie konkrétnej grafickej predlohy pre postavu prvej z nich, ktorú maliar doslovne prevzal z medirytiny zhotovenej podľa návrhu francúzskeho maliara Claude Vignona,<sup>93</sup> ilustrujúcej Le Moyneho traktát „*La Galerie des Femmes Fortes*“ (Paris, Sommeville 1647), predstavujúcej palmýrsku kráľovnu Zenobiu („ZENOBIE Reyne des Palmyreniens, victorieuse des Reys et des Lyons...“ etc. - *Obr.12 a,b*).<sup>94</sup>

V Le Moyneho diele je vyobrazených 20 slávnych žien-hrdiniek (počnúc biblickými, ako Deborah či Judith, cez mytologické a historické, ako Zenobia, Lukrécia, až po Izabelu Kastílsku a Jeanne d'Arc). Je najrozsiahlejšou z takýchto sérií príkladov slávnych žien (*femmes illustrés, donne fameuse*), spájajúcich obranu žien s holdom panovníčke, ktoré vznikali ako reakcia v súvislosti s polemikami o fyzickej, duševnej či morálnej ženskej menejcnosti a spochybňovaním schopností žien a ich kompetentnosti vo veciach vladárskych a vojenských (zaktualizovanými najmä vo Francúzsku v prvej pol. 17. stor., kde v tomto nestabilnom období nadobudli aj politický význam - v súvislosti s periódami regentstva Kataríny a Márie Medicejskej, alebo Anny Rakúskej, vdovy po francúzskom kráľovi Ludovívi XIII., počas neplnoletosti jej syna, následníka trónu). Vtedy vznikol aj názov pre typ hrdinskej ženy (*Femme Forte, Femme Heroïque*)<sup>95</sup> zosobňujúcej ide-



Pasquino, rytinové reprodukcie:  
29 a. Antoine Lafreri (*Speculum Romanae Magnificentiae...* 1550)  
29 b. Antonio Salamanca (1540?)

álnu symbiózu *douceur* a *beauté*, pri zachovaní si ženských predností s mužmi prinajmenšom rovnocennej, vyznačujúcej sa aj takými vlastnosťami, ktoré tradične bývajú považované za špecificky mužské (sila, odvaha, statočnosť). Téma hrdinských žien okrem literatúry našla výraz aj v dobovom výtvarnom umení (najsilnejší Rubensov cyklus barokovej apotheózy Márie Medicejskej, alebo cyklus malieb s rozličnými „*actions des Femmes illustres*“, ktoré pre Annu Rakúsku mal v komnatách Palais Royal vytvoriť jej dvorný maliar Simon Vouet) a v ilustrovaných knižných vydaniach apologetických a glorifikujúcich spisov (Du Bosc 1645, Du Soucy 1646, Le Moyne 1647, Gilbert 1650, Saint-Gabriel 1655, atď.).<sup>96</sup>

Výjavy na klenbe saly terreny by mohli s témou *Femmes fortes* súvisieť, podobnú zostavu postáv však v uvedených literárnych prameňoch nenájdeme. Figúra ženy v prvom výjave, prevzatá iba kompozične, tu však rozhodne nie je spodobením Zenobie. Identifikovanej predlohe zodpovedá jej tanečná póza, menšie odchytky sú iba v detailoch odevu a atribútov - na malbe má žena kopiju prehodenu do druhej ruky, pravou je spojená s nymfami, perlové náramky na zápästiach a kráľovské atribúty (korunka na prilbe) chýbajú.

## 6.2 Hrajúce sa deti

Zreteľný zmysel nedávajú ani oba menšie výjavy s detskými postavkami (ktorých je tiež po päť v každom z nich). Celkový žánrový charakter, zobrazené akcie ani vecne podané rekvizity ich predpokladanému alegorickému významu nezodpovedajú.<sup>97</sup> Na jednom sú polonahé deti s hračkami (*Obr. 14 a*) - dvaja chlapci predklonení oproti sebe sa v popredí pred múrikom hrajú s kolieskami pripomínajúcimi jojo(?); ďalší, nahý chlapec vpravo robí stojku. Symbolický význam by mohol mať zlomený krúžok či prstenec, ktorý pridržávajú chlapec s dievčatkom za múrikom v druhom pláne i veterná ružica v chlapcovej ruke, ako aj kytica, ktorú na múriku drží lavý z chlapcov hrajúcich sa v popredí.

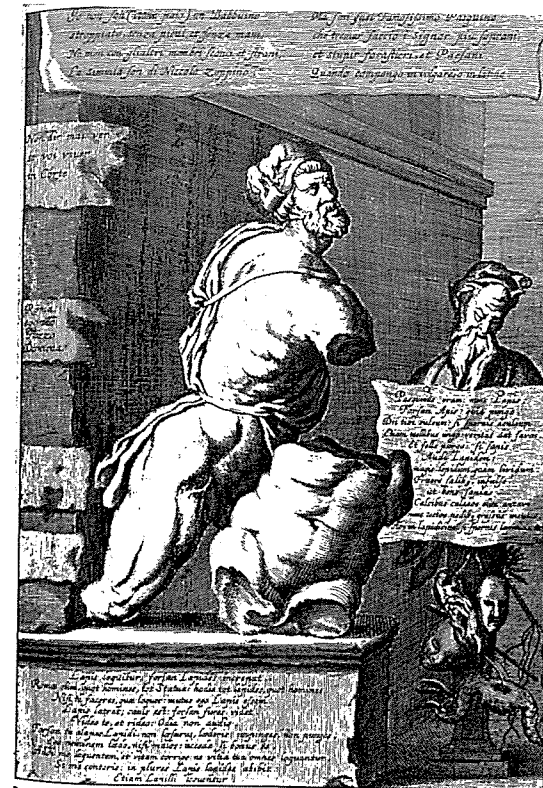
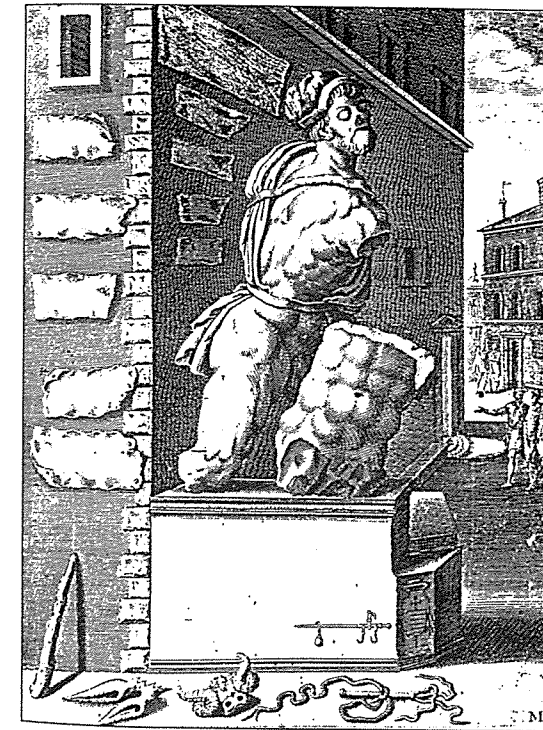
Pre takéto kompozície hrajúcich sa alebo tancujúcich detí, časté v talianskom renesančnom umení už od čias Donatellových, nájdeme dostatok analógií, ktoré mohli slúžiť ako inšpiračný zdroj. Ani

tento výjav nie je maliarovou vlastnou invenciou. Štvorica detí pri múriku je prevzatá z olejomalby z dielne Tiziana Vecelliho, (*Obr. 14 b*) dnes v zbierke Waltera P. Chryslera Jr. (obraz z umelcovho neskorého obdobia po r.1560 je častou maľovaného vlysu s hrajúcimi sa deťmi, pochádzajúceho z výzdoby sály Tizianovho domu v Biri na S. Canciano pri Benátkach).<sup>98</sup> Pózy štvorice pri múriku i ich atribúty sú na predlohe totožné; iba kvety chýbajú a namiesto chlapca robiaceho stojku vlysu vpravo pokračoval inou chlapčenskou dvojicou.

Pendantom, inšpirovaným predlohou identického pôvodu, je druhé zobrazenie na spôsob vlysu s hudobnými motívmi (*Obr. 15 a,b*) - tri deti tancujúce s hrkálkami-rolničkami na zápästiach, stredný nahý chlapec s klobúkom na hlave píska s dlaňami priloženými k ústam. Trojica postáv, zrkadlovito prevrátena opakujúca Tizianovu kompozíciu (z ďalšej časti maľovaného vlysu, ktorá sa z viedenskej zbierky grófa Lanckoronski dostala do Mnichova)<sup>99</sup> je doplnená dvoma ďalšími, sediaca po stranách. Dievčatko s kvetinovým venčekom vo vlasoch sediace celkom vľavo tu má na ruke žltého vtáka priviazaného na šnúrke (symbol hmatu - *Tactus*?) a piata postava pri okraji vpravo drží opäť kyticu.

Nahé postavky putti na maľovanom vlyse znázorňujú rozličné detské hry, bez akéhokolvek alegorického významu. Je otázne, či sa s touto predlohou Tencala mohol oboznámiť ešte na jej pôvodnom mieste v Benátkach (Tizianov syn Pomponio r.1581 predal palác rodine Barbarigo, ktorá bola jeho vlastníkom až do začiatku 19. storočia), alebo tu opäť použil nejakú, dosiaľ neznámu rytinovú reprodukciu Tizianovho vlysu, čomu by nasvedčovalo i stranové prevrátenie trojice v druhej malbe.<sup>100</sup> Detské figúry si prispôbil, výjavy doplnil a na svoj spôsob zjednotil. Napriek jednoznačnej kompozičnej závislosti od zistených predlôh všetky postavky oboch malieb variujú ten istý, dosť stereotypný nepekný typ rozdozvádzaných detí s kučeravými vlasmi, aké poznáme aj z iných Tencalových diel.<sup>101</sup>

Istý súvis pre voľbu námetov by bolo možné hľadať aj v skutočnosti, že vznik malieb spadá do obdobia, keď sa narodil dlho očakávaný následník rodu, grófov prvorodený syn Mikuláš V. Pálffy (dokončovacie práce na výzdobe saly terreny ešte dovtedy pokračovali).<sup>102</sup> Detské a dievčenské figúry na klenbe, ako i žen-



Pasquino da Sculpturae veteris admiranda di Joachim von Sandrart, Norimberga 1680.

29 c. Odtlačok s cenzurovanými nápismi  
29 d. Joachim von Sandrart (*Sculpturae veteris admiranda...* 1683)



30 a. Sebevražda Lukrécie, malba v štukovej kartuši na čelnej stene saly terreny

30 b. C. Tencala(?): Lukrécia, polovica 17. stor. (Viedeň, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste)



ské postavy na čelnej stene s erbami (cnostná Lukrécia, socha Afrodity, či Venuše) naznačujú, že by sa všetky mohli vzťahovať k Pálffyho manželke. Ako prameň pre takýto výber konkrétnych postáv a výjavov, vysvetľujúcim ich vzťah k zámočkej panej s veľkou pravdepodobnosťou mohol poslúžiť niektorý z "bestsellerov" dobovej (francúzskej?) literatúry.<sup>103</sup> Jeden z tematických okruhov ich ikonografie (symbolizujúci podľa všetkého plodnosť, krásu, manželskú vernosť atď., ďalej rozvíjaný aj vo výzdobe komnát na poschodí) by teda mohol vyjadrovať hold grófkke Harrachovej. „Žijúc len pre mažela a deti a nachádzajúc v ich láske i v starosti o ich výchovu radosť, rozptýlenie i potešenie, trávili uhorské matróny svoj život na vysokých hradoch v tichej osamotenosti, ale v pokojnom vedomí vykonávaných manželských i materských povinností“, charakterizuje v súvislosti s jednou z neskorších Pálffyčiek osud šľachtičien barón Alois Mednyansky.<sup>104</sup> Túto cha-

rakteristiku možno vzťahovať aj na osud Mikulášovej manželky Márie z Harrachu, o ktorej živote nie sú nejaké bližšie údaje (známe je iba, že sa neskôr, už ako vdova, od 31. júla 1686 stala vo Viedni vychovávateľkou detí cisára Leopolda I.).<sup>105</sup>

### 6.3 Krajinárske motívy

Rovnako záhadná je zatiaľ aj voľba krajinárskych motívov pre druhý tematický okruh - malby v kartušiach lunet. Už viacerí doterajší autori poukázali na fakt, že sa tu striedajú krajiny reálne (identifikovateľné veduty) s fiktívnymi krajinárskymi motívmi, romantickými scenériami hradov, pevností, architektonických ruín a obmieňajúcich sa zalesnených krajíniek, (Obr. 16 a-d) každá na brehu rieky, často i s figurálnou štafážou (sediace postavičky rybárov s udicou, pocestní nastupujúci do člna, pastier ženúci stádo oviec, atď.). Na všetkých je síce v popredí voda, ale u väčšiny nemožno určiť, či mali znázorňovať cyklus nejakých konkrétnych európskych riek, ako bývalo časté. Z ich celkového charakteru možno tiež jednoznačne usudzovať, že ani tu nejde o obvyklé figurálne a krajinárske alegórie (svetadiely, živly, či ročné obdobia).<sup>106</sup>

Už V.V. Štech a starší autori identifikovali v maľovaných krajinkách saly terreny aj konkrétny taliansky motív - Anjelský hrad v Ríme. Výrazne vlašský charakter okrem toho však má aj celok výzdoby (a taliansku genézu má sám typ saly terreny ako špecifického priestoru). Ako bývalo pri výzdobe stredoeurópskych interiérov realizovanej talianskymi majstrami časté, objednávateľ zvolil také motívy, ktoré mu mali pripomínať skúsenosti a zážitky z jeho mladosti; inšpirácia zažitým je zjavná i v tomto prípade.

Spomienky z ciest zrejme ovplyvnili aj mladého Pálffyho a prejavia sa vo výbere motívov a reálií zobrazených v sale terrene hradu, ako aj prizvaním vtedy ešte neznámeho severotalianskeho maliara na ich realizáciu.

### 6.4. Castel Sant'Angelo

Jedinou vedutou, ktorú spomedzi zobrazených krajíniek možno identifikovať jednoznačne, je pohľad na známy Anjelský hrad v Ríme, s mostom cez Tiber v popredí (v tretej nadokennej lunete vľavo od

vchodu - Obr. 17 a). Charakteristická valcovitá stavba na pevnostnom základe, pôvodne cisárske mauzóleum - Moles Hadriani na pravom brehu Tiberu (od stredoveku pápežská pevnosť, podľa sochy archanjela na vrchole nazvaná Anjelským hradom), je zachytená vo frontálnom pohľade z juhu. Predlohou maliarovi tu bola grafická veduta z r.1550 „Disegno del Castello Sant'Angelo, già detto Mole d'Adriano“,<sup>107</sup> zachytávajúca stav s budovou v popredí a sochami apoštolov sv. Petra a Pavla na moste (Berniniho barokoví anjeli vznikli až neskôr, za Klementa IX. v rokoch 1667/72).

Autorom pohľadu bol Lotrinčan Nicolas Beatrizet, zv. Beatricetto (1507/1515 - 1565) z Lunéville, ktorý ako reprodukčný rytec pracoval v Ríme pre vydavateľa Lafreriho. Jeho rytina Anjelského hradu bola pôvodne súčasťou konvolútu s názvom „Speculum Romanae Magnificentiae“, vydávaného Lafrerim v r.1550-77 (v neskorších vydaniach nahradená iným pohľadom).<sup>108</sup> Z tejto, o sto rokov staršej predlohy (Obr. 17 b) Tencala prevzal celú kompozíciu, obmieňa iba figurálnu štafáž (hliadkujúci vojak s kopijou, po nábreží sa prechádzajúci ľudia v aktualizovaných dobových odevoch 17. storočia).

Vedľajšia krajina v kartuši v druhej nadokennej lunete vľavo, však s Rímom nemá nič spoločného. Znázorňuje rovinatú krajinu so zastávkou pre lodníkov a majerom, či krčmou na protiľahlom brehu rieky (ktorá by mohla byť skôr dunajskou scenériou niekde zo Žitného ostrova).

Antický Rím evokuje krajinársky motív v prvom výklenku nad oknom na tejto strane, s ruinou stĺpového chrámu, týčiaceho sa na kopci nad riekou, na brehu s rybárom chytajúcim na udicu. (Obr. 18 a) Na prednej strane kopca vidno zrúcaniny so zvyškami oblúkovito zaklenutých priestorov, aj so žánrovými postavkami návštevníka s jeho sprievodcom, ukazujúcim palicou. Ak by sme zohľadnili maliarovu umeleckú licenciu, celkovým charakterom by výjav azda mohol pripomínať pohľad na kopec s chrámom Sibylly Tiburtínskej v Tivoli, ale bez známych kaskád.<sup>109</sup> Porovnanie s dobovou grafikou (Obr. 18 b) naznačuje, ako si skutočnú scenériu, zrejme reálne existujúcu (v tomto prípade niekde z okolia Ríma), pre svoje potreby maliar upravil a v súlade s účelom adaptoval.

Tým však rozpoznateľné topograficky konkrétne veduty končia. V ostatných kartušiach zobrazené



31. Hagar, malba v štukovom zrkadle klenby 1. sály na poschodí

sú zrejme voľne komponované riečne krajinárske scenérie (jedna z nich opäť s motívom antickej rui-ny - architrávu na stĺpoch - Obr.19), z ktorých sa však podľa markantných znakov vyskytujúcich sa hradov, pevností, miest a ďalších architektúr alebo konfigurácie terénu nepodarilo zatiaľ žiadnu jednoznačne identifikovať. Ak by sme do úvahy aj brali

istú mieru štylizácie, iba v jednej by sme snád mohli vidieť pohľad na hrad Devín od juhozápadu (?).<sup>110</sup> Skôr sa však zdá, že takéto krajinky, príbuzné vo viacerých Tencalových freskových výzdobách, sú produktom maliarovej voľnej invencie a fantázie, pričom nemožno vylúčiť - ako sme uviedli vyššie - ani inšpirácie grafikou<sup>111</sup> (ako typický príklad z polovi-

ce 17. storočia spomeňme hoci série talianskych a stredoeurópskych krajinárskych motívov J.W. Baura, vydávané tlačou neskôr M. Küsellom).<sup>112</sup>

Navyše, od ostatných úplne odlišná je malba v kartuši v poslednej, štvrtej lunete nad oknom vľavo. Jediná z nich nezachycuje vnútrozemskú krajinu s riekou, ale otvorené more. (Obr.21) Vidno na nej dve potápajúce sa galéry na zelenkavom rozbúrenom mori so spenenými vlnami ďaleko od pobrežia. Naklonený stážň bez plachiet, zdvihnutá prova a do vzduchu trčiacie veslá dávajú výjavu dramatickosť.<sup>113</sup> V dialke na obzore je ďalší koráb s napnutými plachtami.

### 6.5. Alegorické mužské postavy

Krajinárske scenérie v kartušiach sú doplnené menšími medailónmi, ktorých vnútorná plocha ladvinovitého tvaru je vyplnená monochrómnymi mužskými postavami, pripomínajúcimi sochy. Čiastočne obnažené, bradaté pololežiace figúry prevažne starých mužov by vzhľadom k tejto viazanosti logicky mali byť azda perzonifikáciami jednotlivých riek, resp. riečnych božstiev. Ani jeden z nich však nemá príslušné atribúty, u takýchto riečnych alegórií obvyklé (veslo, trojzubec, trstie vo vlasoch a pod., ale najmä voda vytekajúca z nádoby o ktorú by sa lakťom mali opierať). Analogické „pseudosochy“, samostatné alebo ako súčasť výjavov, nájdeme často i v neskorších Tencalových dielach, na rozdiel od kartuší v sale terrene je však ich alegorický význam zväčša vždy daný označujúcimi nápismi alebo spomínanými jednoznačnými atribútmi.

Dve z nich - v lunetách na pravej strane, oproti oknám - držia aj nápisovú tabuľu či otvorenú knihu (predpoklad J. Krampla, že by mohli spodobovať „antických filozofov a literátov“<sup>114</sup> je však sotva pravdepodobný). Akékoľvek ďalšie individuálne atribúty, ktoré by umožňovali ich identifikáciu a naznačovali zmysel série, u väčšiny ostatných chýbajú.

V Tencalových dielach takéto cykly postáv majú spravidla alegorický význam, odvodený z *Iconologie C. Ripu*<sup>115</sup> - porov. napr. perzonifikácie uhorských provincií v Eisenstadte, alebo talianskych provincií, ktoré boli v sále arcibiskupskej rezidencie v Olomouci: „*Den Blatfond ziehren allegorische Figuren, welche die 14 Italianische Provinzen vor-*

*stellen, wie auch 18 Genii mit Blumen.*“<sup>116</sup> Ich pololežiace pózy sú variáciami známych sochárskych diel tohto druhu, akými bol napr. antický kolos riečného boha nazývaný Marforio (jedna z rímskych „hovoriacich sôch“, dnes na nádvorí Palazzo Nuovo na Kapitole - Obr.22),<sup>117</sup> alebo mnohé iné sochy fontán a parkov, znázorňujúce vodné toky (Tiber, Dunaj, Rýn, Níl, atď.). Medzi najčastejšie prototypy takýchto repousoirových figúr, temer povinne začleňovaných do alegorických výjavov (Obr.23) patrila rímska socha perzonifikujúca Tiber s jeho atribútmi (roh hojnosti, veslo, vlčica s oboma chlapcami), zachytená napr. na rytine pripisovanej Beatrizetovi, ktorá bola tiež súčasťou ponukového katalógu Lafreriho dielne,<sup>118</sup> alebo typická perzonifikácia riečného boha Tiber Fr. Albanio, ktorého grafickým listom (vyd. v Ríme 1646) sa inšpiroval aj Tencala pre postavu v popredí jedného z výjavov o Hesperidkách z r.1670 na klenbe sály v Trautenfels.<sup>119</sup>

Z malieb v sale terrene však iba jediná - v lunete poslednej okennej niky vľavo (ku ktorej namiesto riečnej krajinky patrí spomínaný morský výjav), znázorňujúca bradateho starca s rohom hojnosti, po ktorom ležú detské postavičky - zodpovedá spodobeniu konkrétnej rímskej sochy, známej ako perzonifikácia božstva Nílu, ďalšej z rímskych kópií pôvodne helénistických súsoší (exemplár je dnes vo Vatikánskych múzeách). Podľa charakteristiky J. von Sandarta: „*Der Nilstrom hat das Horn des Ueberflusses... Er wird sonst auch mit sechzehn Kindern abgebildet, welche andeuten, daß er 16 Ellen steigen muß, um dem Boden in Egypten die gehörige Fruchtbarkeit zu geben.*“<sup>120</sup> Na Tencalovej malbe je detí iba šesť; i sfinga pri ruke jeho rímskeho vzoru tu chýba, v tomto mieste na pravej strane je však malba už dosť dešturovaná. (Obr.24 a)

Maliar sa aj tu mohol inšpirovať niektorým z rozšírených rytinových pretlmočení tohto prototypu, (Obr.24 b,c) ako je to doložiteľné pri postave v druhej lunete nad oknom vľavo (pod rovinatou krajinou s krčmou na brehu rieky), ktorú doslovne prevzal z grafickej predlohy. Sediaci muž s tvárou z profilu, s pravou nohou vystretou a ľavou zohnutou v kolene, je identický s repousoirovou postavou žobraka so šatkou obviazanou okolo čela na medirytine Claudiov triumfálny vjazd na Forum, jednej z trinástich rytín ilustrujúcich dielo „*La Pompa della solenne Entrata*



32. Divitia, alegorická figúra na klenbe 1. miestnosti na poschodí

*fatta nella Città di Milano dalla Serenissima Maria Anna Austriaca...*“ vydané v Miláne 1652, v ktorých rytec Giacomo Cotta reprodukoval predlohy Johanna Christoha Storera z výzdoby slavobrány postavennej pri tejto príležitosti.<sup>121</sup> (Obr.25 a,b)

Tencalov iba o niečo starší vrstovník, maliar, rytec a kresliar J. Chr. Storer (1620-1671)<sup>122</sup> z Konstanze sa už od polovice štyridsiatych rokov stal vyhľadávaným dekoratórom v Miláne, vtedy pod španielskou vládou, kde mu zverovali najprestížnejšie verejné objednávky. Okrem fresiek navrhoval a realizoval aj príležitostné dekorácie, v medirytinových reprodukciách vydávané tlačou (smútočné obrady kráľovnej Izabely Španielskej v milánskom dóme, 1644). Bol autorom malieb zdobiacich slavobrány,

ktoré r.1649 v Miláne postavil Carlo Buzzi pri príležitosti privítania arcikňažnej Márie Anny (dcéra Ferdinanda III. a infantky Márie, sestra Leopolda I., ktorá sa vtedy stala druhou manželkou španielskeho kráľa Filipa IV.). Ako freskant však pôsobil aj v Bergame - o.i. pri výzdobe Palazzo Terzi (1645 a 1655), v ktorej po ňom pokračoval Tencala. Je preto veľmi pravdepodobné, že poznal aj Storerove úspešné milánske diela z autopsie.

#### 6.6 Pasquino statua parlante

Úplne odlišná a v celkovom kontexte záhadná je malba v medailóne nad oknom v prvej lunete (pri vchode vľavo, pod krajinkou s antickými ruinami).



33. Abundantia, alegorická figúra na klenbe 1. miestnosti na poschodí

Namiesto ležiacej postavy znázorňuje nárožie budovy s torzom sochy na podstavci a perspektívne zobrazenou mestskou ulicou v pozadí. (Obr.26) Súčasťou výjavu, zvýrazňujúcou jeho kľúčový význam, sú nápisy v taliančine, vpísané kurzívou na sokli sochy a na troch ceduliach namaľovaných na nároží. Aj viacerí doterajší autori si talianske nápisy všimli, okrem konštatovania sa však výjavom podrobnejšie nezaoberali a o jeho interpretáciu sa nepokúsili.<sup>123</sup>

Práve toto zobrazenie však možno identifikovať jednoznačne. Ide tu o torzo helénistického súsošia, nazývané „Pasquino“ - najstaršiu a najznámejšiu zo spomínaných rímskych „hovoriacich sôch“ (*statue parlante*).<sup>124</sup> Vytočená trištvrtová figúra bez rúk so zaklonenou hlavou, spojená so zvyš-

kom trupu ďalšej postavy (považovaní za Menelao - sa dvíhajúceho mŕtve telo Patrokla - Ilias, spev 17) podľa pergamského originálu z 3. stor. pr. Kr., pochádza pravdepodobne z výzdoby Stadio di Domiziano. Po nájdení rozbitého fragmentu v zemi ju kardinál Oliviero Caraffa r.1501 dal umiestniť na podstavec na nároží svojho paláca (Palazzo Orsini, potom Braschi neďaleko Piazza Navonna), kde je dodnes. (Obr.27 a,b) Socha dostala v ľudovom podaní meno Pasquino a stala sa čoskoro jednou z kuriozít mesta.

Rímsky Pasquino je dosť poškodeným torzom tohto súsošia, známeho z početných replík. V barokovom období zaujalo i Gianlorenza Berniniho, ktorý sa pokúsil interpretovať jeho námet (ako zranené-



34. Jozef a Putifarova žena, malba v štukovom zrkadle klenby 2. miestnosti na poschodí

ho Alexandra Veľkého, ktorého telo dvíha jeho služobník) a podľa dobových svedectiev ho označil dokonca za najkrajšiu z rímskych antických skulptúr.<sup>125</sup> Torzo sa stalo aktuálne aj v období klasicizmu - zaoberali sa ním viacerí učitelia a umelci činní v Ríme v druhej polovici 18. storočia (vtedy sa prijalo aj

Viscontiho ikonografické určenie postáv ako Menelaos a Patrokles). Myšlienkou možnej rekonštrukcie súsošia do pôvodného stavu sa zaoberal napr. Winckelmanov priateľ Raphael Mengs (1728-1779), ktorý robil i jeho sadrové modely. Inšpiroval sa ním Jacques-Louis David, keď od r.1775 študoval a ko-

piroval rímske pamiatky, obdivoval ho Joshua Reynolds a mnohí ďalší.<sup>126</sup>

Už od 16. storočia bola socha Pasquina symbolom, akýmsi tribúnom verejnej mienky vtedajšieho Ríma, spútaného pápežskou cenzúrou. Mala rôzne úlohy v ľudových slávnostiach a karnevaloch, na nároží sa k nej vylepovali anonymné epigramy a ironické i hanlivé pamflety, obsahujúce osobné výpady i politickú satiru (podľa sochy nazývanej *pasquilli*), často v podobe veršovaného dialógu dvoch „hovoriacich sôch“ - Pasquina a riečneho boha, už spomínaného *Marforia*, (Obr:28) príp. i ďalších kumpánov - stareckého seléna *Babuino*, ženskej busty nazývanej *Madama Lucrezia*, *Il Facchino* so súdkom, či *L'Abate Luigi*.<sup>127</sup> Zamerané boli najmä proti cirkevným autoritám i svetskej vrchnosti,<sup>128</sup> čo potvrdzuje aj J. von Sandrart v komentári k svojej rytine: „*Ehemals soll ein Schuhflicker Pasquino hier seinen Laden gehabt haben, bey dem sich die müßigen Schwätzer versammelten. Pasquin wußte durch seine satyrischen Reden allen was anzuhängen. Daher nannte man nachher solche Reden Pasquinaten, und die Gewohnheit, dergleichen Sinfälle an diesem Orte anzuschlagen, blieb auch nach seinem Tode. Dieses pflegte vornemlich die Vornehmen zu treffen, daher gaben einige von ihnen den Rath, ihn in die Tyber zu werfen. Man fand aber bald die Worte daran: Die Vornehmen mögen sich in acht nehmen, das Pasquin unter dem Wasser nicht mehr von ihnen rede als auf der Erden. Darüber blieb die Statue auf ihrem alten Platze stehen.*“<sup>129</sup>

Táto renesančná tradícia pretrvala aj nasledujúce storočia a vznikol špecifický literárny žáner (*pasquinate* - *pasquille* - *paškvily*),<sup>130</sup> ktoré sa čoskoro rozšírili do celej Európy a ovplyvnili aj iné kultúrne oblasti, najmä nemeckú.<sup>131</sup> (Ako kuriozitu tu možno uviesť napr. úlohu, ktorú ešte v prvej polovici 18. storočia zohral Pasquino a pasquilly v rámci kampane známeho gr. Ferdinanda Antona Sporcka proti žirečskému jezuitom).<sup>132</sup>

Tencalova malba je opäť inšpirovaná o sto rokov staršou grafickou predlohou. Vyobrazenie Pasquina i nápisy sú pomerne presnou reprodukciou rozšírenej medirytiny z produkcie rímskej oficíny Antonia Lafreriho,<sup>133</sup> pre ktorú od polovice 16. storočia pracovali viacerí známi rytcia - Lotrinčan Nicolas Beatrizet, Etienne Dupérac z Paríža, nizozemec Cornelisz Cort,

Flám M. de Vos, atď. Repliky Lafreriho rytiny (ktorá sama reprodukuje pôvodinu jeho predchodcu a spoločníka Antonia Salamancu z r.1542) používali jeho dedičia až do 17. storočia, pričom detaily kompozície postupne rôzne obmieňali. (Obr:29 a-c) Jej reprodukcie boli vydávané tlačou a rozširované buď samostatne, alebo spolu s ďalšími v konvolútoch ilustrácií rímskych pamätihodností, akým bol Lafreriho album „*Speculum Romanae Magnificentiae*...“ (z ktorého je aj Beatrizetova rytina, použitá ako predloha k malbe Anjelského hradu). Kompletne exempláre albumu zachované v zbierkach po celej Európe spracoval R. Huelsen,<sup>134</sup> podľa ktorého rytina Pasquina bola jeho súčasťou už od prvého vydania z r.1550. Jej ďalšie varianty, líšiace sa precíznosťou spracovania, počtom a rozmiestnením cedúľ i obsahom nápisov, vznikali až do 17. storočia.<sup>135</sup> Okrem iných sa touto rytinou inšpiroval napr. aj Tencalov priateľ Joachim von Sandrart, ktorý ju umiestnil ako titulný list zväzku svojej Academie, venovaného antickému rímskemu sochárstvu.<sup>136</sup> (Obr:29 d)

## 6.7. Lucrezia Romana

Nápadné je umiestnenie výjavu Sebevražda Lukrécie<sup>137</sup> v kartuši v čele steny (nad sochou Afrodity v nike), s erbami po stranách. Malba s polpostavou zúfalej mladej ženy s hlavou dramaticky zaklonenou, prikladajúcej si k obnaženej hrudi dýku (Obr:30 a) čerpá námet z rímskej povesti o Lukrécii, manželke Tarquinia Collatina, ktorá zneuctená Sextom, synom kráľa Tarquinia Superba, preto spáchala sebevraždu a sama sa prebodla.<sup>138</sup>

Malba v kartuši verne reprodukuje pózu hrdinky, ktorá je identická s olejomalbou rovnakého námetu (Obr:30 b) zo zbierky grófa Antona Lamberg-Sprinzensteina, dnes v Gemäldegalerie viedenskej Akadémie výtvarných umení, kde bol autorsky neurčený obraz dosiaľ evidovaný s Eigenbergerovou atribúciou neznámemu (neapolskému?) maliarovi z druhej tretiny 17. storočia.<sup>139</sup> Okrem kompozície na oboch malbách súhlasí aj farebnosť drapérií - šiat hrdinky a závesu v pozadí. Aj celkový štýlový charakter obrazu Tencalovmu prejavu zodpovedá; jeho rukopis v malbe olejom na plátne však zatiaľ nepoznáme. Posúdiť núkajúcu sa hypotézu, či by aj viedenský obraz mohol byť Tencalovým dielom, nie je

preto zatiaľ pre nedostatok komparácií s jeho inými olejomaľbami možné.<sup>140</sup>

Postava Lukrécie patrí medzi hrdinné ženy („*donne famose*“, „*femme illustrée*“), nasledovaniahodné príklady, ako morálne exemplá čerpané z biblických a historických príbehov. Podľa definície G. Heinza<sup>141</sup> je to „krása ako mimoriadny dar prírody, dôslednosť konania a neochvejnosť principiálneho postoja“, čo definuje význam takýchto postáv ako exempla, ktorý si po stáročia zachovali. Aj ich zobrazovanie sa koncentruje na statočnosť a odhodlanie, s akým sa viaceré z nich konzekventne samé oddali smrti (paradoxne napriek tomu, že ako príklady fungovali v spoločnosti, kde v prísne kresťanskom ponímaní sv. Augustína a ďalších teológov sebevražda vedie k zatrateniu a siahnuť na vlastný život je neprípustné). V 16.-18. storočí boli jednotlivé postavy alebo celé cykly takýchto žien-hrdiniek priamo objednávané pre obrazárne; z dobových správ a inventárov šľachtických zbierok vyplýva, že z profánnych najobľúbenejšie boli Lukrécia a Kleopatra, z biblických Zuzana a Judith.<sup>142</sup>

Rímska Lukrécia bola dávaná za vzor cnostným a verným manželkám - v tomto ponímaní bol jej príbeh častým námetom novovekého umenia i literatúry, s poučením na záver: „*Protož každá žena, mající manžela svého, může sobě z této krásné a spanilé paní Lukrecie příklad vzíti, kterak ona, jsouc násilím poskvrněna, raději sobě smrt přála, nežli by bez poctivosti na světe živa byla. Krása s věrností, upřímnost s poctivostí jsou na manželce veliké ctnosti. Neboť, co jest do ženské krásy, když není při ní věrnosti, co do jejího velikého věna, když nebude upřímnosti a poctivosti.*“<sup>143</sup>

Ako stelesnenie ženskej krásy a cnoty býva Lukrécia symbolom lásky, vernosti až po smrť, ale aj vlastenectva.<sup>144</sup> Jej história mávala aj politický význam, ako príbeh z rímskych dejín spájaný s koncom cisárstva. Podľa tradície dobrovoľná smrť nevinnej Lukrécie totiž prispela k vyhnaniu Tarquiniocov z Ríma, jej manžel Tarquinius Collatinus je pokladaný za jedného zo zakladateľov republiky (s Brutom zvolení za prvých konzulov - Livius I, 57-60). Lukréciiin čin je preto aktom vyslobodenia, ktorý aj Rímu v politickom zmysle vyslobodenie prinesie.<sup>145</sup>

Postava Lukrécie umiestnená na čelnom mieste vo výzdobe sály terreny tvorí zároveň prechod

k ikonografii biblických, mytologických a historických žien-hrdiniek v komnatách na poschodí, ktoré na ňu významovo nadväzujú a moralizátorský motív ďalej rozvíjajú.

## 7. Miestnosti na poschodí

Klenby v obytných a reprezentačných miestnostiach na 1. poschodí sú vyzdobené freskami, ktorých ikonografia je prispôbena pôvodnému určeniu a funkcii jednotlivých komnát.<sup>146</sup> Časť z nich v 19. storočí zatreli (rad miestností po vonkajšom obvode krídla) a postupne sú reštaurované. Výzdoba priestrannej sály na konci krídla sa nezachovala.

Na klenbách v troch za sebou nasledujúcich miestnostiach po vnútornej strane krídla, s oknami do nádvorja sú hlavné rozmerné výjavy s námetmi biblických starozákonných postáv (Hagar, Jozef, Zuzana), zarámované v bohatej štukovej výzdobe, v prvých dvoch doplnené aj menšími výjavmi v kartušiach a medailónoch.

Odlisný charakter má výzdoba klenieb štyroch miestností po vonkajšom obvode (s oknami na juhozápad, s výhľadom na dedinu Píla pod hradom). Plochy klenieb sú tu bez plastickej štukovej výzdoby, štvoruholníkové maľby, s námetmi čerpajúcimi z grécko-rímskej mytológie, sú vsadené do zrkadiel, tvorených iba profilovanou štukovou rímsou.

### 7.1. Hagar a alegorické postavy

Z pozdĺžnej sály nad schodiskom (galéria s bustami cisárov) prístupná prvá z obytných miestností má na klenbe štukovú výzdobu uprostred so starozákonným výjavom s Hagar,<sup>147</sup> zasadenú v zrkadle tvaru štvorca so švrťkruhovými výrezmi v rohoch. (Obr.31) Mladá žena s dieťaťom, druhýkrát zapudená do pustiny sedí opretá o kmeň stromu, s rukami zopnutými cez koleno, pri nej prázdny mech na vodu a obďaleč na zemi spiace dieťa. Zachytená je v okamihu, keď sa jej zúfajúcej zjavuje anjel - posol Boží, ktorý ukazuje cestu k prameňu a predpovedá, že z jej syna Izmaela vzíde veľký rod (Gen. 21,15-19). Ako je doložiteľné v barokových literárnych prameňoch, môže byť príbeh o Hagar (okrem základného a najčastejšieho biblického výz-



namu a z neho odvodzovanej symboliky) ponímaný ako podobenstvo aj v inom kontexte, dokonca napr. ako príklad odlúčenia manželov: „... *těžce to nesl Abrahám (1 Mojž. 21, v.5), ježto Agar nebyla pravá manželka Abraháмова, ale toliko jako služebnice od paní své Sáry neplodné v luno Abraháмово dáна (1 Mojž. 16, v.5), čím pak tíže to se nese, kdy pravý muž neb žena s svým věrným a upřímným manželem se rozlučuje!*“<sup>148</sup>

Vyvážená kompozícia s ženskou postavou (ktorej póza pripomína podobným spôsobom spodobované postavy kajúcnice M. Magdalény) naznačuje možnosť, že sa maliar i tu inšpiroval niektorou z dobových predlôh. V celku zaujme motív krajinného pozadia s bujnou vegetáciou stromov a krov.

Centrálny výjav v prvej miestnosti je doplnený po obvode klenby alegorickými ženskými postavami v prepychových šatách s atribútmi,<sup>149</sup> perzonifikujúcimi Moc, Slobodu, Česť a Bohatstvo, označené nápismi na stuhách: DIVITIA, so zlatou korunou a žezlom, (Obr. 32) LIBERALITAS, s kruhovým medailónom na retiazke, PRAEMIUM, s korunou, venčekom a palmovou ratolesťou a ABUNDANTIA, s rohom hojnosti.<sup>150</sup> (Obr. 33) Veľké sediace figúry mladých žien pre Tencalu príznačných, dosť stereotypných typov tváří v dobových kostýmoch vyplňajú temer celú plochu srdcovitých medailónov v boltcových kartušiach (145 x 220 cm). Kulisovité pozadie je iba naznačené múrom, stromom, vegetáciou s charakteristicky detailne maľovanými listami a priehľadom na vzdialené krajinárske

Maľby v štukových kartušiach po obvode klenby 2. miestnosti na poschodí:  
35 a. Putto s knihou  
35 b. Putto s píšťalkou  
35 c. Postava v rohu klenby





36. Zuzana a starci, malba v štukovom zrkadle klenby 3. miestnosti na poschodí

motívy (hornaté krajinky s riekami, jedna i s parkovou architektúrou - balustráda terasy s vázami a altánok v tvare edikuly, s kašnou so sochou v nike).

Menšie kartuše v rohoch klenby tejto miestnosti, pôvodne vyplnené malbou en grisaille, sú dnes prázdne.<sup>151</sup>

## 7.2. Castus Joseph

Nasledujúca miestnosť má na klenbe starozákonný výjav Jozef a Putifarova žena.<sup>152</sup> (Obr.34) V štvorcovom ráme (230 x 230 cm) zasadená kompozícia je odvodená opäť zjavne z niektorej zo slávnych predlôh.<sup>153</sup> Zo súčasníkov Tencala poznal napr. Storerovu maľbu cnostného Jozefa na strope spálne Palazzo Terzi v Bergame (1645); tri fresky s námietmi z histórie Jozefa Egyptského „*Von Carphoro Dencalla Neapolitaner de Ao 1674*“ boli podľa Ceroniho<sup>154</sup> aj na stropoch jedálne a príľahlých miestností olomouckej arcibiskupskej rezidencie.

Výjav podľa biblického príbehu, zredukovaný na obe hlavné postavy, sa odohráva v interiéri spálne. Je hodnoverným zobrazením okamihu deja (Gen. 39,12), keď starozákonný Jozef odmieta manželku Putifara, faraónovho úradníka (veliteľa osobnej stráže, ktorý Jozefa v Egypte kúpil od Izmaelitov): „... *chytila ho za plášť a povedala: lahni si so mnou. Ale on nechtiac*

*zhrešiť verný svojmu Bohu a tiež lojálny voči Putifarovi /vytrhol sa jej/ nechal plášť v jej ruke a vybehol na dvor“.* Biblický výjav je aktualizovaný a sprítomnený odevom Jozefa, so širokými naberanými žltými nohavicami charakteristického strihu podľa dobovej barokovej módy i vecnosťou podania zobrazených rekvizít (postel s baldachýnovým závesom). Na prvý pohľad v celku upútajú typické tvarovo bohaté drapérie aranžované s dekoratívnymi, až samoúčelne riasenými záhybmi, Tencalom so záľubou maľovanými.

Výber témy rozvádza morálne exemplár, v kladnom (Jozef) i zápornom zmysle (Putifarka).<sup>155</sup> Na biblickom príklade znázorňuje cnosť hrdinu - „*castus Joseph*“ (podobne ako Zuzana, ktorej je hrdina príbehu mužskou analógiou). Putifarka zároveň býva zasa negatívnym príkladom nevernosti, ako protikladu manželskej lásky, ktorej sa má cnostná manželka vystríhať.

Tak ako v prvej miestnosti, aj tu je po obvode ústredného výjavu rozmiestnených ešte osem sekundárnych, rovnako veľkých oválnych medailónov (po dva na každej strane) s figúrami putti hrajúcimi na hudobné nástroje: gitara, lutna, otvorená kniha, noty, píšťalka, triangel. (Obr.35 a,b)

V tejto miestnosti sa v rohoch pod klenbou zachovali aj ďalšie menšie kartuše s monochrómnymi maľovanými figúrami (žlté na fialovohnedom podklade). Zmysel týchto štyroch postáv, ktoré sú akýmiś pohybovými štúdiami stojacich mužských aktov s palicami v rukách (zobrazených frontálne, z profilu, či odzadu - Obr.35 c) a ich funkciu v kontexte celku už ťažko odhadnúť.

## 7.3. Zuzana a starci

V štvoruholníkovom plochom zrkadle v strede klenby nasledujúcej miestnosti (poslednej v tomto rade) je ďalšia starozákonná hrdinka - Zuzana. (Obr.36) Obvyklým spôsobom stvárnená, v novovekom európskom umení hojne frekventovaná scéna biblického pôvodu (Daniel 13,15-25), zobrazuje Zuzanin kúpeľ a chlípnych starcov.<sup>156</sup>

Výjav je zasadený do parkového exteriéru paláca. V strede kompozície dominuje sediaci akt mladej ženy, ktorú pri kúpeli pozorujú dvaja starci skrytí za krami vľavo. Typickým spôsobom maľované sú detaily listnatej vegetácie s pahýlom stromu vľavo i typy tváří a postáv. Tak ako pri predošlých výja-



voch možno vzhľadom na charakter kompozície s veľkou pravdepodobnosťou predpokladať, že sa maliar aj tu inšpiroval niektorou zatiaľ nezistenou predlohou. O mimoriadnej obľube podobných výjavov svedčia príklady nespočetných obmien tejto témy v dielach talianskych alebo francúzskych renesančných a barokových majstrov, rozširovaných po celej Európe v grafických reprodukciách.<sup>157</sup>

## 7.4. Metamorphosis III.

Funkcia grafických predlôh ako inšpiračného zdroja bola až do záveru baroka všeobecnou praxou, súčasťou ovládnutia remesla. Práci s predlohami venoval osobitnú kapitolu napr. Gérard de Laresse

37 a. Kadmus zabíja draka, malba na klenbe 1. miestnosti vonkajšieho radu

37 b. Johann Wilhelm Baur: Kadmus zabíja draka (*Fünfzehn Bücher der Verwandlungen...* 1641)







38 a. Kadmus zasial dračie zuby, maľba na klenbe  
2. miestnosti vonkajšieho radu

38 b. Johann Wilhelm Baur: Kadmus zasial dračie zuby  
(*Fünfzehn Bücher der Verwandlungen...* 1641)



(1641-1711), autor slávneho, v svojej dobe vplyvného kompendia pre adeptov maliarskeho umenia (1701 a 1707, nemeck. vyd. 1728).<sup>158</sup> Práca podľa predlôh nebola prejavom nedostatku vlastnej invencie, ale reprodukčná grafika vďaka kníhtlači spôsobila šírenie úspešných záväzných vzorov, používaných umelcami pre jednotlivé výjavy i celé cykly s biblickou, alebo mytologickou tematikou. Z profánnych mimoriadne populárne boli napríklad ilustrácie rôznych vydaní Ovidiových *Metamorfóz*, obmieňané v nespočetných dielach maliarov, sochárov i umeleckých remeselníkov.<sup>159</sup> Počnúc prvým ilustrovaným vydaním *Metamorfóz* (Brügge 1484) vznikali

po celej Európe postupne mnohé ďalšie, z ktorých najrozšírenejšie boli rozsiahle ilustrované vydania rôznych výberov, alebo celých 12 kníh *Metamorfóz* s drevorytnami Bernarda Salomona (Lyon, od 1557), Crispina de Passe (Köln, 1602 a ďalšie - napr. aj Salzburg 1685). Veľmi populárne boli knižné vydania ilustrované drevorytnami nemeckého „Kleinmeistera“ Virgila Solisa (Frankfurt, od 1563), ktorých štočky boli používané až do 17. stor., alebo diela, ktoré ilustrovali medirytci Antonio Tempesta (Florenca, od 1594, Rím 1608), Hendrik Goltzius (od 1585), či Wilhelm Baur<sup>160</sup> (Viedeň 1641), atď.

Je známe, že Tencala bežne používal kompozičné predlohy aj v svojich neskorších prácach. Preto neprekvapí, že grafické predlohy rôznej proveniencie boli maliarovi inšpiráciou i pre viaceré maľby v ďalších miestnostiach na poschodí hradného paláca. Z tých, ktoré sa nám dosiaľ podarilo identifikovať, sú to napríklad rytiny z rozsiahleho cyklu 151 ilustrácií k Ovidiovým *Metamorfózam* od J.W. Baura z r. 1639-41, v ktorých tento maliar a rytec na sklonku života vo Viedni zúžitkoval svoje skúsenosti získané počas niekoľkoročného pôsobenia v Ríme.<sup>161</sup>

Z Baurovho obľúbeného diela, vydaného prvý raz vo Viedni r. 1641<sup>162</sup> a rozšíreného neskôr najmä v reprodukciách Melchiora Küssela vydávaných v Augsburgu,<sup>163</sup> sú prevzaté predlohy pre obe maľby z príbehu o hrdinovi Kadmovi (z III. knihy *Metamorfóz*) v ďalších dvoch za sebou idúcich miestnostiach.

Výjavy komponované na šírku v obdĺžnikových rámoch sú umiestnené do plochých zrkadiel v strede klenieb (štuková výzdoba je tu zredukovaná na minimum - profilovanú rímsu tvoriacu rámy zrkadiel). Grafickým predlohám zodpovedá iba základný kompozičný rozvrh a pózy figúr. Na rozdiel od predlôh sú v oboch výjavoch hlavné postavy rozmerovo exponované do popredia a pozadie potlačené spôsobom pre Tencalu typickým. Aktualizované sú detaily odevu, výzbroje.

Prvou z malieb (na klenbe miestnosti vľavo, prístupnej zo vstupnej sály nad schodišťom) je dramatický výjav Kadmus zabíja Áreovho draka (Met. III. 28 n.), zachytávajúci bojovníka v antikizujúcej zbroji s ozdobnou prilbou, hrudným pancierom a plášťom, vrážajúceho kopiju do papule šarkanovi v podobe plaza, s telom obtočeným okolo kmeňa stromu. Na zemi pod nohami hrdinu vidno mŕtvolu

jedného z jeho druhov, ktorí podľa príbehu zahynuli pri hľadaní studne s živou vodou, ktorú vidno v pozadí. (Obr. 37 a, b)

Jedna z kľúčových scén z príbehu, známa v mnohých modifikáciách, býva často zamieňaná so zobrazením iných antických hrdinov, zápasiacich s bájnymi príšerami. I tu bolo určenie dosiaľ neisté (Kadmus býval považovaný mylne za Jásona, Perzea alebo Thésea, či dokonca Juraja s drakom).<sup>164</sup> Baurova interpretácia zodpovedá podrobnému Ovidiovmu popisu: „*Kadmus však za drakom stúpil a do hrdla tlačil mu oštep: ako tak spätkuje netvor, zrazu mu zahatá cestu obrovský dub a Kadmus prebodne šiju i s dubom. Pod váhou draka sa zohýba strom a žalostne stoná, lebo mu spodnú časť kmeňa bičuje obrovským chvostom.*“<sup>165</sup>

Napriek identifikovanej predlohe pochybnosti o námete výjavu, inak zodpovedajúce Ovidiovmu textu, spôsobilo aj atypické zobrazenie hrdinu (syn foinického kráľa Agénora, Európin brat, mýtický prateľ Thébánov), ako staršieho svalnatého bojovníka v antikizujúcej zbroji, ktorý má na hlave prilbu s chocholom namiesto obvyklej kože z leva: „*Na seba prehodí levovú kožu, na plece oštep a kopiju s blýskavým železným hrotom, ale väčšmi než kopija skvela sa Kadmova chrabrosť.*“<sup>166</sup> (Podobné muskulárne typy bojovníkov i príbuznej výzbroje sú známe napr. z fresiek G.B. Castello v Bergame, ktorými sa Tencala mohol inšpirovať.)

Rozhodnúť otázku námetu a definitívne spresniť ikonografiu umožnilo až odkrytie maľby v ďalšom zrkadle,<sup>167</sup> s výjavom nadväzujúcim na predošlý z toho istého cyklu (v miestnosti nasledujúcej západným smerom). Maľba, dovedy zabielená, znázorňuje námet dračej sejby, patriaci jednoznačne k príbehu o Kadmovi.<sup>168</sup> (Obr. 38 a, b) Hrdina v zbroji, temer rovnakej ako v predošlom výjave, s kopijou v ruke tu v strede kompozície stojí pred svojou ochrankyňou Pallas Aténou, ktorá sa mu zjavuje sediaca z profilu na oblaku vpravo. V druhom pláne na ľavej strane vidno bojovníkov zrodých z dračích zubov, ktoré Kadmus na jej výzvu zasial do zeme, pobíjajúcich sa navzájom: „*Vtom zrazu Pallas, Kadmova záštita, znesie sa z výšin, zastane pri ňom a radí mu zasial do zrytej zeme zubále dračie sťa zárodok budúcej postate rodu.*“<sup>169</sup> (Podľa pokračovania príbehu iba piati z nich bratovražedný boj pre-

žijú, s ktorými potom Kadmus založí Théby. Od nich vraj odvodzovalo svoj pôvod päť šľachtických rodov thébskych, tzv. Spartoi - zasiatí).

Odkrytá maľba napriek poškodeniam je pôsobivá živým koloritom pastelových pigmentov, s dominantným akordom tyrkysovozelenej (odev Atény, vegetácia v pozadí) a zlatožltej s okrami (postava Kadma).<sup>170</sup> Aj vnútorné plochy polkruhových segmentov rámu na štyroch stranách obdĺžnika sú vyplnené sviežo maľovanými monochrómami dekoratívnymi motívmi maskarónov (podľa jedného intaktne zachovaného ich bolo po odkrytí možné zrekonštruovať).

## 7.5. Kleopatry a hadmi

Za ovidiovskými témami z príbehu o Kadmovi výjavy námetovo pokračujú v susednej miestnosti maľbou ďalšej zo ženských hrdiniek - Kleopatry.<sup>171</sup> (Obr. 39 a) V takom istom štukovom zrkadle z profilovanej lišty (v tvare štvoruholníka s polkruhovými segmentami na každej strane) zasadený je výjav Kleopatrinej smrti komponovaný na šírku, lemovaný po obvode obdĺžnikovým maľovaným orámovaním na spôsob obrazu. Námet z rímskej histórie<sup>172</sup> sa odohráva v strohom palácovom interiéri, naznačenom architektonickým motívom pilastra na sokli a zakrytým stolom vpravo. Kráľovna s korunkou vo vlasoch sediaca na lôžku má do pása obnažené telo so spustenými šatami, na okrúhlejšej tvári výraz zúfalstva. V rozpažených rukách drží dva hady. Svetlý inkarnát kontrastuje so sýtymi tónmi drapérií lôžka a závesu v pozadí, s bohato aranžovanými záhybmi.

Zavalitá postava, akýsi „ženský Laokoon“ s hrubým driekom, reprodukuje ženský typ prevzatý z nami identifikovanej predlohy (iba ťažko si v nej predstaviť bájnu Egyptanku preslávenú svojím pôvabom, ktorým očarila Cézara i Marka Antónia).<sup>173</sup> Maliar sa i v tomto prípade inšpiroval grafickou predlohou, ktorou bola manieristická medirytina rovnakého námetu rytca Raphaela Sadelera st. (1555-1632) podľa kompozície flámskeho maliara Gillisa Coigneta (1535-1599).<sup>174</sup> Zobrazenie jej „hriešneho tela“ na predlohe zodpovedá negatívnejmu ponímaniu, o čom svedčí aj latinský nápis naspodu Sadelerovej rytiny, v ktorom je Egyptanka nelichotivo nazývaná pobehticou: „*Cum fugeres tumidi, meretrix...*“, etc.<sup>175</sup> (Obr. 39 b)



39 a. Kleopatra, malba na klenbe 3. miestnosti vonkajšieho radu

39 b. Raphael Sadeler podľa Gillisa Coigneta: Smrť Kleopatry, medirytina, okolo 1600



### 7.6. Boréas a Orithya

Mytologický námet má aj malba v štvorlistovom ráme z profilovanej lišty zachovaná na klenbe poslednej miestnosti vonkajšieho radu (oproti Zuzane), podľa miestnej tradície z neznámych dôvodov považovaná za znázornenie letiaceho „Merkúra, unášajúceho nemú nymfu Laru do podsvetia“ (?).<sup>176</sup> Podobné výjavy sú obvyklejšie skôr ako alegórie Času odnášajúceho Krásu a pod.; podľa nášho názoru tu však ide o spodobenie ďalšieho ovidiovského príbehu o bohovi severného vetra Boréasovi, unášajúcom kráľovskú dcéru Orithyu (Met. VI.).<sup>177</sup>

Dost neisto malované postavy okrídleného bradatého polonahého muža so strapatými vlasmi (s krídelkami aj na päťach), držiaceho za driek mladú ženu s rozopätými rukami a otvorenými ústami, vznášajúce sa na pozadí oblakov, sú úplnou rekonštrukciou. (Obr. 40) Malba al secco vyplňa vnútornú plochu zrkadla; štuková výzdoba aj tu na klenbe chýba. Datovanie vzniku pôvodnej malby nie je známe;

dnes už ťažko posúdiť, či pôvodne tiež mohla aj ona patriť k Tencalovým.<sup>178</sup>

### 8. Juhovýchodné krídlo

Reprezentačné priestory pokračovali na tom istom poschodí aj v juhovýchodnom krídle, vľavo od kaplnky. Po požiari r. 1758 sa z nich zachovali zvyšky maľovaných rámov pod omietkami stropov<sup>179</sup> a (mladšia?) štuková výzdoba s malbami iba v jednej pozdĺžnej miestnosti (tzv. „rokoková galéria“). Oválne zrkadlá v osi jej klenby sú ešte zatreté. Krajinky s figurálnou štafážou, ktoré sú dnes v šiestich kartušiach po stranách a v štyroch menších medailónoch v rohoch klenby, nie sú pôvodné;<sup>180</sup> ich zhodnotenie a zaradenie bude možné až po odkrytí pôvodnej vrstvy.

### 9. Hradná kaplnka

Z priestrannej štvorcovej sály, tzv. rytierskej siene na konci krídla (dnes s novým rovným stropom bez výzdoby) je prístupná kaplnka zasvätená P. Márii, situovaná v južnom nároží paláca. Jej interier tvorí priestor centrálnej dispozície s osemuholníkovým pôdorysom zaklenutý kupolovitou klenbou, členenou pásmi. Ranobaroková sochárska výzdoba kaplnky pozostáva z troch oltárov (iba pôvodná časť hlavného oltára je mramorová, dva bočné sú drevené, nakaširované)<sup>181</sup> s figurálnou výzdobou anjelov (Obr. 41) a dvoch plastik svätcov v životnej veľkosti v nikách na vchodovej strane (sv. Anton Pad. s laliou v ruke a s Ježiškom stojacim na knihe a sv. Mikuláš biskup).<sup>182</sup> Svätecké postavy sú patrónmi majiteľov hradu - Mikuláša Pálffyho a jeho bratancia Jána III. Antona (1642-1694), najstaršieho syna palatína Pavla Pálffyho. Nad vchodom z vnútornej strany je na rímse vsadený plastický štukový erb Ferdinanda Pálffyho, ďalšieho spolumajiteľa hradu, s jeho biskupskými insígniami - mitrou a berlou.<sup>183</sup> (Štuková výzdoba prechádza aj na vonkajšiu stranu, kde ju nad vchodom do kaplnky neskôr doplnili motívom Veraikonu - plastickou Veronikinou šatkou s namaľovanou Kristovou tvárou.)

Plášť kupoly je pásmi zbiehajúcimi sa do vrcholu členený na jednotlivé polia - striedavo štyri širšie a užšie, ktorešpondujúce s nerovnakými ob-

vodovými stenami osemuholníkového pôdorysu kaplnky. Celý povrch pokrýva bielo natretá štuková výzdoba, ktorej plastické figurálne motívy na pásoch a kartuše v jednotlivých poliach sú striedané maľbami v medailónoch a zrkadlách. (Obr. 42) Osemuholníkové pole vo vrchole klenby je dnes prázdne.<sup>184</sup>

V štyroch užších poliach plastické figúry anjelov na spôsob karyatíd držia nad hlavou kartuše (98 x 64 cm) so scénami zo života P. Márie: Zvestovanie, Navštívenie, Zasnúbenie a Útek do Egypta. Kresebné podané výjavy podľa tradičnej ikonografie sú maľované monochrómne, na žltom podklade so svetlami nasadzovanými belobou. Pod nimi po štyroch stranách sú rozmiestnené väčšie kartuše (v=70) s polpostavami evanjelistov sv. Jána, Lukáša, Mareka (Obr. 43) a Matúša v životnej veľkosti, s ich knihami a zvieracími symbolmi.

V spodnej časti širších polí, symetricky na štyroch stranách klenby dominujú veľké kartuše (330 x 210 cm) so skupinami anjelov na oblakoch, spievajúcich alebo hrajúcich na rôzne hudobné nástroje (päť spevákov, speváci s notami, dvojica anjelov hrajúcich na lutnu a husle, v pozadí ďalší s flautou a nad hlavným oltárom veľkí anjeli hrajúci na harfu a organ, vľavo anjeli s trianglom - Obr. 44, 45) každá na pozadí modrého neba s poletujúcimi okrídlenými anjelskými hlavičkami.

Štukové kartuše sú navrchu každého poľa spojené s menšími sekundárnymi medailónmi srdcovitého tvaru (86 x 63 cm), s koloristicky mimoriadne pôsobivými postavičkami letiacich putti, znázornenými v pohybe v rôznych pózach, ktoré sa ako kontrast striedajú s monochrómnyimi mariánskymi scénami vo vrchole klenby.

### 10. Program celku maliarskej výzdoby a voľba motívov

Ako sme pri výzdobe sály tereny konštatovali, je zrejme, že výber tém nebol náhodný a voľba konkrétnych výjavov mala súvis s osobnosťou objednávateľa, ktorý sa obvykle na ich formulovaní sám podieľal. Na zreteli preto treba vždy mať možnú jednotnú koncepciu celku, obsahovú väzbu maliarskych cyklov, v ktorých umelci realizujú program vopred vytýčený zámerom zadávateľa. Z neho vyplýva nadväznosť jednotlivých tematických okruhov, typickým



40. Boréas a Orithya, malba na klenbe 4. miestnosti vonkajšieho radu

spôsobom paralelne rozvíjaných, ktorým zasa zodpovedá rozmiestnenie, tvar, rozmery i farebnosť malieb.

Úsilie bádateľov však v tomto smere nie vždy býva úspešné. Interpretácia takéhoto zámeru je ľahšia pri naratívnych cykloch, ak je vodítkom jednoznačné identifikovanie ikonografie, známe sú súvislosti vzniku diel, a osobnosť objednávateľa a jeho aspirácie takúto rekonštrukciu umožňujú. V prípade interpretácie programu malieb na Červenom Kameni sme z tohto hľadiska iba na samom začiatku.

Možno predpokladať, že pri vzniku maliarskej výzdoby reprezentačných a obytných priestorov šľachtického sídla, ako to bolo časté, aj tu maliar spolupracoval priamo s objednávateľom. Aj keď jednotlivé kompozície navrhoval umelec sám, pri výbere a schvaľovaní svojich propozícií sa musel prispôbiť prianiam a zámerom objednávateľa, čo vzhľadom k ambicióznejšej osobnosti Mikuláša Pálffyho možno považovať za veľmi pravdepodobné.

Pre Tencalove diela typické sú samostatné, ikonograficky odlišné okruhy (najčastejšie tri súčasne)<sup>185</sup> v celku výzdoby simultánne rozvíjané.

Jedným z takýchto paralelných tematických okruhov v sale terrene by snáď mohlo byť plynutie

času, motív zániku a pomínutelnosti pozemských vecí, známe i z Ovidia - antické ruiny, koráb vo vlnách - ktorý je i odkazom na Pasquina ako citátom ironicky glosovaný (ako kontrapunkt k dominantnému „zlatému veku“ a bezstarostnosti tancujúcich nymf a hrajúcich sa detí i bukolických postáv hudobníkov v hlavných výjavoch na klenbe). „*Keďže už plávam na širom mori a vystrel som plachty naplno vetrom, čujte: nič netrvá na svete večne, všetko tu plynie a podobu menia vždy nestále tvary. Ešte aj čas je v pohybe stále a rúti sa ďalej práve tak ako prúd rieky: nemôže zastáť prúd rieky ani beh rýchleho času.*“ (Met. XV).<sup>186</sup>

Nápadný je motív vody,<sup>187</sup> opakujúci sa i v maliarskej zložke výzdoby interiérov, najmä cyklu riečnych krajín a obrazu rozbúreného mora v lunetách saly terreny (jej výzdobu, s vodnými živočíchmi - mušľami, dopĺňala skutočná tečúca voda a tiež výhľad na nádvorie s kašnou uprostred). Na hrade, postavenom na strmom skalnatom výbežku, bol nedostatok vody trvalo akútnym problémom. Pitnú vodu museli privádzať dreveným potrubím zo vzdialeného karpatského horského prameňa do cisterny na vnútornom nádvorí, z ktorej ju rozvádzali a používali aj na vodné efekty - vodotrysky v kašni na hradnom nádvorí,<sup>188</sup> i v sale terrene (s fontánkou v umelej grotte a jazierkom v podlahe). S vodným živlom v jeho rôznych podobách súvisia i námety viacerých malieb v sálach na poschodí: cestu k prameňu ukazuje anjel, ktorý sa zjavil Hagar v pustině; pri studni zahynuli druhovia, ktorých potom pomstil Kadmus; v kúpeli prekvapili starci cnostnú Zuzanu; altánok s fontánou v parku a krajinárske motívy s vodnými tokmi nájdeme zobrazené napokon aj ako súčasť pozadia alegorických postáv v prvej sále, atď.

Tak isto iba rámcovo možno konštatovať tematickú nadväznosť motívu žien-hrdiniek, *Donne famose, Femme illustrée* - začínajúci Lukréciovou v sale terrene a pokračujúci na poschodí cyklom ďalších ženských hrdiniek, biblických, legendárnych i historických, ktorých osudy sú vybrané ako príklady v pozitívnom i negatívnom zmysle (Hagar, Putifarika, Zuzana, Kleopatra, Orithya), rozvedený aj sekundárnymi alegorickými postavami, akcentujúcimi moralizátorský zámer takejto zostavy. K tomu prispávajú aj mužské vlastnosti, asi v miestnostiach

grófa - vernosť (biblický „*castus Joseph*“) a udatnosť (antický Kadmus).

Zmysel celku by sa dal považovať všeobecne za oslavu rodu, obsahujúcu azda (a príklady z analogických diel to naznačujú) i možné politické alúzie - každá zo zobrazených tém v sebe obsahuje aj nejaké poslostvo: oslobodenie Ríma podnietené Lukréciovou obeťou, veľký rod ktorý má vzísť z Izmaela, päť víťazov občianskej vojny zrodených z dračích zubov zasiatyh Kadmom, s ktorými potom založil slávne mesto Théby.

Na základe zachovaných diel a doterajších zistení interpretovať zatiaľ možno jednotlivé tematické okruhy iba v ich všeobecnom význame. Z výberu zobrazených tém rekonštruovať nejaký predpokladaný celkový zámer objednávateľa presnejšie nie je možné; túto otázku zatiaľ riešiť nevieme (záhadné sú aj ďalšie možné alúzie, vo výzdobe azda naznačené - ako napr. symbolika čísla päť, nie iba náhodou sa opätovne na viacerých miestach pripomínajúca, atď.). Ani identifikované grafické predlohy neposkytujú v tomto smere žiadne záhytné body.

Napriek tomu, že aj dosiaľ uvedené zistenia môžu prispieť k spresneniu ikonografie malieb, treba zároveň znovu konštatovať, že mnohé popísané zobrazenia sú netypické a celková idea preto zostáva veľmi nejednoznačná (týka sa najmä saly terreny). Týchto niekoľko predbežných úvah mohlo preto iba naznačiť možné smery ďalšieho bádania, ktoré by mohli byť východiskom k riešeniu naznačených otázok v budúcnosti.

## 11. Tencalov maliarsky štýl

Zachované kompozície na Červenom Kameni majú všetky podstatné markantné znaky Tencalovho maliarskeho štýlu, zakotveného v talianskej tradícii od 16. storočia, ako ich charakterizujú zhodne všetci autori, ktorí sa jeho dielami zaoberali. O jeho štýle tiež konštatujú, že sa od raného obdobia až po záverečné fresky vlastne nevyvíja je konštantný,<sup>189</sup> čo potvrdzujú aj rané diela na Červenom Kameni, v ktorých sú už všetky charakteristické znaky jeho maľby zastúpené takým spôsobom, ako v ostatných dielach z neskorších rokov.

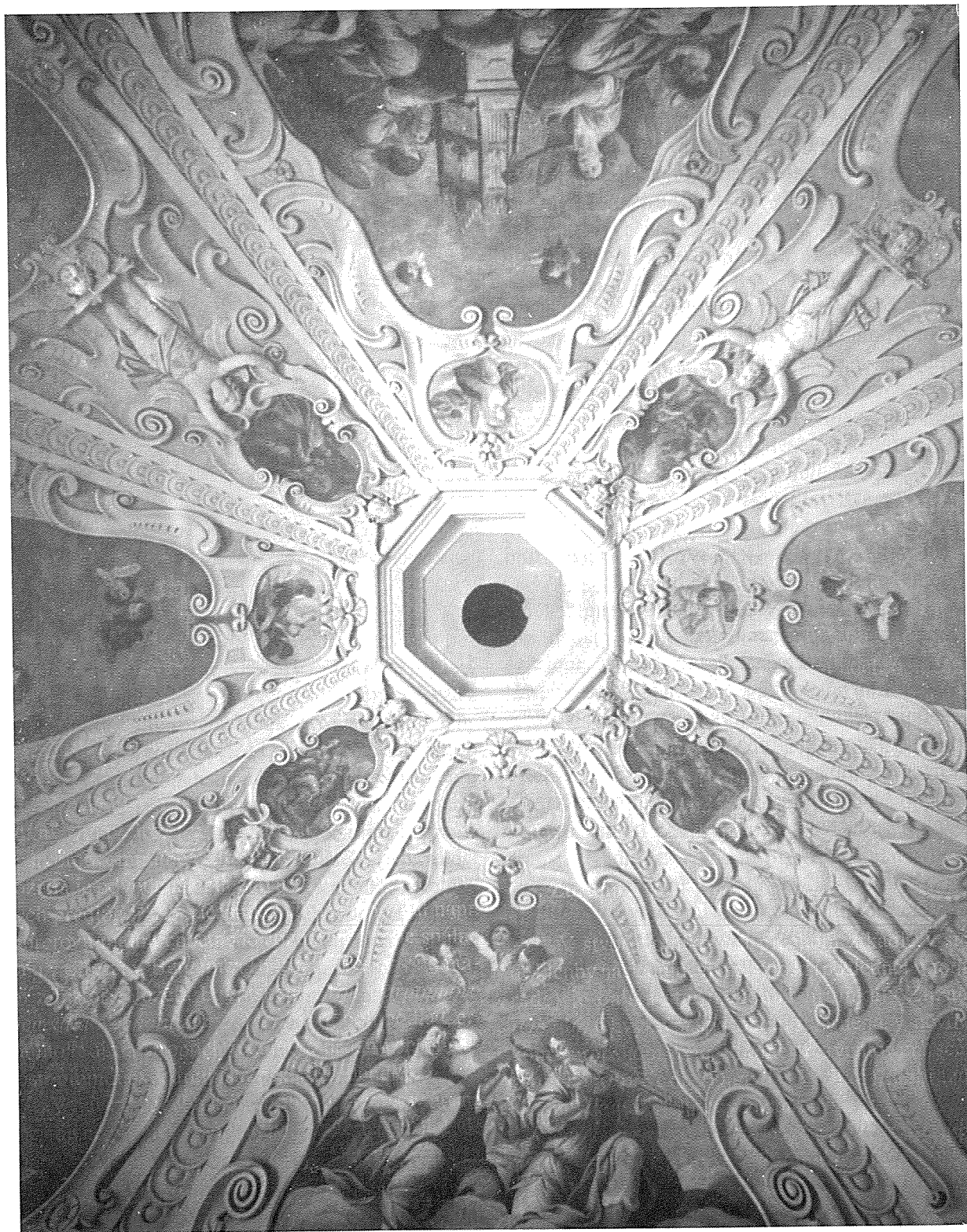
Klenba saly terreny predstavuje celok pestro polychromovanej plastickej štukovej výzdoby iba



41. Hlavný oltár hradnej kaplnky

doplnenej maľbami, vyplňajúcimi v nej vymedzené plochy zrkadiel, kartuší a medailónov. Aj v prvých sálach na poschodí je pomer malieb a kolorovaných štúk ešte v rovnováhe, ale na stropoch v ďalších sálach, kde je štuková výzdoba zredukovaná len na nabielené štukové rámy, už štetec nad špachtľou dominuje. Tieto rozdiely v celkovom začlenení malieb a vzájomnom pomere štúk a malieb, bývajú považované za doklad postupného slohového vývinu dielni, ktoré sa na výzdobe vystriedali. (Odhliadnuc od charakteru štukovej výzdoby majú však všetky maľby spoločné charakteristické štýlové znaky.)

Ako bolo v ranobarokovom období obvyklé, postavy a výjavy z antických príbehov sú tu znázornené ako samostatné obrazy (na čelný pohľad, zarámané v štukových zrkadlách a kartušiach na spôsob závesného obrazu), rozvíjané adíciou tematicky nadväzujúcich výjavov organizovaných v súlade s celkovým systémom výzdoby. Ich rozvrh je jasný a prehľadný, celky pôsobivé vyváženou skladbou



42. Štuková výzdoba klenby kaplnky s maľbami v kartušiach

tvarov a objemov. Pestré kompozície sú bez perspektívnych skratiek, rovnomerné osvetlenie bez temno-svitných efektov, jednotlivé maľby pôsobia ako zarámované obrazy alebo gobelíny.

Aj tam, kde Tencala výjav komponuje podľa predlôh najrôznejšej proveniencie (Beatrizet, Lafre-ri, Cotta - Storer, Le Moyne - Vignon, Tizian, Sade-ler - Coignet, Baur), sú hlavné postavy - v súlade s dôrazom na dejovú zložku a didaktickú funkciu - exponované do popredia, zahalené do bohatých pestrých drapérií, s dobovo aktualizovanými detailami, odevom a rekvizitami. Práve záľuba v drapériách, až prehnaná maniera ich dekoratívneho riasenia a záhybov (Jozef) patrí k typickým znakom všetkých Tencalových autentických malieb.

Rovnakým charakteristickým „tencalovským štýlom“ zjednotené a staticky pôsobiace sú i kompozície v súlade s námetom dost dynamické, s postavami v pohybe (tancujúce nymfy) alebo výrazne gestikulujúcimi (Jozef zachytený ako sa vytrhol Putifarke, Boréas). Aj B. Faßbinderová<sup>190</sup> konštatuje vo výjavoch „*die Neigung Tencallas zu starker Bewegung, zu großen Gesten und Pathos, andererseits eine Tendenz zu Beruhigung, ja sogar zu einer gewissen Statik und - hart gesprochen - zu gepflegter Langeweile, wobei aber der Personentypus und das Ambiente immer ziemlich gleich bleiben.*“

Hlavné jednajúce postavy, maľované tvarovo presným, vecne ostrým podaním dominujú aj veľkosťou. Umiestnené v prvom pláne, sú od zredukovaného pozadia výrazne oddelené (ich barokové spojenie a vzájomné prelntie chýba). V pozadí sa vyskytujúce krajinárske motívy, vegetácia, kulisovito pôsobiace svetlé palácové architektúry v priehľadoch, alebo časti interiérov sú iba doplnkom hlavných postáv, posunuté do ďalšieho plánu.

Výjavy, pri ktorých sa Tencala inšpiroval grafickými predlohami, dokladajú rôznu mieru závislosti a odlišný spôsob ich použitia v jednotlivých maľbách. Z tých, ktoré sme dosiaľ identifikovali, napr. oba výjavy z príbehu o Kadmovi preberajú iba celkový kompozičný rozvrh Baurových rytín, od ktorých sa v detailoch líšia; naproti tomu zavalitá postava Kleopatry je doslovným pretlmočením rytiny vo freske, iba zväčšenej do obdĺžnikového rámu (vynechaná je iba sekundárna scéna v pozadí a rekvizity naspodu - pudlík, druhý košík s kvetmi polože-

ný na zemi - tie však mohli zaniknúť už pred reštaurovaním dost poškodenej maľby). Rovnako Pasquino, figúra boha Nílu i ďalšie postavy na klenbe a v lunetách sály terreny verne reprodukovujú zvolené predlohy, ktoré iba v detailoch voľnejšie obmieňajú a prispôbujú na potrebný formát zrkadiel a kartuší.

Na Červenom Kameni však nenájdeme napr. kontinuálny spôsob zobrazenia simultánnych dejov v tom istom výjave, u Tencalu neskôr častý, ani jeho obľúbené dekoratívne polfigúry zakomponované v popredí výjavov.

Okrem tvarovo bohato aranžovaných drapérií a celkového charakteru malieb typická je aj Tencalova záľuba v okrúhlych stereotypných ženských tvárach so zvlnenými, v strede na pútec rozdelenými vlasmi a v príbuzných proprociách zavalitých postáv. Tento rovnaký ženský typ<sup>191</sup> je ďalším z poznávacích znakov jeho autentických diel (mužské figúry predstavujú trochu väčšiu škálu obmieňaných muskulózných typov, sú viac individualizované a vzájomne odlišné). Vyhlásenú krásavicu Kleopatru tu zobrazil ako matrónu so zavalitým trupom - je temer rovnaká ako Putifarka, pre ktorú by takýto ženský typ bol azda vhodnejší. (Ich plastickou analógiou je aj socha Afrodity - Venuše/?/ s jej rubensovskými proporciami v nike sály terreny.) Takéto dost obhrúble, „sedliacke typy“ rovnako ponímaných alegorických a mytologických ženských postáv nájdeme neskôr temer vo všetkých jeho výjavoch (od Bergama cez Viedeň a Trautenfels až po Náměšť): „*So bleiben die Frauengestalten in der Rolle sowohl als Göttin des Olymp wie als Maria oder stillende Mutter mehr mit der Erde des Luganerseufers verbunden, als daß sie die Sprache des Wiener Hofes angenommen hätten.*“<sup>192</sup>

Platí to aj o detských figúrach, opakujúcich (tak ako plastické dvojice v štukovej výzdobe na klenbe sály terreny) ten istý typ buclatých chlapcov s vlnitými vlasmi.<sup>193</sup> Typizované postavičky hrajúcich sa detí v sale terrene akoby z oka vypadli napr. deťom šantiacim na freskách sály v Trautenfels, zakomponovaným naspodu „vážnych“ výjavov.

Mnohé ďalšie motívy, prvky a celé figúry Tencala používa v svojich dielach viackrát a opakuje často doslovne. Viaceré z postáv, ktoré sme si všimli na maľbách sály terreny, t.j. už v jeho zatiaľ najra-



43. Evanjelista Marek, malba v kartuši na klenbe kaplnky



44. Anjeli - hudobníci, malba v kartuši a erb bisk. F. Pálffyho nad vchodom do kaplnky

nejšom diele, spoznávame zakomponované aj do klenbových malieb dómu v Passau, jeho diela záverečnom. Prispôbené sú inému kontextu, odvodené však z toho istého sortimentu predlôh.<sup>194</sup> Veľmi príbuzné a rovnakým spôsobom maľované sú tiež jeho idealizované krajinárske motívy - buď samostatné (cyklus krajínok v Náměšti a v sale terrene Červeného Kameňa sú akoby z jednej série) - alebo dopĺňajúce pozadia hlavných figurálnych výjavov.

Tencalove takto charakterizované maľby majú spoločné aj okolnosti a dôvod ich vzniku. Úspechy mal v kruhoch vysokej dvorskej šľachty, ktorej predstavu o reprezentácii a prepychu svojim umením realizoval. Jeho objednávateľmi boli zväčša poprední príslušníci vzájomne spríbuznených rodov z generácie, vychovanej už na jezuitských gymnáziách,<sup>195</sup> zastávajúci významné postavenie u dvora, v krajin-

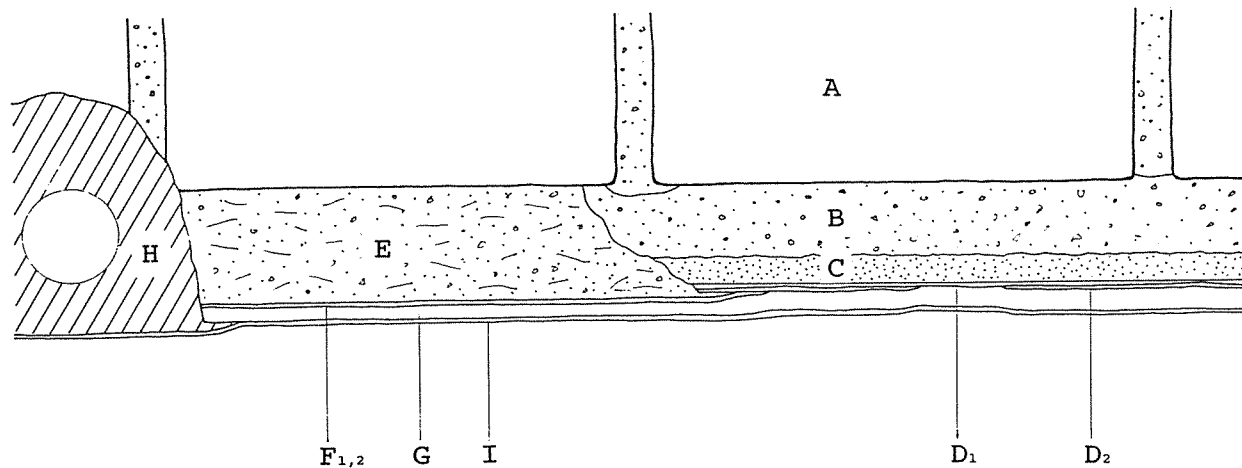
ských úradoch či obrane vlasti. Ich predstavám a nárokom konvenovalo práve Tencalovo umenie, v ktorom na dobrej kvalitatívnej úrovni sú tradičné talianske dekoračné princípy v súlade s moralizujúcimi a alegorizujúcimi interpretáciami antických mýtov, ako ich pestovala napr. dobová katolícka náučnosť jezuitských drám (pri analýze obsahovej stránky jeho neskorších diel boli viackrát konštatované analógie s jezuitským školským divadlom, s ktorým všetci aristokrati z generácie jeho objednávateľov v Trnave, Viedni či Grazi prišli do styku).<sup>196</sup>

## 12. Poznámky k technike Tencalovej malby

„Dieser fürtrefliche Künstler hat die fast ganz darnider ligende Kunst in fresco oder nassen Kalk auf Mauren zu mahlen, wieder erhoben und seine



45. Anjeli - hudobníci, malba v kartuši nad hlav. oltárom



46. Stratigrafia podkladu a vrstiev maľby *Kadmus zasial dračie zuby* v štukovom zrkadle stropu (podľa R. Mercella)

- A - tehlové murivo (klenba)
- B - arriccio, na ňom kompozičný rozvrh maľby sinopiou (červený pigment rozpustený vo vode)
- C - intonako hladené, na ňom kresba čiernou linkou a ryté línie obrysov
- D<sub>1</sub> - podmalba al fresco: plochy podložené farbou, figurálna kompozícia vypracovaná červenou štetcovou kresbou
- D<sub>2</sub> - vrchná vrstva maľby (tempera)
- E - plomba (vápenný štuk s primiešanými chlpmi)
- F<sub>1</sub> a F<sub>2</sub> - vápenné nátery na plombách (zasahujúce aj mimo ne)
- G - vápenné nátery pokrývajúce celú plochu maľby (2-6 vrstiev)
- H - sadra a vápenná malta v miestach zasekania elektrického vedenia
- I - zelený hlinkový náter

*herrliche Erfahrung durch allerhand schöne verfertigte Werke an Tag gelegt*“, píše výslovne o Tencalovi r.1675 Joachim von Sandrart.<sup>197</sup> Napriek tejto často citovanej pasáži, však všetky Tencalove maľby, bežne označované za fresky, sú z hľadiska technológie vlastne kombináciou pravej fresky s domalbou *al secco*.

Technika pravej fresky (*fresco buono*), doména talianskych špecialistov, je u nás v barokovom období už zriedkavá; častejšie sa v strednej Európe používali rôzne kombinácie podmalby do mokrej omietky s domalbami temperou (*freskosecco*), prípadne sa stretávame s maľbou iba na vápennom nátere, nahrádzajúcom podkladové vrstvy s ich zložitou výstavbou. V tomto kontexte musíme dať za pravdu uvedenej dobovej charakteristike Tencalu aj ako obnoviteľa upadajúcej freskovej techniky.

Z hľadiska historickej technológie sa v odbornej literatúre Tencalovým maľbám zatiaľ venovala iba minimálna pozornosť.<sup>198</sup> Výsledky výskumov a analýz, vykonaných na Červenom Kameni v súvislosti s reštaurovaním výjavu „Kadmus zasial dračie zu-

by“ na klenbe jednej z miestností na poschodí v r.1994-95 (zatiaľ poslednej odkrytej v tomto krídle hradného paláca)<sup>199</sup> boli preto vítanou príležitosťou pre štúdium štruktúry jednotlivých maliarskych vrstiev a technologickej výstavby Tencalovej maľby. Získané poznatky možno zovšeobecniť aj pre maľby v ostatných priestoroch hradu, ktoré si - tam, kde nedošlo k neskorším rušivým zásahom - zachovali pozoruhodnú sviežosť. Výrazný je najmä živý kolorit pestrých farieb, s dominujúcimi sýtymi tónmi okrov, žltej, červenej, hnedej i fialovej a kontrastnými akcentami modrej a tyrkysovozelenej.<sup>200</sup> Takáto sviežosť koloritu, celkové štýlové vlastnosti a Tencalov charakteristický rukopis sú do značnej miery dôsledkom práve použitej tradičnej maliarskej techniky, o ktorej sa preto aspoň stručne zmienim. Vychádzam pritom zo spomínaných reštaurátorských výskumov.

Povrch maľby v zrkadle bol síce v minulosti poškodený plombami a presekáním pri zavádzaní elektroinštalácie, ale rozsiahle plochy so všetkými pôvodnými vrstvami maľby a podkladu, zachované

pod viacnásobnými nátermi,<sup>201</sup> umožnili jej odkrytie a celkové zrekonštruovanie.

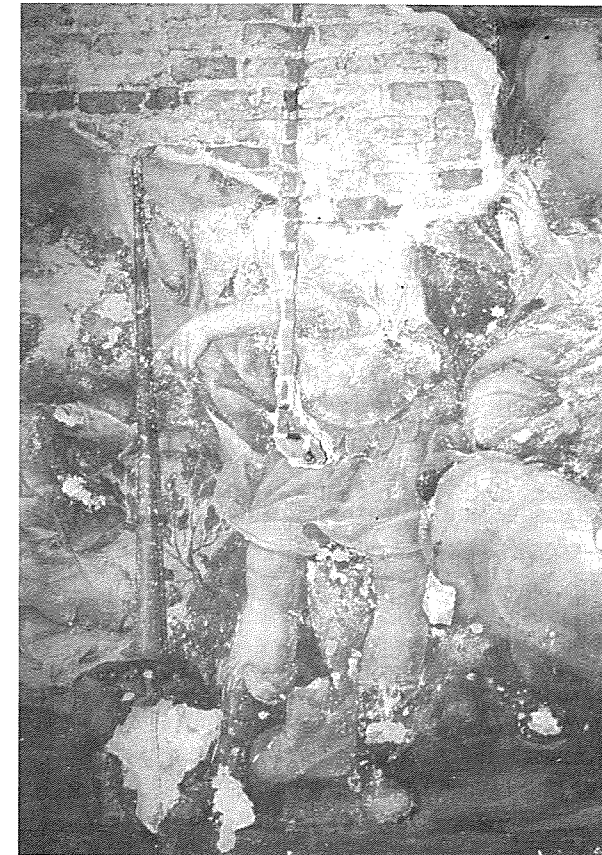
Tencalova maliarska technika bola naozaj pozoruhodná, čo možno doložiť aj v prípade zreštaurovanej maľby, ktorá podľa zistenej a zdokumentovanej stratigrafie (*Obr.46*) obsahuje všetky náležitosti charakterizujúce tradičnú freskovú techniku, ako sa od stredoveku vyvinula v Taliansku (talianska je i dodnes všeobecne používaná tradičná terminológia).

Na tehlovom murive klenby je vrstva spodnej hladenej omietky - *intonaka*. Táto podkladová omietka bola v plochách väčších zrkadiel nanášaná postupne, v denných dávkach (*giornáty*), ktoré sú v mieste nadviazania na výjavoch dodnes zreteľne viditeľné. Denné dávky tu predstavujú po 2-4 vertikálne pruhy (cca 1,5 - 2 m<sup>2</sup>). Ich hranice sledujú obrysy telesných tvarov figúr alebo drapérií i s príslušnou časťou pozadia - oblohy a vegetácie. V miestach, kde vrchné vrstvy maľby odpadli, bolo na intonaku zreteľne vidieť dokonca podkresbu, maľovanú štetcom červenou farbou (*sinopia*).<sup>202</sup> Naskytla sa tak vzácna možnosť študovať prvotný rozvrh celku, inak pred zrakom diváka skrytá. (*Obr.47 a,b*) Kompozícia rozvrhnutá touto štetcovou kresbou bola potom prekrytá ďalšou tenkou vrstvou omietky (*arriccio*), do ktorej je prenesená definitívna kresba prepauzovaním z kartónu (pruhy papiera prikladané na miesto a preprášené uhlom - tal. *spolvero*, i obrysové línie preryté do čerstvej omietky). Vlastná vrchná maľba pozostáva tiež z viacerých vrstiev. Podmalovaná je plochami sýtych tónov (drapérie, inkarnáty), opäť s viditeľnou kresbou, korigujúcou pôvodný rozvrh a napokon definitívne dokončovaná drobnomaľbou detailov.

Rozsah zachovania všetkých súčastí pôvodnej Tencalovej maľby vo väčšine výjavov na Červenom Kameni je naozaj obdivuhodný, čo iba umocňuje ich význam.

### 13. Záver

Maľby pre Mikuláša Pálffyho na Červenom Kameni, chronologicky zatiaľ prvé známe Tencalovo dielo, boli prológom, skvelou intrádou celej jeho neskoršej činnosti na sever od Álp, završenej freskami v Passau. Už v nich sa predstavuje ako umelec



47 a. Stav maľby po odkrytí

47 b. Detail - odpadnuté vrstvy maľby v spodnej časti Kadmovej kopije (odkryté arriccio s viditeľnou sinopiou)



suverénny, štýlovo vyzretý - tak ako ho poznáme z neskorších diel z rokov 1765-79. Datovanie vzniku malieb už do r.1655 významne prispieva k poznaniu Tencalovej dovtedajšej činnosti, o ktorej nie je nič známe; iba veľmi približné a nekonkrétne sú aj dosiaľ zistené údaje o jeho príprave a školení v rokoch 1640-55, zrejme v severotalianskych (lombardských) strediskách.<sup>203</sup>

Úvahy o Tencalových možných učiteľoch v rodnom kraji (Isidoro Bianchi z Campione, Carlo Francesco Nuvolone) zostávajú pre nedostatok konkrétnych prameňov a nedostatočný stav bádania o umení prvej polovice 17. storočia iba hypotetické. Niet dôvod pochybovať o údají J. von Sandrarta,<sup>204</sup> ktorý spomína jeho školenie v Miláne, Bergame a Verone. Ako sme doložili v konkrétnom prípade, inšpiroval sa aj dielami svojho staršieho vrstovníka Johanna Christoha Storera, s ktorým spolupracoval na výzdobe Palazzo Terzi v Bergame a snád i v Miláne.<sup>205</sup> Viacerí autori konštatovali ovplyvnenie jeho štýlu aj rímskymi dielami Carracciocov, P. da Cortonu, atď. Napriek početným inšpiráciám sú však tieto vplyvy považované iba za sprostredkované a jeho pobyt v Ríme nie je zatiaľ doložený. Podľa B. Faßbinderovej<sup>206</sup> sú v jeho dielach paralely s reprodukčnou grafikou väčšie než s originálmi; naproti tomu W. Kitlitschka na základe rozboru koloritu mariánskych výjavov v kaplnke zámku Trautenfels dospieva k názoru, že Tencala musel rímske a florentské diela P. da Cortonu poznať z autopsie, a nie iba z rytinových reprodukcí.<sup>207</sup> I v Lombardsku a Bergame však mal dost príležitostí oboznámiť sa s dielami podobného charakteru, ktoré naňho zrejme zapôsobili počas umeleckého formovania a ktorých ohlasy nachádzame v jeho vlastných prácach (G.B. Castello, C. Proccacini, atď.). Na možné ovplyvnenie aj výzdobou lombardských Sacri Monti (Varallo - fresky od Antonia D'Enrico, zv. il Tanzio a i.) upozornili J. Ganz.<sup>208</sup>

Ako už viacerí bádatelia zhodne konštatovali,<sup>209</sup> v kontexte európskeho umeleckého vývinu nebol eklektický Tencala samozrejme žiadnym priekopníkom alebo novátorom. Technicky a remeselne bol však nesporne zručným dekoratórom, s citom pre farbu a detail, ako freskant v svojej dobe rešpektovaný<sup>210</sup> a svojími objednávateľmi vysoko cenený. „Die Maltechnik, der Stil und der Formenschatz Ten-

*callas sind italienisch, d.h. bolognesisch-römisch geprägt, vom Handwerkskünstler aus Bissone meisterhaft umgesetzt und in den Norden übertragen worden.*“ resumuje Jürg Ganz.<sup>211</sup>

Jeho výberom Mikuláš Pálffy anticipoval vkus najvyšších dvorských kruhov, cisárovnej-vdovy Eleonóry a Tencalových neskoších aristokratických objednávateľov, príslušníkov popredných šľachtických rodov z jeho generácie. Pre nás navyše nie je tiež zanedbateľné, že vzhľadom k celkovej situácii v 17. storočí na Slovensku, jeho malby na Červenom Kameni reprezentujú to najkvalitnejšie, čo sa u nás z ranobaročkovej vývinovej fázy výzdoby profánnych interiérov zachovalo (porov. napríklad hoci so spomínanými mytologickými malbami v Banskej Bystrici).<sup>212</sup>

Tencalom založená tradícia prežíva v cirkevnom i profánnom monumentálnom maliarstve ešte do prvých decénií nasledujúceho storočia v činnosti jeho priamych žiakov a nasledovníkov.<sup>213</sup> Ako jednu z konkurencieschopných tendencií ju v priamej línii možno sledovať v dielach najmenej dvoch nasledujúcich generácií „Austro-Talianov“, usadených vo Viedni a svojou činnosťou zasahujúcich aj na juhozápadné Slovensko, ktorí tu výrazne prispeli k víťazstvu baroka.<sup>214</sup> (Túto nadväznosť možno aj konkrétne doložiť - v závere svojej tvorby Tencala napr. ovplyvnil aj Giovanni Antonia Galliartho, svojho žiaka a pomocníka na freskách v Passau v r.1684, u ktorého sa potom vyučil zasa jeho syn Gottlob Antonio, jeden z predstaviteľov vrcholnobarokovej fresky u nás.<sup>215</sup>)

#### POZNÁMKY

(1) JEDLICKSA, P.: *Adatok erdődi báró Pálffy Miklós, a győri hős élettrajzához és korához 1552-1600.* Eger 1897; - RÓZSA, Gy.: *Nádasdy Ferenc és a művészet.* Művészettörténeti Értesítő, 1970, s.185-202; - KOPPÁNY, T.: *Batthyány I. Adam építkezései 1629-1659.* Történelmi Szemle, 1984, č.4, s.546-555; - PÉTER, K.: *Esterházy Miklós.* Budapest 1983; - GALAVICS, G.: *A mecénás Esterházy Pál. (Vázlat egy pályaképhez).* Művészettörténeti Értesítő, 1988, č.3-4, s.136-161 (nemecká verzia *Fürst Paul Esterházy 1635-1713 als Mäzen. Skizzen zu einer Laufbahn.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLV, 1992, s.121-143); - súhrne k dobovej umeleckej problematike tiež GALAVICS, G.: *Későreneszánsz és korabarokk. (Jegyzetek a 17. század első felének hazai művészetéhez).* In: Művészettörténet - Tudománytörténet. Budapest 1973, s.41-90.

(2) Údaje k jednotlivým členom rodu Pálffy obsahujú práce starších maďarských autorov, najmä ALBRECHT, J.: *Monographia historico-diplomatica celeberrimae gentis Pálffyanae...* 1829, rkp. (ŠOKA Bratislava-vidiek v Modre, bez čís.), najmä kap. XXXIV, s.161 n.; - NAGY, I.: *Magyarország családai czime-rekkel és nemzetrendi táblákkal IX.* Pest 1862, s.52-53, rodokmeň s.77; - JEDLICKSA, P.: *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához 1401-1653 s gróf Pálffyak élettrajzi vázlatai.* Budapest 1910, s.191 n. (biogramy s.485 n., rodokmeň na s.686-687); - KEMPELEN, B.: *Magyar nemes családok 8.* Budapest 1914, s.137; - porov. tiež *Slovenský biografický slovník, zv. IV.* Martin 1990, životopisné heslá na s.378-381 (ďalej cit. ako *SBS*).

(3) MARTINOLA, G.: *Lettere dai paesi Transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX).* Bellinzona 1963; - GARAS, K.: *Migrations des artistes, relations artistiques. (Les maîtres italiens et la pénétration du baroque en Hongrie).* In: Baroque VIII. Montauban 1976, s.47 n.; - GARAS, K.: *Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhoditása. (Művészvándorlás, művészeti kapcsolatok).* In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1975, s.201-225; - Napr. talianski štukatéri tu až do 18. storočia nemali prakticky žiadnu konkurenciu - AGGHÁZY, M.: *A barokk szobrászat Magyarországon I.* Budapest 1959, kap. „Felvidéki és Dunántúli stukkátorok“, s.45-52; - PREIMESBERGER, R.: *Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich.* In: Arte e Artisti dei Laghi Lombardi. Como 1964, s.339; - AGGHÁZY, M.: *Stuccatori e scultori comaschi in Ungheria.* Arte Lombarda 10, 1965, s.99-108; - Tá istá: *Neuere Fragen zur Tätigkeit der norditalienischen Stukkateuren in Ungarn.* In: Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa. Poznań 1981, s.141-157; - SCHEMPER, I.: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum.* Wien - Köln 1983; - PREISS, P.: *Italští umělci v Praze. Renaissance - manierismus - barok.* Praha 1986, s.254 n.

(4) SANDRART, J. von.: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister,* hrsg. u. kommentiert von A.R. PELTZER. München 1925, s.214. - Sandrartovo dielo (vydané potom r.1683 aj v latinčine), doplnil a upravil dr. Jacob VOLCKMANN a vydal v ôsmich zväzkoch v Norimbergu ešte v rokoch 1768-1775: „*Deutsche Academie der Bau- Bildhauer- und Maler-Kunst, worinn die Regeln und Lehrfüße dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehreren Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden, wie solche in Rom auf das genaueste abgezeichnet sind...*“ (I. Haupttheil, Bd.1, 2, 3; - II., Bd.4, 5; - III., Bd.6, 7, 8; - UK Bratislava, sign. E 124).

(5) Uvádzaný ako Tencala i Tencalla. Narodený 10. septembra 1623 v Bissone ako syn staviteľa G.G. Tencallu, zomrel 9. marca 1685 tamtiež. Podľa údajov z matiek v rodnom Bissone, kam sa po celý život vracal, trvalo žila jeho manželka a narodili sa jeho štyri dcéry. - BRENTANI, L.: *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti.* Vol. VII. Lugano 1963, s.72-107; - Vol. III., Como 1939, s.7. - Hlavná lit. o je-

ho diela: GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVII. században.* Budapest 1953, s.142-143; - KITLITSCHKA, W.: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen.* Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd.23, 1970, s.208-231; - BRUCHER, G.: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte.* Graz 1973, s.26 n.; - ŘEHULKA, E.: *Maliřské dílo C. Tencally na Moravě.* Rkp. dipl., Brno 1977; - GANZ, J.: *Zur Tätigkeit des Malers Carpofo Tencalla südlich der Alpen.* Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 35, 1978, Heft 1, s.52-68; - FABBINDER, B.: *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum.* Phil. Diss., Universität Wien 1979, I., s.5-30; - SCHEMPER-SPARHOLZ, I.: *Illustration und Bedeutung. Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofo Tencallas in Trautenfels, Eisenstadt und Náměšť a.d. Oslava.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XL. 1987, s.303-319, 14 obr. na pril.; - najnovšie GALAVICS, G., In: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és talalkozások - Baroque Art in Central Europe. Crossroads. (Kat. výstavy, Budapesti Történeti Múzeum 1993). Budapest 1994, s.12 a lit. v pozn.1; - GARAS, K.: *Itáliai festők Közép-Európában.* Tamtiež, s.45.

(6) Niekedy v rokoch 1680-84 musel byť v Prahe, kde pre gr. Václava Vojtecha zo Šternberka (1643-1708) pracoval na výzdobe novostavby jeho letohrádku Troja (čo podľa informácie dr. P. Fidlera možno doložiť aj dosiaľ nepovšimnutými archívnyimi dokladmi). Začal v sale terrene a jeho dielom sú tu nepochybné aj maľby na klenbe jednej z miestností prízemnia (5 výjavov z príbehu o zlatých jablkách zo záhrady Hesperidiek a putti s atribútmi Živlov). Pôvodne freskové figurálne výjavy napriek úplnej premalbe dodnes prezrádzajú typické znaky Tencalových kompozícií; technologicky, charakterom i štýlovo sú úplne odlišné od známej výmaľby ostatných priestorov, realizovanej temperovou technikou. Všetci autori sa však zaoberali dosiaľ výhradne iba týmito neskoršími dielami a za prvú fázu postupnej výzdoby v súlade s A. Birnbaumovou (1929) považujú až maľby, ktoré v r.1689-90 realizoval tridentský F. Marchetti so synom (vystriedaní napokon v rokoch 1690-97 Abrahamom a Isaakom Godynom z Antverp). - Porov. súhrne PREISS, c.d. (v pozn.3), s.270 n.; - KROPÁČEK, J.: *Architekt J.B. Mathey a zámek Troja v Praze. Stavebník - umělec - pojetí díla.* In: Acta Universitatis Carolinae - Philosophica et historica 1, 1987. Příspěvky k dějinám umění IV. Praha 1988, s.47-101 (tam cit. ostatná staršia lit.); - Otvorené otázky autorstva sa neriešili ani pri poslednom reštaurovaní (J. Brodský, P. Bareš). - TOROŇ, J.: *Nástěnné malby zámku Troja v Praze.* In: Technologia artis 3. Praha 1993, s.38-44, zmienka na s.38: „Nejasné je autorství maleb v některých přízemních sálech...“

(7) Porov. BEL, M.: *Notitiae Hungariae novae historico-geographica, II.* Viennae 1736, s.169-174; - KORABINSKY, J.M.: *Geographisch-historisches und Produkten Lexicon von Ungarn.* Pressburg 1786, s.56; - JEDLICKSA, P.: *Vöröskő vára s történeti emlékei.* Magyar Sion, 6, 1868, s.198; - Ten isty: *Kiskárpáti emlékek Vöröskőtől Szomolányig I.* Eger 1882, s.67 n.; - GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), s.50, 130, tam i ostatná staršia lit.; -

MENCLOVÁ, D.- ŠTECH, V.V.: *Červený Kameň*. Bratislava 1954, najmä s.48-53; - DEÁK, L.: *Štátny hrad Červený Kameň*. Bratislava 1958, s.30-32; - AGGHÁZY, c.d. (v pozn.3, 1959), II., s.309-310; - *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. I*. Bratislava 1967, s.263; - BOROVSÝ, Š.- JANKOVIČ, V.- IZAKOVIČOVÁ, M.: *Červený Kameň. Hrad a okolie*. Bratislava 1969, s.18-19; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.224 a pozn.79; - KRAMPL, J.: *Hrad Červený Kameň*. Bratislava 1975, s.10-11; - GARAS, c.d. (v pozn.3, 1975), s.213-214 a obr.3-5; - ARADI, N. (Ed.): *A művészet története Magyarországon. A Honfoglalástól napjainkig*. Budapest 1983, s.225-226, obr.233, 234 a 238; - *Barock in der Slowakei*. (Pamiatky a múzeá 1992 - Sonderdruck), obr.14-21, 138, 233 a zad. strana obálky; - GALAVICS, c.d. (v pozn.5), s.12; - GARAS, c.d. (v pozn.5, 1994), s.45.

(8) V rokoch 1625-46 predseda Uhorskej kráľ. komory, 1640 vystriedal staršieho brata Štefana aj v dedičnej funkcii hlav. kapitána Bratislavského hradu a bratislavského župana. Neskôr krajinský sudca, na stavovskom sneme r. 1649 zvolený za uhorského palatína a miestodržiteľa. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.132 n.; - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.495-498; - *SBS*, c.d. (v pozn.2), s.380, tam ostatná lit.

(9) Presný dátum jeho narodenia nie je známy (rodičia sa zosobášili 17. apríla 1618). - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.494; - O ňom ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), kap. XXXIV, s.162-164; - NAGY, c.d. (v pozn.2), s.52-53. Mal iba sestru Máriu, ktorá sa 25.8. 1636 vydala za gr. Gabriela Erdődyho; tá však už r.1648 zomrela.

(10) ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.129; - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.492-494; - *SBS*, c.d. (v pozn.2), s.380. Sobášom s Evou Zuzanou Puchheimovou získal pre rod fideikomis Krumbach a Marchegg vrátane dolnorakúskych panstiev Krumbach, Kirchsclag a Saubersdorf.

(11) ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.162; - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.360 n. Posledný Mikulášov list z Ingolstadtu je odoslaný ešte v januári 1645 (tamtiež, č.788 na s.393). - Ingolstadt bol v 17. storočí najnavštevovanejšou katolíckou nemeckou univerzitou, ústavom vyslovene „šľachtického typu“ - k tomu MÜLLER, R.A.: *Universität und Adel. Eine soziostrukturelle Studie zur Geschichte der bayerischen Landesuniversität Ingolstadt 1472-1648*. Berlin 1974.

(12) Do Talianska viedla v mladosti aj cesta Mikulášovho otca Štefana a jeho bratov. - Porov. obsah inštrukcie ich matky, vodvy Márie Fuggerovej z r.1604 hofmeistrovi M. Hauptovi, ktorý ich sprevádzal (FIDLER, P.: *Die Bautätigkeit der Familie Pálffy...* v tomto čísle ARS, s. 216-217 a pozn.29).

(13) Cesty stredoeurópskych šľachticov vždy viedli aj do Ríma, na ktorý pripadla najdlhšia časť (priemerne dve tretiny) pobytu. - HOJDA, Z.: „*Kavalirské cesty*“ v 17. storočí a zájem české šľachty o Itálii. In: Itálie, Čechy a střední Evropa. Praha 1986, s.216-

239; - Príkladom môže byť napr. cesta mladého gr. Černína (absolvovaná tiež v rokoch 1645-48, z toho v Ríme 14 mesiacov), ktorej priebeh podrobne spracoval KALISTA, Z.: *Mláďi Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*. Praha 1932, I., s.168 n.; - Porov. tiež SCHUDT, L.: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 1959 (Römische Forschungen der Bibliotheca Herziana XV.) a ostatná lit. v našej pozn.17 a 20.

(14) Tomáš IV. Pálffy (z inej línie rodu, syn Michala, vnuk Jána I.), kancelár a biskup, zomrel 1679. - O ňom: ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.152-153; - NAGY, c.d. (v pozn.2), rodokmeň na s.76; - *SBS*, c.d. (v pozn.2), s.381; - STEINHUBER, A.: *Geschichte des Collegium Germanicum hungaricum in Rom*. Freiburg i.B. 1906, Bd. I/3, s.492-493; - V liste Štefanovi Pálffymu 1.7.1645 opisuje Tomáš Pálffy svoje primície, kvôli ktorým sa musel zadlžiť. Zmieňuje sa aj o Mikulášovi, ktorý bol pri tejto príležitosti uňho v kolégiu „aj s mladým pánom Sándorom Bakoczom“. Obracia sa na na Štefana Pálffyho ako svojho patróna s prosbou o príspevok na cestu domov. Svoju naliehavú prosbu opakuje aj v ďalšom liste 15.7., lebo inak sa bude musieť z Ríma vrátiť pešo ako pútnik („*csak peregrinus ruhában...*“). - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.407, č.820 a 821. (Tomáš Pálffy bol v Ríme opäť aj r.1654, v súvislosti s vybavovaním svojho vymenovania za csanádskeho biskupa - Tamtiež, s.500.)

(15) SCHMIDT, P.: *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552-1914)*. Tübingen 1984; - Na rímskom kolégiu v prvej polovici 17. storočia napr. iba z ostrihomskej diecézy študovalo 43 študentov, z ktorých mnohí po návrate dosiahli hodnosť biskupa (o.i. všetci neskorší uhorskí primasi: I. Lósy 1599-1606, J. Lippay 1621-25, J. Pohronec Szelepcsényi od r.1627) - porov. STEINHUBER, c.d. (v pozn.14), Bd. I/3: *Die Zeit von 1600 bis 1655*.

(16) Porov. Mikulášov list otcovi datovaný 16.3.1645, v predvečer odchodu z Viedne - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.397, č.796. Na cestu sa chystal už v lete predošlého roka, ale kvôli vojnovým udalostiam sa z Ingolstadtu nedostal - Tamtiež, s.386, č.772.

(17) O význame ciest v systéme výchovy mládenčov z popredných stredoeurópskych šľachtických rodín svedčí aj bohatá lit., pre obdobie 17. storočia z novších najmä: - KÜHNEL, H.: *Die adelige Kavalierstour im 17. Jahrhundert*. Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 36, 1964, s.365 n.; - CSÁKY-LOEBENSTEIN, E.-M.: *Die adelige Kavalierstour im 17. Jh. - Ihre Voraussetzungen und Ziele*. (Dis. phil.) Wien 1966; - Tá istá: *Studien zur Kavalierstour österreichischer Adelliger im 17. Jh.* Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung 79, 1971, s.406-428; - STEGL, J.: *Der wohl unterwiesene Passagier. Reisekunst und Gesellschaftsbeschreibung vom 16. bis zum 18. Jh.* In: *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jh. als Quellen der Kulturbeziehungsforchung*. Berlin 1980, s.353-

384; - KROUPA, J.: *Dietrichsteinové v polovině 17. století a model tzv. kavalirské cesty*. Historická Olomouc 4, 1983, s.109-117; - HOJDA, c.d. (v pozn.13), s.216-239; - Ten istý: „*Voyages de Chevaliers*“ de Bohême au XVII<sup>e</sup> siècle. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DCCCLXX. Prace historyczne 2, 88/1989, s.216-239; - BINKOVÁ, S.- POLIŠENSKÝ, J. (Ed.): *Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deniky a listy ze 17. století*. Praha 1989; - HEIß, G.: *Standeserziehung und Schulunterricht. Zur Bildung des niederösterreichischen Adelligen in der frühen Neuzeit*. In: *Adel im Wandel. Politik - Kultur - Konfession 1500-1700*. Kat. výstavy, Rosenberg 1990, s.391 n. (najmä časť 3. „*Die Reise: Höhepunkt und Ende der Adelserziehung*“, s.398-404 a príslušné kat. heslá); - SLAVÍČEK, L. (Ed.): *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*. Kat. výstavy, NG Praha 1993 - časť II. „*Delitiae Italiae*“, s.63 n. (HOJDA, Z.: *Česká aristokracie a barokní Evropa*, s.63-66 a kat. heslá II/1-3, s.67-95); - *Cesty a cestovatelé v raném novověku*. Kat. Litoměřice 1994; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), časť III.

(18) K funkcii a úlohe dvorního pedagoga: FERTIG, L.: *Die Hofmeister. Ein Beitrag zur Geschichte des Lehrstandes und der bürgerlichen Intelligenz*. Stuttgart 1975 (najmä kap.4: *Der vollkommene Hofmeister*, s.44-57). V tejto súvislosti zaujímavý je obsah listu gr. Pavla Pálffyho z 26.8.1644, v ktorom brata informuje, že mu dovedajší dvorní majster oznámil, že sa na cestu do Talianska nepovažuje za vhodné, lebo tam sa treba učiť jazdu, šerm a iné cvičenia; navyše sa sťažuje, že ho mladý Mikuláš vôbec neposlúcha, treba mu preto nájsť iného sprievodcu. - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.387-388, č.776.

(19) „... ein Reisender liest eine lebendige Historie und beschauet viel Auftritts des Welt-Schauspiels: die ihm dann zur Lebens-Lehre dienen.“ (Š. von Birken, 1669) - cit. podľa HOJDA, c.d. (v pozn.13), s.219. Priamo v Ríme návštevníci kupovali aj odbornú literatúru, obdivovali palácové galérie - porov. napr. poznámku v denníku kardinála Harracha z júla 1644 (zúčastňoval sa vtedy na konkláve) o knihe, ktorá bude obsahovať popis „*di tutte le belle statue et altre galanterie*“ v paláci kardinála Barberini - KALISTA, c.d. (v pozn.13), II., pozn.88 na s.85; - HOJDA, c.d., s.226.

(20) NOACK, Fr.: *Das Deutschtum in Rom. Seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. I*. Berlin - Leipzig 1927, kap. III., s.66-118 (najmä *Fremdenverkehr und Romreisen*, s.95-99 a *Fürstenbesuche und Kavalierreisen*, s.101-106). - Porov. prehľad programu výuky podľa dĺžky pobytu Ríme a v Paríži v 17. stor. v Kat. *Adel im Wandel*, c.d. (v pozn.17), tab. na s.401 a ďalšia lit. v predošlej pozn.

„... já se učim fechtovat, stavení baumistrovství, neb to je ta nejplatnější věc, šancům, a krájet. On se učí fechtovat, na koně skákat, řeči a tancovat...“, píše 2.3.1646 matke z Ríma mladý Černín - *Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*. Ed. Zd. Kalista. Praha 1941, cit. na s.102.

Pre ilustráciu možno v tejto súvislosti spomenúť aj rozhorčený list gr. Pavla Pálffyho z 18. júna 1645 (JEDLICKSKA, c.d. v pozn.2, 1910, s.406, č.818), v ktorom žiada, aby sa Štefan postaral o svojho syna, lebo zo správ z Ríma sa práve dozvedel, na čo sú vlastne výdavky potrebné: aby sa mladý pán mohol učiť jazdecké cviky - t.j. ako si má kôň lahnúť, či ako na koňa za jazdy naskočiť a pod. Navyše, jazdiť sa v Ríme vraj učí nielen Mikuláš, ale aj jeho dvorní majster, čo stojí veľa peňazí.

(21) Na nedostatok príjmov z majetkov sa Pavol Pálffy sťažuje v mnohých listoch. Už v januári 1642 písal bratovi z Viedne, že zohnal pre mladého Mikuláša vychovávateľa a dohodol s ním ako odmenu plat 700 zl. a sluhu, ktorý im bude k dispozícii (o vychovávateľových kvalifikáciách píše, že je doktorom práv, už nie najmladší, ale spoľahlivý, prešiel veľa krajín, taliančinu a francúzštinu dobre ovláda). - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.332, č.646 z 26.1.1642.

(22) Syn Jána II. Pálffyho a A.L. Mansfeldovej. Po štúdiách vo Viedni a Grazi vstúpil do jezuitského rádu v Ríme; pôsobil na trnavskej univerzite. Od r.1673 csanádsky a 1678 jágerský biskup a jasovský prepoš, zomrel 31.10.1680 v Košiciach. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.164. R. 1671 z rádu vystúpil a prevzal svoju časť panstva a hradu Červený Kameň, zdedenú r.1646 po otcovi, ktorú dotedy spravoval Mikuláš. - Bratanci spolu študovali na gymnáziu v Trnave; na počesť jeho magisterskej promócie mu Mikuláš zložil zbierku príležitostných veršov (*Orpheus sudans, quem comiti Ferdinando Palfi... propognaret*, vyd. v Bratislave 1640). - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.502-505; - *SBS*, c.d. (v pozn.2), s.374, 378.

(23) JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.401-403, č.810.

(24) Tamtiež, s.414 (č.836 z 5.1.1646). - Pre porovnanie napr. náklady na štvorročné cestovanie dvoch mladých pánov z Lembergu v rokoch 1674-78 vyčíslil KÜHNEL, c.d. (v pozn.17), s.378 na 18.000 zl. - O cenových reláciách v tých časoch súhrne porov. napr. MAČZAK, A.: *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*. Warszawa 1980, kap.3 - *Koszty podróży*, s.83 n.

(25) JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.401-403, č.810.

(26) Tamtiež, s.408 (č.823 z 15. júla 1645).

(27) HOJDA, c.d. (v pozn.13), s.217. Takéto vzdelanie malo teda funkciu „spoločensky iniciačnú, vedúcu k všestrannej socializácii mladého aristokrata“ (Tamtiež, s.220). - K tomu porov. HEISS, G.: *Integration in die höfische Gesellschaft als Bildungsziel: Zur Kavalierstour des Grafen Johann Sigmund von Hardegg 1646/50*. Jahrbuch des Vereins für Landeskunde, N.F. 48/49, 1982-1983, s.99-114.

(28) JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.399, č.803

(29) Tamtiež, s.409 (č.827 z 21. októbra 1645).



(30) Bratia Štefan a Ján Pálffy so svojou matkou, osemdesiatročnou vdovou Máriou Fuggerovou zomreli za nevysvetlených okolností v ten istý deň, 29.5.1646. Na príprave ich pohrebnej ceremónie sa zúčastnili viacerí viedenski umelci. Jej súčasťou bola efemérna architektúra castra doloris, postaveného podľa projektu Filiberta Lucheseho v bratislavskom dome sv. Martina, ktorého podoba zachycovala pamätnú medirytinu Eliasa Widemana vydaná vo Viedni - SCHUMACHER, K.: *Dokumente umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia v Bratislave z archívu rodu Pálffyovcov v ŠSÚA*. ARS 1991, č.3, s.197. Tlačou vyšla aj žalobná reč ostrihomského kanonika Tomáša Pálffyho „*Felicitas Mater. Cum suorum, corona et gratia filiorum defuncta. Sive oratio funebris in exequiis Comitissae ac Dominae Mariae Fugger, de Kirchberg, & Weissenhorn, / Quondam Comitissae / Nicolaus Pálffy ab Erdeöd / relictae viduae. Item Illustrissimorum Heroum Fratrum, & memoratae Comitissae filiorum, imprimis Comitissae ac Domini Stephani Pálffy / Equitis aurati; Comitatus Posson. Supr. Comitissae, et deinde illustr. / Comitissae Joannis Pálffy / Comitatus Comarumensis supremi Comitissae. Habita Posonii in Capitulari Ecclesia S. Martini An. MDCXLVI. M. Majo 29. Viennae.*“ - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.501.

(31) Bratanec, jezuita Ferdinand, spolumajiteľ hradu, mu 28. októbra 1647 píše na Červený Kameň, že odchádza z bratislavského kolégia a chce pre seba „viedenské obrazy na papier a pergamene...“ - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.503-504.

(32) ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.163; - NAGY, c.d. (v pozn.2), s.53; - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.505.

(33) Karl Leonhard z Harrachu, zakladateľ staršej, tzv. rohrauskej vetvy rodu, zomrel už r.1645. - Porov. *Ottův slovník naučný* X. Praha 1896, s.905-906.

(34) Zomrel 12. augusta 1679 v Bratislave, pochovaný v rodinnej hrobke v dome sv. Martina. Z jeho detí sa prvorođený syn, Mikuláš V. Pálffy r.1714 stal palatínom. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.162-163; - NAGY, c.d. (v pozn.2), s.52-53; - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.505-507; - SBS, c.d. (v pozn.2), heslo *Pálfi Mikuláš*, s.378.

(35) Pri rozdelení majetkov medzi dedičov po záhadnej smrti troch príslušníkov rodu v máji 1646 prešla Štefanova polovica panstva a hradu Červený Kameň na jeho jediného syna Mikuláša IV. Spolujemajiteľmi hradu a panstva bol jeho bratanec, Jánov syn, spomínaný Ferdinand Pálffy (1620-1680), neskorší biskup (ten bol však jezuitom a svoju časť prevzal až po vystúpení z rádu r.1671) a ich strýko Pavol, ktorý sa užívania hradu doživotne zriekol. - K pomerom a organizácii správy rodových majetkov porov. tiež *ŠSÚA v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch I. Oddelenie feudalizmu*. Sprac. F. Sedlák, J. Žudel a F. Palko. Bratislava 1964, s.89 n.; - ŽUDEĽ, J.: *Pramene k dejinám rakúskych panstiev v Pálffyovských archívoch na Slovensku*. Slovenská archivistika, 1967, č.1, s.64-90.

(36) Ako konštatuje Z. Hojda, jedným z dôsledkov talianskych ciest sú (popri nespornom vplyve nadobudnutých skúseností na budúcu politickú a úradnú kariéru mladých šľachticov) aj vplyvy všeobecno-kultúrne, ktoré sa potom prejavujú v strednej Európe v používaní jazyka, v preferencii talianskych „kultúrnych importov“ i talianskych umelcov a ktoré samozrejme ovplyvnili aj ich vlastné aktivity stavebné, zberateľské a pod. - porov. HOJDA, c.d. (v pozn.13), s.227; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), s.217. Z Pálffyovských zbierok sa na Červenom Kamene zachovalo iba torzo, rovnako ako z knižnice, ktorá ešte koncom minulého storočia obsahovala vyše 3000 zväzkov. - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.7, 1868), s.198; - KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.12.

(37) FIDLER, P.: *K architektúre stredoevropského Seicento*. ARS 1994, č.2, s.161 n. Práce na hrade podľa projektov Filiberta Lucheseho viedol staviteľ Carlo Martino Carlone a v rokoch 1659-60 Giovanni Battista Rava. - HORVÁTH, P.: *Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu (4. časť slovníka)*. Vlastivedný časopis, 1978, č.4, s.190. - SNA Bratislava - Panstvo Červený Kameň I. Sign. B.2.b. Inv. č.649 (kart.133) - Účty remeselníkov 1631-1683 (č.20, fol.21-22, č.38, fol.45-47: „*Meister Batista Rowa Polirer*“). K prestavbe hradu podrobnejšie pozri tiež štúdiu P. FIDLERA v tomto čísle ARS (c.d. v pozn.12), s.226 n.

(38) Podľa iných zasa bohatá výzdoba sály terreny „odzrkadľuje dobový úpadkový vkus šľachty“ - cit. BALLOVÁ-ADAMCOVÁ, E. (zost.): *Slovenské hrady a kaštiele*. Bratislava 1969, s.60.

(39) Filippo Alberto (Filiberto, Philiberto) Luchese, nar. 26.12.1606 v Melide, zomrel 21.5.1666 vo Viedni. Pre Pavla a Štefana Pálffyovcov pracoval ako staviteľ a štukatér na prestavbách a výzdobe hradu v Bojniciach (od 1640), bratislavského paláca (1644), kaštieľov v Stupave (1644) i v neďalekom Marcheggu (1650) - FIDLER, c.d. (v pozn.12), s.222n. Luchese, doložený vo Viedni od r.1640, postupne prevzal práce na stavbách projektovaných G.B. Carbonem, ktorého po jeho smrti vystriedal aj v hodnosti cis. architekta Ferdinanda III. Bol typickým všeu melcom - pôsobil ako štukatér, staviteľ, fortifikačný inžinier, atď. (po r.1660 s ním ako pomocník pracoval ďalší z významných Talianov, G.P. Tencalla, jeho nasledovník a pokračovateľ). Z maliarov spolupracoval najprv s Christianom Knerrom (pre Adama Batthyányho v Rechnitz, 1640-42, pre Pavla Pálffyho v Stupave 1644) a J. Bonvicinim (viedenský Hofburg, 1642-43); neskôr najmä s C. Tencalom, ktorého prizýval z vlasti a spolu so štukatérmi sprostredkoval aj svojim ostatným objednávateľom vo Viedni, Štajersku, Dolnom Rakúsku, Burgenlande a na Morave. - Hlavná lit. k Luchesemu: RICHTER, V.: *Filiberto Luchese na Moravě*. Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934, (1935), s.27-44; - AGGHÁZY, M.: *Steierische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst*. Acta historiae artium, T. XIII., 1967, Fasc. 4, s.317; - GARAS, c.d. (v pozn.3, 1975), s.211 n. a dodatok: „*Filiberto Luchese munkásságához*“, s.226-229; - AGGHÁZY, c.d. (v pozn.3, 1981), s.144-145; - SCHEMPER, c.d. (v pozn.3), 167 n.; - KOPPÁNY, c.d. (v pozn.1), s.546 n.; - FIDLER, P.: *Filiberto Luchese - Ein vergessener Pionier der österreichischen Barockarchitektur?* Römische Historische Mitteilungen, 30, 1988, s.177-198; - FIDLER, P.: *Architektur des Seicento. Architekten, Baumeister und Bauten des Wiener Hofkreises*. Habilitationsschrift, Innsbruck 1990, s.141-215; - Ten istý, c.d. (v pozn.37, 1994), najmä s. 149-151.

(40) Tak napr. v liste z 22. apríla 1645 Pavol Pálffy zaprisahá svojho brata Štefana, aby sa vzdal úmyslu cestovať do Gyóru. Nabáda ho, aby sa radšej uchýlil na Červený Kameň, kde bude v bezpečí, „a ochraňoval majetky, ktoré im zanechal ich milovaný otec“. - JEDLICKSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.400-401, č.807 (mladý Mikuláš bol vtedy v Benátkach). Neskôr zamýšľané rozbudovanie a zmodernizovanie fortifikačného systému okolo hradu podľa projektu J. Priamiho sa nerealizovalo; dokumentuje ho iba rytina C. Meriana z r.1663. - MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.54 a obr.1; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), obr.4.

(41) Sály terreny sa v 17. storočí stali obľúbenou súčasťou stredoeurópskych barokových palácových komplexov. Ich vývin rekapituluje SCHEMPER, c.d. (v pozn.3), s.119-120 (podľa HERGET, E.: *Die Sala Terrena im deutschen Barock*. Phil. Diss., Frankfurt 1954). Stavane boli ako samostatné pavilóny (Lucheseho Rotunda v arcibiskupských záhradách v Kroměříži), alebo začlenené do prízemí zámkov a palácov a otvorené do parku (Bratislava, Trautenfels, Petronell, atď.).

(42) MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), pôdorysy prízemí a poschodia na s.20 a 39. - Pôvodnú mariánsku kaplnku v týchto miestach vysvätil jagerský biskup Štefan Szuhay už r.1605 (tamtiež, s.43).

(43) Zistenie P. Fidera cituje RUSINA, I.: *Kamenná plastika 17. storočia na Slovensku*. (Rkp. kandid. dizertač. práca), UVÚ SAV Bratislava 1978. Zv.I., č.43 a 44 na s.123-126; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), s.226. Séria 16 kamených búst je zreštaurovaná, inštalovaná v nikách galérie nad schodišťom na I. poschodí; socha Pallas Atény sa nezachovala. - Z ďalších už publikovaných údajov je napr. známe, že kamenárske práce v rokoch 1653-1656 robil Camillo Ratz (Rezzi) spolu za 2000 zl. (SNA - Panstvo Červený Kameň I. Sign. B.2.b. Inv. č.649, kart.133 - Účty remeselníkov 1631-1683, č.19, fol.19-20 rekapitulácia). - HORVÁTH, c.d. (v pozn.37), *Dokončenie slovníka*. Vlastivedný časopis, 1979, č.1, s.46, ako „Camillo Statz“; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), s.226: Camillo Rezzi.

(44) GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), s.50. - Tencalove práce „*bey H. Graf Palvi in Ungarn zu Peternell*“ (!) spomína v r.1675 jeho životopisec J. von Sandrart - PELTZER, c.d. (v pozn.4), s.214 (*Der Deutschen Academie zweyten Teil. III. Buch, XXIII. Cap.*, s.335). V neskorších vydaniach von Sandrartovho diela je táto jediná zmienka o Tencalovom účinkovaní v Uhorsku vypustená - porov. VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), III/7, 1774, s.354.

(45) Z rodových archívov čerpali starší autori - J. ALBRECHT v svojej rukopisnej práci z r.1829 (c.d. v pozn.2); - JEDLICKSKA,

KA, P.: *Ährenlese aus dem Bibersburger Archiv. Kalászat a vöröskői levéltárból*. Századok 1869; - MÁLNÁSI, Ö.: *A herceg és gróf Pálffy család vöröskői és bazini levéltárai*, 1933, atď. - V posledných rokoch, najmä v súvislosti s bratislavským palácom boli publikované viaceré zistenia V. Jankoviča, P. Fidera, P. Horvátha, K. Schumachera a J. Šulcovej (prieběžne citované v príslušných poznámkach). Zinventarizovaná je zatiaľ iba časť hospodárskych účtov panstva - ŽUDEĽ, J.: *Panstvo Červený Kameň I. 1536-1913. Inventár*. SAS Bratislava 1969; - PROKŠOVÁ, M.: *Malacká línia rodu Pálffy 1580-1841. Inventár*. SAS Bratislava 1970; - BAKOŠOVÁ, Z.: *Rod Pálfi. Panstvo Červený Kameň II. (1702-1917). Inventár*. ŠSÚA Bratislava 1986.

(46) Doc. PhDr. Petrovi Fidlerovi z univerzity v Innsbrucku vďačím za upozornenie na tento archívny prameň, ako aj láskavé poskytnutie dosiaľ nepublikovaných údajov (získaných jeho archívnym výskumom vo fondoch SNA Bratislava rokoch sedemdesiatych), z ktorých vychádzam v ďalšej časti.

(47) Slovenský národný archív Bratislava (SNA) - Fond *Ústredná správa majetkov Mikuláša Pálffyho a dedičov. Panstvo Červený Kameň. Účty 1649-1654 a 1655-1657* (kart. č.155-157).

(48) Tamtiež, Účty 1649-1654 (kart. č.155) - rok 1654: Marlian za január 6 zl., za február 10 zl., za marec 43 zl., za apríl 57 zl., za máj 35 zl.; - Za jún Marlian dostal 45 zl., jeho pomocník Sereni 2 zl.; - za júl Marlian 25 zl., Sereni 12 zl.; - za august: Marlian 15 zl., Sereni 13 zl.; - za september: Marlian 11 zl., Sereni 15 zl.; - za október: Marlian 50 zl., Sereni 2 zl.; - za november už Sereni sám 15 zl. (za december nie je zaznamenaná žiadna výplata).

(49) Alessandro Serenio, sochár a štukatér z Lugana, doložený 1664 v Marizell, od r.1668 činný v Štajersku, zomrel v januári 1688 v Grazi. V Pálffyovských účtoch spomínaný ako „mladý štukatér Sereni“, tiež ako „Xereni“; práce na Červenom Kamene sú jeho prvým doloženým účinkovaním (meno Carlo Marliana, zrejme jeho majstra, v doterajšej lit. nie je známe). Serenio s Tencalom spolupracoval potom aj neskôr, už so svojou vlastnou dielňou, na výzdobe sály zámku Trautenfels (1670). - O ňom THIEME, U.-BECKER, F.: *Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 30*. Leipzig 1936, s.507 a lit.; - PREIMESBERGER, c.d. (v pozn.3), s.339; - SCHÖNY, H.: *Wiener Künstler-Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler. I. Mittelalter bis Romantik*. Wien 1970, s.120; - BRUCHER, c.d. (v pozn.5), s.9, 13, 26; - AGGHÁZY, c.d. (v pozn.3, 1981), s.145; - SCHEMPER, c.d. (v pozn.3), s.124, 134; - RABENSTEINER, Chr.-BIEDERMANN, G.: *Plastik und Stuck der Barockzeit in der Steiermark*. In: Lust und Leid. Barocke Kunst - Barocker Alltag. (Steierische Landesausstellung 1992). Schloß Trautenfels/Ennstal 1992, s.143 a lit.

(50) SNA, cit. archívny prameň (v pozn.46), účty 1655-57 (kart. č.157) - rok 1655: za január Marlian 25 zl., Sereni 15 zl.; - za február Marlian 10 zl., Sereni 6 zl.; - za marec Marlian 20 zl., Sereni 1 zl.; - za apríl Marlian 35 zl., Sereni 8 zl.; - Za máj potom Marlian sám 59 zl., za jún 16 zl. a za júl dokonca 142 zl.

(51) Spomedzi početných členov rozvetvanej rodiny z Bissone známejší sú o generáciu mladší synovia maliara Giovanni Francesca Bussiho - freskár Carlo Antonio Bussi (od r.1687 manžel najmladšej dcéry Carpofoza Tencalu, Giovanni Margherity a jeho spolupracovník a pokračovateľ v Bissone) a jeho brat, významný viedenský štukatér Santino Bussi (1666-1736), činný v Čechách a na Morave, od r.1694 vo Viedni. Štukatér menom Francesco Bussi nie je zatiaľ známy. - SCHÄFFER, G.: *Der Freskomaler Carlo Antonio Bussi und seine Werke in Passau und Vöcklabruck*. Arte Lombarda XI, 1966, č.2, s.177-182; - BRENTANI, c.d. (v pozn.5), VII., s.93, 94; - GANZ, c.d. (v pozn.5), s.52, 62; - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), I., pozn.1 na s.22; - WERNER, J.: *Santino Bussi 1664-1736*. In: *Mitteluropa 2. Kunst, Regionen, Beziehungen*. (Studentenkolloquium 1994). FFUK Bratislava 1994, s.54-67. - V Rakúsku pôsobil aj ďalší štukatér, Antonio Cajetano Bussi, ktorý r.1726 robil pre gr. Pálffyovú bočný oltár v bratislavskom kostole trinitárov - FIDLER, c.d., (v pozn.37), s.53.

(52) SNA, cit. prameň (v pozn.46), účty 1655-57 (kart. č.157) - za október 1655: *Franciscus Buzy* 12 zl., za november 23 zl.; - Za január 1656: 15 zl., za február: 4 zl. (marec-apríl F. Bussi nebol na hrade, pokračoval až koncom mája 1656).

(53) SNA - Panstvo Červený Kameň I. Sign. B.2.b. Inv. č.649 (kart.133) - Účty remeselníkov 1631-1683 (č.19, fol.20 - rekapitulácia kamenárskych prác - rok 1655 - *oratorio, altare...*, atď.)

(54) SNA, cit. prameň (v pozn.46), účty 1655-57 (kart. č.157) - december 1655.

(55) Tamtiež, za máj 1656: Bussi 5 zl.

(56) FIDLER, c.d. (v pozn.12), pozn.54. - S A. Bertenadom tu na grotte spolupracoval ďalší štukatér, Carlo Viscardi, ktorého podľa záznamu datovaného 9. septembra 1647, poslali z Bojníc do Banskej Bystrice, aby dal nalámať tuf a "iné rarity" pre bratislavskú grottu. - SCHUMACHER, c.d. (v pozn.30), s.198; jeho priezvisko neuvádza.

(57) SNA - Panstvo Červený Kameň I. Sign. B.2.b. Inv.č.649 (kart.133) - Účty remeselníkov 1631-1683 (č.19, fol.20 - vyúčtovanie kamenárskych prác - rok 1656).

(58) SNA, cit. prameň (v pozn.46) - júl 1657.

(59) FIDLER, c.d. (v pozn.12), pozn. s. 226.

(60) FIDLER, tamtiež. Maliara tohto mena odborná literatúra zatiaľ neviduje.

(61) Podľa účtov mu r. 1659 vyplatili za rôzne natieračské práce 12 zl. - HORVÁTH, P.: *Novšie údaje o výtvarných umelcoch a remeselníkoch v Bratislave do r.1848*. (rkp., 1988) ako „Zadeler“. - Maliar Elias Gedeler (Zedeler) bol u nás dosiaľ známy iba ako autor malieb na empórach bratislavského ev. kostola z r.1657 -

ŠÁŠKY, L.: *Sprievodca po pamiatkach Bratislavy*. Bratislava 1976, s.152. Už v r.1655 však pracoval pre Pálffyovcov v ich bratislavskom paláci (FIDLER, c.d. v pozn.12, s. 233) a nie je vylúčené, že je totožný s maliarom, uvádzaným vo Viedni ako „Eliab Gedeller“, ktorý r.1659 spolupracoval s cis. inžinierom Burnacinim - HAUPT, H.: *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. II. Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1657-1660*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 76, 1980, s.XXVI (č.1368 zo 14.1.1660).

(62) SNA, cit. prameň (v pozn.46), účty 1655-57 (kart. č.157) - máj 1655 „Ausgeben den Handtwergerbleiten“, máj 1655: *Carlo Peter Tenkala Maler...*

(63) Otázne ešte zostáva, či vtedy vznikli všetky maľby, zachované dnes v 7 obytných miestnostiach na poschodí hradného paláca a v kaplnke. Odlišná je výzdoba klenieb miestností so starozákonnými postavami v rade po vnútornom a mytologickými po vonkajšom obvode krídla, v ktorých maľby nie sú v štukovej klenbe, iba v rámocho. U väčšiny z nich však podľa štýlu Tencalovo autorstvo nie je vylúčené (zatiaľ niet správ, že by sa na hrad ešte sám niekedy vrátil).

(64) SNA, cit. prameň (v pozn.46), jún 1655: „*Carpofer Tenkala Maller...*“; - júl 1655: „*Carlo Pofor Tenkala wallischer Maller...*“ (v odpise „*wellscher Maller*“).

(65) GANZ, c.d. (v pozn.5), rekapitulácia údajov z matrík v Bissone na s.52; - 9. septembra 1656 sa mu narodila dcéra Anna Maria.

(66) Porov. pozn.44

(67) KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.210-211

(68) Tencalova freska na strope spálne v nároží paláca zavíšila výzdobu jeho interiérov, na ktorej sa od r.1642 podieľali Gian Giacomo Barbello z Cremony a Johann Christoph Storer z Konstanze (dokončil 1655). - Ako Tencalovo dosiaľ najranejšie datovateľné dielo (1657) ju uvádzajú všetci autori. - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), I., s.29 - II., s.4; - GANZ, c.d. (v pozn.5), s.56-57, obr.1-4.

(69) GANZ, c.d. (v pozn.5), s.52

(70) Ferdinand III. zomrel r.1657; jeho tretia manželka, Eleonóra (1629-1686) ho teda prežila temer o 30 rokov. S ňou súvisí pozvanie C. Tencalu do Viedne r.1665, kde sa stal 1667 jej dvorným maliarom. - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), I., s.10.

(71) KÜHNEL, H.: *Forschungsergebnisse zur Geschichte der Wiener Hofburg IV. Der Leopoldinischer Trakt der Hofburg*. In: *Anzeiger d. phil.-hist. Klasse d. ÖAW 21*, Wien 1960, s.150 n.; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.214-216.

(72) Porov. zmienky o oltárnych obrazoch v KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.210 (Lugano), s.213 (Bergamo 1665), s.215

(Petronell 1678); - GANZ, c.d. (v pozn.5), kapitola „*Tencalla als Maler von Leinwandbildern?*“, s.55.

(73) 15. januára 1649 dostal *wälscher Maler* Giacomo Bonanicin 10 fl. a potom 22.1. doplatok 15 fl. za štyri „historické maľby“ (t.j. figurálne výjavy), ktoré namaľoval *al Fresco* v panskej spálni (SNA - *Ústredný pálfyovský archív. C-Súkromné účty Pálffyovcov 1598-1774*. A II, L 5, F 1, č.3; - A VIII, L 3, F 1). - SCHUMACHER, c.d. (v pozn.30), s.197; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), s. 221.

Jacob Bonvicini (Bonancin) vo Viedni doložený od r.1642/3, ako cis. dvorný maliar od r.1653, zomrel na jar 1667. Jeho dielom tu boli fresky miestností na poschodí paláca Abensberg-Traun (1656) a podieľal sa aj na freskovej výzdobe tzv. Leopoldovho traktu Hofburgu (1665-66). Nie je vylúčené, že je totožný s maliarom Jacopom (Jakobom) Burnacinim, archívne doloženým členom slávnej rodiny divadelných dekoratórov (syn Giovanniho a jeden z troch mladších bratov najznámejšieho Ludovica Octavia Burnacinioho, divadelného architekta a maliara cisára Leopolda I.) - O ňom HAIDECKI, A.: *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*. Wien 1908, č.6760; - THIEME - BECKER, c.d. (v pozn.49), Bd.5, 1911, heslo *Burnacini Jakob*; - BIACH-SCHIFFMANN, F.: *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*. Wien - Berlin 1931, s.42; - KÜHNEL, c.d. (v pozn.71), s.151; - SCHÖNY, c.d. (v pozn.49), s.40; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.212 a pozn.27; - HAUPT, H.: *Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. III. Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1661-1670*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 79, 1983, s.XIV-XV, č.2313, 2402 a 2539; - FIDLER, c.d. (v pozn.12), pozn.52.

(74) Signované „*Carpophorus Tencala f. 1670*“, štuky pripísané A. Sereniovovi (v ďalších miestnostiach doplnené ovidiovskými výjavmi L. Steegera z r.1673). - BRUCHER, c.d. (v pozn.5), s.21 n., a kap. *Carpofoza Tencallas Deckenmalereien im Rittersaal des Schlosses in Trautenfels, ein Markstein in der Entwicklung steirischer Freskokunst des 17. Jhdts.*, s.26-31; - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), II., s.12-18; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.217-219, obr.164-174; - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.306 n.; - AIGNER, H.: *Beschreibung der Fresken im Schloß Trautenfels*. In: *Lust und Leid*, c.d. (v pozn.49), s.27-34.

Sigismund Friedrich II. ml. Trauttmansdorff bol z rovnakej generácie ako Mikuláš Pálffy. Aj on po štúdiách na jezuitskom gymnáziu a práva na univerzite v Grazi, absolvoval päťročnú Kavalierstour v Taliansku (od r.1636). Po návrate sa r.1650 oženil s Cecíliou Renatou, Burggräfin von Dohna, ich manželstvo však zostalo bezdetné. Keď r.1664, už ako štajerský zemský hauptmann, získal zámok Neuhaus (Ennstal v Štajersku), dal ho prestavať na Trautenfels a vyzdobiť podľa svojich predstáv. S Mikulášom Pálffym boli aj vzdialene príbuzní - obaja boli synovcami Sophie Pálffy (zomr. 1662), jednej zo sestier Mikulášovho otca Štefana, vydatej r.1617 za Sigismundovho strýka Maximiliana z Trauttmansdorffu, dvor. radcu cis. Rudolfa II. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.150-151; - JEDLIČKA, c.d. (v pozn.2, 1910), rodokmeň na s.686.

(75) V čase výzdoby viedenského paláca si gr. Ferdinand Ernst von Abensberg-Traun (1608-1668) dal postaviť aj vidiecky zámok Petronell (G.B. Carlone 1660). Archívne pramene publikoval KITLITSCHKA, W.: *Das Schloß Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung*. Arte Lombarda 12, 1967, s.105 n.; Vyplýva z nich, že Tencala tu pracoval od r.1666 a pokračoval s prestávkami postupne až do 1678. Jeho maľby, poškodené už r.1683, opäť obnovili (1696 ich na strope sály doplnil Joh. Bernhardt von Weillern, čím sa vysvetľuje odlišný charakter jej výmaľby, s kompletnou iluzívnou architektúrou). - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5, 1970), s.215, obr.159-162; - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), I., s.10 - II., s.6-8; - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.118 n.; - KNALL-BRSKOVSKY, U.: *Italienische Quadraturisten in Österreich*. Wien - Köln 1984, s.118-120.

Za Ferdinanda Abensberg-Trauna sa 28.8.1700 vydala jedna z vnučiek Mikuláša IV. Pálffyho, Eleonóra Mária Terézia Bonaventura (1682-1729). - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.203-204. Jej alegorický portrét ako Diany od neznámeho rakúskeho maliara sa zachoval v Petronell. - Kat. *Adel im Wandel*, c.d. (v pozn.17), č.22.23 na s.515.

(76) KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), obr.175-180; - FABBINDEK, c.d. (v pozn.5), I., s.13 - II., s.8-12; - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.312-314, obr.9; - GALAVICS, G.: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest 1986, s.97 a pozn.223, 224.

Gróf Pavol Esterházy (1635-1713) študoval na trnavskom jezuitskom gymnáziu. Už r.1663 sa 28ročný stal generálom, v r.1681 palatín, od r.1687 knieža. - O ňom GALAVICS, c.d. (v pozn.1, 1992), s.121-143.

Tencalovu pôvodnú výmaľbu v Eisenstadte viackrát premaľovali (v sále ju doplnil jeho žiak Sebastian Mündl - zmluva s gr. Pavlom Esterházy z 12.1.1668). - KITLITSCHKA, c.d., s.219. Maľby, opäť poškodené požiarom r.1683 a znovu obnovené (opisuje ich trnavský jezuita S. Timon r.1702) doplnil Fr. Rohde ešte r.1793. - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), pozn.28.

(77) Fresky v mírovskom zámku (1673 za ne vyplatili „*vlašskému maliři Dencalovi*“ 200 zl.) a v olomouckej rezidencii zanikli, fresky klenieb kroměřížskej Rotundy (štuky Quirie Castellini a Carlo Borsa, 1673) sú úplne premaľované; Tencalu pripomínajú už iba niektoré kompozície mytologických výjavov. - K Tencalovým moravským prácam: ŘEHULKA, c.d. (v pozn.5), passim; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.220; - MLČÁK, L.: *K nástěnným malbám Carpofoza Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci*. Zprávy památkové péče, 1992, č.7, s.20-21; - súhrne KRSEK, I.: *Barokní malířství 17. století na Moravě*. In: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*. Praha 1989, s.360 a pozn.38, 39.

(78) Signované „*C.T.*“. Zreštaurované maľby sú dávané do súvisu s Tencalovou ostatnou činnosťou na Morave, preto datované až do sedemdesiatych rokov (1674/5), keď bol majiteľom zámku už gróf Giovanni Filippo Verdenberg (jeho otec Giovanni Bat-

tista Verdenberg, rodovým pôvodom z Campione pri Lugánskom jazere, zamestnával aj G.B. Carloneho, ktorý mu prestaval ich hornorakúsky zámok Grafenegg, postavil viedenský palác a staval viaceré kostoly). - ŘEHULKA, c.d. (v pozn.5), s.97; - STEHLÍK, M.: *K autorství nástrojních maleb v náměštiské zámecké knihovně*. Zprávy památkové péče, 18, 1958, s.131-132, 3 obr.; - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.314; - KRSEK, c.d. (v pozn.77), s.360 a pozn.44, far. repr.55.

(79) Začal výmalbou chóru v r.1679; ešte 27. októbra 1684 uzavrel kontrakt na výmalbu bočných lodí, ktorú však už nedokončil (9. marca 1685 zomrel v rodnom Bissone). - GULDAN, E.: *Die barocke Gewölbekoration des Passauer Domes*. Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jhb. f. Geschichte, Kunst u. Volkskunde V. Passau 1961, s.88 n.; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.224; - najnovšie KÜHLENTHAL, M.- ZUNHAMMER, M.: *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas*. München - Zürich 1982.

(80) Tzv. rytierska sála na južnom konci krídla má dnes nový rovný strop. O jej staršej podobe a prípadnej výzdobe niet žiadnych správ.

(81) ROTENSTEIN, E. von (Ján Pálffy?): *Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn im Jahre 1763 und folgenden Jahren. Zweiter Abschnitt. Beschreibung von Preßburg und einiger nahe gelegenen Lustörter*. (In: Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, Bd.X. Berlin - Leipzig 1783, III., s.185 n.), cit. na s.210. Rovnakú farebnosť a povrchovú úpravu, i nápadne podobný repertoár motívov ako na klenbe v sale terrene má štuková výzdoba zachovaná v lavej bočnej miestnosti, priliehajúcej k sale terrene zámku v Petronell, s Tencalovými freskami z r. 1669/71. - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.75, 1967), s.124-125; - Ten istý, c.d. (v pozn.5, 1970), s.215 a obr.163; - FAßBINDER, c.d. (v pozn.5), II., s.7-8 (kat.I/6); - SCHEMPER, c.d. (v pozn.3), obr.98.

(82) Z nedostatku iných atribúcií považovaná za Venušu, o čom pochybovala už AGGHÁZY, c.d. (v pozn.3, 1959), I., s.47: „élet-nagyságú Venus (?) szobrában...“, atď. - Figurálnu sochársku výzdobu sály terreny, ktorej nespornú kvalitu v kontexte sochárskej tvorby 17. storočia aj M. Aggházy vysoko hodnotí (tamtiež, I., s.57), nemožno na základe štýlového rozboru a analógií priradiť do okruhu žiadneho so známejších majstrov. V literatúre sú o nej dosiaľ iba rozpačité zmienky - porov. AGGHÁZY, c.d. (v pozn.39, 1967), s.319, obr.2; - Tá istá, c.d. (v pozn.3, 1981), s.150 a obr.3, 4. (Sochársku výzdobu hradnej kaplnky napr. nespomína vôbec.) Podobné ranobarokové sochárske diela, často značnej kvality, všeobecne nie sú ešte dostatočne zhodnotené, na čo poukazuje aj GANZ, c.d. (v pozn.5), s.53: „Es sei hier nur an die lebensgroßen Stuckfiguren erinnert, denen man in den Kirchen von Bissone, Scaria, Arogno oder Carona begegnet.“

(83) Na freske galérie viedenského paláca Harrachovcov (Herkules a Juno, z konca 17. storočia) interpretovaný motívom hra-

júcich sa putti, zastrkujúcich pávie perá do zlatých jabĺk či pomarančov zo záhrady Hesperidiek. - LORENZ, H.: *Zur repräsentativen Raumfolgen und Ausstattung der barocken Stadtpaläste Wiens*. In: Barock. Regional - International. Graz 1993 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), s.299-300, obr.10.

(84) Pri zataľ posledných opravách v r.1951-52 (Jaroslav Klempiř - Václav Kučera) okrem portálov, krbov, atď. opravili aj uvoľnené časti štukovej výzdoby sály terreny, pričom údajne iba „zacementovali najväznejšie trhliny na malbách“ (zápisnica zo 16. júna 1952 v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave, č. R-34). Ich stav sa však v poslednom období rapídne zhoršil, trhliny na malbách klenby sú čoraz viditeľnejšie a aj vrchná vrstva maľby sa začína odlupovať.

(85) GARAS c.d. (v pozn.5, 1953), s.50: „... illetve játszó puttók alakjaival, egy dudáló és egy leselkedő fiúval.“

(86) *Rettorica e barocco*. Atti del III. Congresso internazionale di studi umanistici. Roma 1955

(87) Od 16. storočia v stredoeurópskom umení inšpirované hotovými predlohami, preberanými z ilustrovaných knižných vydaní - z najrozšírenejších napr. „Ab urbe condita“ (s rytinami Jost Ammana podľa Johanna Bocksbergera ml.), alebo knižné vydanie výberu (Titus Livius a Lucius Florus v nemeckom preklade), ilustrované sériou 131 drevorytov podľa kresieb Tobiasa Stimmera (1539-1584), ktoré „...mit schönen Figuren geziert“ vyšlo v štyroch vydaniach v Strassburgu 1575-1605. - LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, M.: *Výjevy z římské historie v prostředí české renesance*. Umění, 1960, s.287-299; - TÜMPPEL, Chr.: *Bild und Text: Zur Rezeption antiker Autoren in der europäischen Kunst der Neuzeit (Livius, Valerius Maximus)*. In: Forma et subtilitas. Festschrift W. Schöne. Berlin 1986, s.198-218; - K úlohe grafiky ZERNER, H. (Ed.): *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*. (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte CIHA, Bologna 1979, Vol.8.) Bologna 1982; - TROTTMANN, H.: *La circolazione delle stampe come veicolo culturale nella produzione figurative del XVII e XVIII secolo*. Arte Lombarda, 1991, No.3-4, s.9-18.

(88) V preklade J. von Sandrarta (podľa vyd. Nürnberg 1679) - cit. podľa SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.304.

(89) FIDLER, c.d. (v pozn.37), s. 138; - I z Tencalových rakúskych diel sú známe viaceré takéto príklady - centrálny výjav Svatba Jupitera a Junony v sále zámku Trautenfels je podľa erbov zakomponovaných do výzdoby poukazom na spojenie gr. Sigismunda Friedricha II. Trauttmansdorfa a Cecílie Renaty Burggräfin von Dohna, dokonca 20 rokov po uzavretí ich sobáša(?!). - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.308.

(90) Postavy hlavných výjavov na klenbe sály terreny sú v literatúre neurčené, uvádzané iba všeobecne; maľby znázorňujú „nyárban vigadó leányok“ (GARAS, c.d. v pozn.5, 1953, s.50); „letnú

zápravu dievčat v prírode“ (DEÁK, c.d. v pozn.7, s.30); „tancujúce dievčatá“ (KRAMPL, c.d. v pozn.7, s.11); alebo „tancujúce nymfy“ (GARAS, c.d. v pozn.3, 1975, s.214), atď. Ich zobrazenia nezodpovedajú žiadnej zo známych tém renesančného a barokového maliarstva (na rozkvitnutej lúke pod stromom tancujú dryády - dcéry Diove, bohyně zosobňujúce prírodné sily v stromoch. Nymfy podľa mýtov často sprevádzajú Artemis, vládkyňu prírody - spodobovanú ako lovkynia s lukom, stotožnenú s Dianou, bohyniou panenskosti. Okolo Apolóna zasa tancujú múzy na Parnase, atď.). Zdrojom výjavov symbolizujúcich lásku, na ktorých nymfy s hrajúcimi sa deťmi obetujú Venuši, bol Filostratos, ktorého cituje aj J. von Sandrart (VOLCKMANN, c.d. v pozn.4, III/8, 1775, s.28 a pril. W: „Philostratus stellte die Liebe durch viele kleine von den Nymphen erzeugte Kinder vor“).

(91) Pre letohrádky odporúča G.P. Lomazzo („Trattato dell'Arte della pittura, scultura ed architettura...“) ako vhodné námety „le favole degli amori, e delle varie trasformazioni delle Dee e delle ninfe, doce entrano acque arbori, e simili cose allegre e dilettevoli“. - cit. podľa SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), na s.306, pozn.12.

(92) Z príbehov o Trójskej vojne (Paridov súd) je známe, že Afrodité (socha v nike?) porazila Aténu (postava s kopijou v 1. výjave?) a Héro (ovenčená postava v 2. výjave?) ktoré môžu byť zobrazované, ako tancujú s nymfami a múzami.

(93) O ňom THIEME - BECKER, c.d. (v pozn.49), Bd. 34, 1940, s.356-357; - PACT BASSANI, P.: *Claude Vignon 1593-1670*. (Kat. výstavy) Paris 1992.

(94) SCHLUMBOHM, Chr.: *Die Glorifizierung der Barockfürstin als „Femme Forte“*. In: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg 1981, Bd. II., s.113-115, obr.1.

(95) Tamtiež, s.113-122

(96) K tomu porov. MACLEAN, I.: *Woman Triumphant. Feminism in French Literature, 1610-1652*. Oxford 1977; - SCHLUMBOHM, c.d. (v pozn.94), passim.

(97) GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), s.130: „...két nagy és két kisebb freskókép (Évszakok?)“; - Repertoár motívov, z ktorých bolo možné čerpať pri takýchto zobrazeniach, bol v baroku pomerne ustálený. Alegorickým spôsobom zobrazované ročné obdobia (rovnako ako živly, svetadiely, atď.) sú však vždy štyri. Podľa počtu by mohlo ísť skôr o päť zmyslov, ich zvyčajné atribúty však ani tu nie sú kompletne.

(98) Olejomaľba na plátne (78 x 221 cm) je jednou z častí demontovaného vlysu, ktorý r.1830 rozrezali a rozpredali ako jednotlivé obrazy. - SUIDA MANNING, B.: *Titian, Veronese and Tintoretto in the Collection of Walter P. Chrysler, Jr.* Arte Veneta, 16, 1962, s.50, 52, obr.61; - WETHEY, H.E.: *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*. Lon-

don 1975, kat. č.31 na s.172 (tam ostatná lit.); - Za upozornenie na túto predlohu vďačím Zuzane Lapitkovej.

(99) Jedna z 10 identifikovaných častí maľovaného vlysu bola v majetku prof. Nagera, potom v Bruckmannovej zbierke v Mníchove. Obraz, r.1945 zničený, je známy už iba z fotografie. - BAYERSDORFER, A.: *Klassischer Bilderschatz*. München, b.r. (ca. 1900), text Nr.1479, obr. Nr.767; - SUIDA, W.: *Miscellanea Tiziansesca*. Arte Veneta, 6, 1952, s.32 n.; - SUIDA MANNING, c.d. (v pozn.98), s.52. Ostatné dosiaľ zistené časti tohto maľovného vlysu sú dnes vo francúzskom Chambéry. Celý súbor 8 samostatných obrazov (s rôznym počtom 2-6 postáv na každom z nich) tamojšiemu múzeu r.1877 venoval zberateľ savojského pôvodu Hector Garriod, ktorý ich kúpil v Benátkach r.1850. Z týchto však Tencala nepoužil žiadnu figúru. - Za informácie a poskytnuté fotokópie týchto diel srdečne ďakujem p. Pierre Dumasovi z Musée des Beaux-Arts v Chambéry.

(100) BAYERSDORFER, c.d. (v pozn.99) reprodukoval aj ďalší artefakt zo 17. storočia - intarzovanú tabuľu (pravdepodobne stolovú dosku), zdobenú po obvode na štyroch stranách postavkami hrajúcich sa putti, odvodenými z Tizianovho vlysu, podľa ktorej možno rekonštruovať pôvodné rozmiestnenie a sled jednotlivých skupín v sále paláca.

(101) Porov. napr. putti na Tencalovej freske Aurory v bergamskom Palazzo Terzi (GANZ, c.d. v pozn.5, obr.1), alebo nahých chlapcov v popredí jeho výjavov v salóne v Trautenfels - SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), obr.6; - detaily reprodu. v katalógu *Lust und Leid*, c.d. (v pozn.49), obr. prílohy.

(102) Ďalší zo slávnych potomkov rodu, Mikuláš V. Pálffy sa narodil 1. mája 1657. Mal troch súrodencov - sestru Máriu Zuzanu a mladších bratov Františka a Jána (V.). S manželkou Katarínou Alžbetou rod. Weichs mali potom 11 detí. Od r.1714 uhorský palatín, zomrel 5.6.1724 v Bratislave, o tri dni neskôr pochovaný v rodinnej hrobke vo františkánskej kostole v Malackách. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.174-182; - JEDLICSKA, c.d. (v pozn.2, 1910), s.508-511; - SBS, c.d. (v pozn.2), s.379.

(103) Porov. hoci príklady takýchto literárnych diel uvedené vyššie a prácu MACLEAN, c.d. (v pozn.96).

(104) MEDNYANSKY, A.: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn...* Pesth 1826 (cit. podľa sloven. vydania A. Medňanský: *Malebná cesta dolu Váhom*. Bratislava 1962, s.209).

(105) Zomrela vo Viedni až 1.12.1693, pochovaná v pálfyovskej hrobke v kostole augustiniánov. - ALBRECHT, c.d. (v pozn.2), s.163; - NAGY, c.d. (v pozn.2), s.53.

(106) K stvárňovaniu témy 4 ročných období súhrnne HEINZ, G.: *Zu den Jahreszeiten in der bildenden Kunst*. In: Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst. Wien - Graz - Köln 1989, s.57-63. - Porov. napr. krajinárske alegórie ročných

období, zachované v pôvodnom stave z ranobarokovej výzdoby v tzv. Hunyadyho veži Bojnického hradu, ktoré sú príbuzné Tencalovým, maľované však oveľa expresívnejšie.

(107) BARTSCH, A.: *Le Peintre Graveur* (Vienne 1808), XV, č.101 na s.269; - ROBERT-DUMESNIL, A.P.F.: *Le peintre-graveur français, IX*. Paris 1844, č.104 na s.175.

(108) HUELSEN, Chr.: *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*. In: *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki bibliopolae florentino sexagenario obtulerunt...* Monachii 1921, s.160, č.89.

(109) Motív architektonických ruín, obľúbený aj v ranobarokovom maliarstve (sala terrena v Petronell) má často symbolický význam. Aj súčasťou známej Juvenelovej výzdoby siení Bratislavského hradu z r. 1640-44 napr. bol emblém TEMPUS CUNCTA TERIT (Čas všetko opotrebuje). - RÓZSA, Gy.: *Magyar történetábrázolás a XVII. században*. Budapest 1973, obr.149. - Rozpad architektúry ako ľudského diela takto symbolizuje dočasnú, pominuteľnosť svetských statkov a návrat k prírode. Počnúc od renesancie v nespočetných štúdiách a dielach umelcov obľúbené boli motívy antikizujúcich ruín, aké počas pobytu v Ríme podľa skutočnosti kreslil napr. M. de Vos a ďalší severní umelci a ktoré vychádzali i v rytinových konvolútoch (V. Solis a i.), slúžiacich ako inšpirácia ďalším. - Porov. hoci príklady sústredené najnovšie v kat. výstavy *Fiamminghi a Roma 1508-1608*. Roma 1995.

(110) MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.49: „...vyskytujú sa aj určité slovenské krajiny, pravdepodobne z päťfyovských panstiev“; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.30: „Medzi nimi je aj ... romantickou krajinou obklopená pôvodná fuggerovská pevnosť“.

(111) Predlohy z nizozemskej grafiky pre Tencalove krajinky v kartušiach v lunetách sály v Námestí napr. prepokladá KRSEK, c.d. (v pozn.77), s.360. Inšpiráciu grafickými predlohami možno predpokladať dokonca i pre použité kvetinové motívy - vázy v medailónoch i kvety vo výjavoch. Rozšírené boli herbáre, ilustrované botanické diela i rôzne vzorníky kytíc, ale i celých kvetinových váz vydávané tlačou („*Bouquets de fleurs dans des vases ornés*“ francúzskeho rytca Jeana Le Clerc, po r.1615). - porov. FARÉ, M.: *Nature et nature morte au dix-septième siècle*. Gazette des Beaux-Arts, Octobre 1958, s.225-258.

(112) 40 listov série „*Johann Wilhelm Bauren unterschiedliche Prospecten welcher in dennen /.../ Italiae und dan auf seiner Heimreis Friaul, Karnten, Steir & nach dem Leben Gezeichnet. In das Kupfer gebracht durch Melchioren Küssell zu Augspurg MDC.LXXXI*“.

(113) Analógie nájdeme opäť v Námestí alebo v Bojniciach; tu však ako súčasť krajinárskych alegórií. V búrke na mori sa potápajúci koráb (ako jediný sa vymykajúci z riečnych krajíniek

v ostatných lunetách) by mohol byť aj výjavom - napr. z nejakého mytologického príbehu, ako Antoniovo loďstvo, Trója, Odysseus, Argonauti, atď.

(114) KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.11. Vyskytli sa aj hypotézy, že zväčša starecké postavy by azda mohli znázorňovať „mudrcov“ (DEÁK, c.d. v pozn.7, s.30), či dokonca „pustovníkov“ - TOGNER, M., *Evidenčný list nástennej maľby* (1980, v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave). Ostatná lit. ich nespomína, alebo iba všeobecne - GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), s.50: „*A fali fülkék fölött nyolc sárgás szinezetű grisaille-kép, nyolc férfi képe helyezkedett el olasz feliratokkal.*“

(115) Z dobových kompendií absolútne najrozšírenejším vzorom európskeho barokového umenia bola *Iconologia* Cesare Ripu, od prvého vydania (Rím 1593) sústavne rozširovaná (benátske vydanie z r.1645 obsahuje až 900 spôsobov zobrazenia pojmov), ktorá vychádzala v rôznych reedíciách až do záveru baroka. - Ďalej cit. podľa *Iconologia overo Descrizione di diverse Imagini cavate dell'antichità, & di propria inventione; Trovate, & dichiarate, da Cesare Ripa Perugino, l.../ Opera. In Roma... MDCIII*. With an introduction by Erna Mandowsky. Hildesheim - New York 1970.

(116) CERRONI, J.P.: *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren*. Umění, 1978, č.1, s.67. Príbuzné monochrómné maľované „pseudosochy“ Tencala často zakomponováva do celku výzdoby - porov. hoci alegorické ženské postavy s puttami na klenbe sály v Trautenfels, alebo okrovohnedé ženské perzonifikácie Cnosti v kartušiach na klenbe chóru kostola S.Carpoforo v Bissone - GANZ, c.d. (v pozn.5), obr.13 na s.64.

(117) CANCELLIERI, F.: *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo detto volgarmente Pasquino e Marforio*. Roma 1854; - Socha patrila k pamätihodnostiam Večného mesta, o čom svedčia aj správy dobových cestovateľov (T. Masnicius, 1676): „... tri dni s nimi v meste sme se prochádzali a, co hodného bylo k spatření, spatřili, totiž Campum Martium, plac Marsu, slúp Trajána i Antonia, vrch Capitolium, kdežto kusy kolosu Marforeus, ležící modla za pohanství ctěna a jiné tem podobné od starodávna veci.“ - cit. podľa MINÁRIK, J. (Ed.): *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava 1981, na s.792.

Rôzne variácie figúry Marforia sú zachytené v kresbách a grafických reprodukciách, vydávaných v Ríme postupne viacerými tlačiarňami (Lafreri - Beatrizet 1570, Claude Duchet 1581, Giovanni Maggi 1618, atď.) - HUELSEN, c.d. (v pozn.108), s.157, č.70. - Rytinu sochy Marforia označenú ako alegória Rýnu(!) do svojho diela zaradil aj J. von Sandrart - VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), II/4, 1771, príl. II: „*MARPHORIUS SIVE RHE-NUS*“.

(118) HUELSEN, c.d. (v pozn.108), s.155, č.60: „*Simolacro del Tevere di marmo, in Belvedere*“; - BARTSCH, c.d. (v pozn.107), XV, č.96 na s.267; - ROBERT-DUMESNIL, c.d. (v pozn.107), IX., č.100 na s.172.

(119) SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), obr.3 a 4.

(120) Cit. podľa VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), III/8, 1775, s.19.

(121) BORA, G.: *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*. Arte Lombarda, 1991, No.3-4, s.35 a pozn.27; - MOLI FRIGOLA, M.: *Jardines, mujeres, fuentes e himeneos. Elisabeth Cristina de Brunswick Wolfenbüttel en Milan el año 1708*. Arte Lombarda 110/111, 1994, s.179-184, reprod.1 na s.179.

(122) PINETTI, A.: *Il Pittore tedesco Gian Cristof. Storer e sue opere in Bergamo*. Bergamium 6, 1928, s.53-61; - THIEME - BECKER, c.d. (v pozn.49), Bd. 32, 1938, s.123-125 (heslo Fr. Thöne); - THÖNE, F.: *Der Maler Johann Christophorus Storer als Zeichner*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, n.F., Bd. XIII., 1938/39, Heft 4, s.212-234; - GANZ, c.d. (v pozn.5), s.56, 65; - BORA, c.d. (v pozn.121), s.29-40; - APPUHN-RADTKE, S.: „*Ad augendam devotionem*“. *J. Chr. Storers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche*. Arte Lombarda, 1991, č.3-4, s.41-49.

(123) GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), na s.50: „*Az olasz felírások is olasz mesterre utalnak.*“

Nápisy v dobovej taliančine (dnešné možno už čiastočne skomolené?) na ceduliach zhora: (1) „*Non dir mai / ver / se voi viver / In Corte*“ - (2) „*Ve' com' io sto / Per Cantar / Tropo il Vero*“ - (3) „*Pazzia / Sapientia*“. Na sokli sonet: *Pasquin Tu fusti e sarai semper [= sempre?] un Pazo Tu sai in ogni forma Trasformata [= trasformare?] se Tu voi all' done grato fare Perche non ti starfformi [= trasformi?] in t'un Ca[...]*

(124) TOTTI, P.: *Ritrato di Roma antica*. Roma 1633, s.365-366; - CANCELLIERI, c.d. (v pozn.117), passim.; - LAFON, M.: *Pasquin et Marforio, les bouches de marbre de Rome*. Paris 1877; - PONTI, E.: *Le statue parlanti*. Roma 1927; - SCHWEITZER, B.: *Die Menelaos - Patroklos Gruppe. Ein verlorenes Meisterwerk Hellenistischer Kunst*. Die Antike, Bd.14 (1938), s.43; - DELL ARCO, M.: *Pasquino statua parlante*. Roma 1967; - RENDINA, C.: *Pasquino statua parlante. Quattro secoli di pasquinate*. Roma 1991, o soche najmä s.14 n.

(125) Považoval ho za dielo „Praxitela alebo Feidia“. Berniniho konštatovanie na dvore Ludovíta XIV. zaznamenal 8.6.1663 vo svojom denníku P. Fréart de CHANTELOU: *Journal de voyage en France du Cavalier Bernin*. Ed. L. Lalanne. Paris 1885, s.26-27; uvádzajú ho i jeho životopisci (Baldinucci, D. Bernini). - Podrobnejšie WINNER, M.: *Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in his early Years: Praxiteles, Bernini's, and Lanfranco's „Pluto and Proserpina*“. Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd.22, 1985, s.205 a lit. v pozn.46.

(126) HADAMOWSKY, E.: *Two Menelaus and Patroclus Replacas in Florence and Joshua Reynold's Contribution*. The Art Bulletin, June 1946, s.115, Fig.1 a 2; - KAPOSY, V.: *Maîtres français*

*suivant la voie du Néo-classicisme*. Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts No.52, 1979, s.77-108, na s.89, obr.62 na s.87.

(127) SILENZI, R.: *Pasquino. Cinquecento pasquinate scelte comentate e annotate [...] con una ricostruzione storica dei fatti delle figure degli ambienti*. Milano 1932; - GIGLI, G.: *Diario romano (1608-1670)*. Roma 1975; - Riti, *cerimonie, feste e vita di popolo nella Roma dei papi*. Bologna 1970, s.165-216, fig.71, 72 (Roma cristiana, Vol. XII.); - RENDINA, c.d. (v pozn.124), Kap. I *compagni di strada*, s.58 n.; - APOLLONI GHETTI, F.: *Madama Lucrezia quasi una regina*. In: *Lunario VII. Donne di ieri a Roma e nel Lazio*. Roma 1978; - PETRUCCI, A. (Ed.): *Scrittura e popolo nella Roma barocca 1585-1721*. Kat. výstavy, Roma 1992, č.18 na s.15, repr.18. - V záznamoch o rímskych pamätihodnostiach v denníku z r.1675 píše napr. nedobrovoľný cestovateľ T. Masnicius: „V novom Kapitole leží v troskách socha Marforia, ktorý sa pokladá za boha pekárov. Vešajú sa naňho potupné spisy. Podobné sa nachádzajú aj na Pasquinovi. Je to iná socha, na ktorú sa dávajú paškvily.“ - cit. podľa *Väzenie, vyslobodenie a putovanie Jána Simonidesa a jeho druha Tobiáša Masnika*. Zost. a prel. J. Minárik. Bratislava 1981, s.134.

(128) Jednotlivé „hovoriace sochy“ mali už od 16. storočia aj akúsi nomenklatúru - nemecký cestopis Theodora Sprengera (1654) napr. špecifikuje, že Pasquino bol používaný proti vrchnosti (ktorú v Ríme predstavovala najmä pápežská kúria); neskôr okrem protipápežského výrazné bolo ich zameranie napr. protijezuitské.

(129) VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), II/4, 1771, („Das 4. Kapitel. *Von den berühmten anticken Statuen, und wo sie anzutreffen. Kurze Erklärung, was sie vorstellen*“), s.16.

(130) SANDRICOURT, M. de: *Pasquin et Marforio, médecins des moeurs*. Paris 1652; - ROMANO, P.: *Pasquino e la satira in Roma*. Roma 1932; - SILENZI, c.d. (v pozn.127); - FARNARI, P. (Pietro Romano): *Pasquinate celebri*. Roma 1943; - MARUCCI, V. (Ed.): *Pasquinate del Cinque e Seicento*. Roma 1988; - RENDINA, c.d. (v pozn.124), passim.; - Reed. výberu z r.1885 *Le Pasquinate celebri (1447-188...)*. Palermo 1993, atď. V svojom sonete „Pasquino“ sa sochou inšpiroval napr. chýrny barokový básnik a dvoran Giambattista Marino (1569-1625): „*Ne pátrej po tom ty, ktorý tu kolem jdeš, / kterak že mluví, kterak píše as / kámen bez citu, vytesaný jen, / jemuž ruka ani jazyk nebyl propůjčen. / Já nebyť však mimo tento věk a mimo krutý čas, / kdy mlčí ti, kdož mají živo a svůj zvučný hlas, / nejen bych mluvil, leč / vybuchl přitom těž, / abych tím výbuchem ruce i hlavu srazil / tomu, jenž přiměl mě mluvit a teď by rád roubík do úst mi vrazil.*“ - cit. podľa výberu MARINO, G.: *Polibky*. Prel. J. Pokorný. Praha 1974, s.70. Za upozornenie na tento preklad vďačím doc. I. Rusinovi.

(131) *Le Pasquille d'Alemagne*. Paris 1546; - NASH, T.: *Pasquille and Marforius*. London 1589; - HANCKE, G.B.: *Satyra I. Marforio & Pasquino, qui Herkomannum ad Tartara deducunt, in via confabulantur...* (In: *Gedichte I*. Dresden - Leipzig 1731,

s.114); - SCHADE, O.: *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*. 21863, Bd.1-2.

(132) O ňom BENEDIKT, H.: *Franz Anton Graf von Sporck (1662-1738). Zur Kultur der Barockzeit in Böhmen*. Wien 1923; - PREISS, P.: *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Šporck a barokní kultura v Čechách*. Praha 1981. - Tak ako M. Pálffy a ostatní aristokrati v 17. storočí, aj o generáciu mladší český Nemec generál gróf F.A. Sporck bol vychovaný na jezuitských školách, v Kutnej Hore a pražskom Karolíne. Aj jeho „gavalierska cesta“ po otcovej smrti 1679 viedla najprv do Rima. - PREISS, c.d., s.20.

K bizarným výplodom grófovej invencie v Kukse, sochársky stvárneným Braunovou dielňou, ktoré umiestňoval do aleje v priahlom lese (Herkomman či Zvykomil, brat Lustig, pustovník z Čarodejnickej hory, Ficli-Pucli, Ležák a i.) pribudli r.1727 aj Pasquin s Marforiom, vybavení dutinami - „paskvinskými urnami“, do ktorých panstvo pre zábavu vhadzovalo viac či menej duchaplné veršované pamflety (Sporck ich potom dával vyvesovať pri eremitáži sv. Antona, kde si ich aj jezuiti odpisovali). Pasquinova podoba v Kukse však podľa dobových opisov rímskemu prototypu nezodpovedala. - HANCKE, c.d. (v pozn.131), Bd.I., il. na s.114. Sochy už o dva roky neskôr z obavy pred hroziacim zásahom inkvizície radšej rozbili a ich zvyšky nahádzali do Vltavy. Komisia našla len ich úlomky a zamazané latinské nápisy nevhodného obsahu: „Die an dem Pasquino zu Rom gefundene und nachher Böhmeib überschickte Erklärung und Antwort unterstehenden Wörter und Fragen...“ - PREISS, c.d., s.202-203.

Sem možno zaradiť aj literárne pamflety znevažujúce inkvizíciu vydávané tlačou, ktoré Sporck bezplatne kolportoval všetkým priaznivcom a záujemcom najmä do Sliezska a Saska, ale aj ďalej do Levantu, o.i. aj cez malacké Pálffyho panstvo - z r.1729 je správa o vyšetovaní hostinského z Kuksu vo veci zásielky, pozostávajúcej z troch debien kníh a pamfletov, ktoré dopravil do Malaciek na panstvo gr. Mikuláša V. Pálffyho (Mikulášovho syna), odkiaľ mali byť expedované po Dunaji do Belehradu a ďalej na východ, do Carihradu a Káhiry. - PREISS, tamtiež, s.101.

(133) Rytce Antonio Lafreri (Antoine Lafrère pôvodom z Orgelet v Burgundsku, nar. okolo 1512) pôsobil ako tlačiar a vydavateľ v Ríme od 1553, najprv spolu s Antoniom Salamancom, po jeho smrti 1562 samostatne. Svoje tlače od r.1544 signoval ako tlačiar (Ant. Lafrerius excudebat) alebo majiteľ platní (Ant. Lafrerii formis). Do ponuky vo svojom vydavateľskom obchode zahŕňal okrem vlastných aj cudzie rytiny, vrátane prevzatých Salamancových a ponúkal aj práce rytcov ktorí preňho pracovali (Beatrizet, Dupérac). Tridsaťročnú produkciu jeho vydavateľstva obsahujú ponukové katalógy so sortimentom 107 listov (vyd. 1573 a 1577), ktoré sa predávali samostatne, v sériách podľa tematiky, alebo ako kompletne albumy. Lafreri zomrel v Ríme 20.7.1577, jeho vydavateľstvo ďalej viedol synovec Claude Duchet a A. Dupérac a jeho produkcia bola v Ríme predávaná až do 17. storočia. Niektoré platne sa dostali ku konkurencii (Nobili), ďalšie kúpil tlačiar Nicolaus van Aelst z Bruselu, ktorý dal

zhotoviť viaceré repliky (v Ríme pôsobil od 1589). Používal ich Giovanni Orlandi (činný do 1620-tych rokov), atď., až nakoniec ich r.1738 predali štátu. - HUELSEN, c.d. (v pozn.108).

(134) HUELSEN, c.d. (v pozn.108), s.121-170; - MCGINNIS, R. - MITCHELL, H.: *Catalogue of the Earl of Crawford's „Speculum Romanae magnificentiae“, now in the Avery Architectural Library*. New York 1976. Z ponukového katalógu Lafreriho vydavateľstva sa niektoré jednotlivé listy vyskytujú sporadicky aj v našich zbierkach, ide však často iba o novotlače (originálne dosky viacerých z nich boli ešte r.1874 v Calcografia nazionale).

(135) Na Lafreriho zozname pod č.71: „Statua di Pasquino appresso la Casa del Card. Ursino“. Lafreriho verzia je kópiou pôvodnej rytiny vydanéj Salamancom, znač. „Ant. Salm. Scudebat Romae Anno 1542“. Od r.1550 ju tlačil so svojou signatúrou „Ant. Lafreri Formis 1550“ (aquafora, 398 x 285 mm - má v dvoch radoch po 5 cedulí). Na neskorších odtlačkoch z už opotrebovanej dosky je Lafreriho sign. doplnená „Joannis Orlandi formis Romae 1602“ a niektoré nápisy nečitateľné. Známe sú aj scenzurované výtlačky bez nápisov. V niektorých exemplároch „Speculum...“ je namiesto Lafreriho rytiny iná replika podľa Salamancu (znač. „Nicolo van aelst formis“), so zmenenými textami - HUELSEN, c.d. (v pozn.108), s.157; - Kat. *Artis pictoriae amatores*, c.d. (v pozn.17), s.298, č.V/4-23, obr.

(136) J. von Sandrart v latinskom vydaní z r.1683 použil svoju medirytinu Pasquina, rozvádžajúcu pôvodné Lafreriho zobrazenie s pozmenenými nápismi - RENDINA, c.d. (v pozn.124), repr. s.155. V neskorších vydaniach je iný jej variant - VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), II/4, 1771, rytina „PASQUINUS“ na príl., komentár k soche na s.16.

(137) GARAS (v pozn.5, 1953), s.50; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.30. - Podľa KRAMPLA (c.d. v pozn.7, s.11) maľba pri vchode predstavuje „rímskeho básnika Lukrécia“ (!).

(138) Lukréciiu smrť opísal Ovidius (*Fasti II*, 831), Titus Livius (*Rímske dejiny* kniha I., s.58), Valerius Maximus (VI, 1), M. Bandello (*Novelliere II*, 21). Príbehom cudnej Rimanky sa v novoveku inšpirovali literáti (Shakespeareov epos z r.1594) a mnohí poprední maliari a grafici - porov. staršie príklady jej samostatného zobrazenia v SCHUBERT, D.: *Halbfigurige Lucretia-Tafeln der 1. Hälfte des 16. Jhdts. in den Niederlanden*. Jhb. d. Kunsthist. Institutes der Universität Graz 6, 1971, s.33 n.; - Ďalšie príklady PIGLER, A.: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. u. 18. Jhdts*. Budapest 21974, Bd.II., s.403-408 (tam na s.405 evidovaný o.i. aj obraz od Andrea Vaccaro /1598-1670/ v harrachovskej zbierke v Rohrau); - DANIEL, L.: *Reniana. Guido Reni 1575-1642. Výstava čtyř obrazů k 350. výročí maliřovy smrti*. NG Praha 1992, časť IV, s.22-26; - BARNES, B.: *Heroines and Worthy Women*. In: Eva / Ave. Woman in Renaissance and Baroque Prints. Kat. výst., National Gallery of Art, Washington. New York 1990, s.29-35, kat.1-32 na s.36-73, bibl. s.227-238; - KNALL-BRSKOVSKY,

U.: *Lucretia und Cleopatra. Zwei unbekannte Heroinnen-Bilder des Massimo Stanzione*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1990, Nr.1-2, s.57-58.

(139) Inv. č.216. Olejomaľba na plátne (72 x 91 cm) je jedným zo 740 obrazov, ktoré r. 1822 testamentárne odkázal cis. Akadémii jej prezident, diplomat a zberateľ gr. Anton Franz de Paula Lamberg-Sprinzenstein (1740-1822). - EIGENBERGER, R.: *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien - Leipzig 1927, s.212-213; - TRNEK, R.: *Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis*. Wien 1989, obr. s.166: „Neapolitanischer? Maler des 17. Jhdts.“ - Túto atribúciu najnovšie spresnila dr. Martina Fleischer, ktorá pri spracovávaní talianskeho maliarstva vo fondoch obrazárne nezávisle na nami zistenom súvisi s Tencalovou nástennou maľbou dospela k záveru, že sa jedná o dielo neznámeho milánskeho maliara (okruh Fr. Nuvolone). Na tomto mieste dr. Fleischerovej za informáciu a poskytnutie fotografie obrazu srdečne ďakujem.

(140) Porov. našu pozn.72

(141) HEINZ, G.: *Gedanken zu Bildern der „donna famosa“ in der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 77, 1981, s.105 n.;

(142) HEINZ, tamtiež; - GARRARD, M.: *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton 1989; - BARNES, c.d. (v pozn.138), s.29-35, kat.1-32 na s.36-73, bibl. s.227-238 (Lukrécia, Zuzana); - KNALL-BRSKOVSKY, c.d. (v pozn.138), s.57-58 (Lukrécia, Kleopatra); atď.

(143) *Kronika o té šlechtěné a poctivé paní Lukrecii. Kteráž jest ku příkladu dobrým manželkám, poctivým a věrným. Vytištěno v Starém Městě Pražském u Jiříka Nigrina. Léta 1592* (In: Historie utěšené a kratochvilné. Člověku všelikého věku i stavu k čtení velmi užitečné. Výbor z české krásné prózy XVI. a XVII. století. Praha 1941, cit. na s.135-136).

(144) STECHOW, N.: *Lucretia statua*. In: Beiträge für Georg Swarzenski. Berlin 1951, s.114 n. Býva aj súčasťou alegórií Fortitudo - SCHUBERT, c.d. (v pozn.138), s.99 n. Napriek tomu známe sú aj jej negatívne hodnotenia: „Chtěla-li jsi chválena být od nás však, / měla ses už předem zabít, a ne pak.“ - MARIANO, c.d. (v pozn.130), „Římská Lukrécie“, s.71.

(145) HEINZ, c.d. (v pozn.141), s.108

(146) MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), pôdorys 1. poschodia na s.39. Podľa archívnych údajov tu bolo *piano nobile* s jedálňou a ďalšími obytnými miestnosťami.

(147) Maľbu v štvorcovej ploche (ca. 250 x 250 cm) reštauroval akad. mal. V. Úradníček 1956-58 (dok. v archíve Pamiatkového

ústavu v Bratislave, č. R-33). Maľby *en grisaille*, ktoré boli v kartušiach v rohoch klenby, sú zatreté neutrálnym okrovým náterom.

(148) Samuel CHALUPKA: *Slzavé kvílení vdov a sirotkú...* (1658) - cit. podľa MINÁRIK, c.d. (v pozn.117), na s.776.

(149) Atribúty postáv zodpovedajú zobrazeniam a popisom, ako ich uvádza RIPA, c.d. (v pozn. 115), s.2 - *Abondanza*; s.290-292 - *Liberalità*. Alegória *Premio* je však u Ripu znázornená ako muž (s.412) a *Divitia* v tomto, ani neskorších vydaniach *Iconologie* nie je zaradená.

(150) GARAS, c.d. (v pozn.5, 1953), s.50: „*allegorikus nōalak gyermekkel*“; - MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.51: „*alegórie Bohatstva, Štedrosti a Nadbytku, štvrté nie je čitateľne označené*“; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.31: „*alegórie Bohatstva, Štedrosti, Nadbytku a Volnosti*“; - KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.11: „*alegórie cností*“;

(151) Maľby v tejto i nasledujúcej miestnosti reštauroval akad. mal. V. Úradníček 1956-58 (dok. v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave, č. R-33). - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.63.

(152) PIGLER, c.d. (v pozn.138), I., s.82; - GARAS c.d. (v pozn.5, 1953), s.50; - MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.52; - BOROVSÝ a kol., c.d. (v pozn.7), s.18; - KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.11; - ARADI a kol., c.d. (v pozn.7), s.226.

(153) Téma v novovekom umení hojne frekventovaná - porov. PIGLER, c.d. (v pozn.138), I., s.80-86; alebo početné príklady z európskeho maliarstva a grafiky v kat. výstavy *Józef, syn Jakuba. Sceny z dziejów biblijnych patriarchów w sztuce nowożytnej*. Legnica 1990, č.17, 18, 35, 41; - porov. tiež BARNES, c.d. (v pozn.138), kap.V. *The Power of Women*, s.147-175, kat. č.93.

(154) CERRONI, c.d. (v pozn.116), s.67.

(155) „Die *moralischen* Tafeln seynd wahre Geschichte oder Begebenheiten, bloß zu erbaulichen und lehrreichen *Objecten* vorgestellt, da sie sowohl die rechtschaffenen Thaten, als die Fehler derjenigen Personen, zu erkennen geben, welche darinnen ihre Rolle spielen; auch werden einige Sinn-Bedeutungs-Bilder beygefüget, welche die Neigungen, so sie angetrieben und verführet haben, bemercken...“ - *Des Herrn Gerhard de LAIRESSE, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, /.../ Erster Theil. Aus dem Holländischen in das Hoch-Teutsche übersetzt*. Nürnberg 1728, cit. na s.130.

(156) MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.52; - BOROVSÝ a kol., c.d. (v pozn.7), s.18; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.31; - KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.11 a obr.23; - PIGLER, c.d. (v pozn.138), I., s.222; - ARADI a kol., c.d. (v pozn.7), s.226 a obr.238.

(157) KÜNSTLE, K.: *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I.* Freiburg i.B. 1928, s.302 n.; - PIGLER, c.d. (v pozn.138), I., s.218-229; - GARRARD, c.d. (v pozn.142), s.185-189, atd. Podobná je kompozícia pôvodne Tencalovho, dnes úplne premaľovaného výjavu so Zuzanou v jednom zo zrkadiel na klenbe Rotundy v kroměřížskej záhrade.

Obrazy cudnej Zuzany bývali beznou súčasťou šľachtických obrazární; aktuálnou táto téma bola aj v dobovom písomníctve polovice 17. storočia, čoho príklady nájdeme aj u nás - napr. „Píseň o krásné Zuzaně“ ev. kazateľa S. Tranovského z r.1648-50, legendické spracovanie príbehu podľa Apokryfov, nabádajúce k počestnosti (vydané v *Cithara sanctorum...* J. Tranovským 1674 - MINÁRIK, c.d. v pozn.117, s.713-714 a edič. pozn. zostavovateľa na s.721), alebo Zuzana ako symbol jednej z cností - Castitas: „Pohledte na Zuzanu: volila smrt zvoliti nežli čistotu stratiti (Dan. 13, v.23).“ v pohrebnej kázni Joachima Kalinku z r.1648 „*Verus mundus vere piaie et mundaie matronae / to jest / Pravá ozdoba pravé pobožné / a čistotné matrony / ... / to jest / o ženské slušnosti / aneb / co ženám sluší.*“ (cit. podľa MINÁRIK, tamtiež, s.771-775).

(158) G. de LAIRESSE, c.d. (v pozn.155), I., s.16-17: „Das 4. Capitel. *Wie man schöne Kupffer-Stücke Academien-Bilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen soll.*“

(159) Podrobnejšie HENKEL, M.D.: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI. und XVII. Jahrhundert.* In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-27. Leipzig - Berlin 1930, s.58-144; - BREDT, E.W.: *Ovid: Der Götter Verwandlungen, Bd.I-III.* München, b.r.; - LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, M.: *Ohlas Solisových dřevorytů v českém renesančním malířství.* In: Umění věků. Praha 1956, s.96-104 a jej početné ďalšie práce na tému grafických predloh v českom, rakúskom a švajčiarskom umení, sumarizované v *Dějiny českého výtvarného umění II/1.* Praha 1989, lit. v pozn.12 na s.91; - K ovidiovským inšpiráciám v európskom umení všeobecne MARTINDALE, Ch. (Ed.): *Ovid Renewed - Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century.* Cambridge 1988; - LECHNER, G.M. (OSB) - TELESKO, W.: *Lieben & Leiden der Götter: Antikenrezeption in der Barockgraphik.* Ausstellung des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig, NÖ 1992.

Pasáž venovaná Metamorfózam bývala tiež súčasťou dobových traktátov - porov. de LAIRESSE, c.d. (v pozn.155), I., kap. XVI: „*Wie man die Fabeln oder die Verwandlungen des Ovidius mit Nutzen gebrauchen soll ...*“, s.135-145. - Prvých sedem kníh so skrátenými textami podľa Ovidia a ilustrovaných rytinami Ch. Engelbrechta podľa Sandrartových kresieb bolo súčasťou aj jeho *Academie* - VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), II/5, 1772: „Abtheilung 3. *Die Verwandlungen des Ovids.*“ - Exemplár Sandrartovho samostatného vydania „*P. Ovidius Naso: Metamorphosis oder sinn-reicher Gedichte.* 1. Theil. Nürnberg 1698“ je v Univ. knižnici (sign. L A 5).

(160) Johann Wilhelm Baur, maliar miniatúr a medirytca zo Strassburgu (nar. okolo 1600), po pobyte v Neapoli a Ríme pre-

sídlil 1639 do Viedne, kde 1642 zomrel. - NAGLER, G.K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. I.* Leipzig 1835, s.323-325; - THIEME - BECKER, c.d. (v pozn.49), Bd. 3, 1909, s.89-90; - VIATTE, F.: *W. Baur, un alsacien dans la Rome du XVII<sup>e</sup> siècle.* In: La Fondation nat. dans la Rome pontificale. Rome 1981, s.685-713; - von BORRIES, J.E.: *J.W. Baur.* In: Forma et subtilitas. Festschrift W. Schöne. Berlin 1986, s.130-144;

(161) Baurovým cyklom sa Tencala inšpiroval napr. vo freskách v Kroměříži, alebo vo výjavoch s námetmi príbehu o Amorovi a Psyche v Náměšti n.O. - KRSEK, c.d. (v pozn.77), s.360. O všeobecnom rozšírení tohto obľúbeného diela v 2. polovici 17. storočia svedčí používanie Baurových rytín ako predlohy (porov. nástenné maľby napr. v Štajersku - Rabenstein, Trautenfels, Eggenberg - BRUCHER, c.d. v pozn.5, s.15-18, 20-23) čo môžeme doložiť aj u nás - Keď si okolo r.1660 Tomáš Benický z Mičinej dal vyzdobiť interiéry svojho mestského paláca v Banskej Bystrici mytologickými výjavmi, pre hlavnú kompozíciu zobrazujúcu zápas Lapithov s Kentaurami v zrkadle na klenbe slávnostnej siene na poschodí použili práve Baurovu rytinu (No.116 - „*Cäneus und der Kentauren-Streit*“) ilustrujúcu príbeh Ovidiom podrobne vylíčený v XII. knihe *Metamorfóz*, s.233 n. (Dost primitívne maľby neznámeho miestneho maliara s krebnými detailami, svojím mytologickým námetom však v tomto období u nás ojedinelé, pokračujú výjavmi bakchanálií v zrkadlách a kartušiach štukovej klenby otvorenej arkádovej loggie Benického domu.) Zvyšky maľby v sále odkryl a zreštauroval akad. mal. V. Úradníček 1962 - dok. v archíve Pamiatkového ústavu v Banskej Bystrici, č.24. - Baurove ilustrácie, vydávané ešte aj v 18.storočí (Jeremias Wolf, Augsburg 1708), boli ako predlohy používané v dekoratívnom maliarstve až do záveru baroka - porov. SOMORJAY, S.: *18. századi festett szobabelsök - Kutatási feladatok.* Művészettörténeti Értesítő, 1988, č.3-4, s.221 n. (Szirák, ca 1780).

(162) „*Fünfzehn Bücher der Verwandlungen / durch / Wilhelm Bauer in Kupfer gebracht / demselben zu besserer Verständnis der Inhalt / Sinnreichen Lehrgedichte summarisch beygefügt.*“ (značené Johann Wilhelm Baur Inventor et fecit Viennae Austriae 1641). - HENKEL, c.d. (v pozn.159), s.128-131; - HOLLSTEIN, F.W.H.: *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca.1400-1700. Vol. II.* Amsterdam 1954, č.12 na s.160; - Komplet je v Graphische Sammlung Albertina: HB 50 (4) „*OEuvres de J. Guillaume Baur.*“

(163) Baurove rytiny používal augsburský rytec M. Kusell (1622-1683) pre rôzne vydania. Nekompletný exemplár jedného z takýchto neskorších vydaní, obsahujúci 129 celostránkových rytinových ilustrácií (130 x 205 mm), je aj vo fondoch bratislavskej Univerzitetnej knižnice (sign. 21 D 37584, bez titulného listu, údajne „Johann Wilhelm Baur: *Theatrum Ovidii ex eius libris Metamorph. desuntum.* Augustae Vind. 1687“). Rozsiahly súbor medirytín podľa Baura vydal Kusell s venovaním cis. Leopoldovi v Augsburgu 1670 (ako „*Ioannis Guilielmi Bauri / Iconographia / complectens in se Passionem, Miracula, Vitam*

*universam Christi, / nec non prospectus rarissimorum portuum, palatiorum, hortorum, historiarum aliarumque rerum, quae per Italiam spectatu sunt dignae. /.../ a Melchiore Kysell Augustano /.../ MDCLXX*“) a viaceré neskoršie vydania Iconographie potom v rokoch 1671, 1672, 1682, 1686.

(164) Baur, No.27 - „*Kadmus ertödtet die Schlange*“; - BREDT, c.d. (v pozn.159) I., s.61; - Porov. PIGLER, c.d. (v pozn.138), II., s.150-151.

Zabielenú maľbu v obdĺžnikovom ráme (250 x 300 cm) odkryl akad. mal. V. Úradníček (v rešt. dokumentácii z rokov 1956-58 uvedená ako „*Juraj*“ / - archív Pam. ústavu v Bratislave, č. R-33). - Porov. tiež MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.53: „*Theseov zápas s drakom*“; - KRAMPL, c.d. (v pozn.7), s.11: „*Theseus bojujúci s drakom*“; - TOGNER, cit. dokum. z r.1980 (v pozn.114): „*Theseus zabija Minotaura*“(!); - Ostatní autori sa otázky ikonografie vyhýbajú.

Kadmus býva dost často zamieňaný najmä s Jasonom. Simultánne zobrazené výjavy Kadmus zabíja draka kopijou (v pozadí Kadmovi druhovia s drakom pri studni) a Kadmus zasial dračie zuby (s Athénou a mestom Théby v pozadí) sú napr. námetom známeho bruselského gobelinu z dielne H. Mattensa (posled. štvrtina 16. stor.) v zbierkach budapeštianskeho Umeleckopriemyselného múzea. Napriek tomu, že je tu zobrazený v podstate celý príbeh o Kadmovi ako ho Ovidius opisuje, jeho námet všetci doterajší maďarskí autori opakujú podľa E. Hoffmannovej (1915) ako „*Argonauti*“. Postavu hrdinu nepochopiteľne ako Jasona identifikuje dokonca aj A. Szilágyi, ktorý poznal aj Baurov konvolút (okrem výjavov s Jasonom v podaní Tempestu, Solisa a ďalších, reprodukuje zároveň aj Baurovu rytinu fol.63 Jason uspáva šarkana - obr.10) - SZILÁGYI, A.: *La lotta di Giasone col drago. Rifacimenti di un tema Ovidiano nell'età barocca.* Acta Historiae Artium, T. 28, 1982, s.49-60, obr.1 a 2.

(165) Cit. v slovenskom preklade podľa vydania Publius OVIDIUS NASO: *Metamorfózy.* Prel. Ignác Šafár. Bratislava 1979, s.58 (tu ako kniha II.?).

(166) Tamtiež, cit. na s.57

(167) Dostiaľ neznámu maľbu v r.1993-95 odkryl a zreštauroval ako svoju dipl. prácu absolvent VŠVU Robert Mercell pod vedením doc. V. Úradníčka (dok. v archíve VŠVU Bratislava). Z pôvodnej maľby zostala pod neskoršími nátermi pomerne rozsiahlo zachovaná plocha, rekonštruovať bolo treba iba poškodené a chýbajúce časti (odpadnutá hlava Kadma), ktoré sú doplnené novou retušou.

(168) Met. III., 101; - Baur, No. 28. „*Kadmus ausgesäete Drachen-Zähne*“; - BREDT, c.d. (v pozn.159), I., s.62; - PIGLER, c.d. (v pozn.138), II., s.151;

Námet dračej sejby sa vyskytuje aj u Sandrarta (VOLCKMANN, c.d. v pozn.4, II/5, 1772, s.92-93) a známy je napr. i z dobovej emblematickej spisby - ALCIATI, A.: *Emblemata*, ed. 1602, s.834 (emblem CLXXXV: „*Litera occidit, spiritus vivificat*“). V ra-

nobarokovom maliarstve tento dost zriedkavo sa vyskytujúci námet nájdeme napr. medzi ovidiovskými výjavmi v štukových zrkadlách na klenbe jednej z chodieb malostranského paláca generalissima Albrechta z Valdštejna v Prahe, pre ktoré mladý Florentan Baccio del Bianco (ca 1625) použil ako predlohu ďalší zo spomínaných rozsiahlych súborov ilustrácií k Metamorfózam, drevořety Virgila Solisa z r.1563. - LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, c.d. (v pozn.159), s.102.

(169) OVIDIUS, c.d. (v pozn.165), cit. na s.58

(170) Porov. tiež výsledky analýz použitých pigmentov, vykonaných pri príležitosti reštaurovania maľby v príspevku J. ŽELINSKEJ v tomto čísle ARS, s. 312 n.

(171) Maľbu vyplňajúcu obdĺžnikovú plochu (260 x 400 cm) zreštauroval akad. mal. V. Úradníček 1956-58 (dok. v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave, č. R-33). - GARAS c.d. (v pozn.5, 1953), s.50; - MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7), s.53; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), obr. s.31; - BOROVSKÝ a kol., c.d. (v pozn.7), s.18; - ARADI a kol., c.d. (v pozn.7), s.226.

(172) Plutarchos XLIV, 86. - PIGLER, c.d. (v pozn.138), II., s.398-403 (na s.401 eviduje aj Tencalovu maľbu, ale podľa Garasovej ju omylom situuje do saly terreny). - K ikonografii porov. tiež KNALL-BRSKOVSKY, c.d. (v pozn.138), s.58-60.

(173) Kleopatra VII. (69-30 pr.Kr.), posledná z egyptskej kráľovskej dynastie Ptolemaiovcov. Kým napr. Lukrécii príklad bol vždy pozitívne ponímaný, hodnotenie Kleopatry bývalo rozporné. V konkrétnych historických súvislostiach v antickej a rímskej spoločnosti bola ponímaná ako jednoznačne negatívny príklad amorálnosti, svojou krásou zneužívajúcej mužov, bažiacej po luxuse, bohatstve a moci - BECHER, I.: *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur.* Berlin 1966, s.39 n. Už koncom 16. stor. však dochádza k zmene a v európskom novovekom umení je už jej ponímanie buď neutrálne, alebo dokonca kladné. Zobrazovaná býva ako veľká kráľovna; nielen krása, aj cnosti sú jej prisudzované (snáď s výnimkou stálosti), akoby svojou dobrovoľnou smrťou, udatným a vznešeným činom, zamazala nielen hanbu a svoje konanie ospravedlnila, ale získala aj česť a vážnosť: „*Jedoch was sinnen wir auf Schimpf der edlen Frauen / Di wir auch izt schon todt verwundernd müssen schauen? / Es zeugnet ihr Magnet der Schönheit izt noch an: Cleopatra wird stehn / wenn Rom nicht Rom wird sein. / Vielmehr laßt uns izt / selbst ihr Bild stelln Rom für Augen / So wi di Schlangen ihr di edle Seel aussaugen, / Wi ihr beherzter Tod des Lebens Fleck' abwäscht / Und ihr verspritztes Blut der Römer Zorn-Glutt la'scht.*“ (cit. z trichlohy Daniela Caspersa, 1661) podľa KNALL-BRSKOVSKY, c.d. (v pozn.138), s.59.

(174) Le BLANC, C.: *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris 1854, s.100; - WURZBACH, A. von: *Niederländische Künstlerlexikon.* Wien - Leipzig 1906, s.108; - HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and Fleming Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-*

1700. Vol. 21. Amsterdam 1980, s.171; - PIGLER, c.d. (v pozn.138), II., s.401; - MAGNAGUAGNO-KORAZIJA, E. (Be-  
arb.): *Hendrik Goltzius. Eros und Gewalt*. Dortmund 1983, s.166-  
167.

(175) MAGNAGUAGNO-KORAZIJA, c.d., s.166-167

(176) Toto určenie sa traduje na hrade; uvádza ho aj TOGNER,  
cit. dokum. z r.1980 (v pozn.114). - Merkúr však býva mladší,  
mužská postava tu nemá ani jeho klobúk, ani kaduceu.

(177) OVIDIUS, c.d. (v pozn.165), s.128

(178) Maľbu odkryl a zrekonštruoval akad. mal. F. Sysel  
v r.1974-75 - dok. v archíve Múzea Červený Kameň. (V rohu  
na stene tejto miestnosti aj mladší štukový reliéf s rustikálnou  
postavou morového patróna sv. Rocha.) Klenba priľahlej spojo-  
vacej miestnosti je ešte zatretá.

(179) Sondážny prieskum v r. 1995 vykonal doc. V. Úradníček.

(180) Podľa sond, ktoré vykonal akad. mal. F. Sysel r.1976, je  
celý povrch dvakrát súvislo premaľovaný (dok. v archíve Mú-  
zea Červený Kameň).

(181) Na hlavnom oltári je dnes Nanebovzatie P. Márie, olejo-  
maľba na plechu (podľa staršej predlohy?), ktorou zrejme po  
požiaroch 1758 nahradili pôvodný oltárny obraz. Chronogramom  
v nápisovej kartuši nadstavca je posledná úprava oltárov dato-  
vaná až do r.1780. - MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. (v pozn.7),  
s.33; - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.31: „1730“; - ARADI a kol.,  
c.d. (v pozn.7), s.233, tu aj oltárny obraz medzi dielami C. Ten-  
calu(!).

(182) Spomína ich iba DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.32

(183) Podľa toho býva ukončenie výzdoby kaplnky datované až  
po r.1678 (MENCLOVÁ - ŠTECH, c.d. v pozn.7, s.50; - BO-  
ROVSKÝ a kol., c.d. v pozn.7, s.19, atď.), keďže vtedy sa Mi-  
kulášov bratanec, spolujateľ hradu Ferdinand Pálffy stal já-  
gerským biskupom so sídlom v Trnave. Už predtým, od r.1672  
však mal hodnosť titulárneho biskupa csanádskeho.

(184) Vnútrotná plocha poľa (120 x 125 cm) bola vyplnená no-  
vou temperovou maľbou holubice Ducha sv. z 19. stor., tú však  
pri poslednom reštaurovaní už neobnovili. Aj ostatných 16 ma-  
lieb v kartušiach klenby bolo v 19. storočí dosť premaľovaných;  
dnes sú už opäť v zlom stave, nad oknom poškodené zatekaním.  
Zreštaurovali ich poslucháči VŠVU pod vedením prof.K. Vese-  
lého v r.1954-56 (dok. v archíve Pamiatkového ústavu v Brati-  
slave, č. R-434). - DEÁK, c.d. (v pozn.7), s.63.

(185) SCHEMPER-SPARHOLZ, c.d. (v pozn.5), s.304 a n.

(186) OVIDIUS, c.d. (v pozn.165), s.291.

(187) K vodnému živlu sa viaže napr. aj výzdoba Rotundy s Ten-  
calovými mytologickými výjavmi v kroměřížských arcibiskup-  
ských záhradách kniežata Liechtensteina-Castelkorna. Tak ako  
na Červenom Kameni tu súčasťou ikonografického programu  
celku záhrady je séria búst v nikách kolonády, spolu so sochami  
zrealizovaná začiatkom sedemdesiatych rokov. (Na rozdiel od  
búst rímsko-nemeckých cisárov sú však neskoršie sochárske diela  
v Kroměříži vytvorené podľa antických predlôh, inšpirované  
rytinovými reprodukciami výzdoby rímskej vily Doria Pamphi-  
li.) - K tomu podrobnejšie JÚZA, V.: *K otázke ideového kon-  
ceptu Květné zahrady v Kroměříži*. In: Historická Olomouc a její  
současné problémy V. Olomouc 1985, s.287-296.

(188) Ešte fungujúcu fontánu na nádvorí opisuje M. BEL (c.d.  
v pozn.7), podľa ktorého z nej pri našliapnutí vystrekla voda.

(189) FABBINDEr, c.d. (v pozn.5), I., s.13; - Porov. tiež cha-  
rakteristiky Tencalovho maliarskeho štýlu - STEHLÍK, c.d. (v po-  
zn.78), s.132; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), kap. *Tencallas  
Stil*, s.227-230; - GANZ, c.d. (v pozn.5), s.57 n.

(190) FABBINDEr, c.d. (v pozn.5), I., s.22.

(191) Porov. GANZ, c.d. (v pozn.5), s.57

(192) Tamtiež, cit. na s.64

(193) „Ähnliches wäre von den Engeln zu sagen, die nie den  
Charakter der wohlgenährten Bambini verlieren. Auch die bär-  
tigen Männer weisen immer wieder verwandte Züge auf, wie  
wenn ihr Autor sein eigenes Aussehen spiegeln wollte.“ - GANZ,  
tamtiež, s.64.

(194) Porov. KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), repr.190, 191

(195) KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), kap. *Der soziologische  
Aspekt von Tencallas Schaffen*, s.225-227.

(196) Na školských predstaveniach sa ako žiaci aj aktívne zúčas-  
tňovali (knieža Esterházy v Trnave, gr. Abensberg-Traun vo Viedni,  
atď.). Preukázané sú aj konkrétne súvislosti, napr. námetov Tencal-  
ových maľieb vedľajšej miestnosti pri sale terrene v Petronell  
s drámou N. Avanciniho „*Pietas victrix*“. - KITLITSCHKA, c.d.  
(v pozn.5), s.226 a lit. k jezuitskej dráme v pozn.52.

(197) PELTZER, c.d. (v pozn.4), cit. na s.214

(198) GANZ, c.d. (v pozn.5), s.55, 57, 63 a pozn.71 na s.68; -  
Tencalovu maliarsku techniku pri príležitosti reštaurovania klen-  
bovej maľby v strednej lodi dómu v Passau skúmal mníchovský  
Dörnerov inštitút v spolupráci s Bayerisches Landesamt f. Den-  
kmalpflege. - *Passavia sacra*. Kat. výstavy, Passau 1975, s.157.

(199) Rešt. R. Merzell, 1994-95. V ďalšom vychádzam z jeho  
dokumentácie vykonaných prieskumov a priebehu reštaurova-

nia (- porov. pozn.167). Zmienky o technológii v dokumentá-  
ciách reštaurátorských zásahov vykonaných na Červenom Ka-  
meni v minulosti sú málo konkrétne.

(200) GANZ, c.d. (v pozn.5), s.57. - Porov. tiež osobitný mate-  
riál ing. Jany ŽELINSKEJ v tomto čísle ARS (s. 312 n.), infor-  
mujúci o výsledkoch exaktných fyzikálnych analýz použitých  
pigmentov jednej z maľieb na Červenom Kameni metódou elek-  
trónovej mikroskopie a röntgenovej mikroanalýzy.

(201) Klenba miestnosti bola v pri úpravách v minulosti viacná-  
sobne zatretá, až po posledný náter zelenou hlinkou, zrejme z čias  
adaptačných prác za gr. Karola Pálffyho pod vedením arch. Spor-  
zona v rokoch 1931-32, na ktorých sa podieľal aj bratislavský maliar  
a natierač Béla Tichy. - SPORZON, J.: *Vöröskő vára. A vár rész-  
beji karbahozatala alkalmából*. Forum 1932, s.267-270.

(202) PROCACCI, U.: *Sinopia e affreschi*. Milano 1961; - BER-  
GER, V.: *Podkresba v malbě*. In: *Technologia artis* I. Praha 1990,  
s.13-18.

(203) „Über seine künstlerische Ausbildung wissen wir so gut  
wie nichts“, konštatuje KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.210;  
iba veľmi skúpe sú dosiaľ známe údaje, ktoré rekapituluje GANZ,  
c.d. (v pozn.5), s.52 n. a časť *Die Kunstlandschaft der Lehr- und  
Ausbildungsjahre*, s.53-55.

(204) PELTZER, c.d. (v pozn.4), s.214; - VOLCKMANN, c.d.  
(v pozn.4), III/7, 1774, s.354.

(205) Porov. našu pozn.68

(206) FABBINDEr, c.d. (v pozn.5), I., s.26

(207) KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.228

(208) GANZ, c.d. (v pozn.5), s.54

(209) FABBINDEr, c.d. (v pozn.5), I., s.24; - KRSEK, c.d.  
(v pozn.77), s.360.

(210) Tencalov súčasník J. von Sandrart takto hodnotí jeho štýl:  
„Man fand bey ihm eine richtige Zeichnung, ein vernünftiges

*Kolorit, und sinnreiche Zusammensetzungen. Er brachte in sei-  
nen Gemälden gute Landschaften, Ruinen, und architektonische  
Zierathen an.“* - cit. podľa VOLCKMANN, c.d. (v pozn.4), III/  
7, 1774, s.354.

(211) GANZ, c.d. (v pozn.5), s.65

(212) Porov. našu pozn.161

(213) Zo známych Tencalových priamych žiakov sú to napr. C.A.  
Bussi v Bissone, G.A. Galliard v Passau, alebo Sebastian  
Mündl, doložený ako jeho *Maller-Junge* v Abensberg-Traunov-  
skom paláci vo Viedni (1660/61), ktorému r.1668 zverili aj op-  
ravu poškodených Tencalových fresiek v Eisenstadte. - FABBIN-  
DER, c.d. (v pozn.5), I., pozn.1 na s.13; - KITLITSCHKA, c.d.  
(v pozn.5), s.219. - O ovplyvnení olomouckého maliara Ferdi-  
nanda Nabotha (zomr. 1714) Tencalovými moravskými prácami  
uvažoval KRAMPL, J.: *Olomoucký malíř J.K. Handke (1696-  
1774)*. Olomouc 1982, s.89.

(214) GARAS, K.: *Barockkunst in Ungarn in ihren Bezie-  
hungen zu Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In:  
Wien und der europäische Barock. (Akten des XXV. Interna-  
tionalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. Bd. 7.)  
Wien - Köln - Graz 1986, s.83-90; - PETROVÁ-PLESKOTO-  
VÁ, A.: *Die austroitalienischen und österreichischen Barock-  
maler in der Slowakei im 18. Jahrhundert*. Tamtiež, s.111-  
115.

(215) Jeho jediným zachovaným dielom sú klenbové maľby nit-  
rianskej katedrály z r.1720. - Ku Galliartiovcom GULDAN, c.d.  
(v pozn.79), s.93; - KITLITSCHKA, c.d. (v pozn.5), s.224 a lit.;  
- *Barock in der Slowakei*, c.d. (v pozn.7), obr. príl.; - GARAS,  
c.d. (v pozn.214), s.86; - Tá istá, c.d. (v pozn.5, 1994), s.51  
a obr.23 (omylom v "hlavnej lodi").

Foto M. Čičo (4a-b, 5a-b, 7, 12a, 35a-c, 36, 40); - R. Merzell  
(38a, 47a-b); - Archív ÚDU SAV: *Th. Leixnerová* (8a, 9, 14a,  
15a, 17a, 31, 33a-b, 34, 37a, 39a, 42-45) - *V. Glos* (11, 13, 16a-d,  
18a, 19-21, 24a, 25a, 26); - Pamiatkový ústav Bratislava: *Zelms*  
(8b, 15a, 30a, 41) - R. Kedro (6) - *J. Sláma* (3); - ostatné reprodu-  
ktor

# Zu den Anfängen der Tätigkeit Carpofo Tencalas

## Die frühbarocken Fresken auf der Burg Červený Kameň und ihre Ikonographie

Jozef MEDVECKÝ

Ein nicht wegzudenkender Teil der feudalen Repräsentation waren Um- und Neubauten der Familiensitze und ihre reichhaltige frühbarocke Ausschmückung. Bei diesen großzügigen Unternehmungen erhielten viele bedeutende Künstler und Handwerker aus dem In- und Ausland Gelegenheit zu ihrer Betätigung. Bemerkenswert ist besonders die Tätigkeit der wandernden Gesellschaften von Baumeistern, Maurern, Steinmetzen, Stukkateuren und Malern norditalienischer Herkunft (besonders aus dem Gebiet der Seen von Como und Lugano), deren Invasion nach Mitteleuropa in dieser Zeit laufend weiterging. Viele von diesen Künstlern und Handwerkern fanden im 17. Jh. gelegentlich auch bei uns Beschäftigung.

Zu den bedeutendsten von ihnen gehörte der Maler Carpofo Tencala (1623-1685) aus Bissone am Luganer See (Kanton Ticino-Tessin), der seine Laufbahn als erfolgreicher Freskomaler gerade mit seinem Wirken in der Slowakei begann. Die Werke, die er zusammen mit den Stukkateuren auf der Pálffy-Burg Červený Kameň hinterließ sind mit seinen späteren Fresken in Österreich und Mähren aus den Jahren 1659-79 zu vergleichen, und auch ihrer Qualität nach kann man sie ihnen entschieden beordnen.

Ungeachtet dessen, daß die Schlüsselstellung der Persönlichkeit von Carpofo Tencala in der Entwicklung der mitteleuropäischen frühbarocken Wandmalerei erst in den letzten Jahren gebührend gewürdigt wird und die in Österreich erhalten gebliebenen Werke durch das Verdienst von W. Kitlitschka und andere Forscher ausgewertet wurden, hat man seine Werke von Červený Kameň bis jetzt zu Unrecht übergangen. Tencalas Malereien in unserem Land zogen die österreichischen Autoren bei der Bewertung seiner Arbeiten nicht in Erwägung. Ihre gründliche kunsthistorische Behandlung und ihre Eingliederung in den Kontext von Tencalas Schaffen und in die breiter zeitgenössische Problematik ist noch ausständig. Einen Versuch dazu stellt dieser Beitrag dar.

### Nicolaus Pálffy

Als Ältester des Geschlechts übernahm 1653 die erblichen Ämter Nicolaus IV. Pálffy, der einzige Sohn und Erbe von Pauls Bruder Stephan II. Pálffy und der Gräfin Eva Susanna Puchhaim (der Tochter des Feldmarschalls Graf Johannes Christoph Puchhaim). Der junge Nicolaus hatte eine gründliche Schulung erhalten, die seiner gesellschaftlichen Stellung angemessen war. Nach seinen Studien am Jesuitengymnasium von Trnava (1634-36) studierte er weiter in Wien (1636-42) und ab September 1642

an der Universität in Ingolstadt. Nach Abschluß seiner Universitätsstudien reiste er nach Italien, wie es damals üblich war, und verbrachte längere Zeit in Rom (1645-47).

Die Kavalleriereise war eine notwendige Krönung der höheren Bildung, die in dieser Zeit neben den traditionellen Fertigkeiten und ritterlichen Tugenden wie z.B. Tapferkeit im Krieg, ein Teil des Kodex des vollendeten Edelmannes geworden war. Es ging um das Erreichen eines gewissen „mentalen Standards“ (Z. Hojda), der den jungen Edelleuten einen erfolgreichen Eintritt in die Hofgesellschaft sowie ein allmähliches Vorrücken auf der Stufenleiter der komplizierten höfischen Hierarchie sowie die allseitige Beherrschung ihrer ständischen Aufgabe ermöglichte.

Die italienischen Eindrücke mußten stark auf den jungen Nicolaus Pálffy gewirkt haben. Er widmete sich begeistert der Erkenntnis, dem Anknüpfen von gesellschaftlichen Kontakten und den adeligen Übungen. Wie die anderen jungen Männer reiste er während seines Rom-Aufenthaltes auch in andere Städte (Venedig, Neapel).

Nach dem plötzlichen Tod des Vaters endete für Nicolaus das sorglose Leben. Er mußte nach Hause zurückkehren und sich seines Erbteils aus dem Familienbesitz annehmen, das ihm Stephan hinterlassen hatte. 1649 wurde er königlicher Kämmerer am Wiener Hof Ferdinands III., wo er allmählich auch andere bedeutende Ämter und Würden errang.

1649 heiratete Nicolaus Pálffy. Seine vermögende Braut wurde seine Altersgenossin Maria Eleonora Harrach, die Tochter des Reichsgrafen Karl Leonhard VII. von Harrach und Maria Franziska, Fürstin von Eggenberg. Das verzweigte Geschlecht der Harrach, der Nachkommen des kaiserlichen Hofrats Karl von Harrach (1570-1620) war verwandt mit den Eggenbergs, den Waldsteins und anderen bedeutenden Familien. Außer dem Familiensitz im niederösterreichischen Rohrau gehörten ihm weitere umfangreiche Besitzungen in Österreich und Böhmen. Wie es in diesen Gesellschaftskreisen üblich war, verfolgten mit solchen ehelichen Verbindungen auch die Pálffys zielbewußt die wohlüberlegte Politik der Hebung des Reichtums und des Einflusses der Familie.

Nach dem Tod seines Onkels, des Palatins Paul Pálffy 1653 übernahm Graf Nicolaus als Ältester der Familie die Funktion des obersten Hauptmannes der Preßburger Burg und des erblichen Hauptgespans des Komitats Preßburg und des Wärders der ungarischen Krone. Am 13. Dezember 1653 wurde er mit dem Orden des Goldenen Vlieses ausgezeichnet. Wie alle Pálffys beteiligte sich auch er am Kampf gegen die Türken. Auf Grund des Senioratsrechtes übernahm er auch die Verwaltung des Fideikommisses der Familie, der durch Pauls Testament eingerichtet worden war.

### Der frühbarocke Umbau der Burg Červený Kameň

Zum Sitz der jungen Eheleute wurde die Burg Červený Kameň (Vöröskő, Bibersburg). Einen Teil davon hatte Nicolaus IV. Pálffy von seinem Vater geerbt, bis 1671 verwaltete er auch die andere Hälfte.

Die Burg, die von den Fugger als mächtige Festung auf einem felsigen Ausläufer der südöstlichen Hänge der Kleinen Karpaten (ungefähr auf halbem Weg zwischen Preßburg und Trnava) erbaut worden war, hatte Nicolaus II. Pálffy nach 1588 im Renaissancestil umgebaut. Er war nach der Hochzeit mit Maria Magdalena Fugger und der Auszahlung der anderen Erbteilhaber ihr Eigentümer geworden. In der Mitte des 17. Jh. war die Burg aber schon verwahrlost, von Bränden beschädigt und bedurfte dringend der Reparatur.

Nicolaus IV. Pálffy realisierte hier seine Vorstellungen durch einen weiteren Umbau, der besonders auf die Veränderung der Innenräume des Wohnflügels des Burgpalastes abzielte. Dieser sollte in einen luxuriösen Adelsitz verwandelt werden, der den Anforderungen der Repräsentation und dem frühbarocken Zeitgeschmack entsprach. Beim Eingriff in den Vorgängerbau und beim Charakter der Adaptierung der neu entstandenen Räume sind auch italienische Impulse evident - Reminiszenzen unter dem Einfluß der verhältnismäßig frischen Eindrücke, die der Graf auf seiner Italienreise gewonnen hatte.

Mit der Arbeit am Umbau der Burg in den Jahren 1651-64 betreute er italienische Künstler, die auf seinen Auftrag hin die Ausschmückung der Wohn- und Repräsentationsräume ausführten. Im südwestlichen Flügel des Burgpalastes ist die Dekoration noch heute erhalten, und die sala terrena im Erdgeschoß gehört nach der Meinung mehrerer Forscher zu den schönsten in Mitteleuropa erhaltenen frühbarocken Interieurs. In die kalte, wuchtige und unfreundliche Karpatenfestung war hier nach dem Wunsch des Auftraggebers eine glänzende Illusion italienisch wirkender Pracht gezaubert worden.

Am Umbau und an der Ausschmückung der Innenräume der Burg beteiligten sich Künstler norditalienischer Herkunft unter der Führung des kaiserlichen Architekten und Stukkateurs Filiberto Luchese aus Melide (1606-1666), der für Pálffy's schon eher tätig war. Seine Aufgabe besaß auch hier Schlüsselstellung. Wie es üblich war, beaufsichtigte er neben der Planung auch selbst die Bauarbeiten und mußte sich auch um die Auswahl der Handwerker kümmern, die dann unter seiner Leitung (nicht selten auch nach seinen Entwürfen) die anschließenden Dekorationen in den Innenräumen ausführten. Durch Lucheses Vermittlung erscheinen in den Fünfzigerjahren auf der Burg auch völlig neue Namen. Mehrere bisher unbekannte Künstler und Handwerker waren hier beschäftigt - Maurer, Steinmetzen, aber besonders auch Stukkateure, Bildhauer und Maler.

### Die Dekoration der Innenräume der Burg

Es besteht kein Zweifel darüber, daß die gesamte frühbarocke bildhauerische und malerische Dekoration wie auch die Stukkaturen in den Wohn- und Repräsentationsräumen dieses

Flügels des Burgpalastes zu Nicolaus Lebzeiten entstanden ist (er starb 1679). Trotz der unbestrittenen Bedeutung und Qualität des heute noch erhaltenen Teils hat sich bis jetzt noch niemand genauer damit beschäftigt. Die zeitliche Einordnung ihrer Entstehung konnte nur rahmenhaft bleiben, unsicher waren auch die Fragen der Autorschaft der einzelnen künstlerischen Werke. Offensichtlich war auch, daß die plastische Stuckdekoration der Innenräume ein Werk mehrerer Stukkateurwerkstätten war, die von Filiberto Luchese vermittelt worden waren und die sich auf der Burg nach und nach ablösten. Namen der Meister sind aber bis jetzt nicht bekannt.

Dem gegenüber konnte schon K. Garas die Autorschaft der qualitativ vollen figuralen Wandmalereien nach den Stilmerkmalen eindeutig dem bedeutenden Freskomaler Carpofo Tencala zuschreiben, auch wenn dessen Tätigkeit in Červený Kameň bis jetzt archivarisch nicht gründlich bewiesen ist.

Obwohl der Rest des Familienarchivs der Pálffys (heute im Slowakischen Nationalarchiv in Bratislava) schon seit dem 19. Jh. Gegenstand des Interesses vieler Forscher war, bleiben noch eine Menge unbearbeiteter Quellen, deren Durchforschung besonders vom kunsthistorischen Gesichtspunkt her viele bedeutende und überraschende Erkenntnisse über die Pálffyschen Bauunternehmungen im 17. Jh. bringen könnte. Beweis dafür sind auch die von P. Fidler bearbeitete Rechnungsmaterialien der Zentralverwaltung der Pálffyschen Güter (Nikolaus Pálffy und Erben), die Aufzeichnungen des Hofmeisters enthalten. Aus ihnen geht hervor, daß der Schwerpunkt der Arbeiten in Červený Kameň schon in den Jahren 1654-57 lag und - was noch bemerkenswerter ist - wir erfahren hier auch die Namen der Künstler, die sich sukzessive an der Ausschmückung der Innenräume der Burg beteiligten. Für uns am interessantesten sind besonders die Aufzeichnungen, die den Posten betreffen, die den Stukkateuren (Carlo Marlian und Alessandro Sereni, Francesco Bussi, Domenico/?/ Luchese), dem Maler Hans Peter Pock (Tach) und schließlich 1655 auch dem Freskenmaler Carpofo Tencala ausbezahlt wurden.

### Carpofo Tencala auf Červený Kameň

Carpofo Tencala erscheint erstmals namentlich auf der Burg im Mai 1655, als seine erste Bezahlung von 12 Gulden aus der Kasse des Burgverwalters aufgezeichnet wurde. (Sein Honorar für die Malereien mußte natürlich wesentlich höher gewesen sein, es wurde aber aus einem anderen Fond ausbezahlt.) Er arbeitete hier drei Monate lang. Er begann offensichtlich mit den Fresken an den Decken der Wohn- und Repräsentationsräume, deren Stuckdekoration (Marlian und Sereni) inzwischen vorbereitet war, dann malte er die Kuppel in der Kapelle und zum Schluß in der sala terrena. Er verließ Červený Kameň schon im Juli und kehrte anscheinend nach Hause zurück. Spätestens im Dezember 1655 war er schon in seinem Heimatort Bissone (J. Ganz).

Es geht um die bedeutende und überraschende Feststellung, die bis jetzt nur durch ein einziges Indiz bestätigt wird - die konfuse Angabe von J. von Sandrart (1675) über Tencalas Arbei-



ten „*bey H. Graf Palvi in Ungarn zu Peternell*“. Die durch die Archivbelege ermöglichte genaue Datierung der Entstehung der Fresken in Červený Kameň verschiebt aber die bisherigen Kenntnisse über seine Tätigkeit. Bis jetzt wurde nämlich nicht vorausgesetzt, daß Tencala schon vor dem Jahr 1659 über die Alpen gekommen ist. Aus diesem Jahr datieren seine ersten Werke auf dem Gebiet der Donaumonarchie - die Arbeit an der Dekoration der Klosterkirche im oberösterreichischen Lambach. Noch überraschender ist aber, daß die Werke aus diesen Jahren auch in seinem Heimatland nicht bekannt sind (das Aurora-Fresko in Bergamo im Palast des Marchese Terzi, das für sein überhaupt erstes Werk gehalten wird, entstand wahrscheinlich erst um 1657).

Während z.B. der Stukkateur Serenio anscheinend in Červený Kameň nur als Gehilfe debütierte, stellte sich der damals einunddreißigjährige Tencala hier schon als fertiger, geschickter Maler in voller Kraft vor. Seit welchem Zeitpunkt beide mit Luchese arbeiteten und wer sie Nicolaus Pálffy vermittelt hatte, ist nicht bekannt. (Luchese empfahl Tencala später auch dem Abt Plazidus Hieber von Greifenfels nach Lambach, seinem ersten österreichischen Auftraggeber, und wahrscheinlich ein Jahr später auch dem Grafen von Abensberg-Traun in Wien.)

Erst 1665 erhielt er wieder einen Ruf nach Wien. Er sollte mit seinen Fresken Lucheses Neubau des Leopodinischen Trakts der Hofburg ausschmücken. Seit damals war er ständig in Österreich beschäftigt. Mehrere Aufträge führte er dann für die Kaiserinwitwe Eleonora Gonzaga von Mantua aus (die in der Hofburg wahrscheinlich schon beim Brand von 1668 vernichtet wurden). Als ihr Hofmaler schuf er auch die Fresken in mehreren Wiener Kirchen. Damals begann sich schon sein Ruhm zu verbreiten, er wurde ein erfolgreicher und gesuchter Maler in den Kreisen des österreichischen Hochadels um den Wiener Hof. Er widmete sich fast ausschließlich der Freskomalerei, in der er praktisch konkurrenzlos blieb.

Viele von Tencalas belegten Arbeiten wurden schon im 17. Jh. vernichtet (besonders durch Brände und Beschädigungen im Verlauf des Türkenkrieges vor Wien 1683), andere wurden bis auf wenige Ausnahmen vollständig übermalt (Kroměříž). Umso bedeutender sind die Malereien in Červený Kameň, von denen die meisten in beinahe authentischen Zustand erhalten (sala terrena) bzw. nach und nach restauriert worden sind (Kapelle und die Räume im ersten Stock).

#### Die sala terrena

Im Interieur der sala terrena gelangt das gesamte Repertoire der Dekorationstechniken und Materialien der frühbarocken Meister zur Anwendung. Über den ganzen Raum dominiert die plastische Stuckdekoration des Gewölbes, die in üppigen Formen und satten Farben schwelgt. Die Ecken der Lunetten und die Hintergründe der Nischen an der langen Wand gegenüber den Fenstern sind mit kolorierten Tuf-Steinen ausgelegt, aus zwei Nischen an der Seitenwand entstand eine künstliche Grotte, die aus natürlichem Karstgestein gebaut ist. Die Umfassungswände sind durch eine Pannelierung mit poliertem Marmor in Kontrasttönen gegliedert. In diese sind auch kleine Spiegel eingesetzt.

Das ursprüngliche Steinmosaik des Fußbodens ist ebenfalls erhalten geblieben.

Charakteristisch ist besonders die farbige Ausgestaltung der Oberflächen der Rollwerkkartuschen, der figuralen und ornamentalen Motive, die anthropomorphe Formen annehmen (fantastische Maskarons und Faungesichter). Neben den dekorativen Motiven im Hochrelief sind in das Ganze auch kolorierte vollplastische Formen einkomponiert (Paare von Putti in den Gewölbeansätzen zwischen den Lunetten). Außer der Oberflächengestaltung durch satte Polychromie (braun, ocker, violett, grün) sind in die Stuckmasse auch Glimmerschiefer und weiße Gipsabdrücke von Muscheln gemischt. Das Verhältnis des massiven Stucks und der eingelegten Freskenfüllungen ist hier nicht ausgewogen, die plastische Dekoration der üppigen Formen dominiert. Die bunten Szenen, die in die eingegrenzten Flächen der Spiegel und Kartuschen gemalt sind, werden durch monochrome Medaillons zu einem Ganzen zusammengefügt, das durch ein einziges Konzept verbunden ist (wie wir es auch bei anderen Realisationen Tencalas feststellen können).

Die Mitte der Stirnwand zwischen den Türen dominiert die Statue in einer von einem Halbrund abgeschlossenen Nische. Sie stellt einen weiblichen Akt dar - eine vollschlanke Gestalt in Lebensgröße. Die frontal komponierte weiß polychromierte Statue ohne irgendwelche näheren Attribute stellt wohl Aphrodite dar. Über ihr in der Mitte der Stirnwand befindet sich eine Kartusche mit einem Gemälde von Lucretias Selbstmord, das an jeder Seite von Figuren von plastischen Epheben flankiert wird, die Wappenkartuschen mit den gemalten Familienwappen der Pálffys und der Harrachs halten.

In der Gewölbeachse in die Stuckdekoration zwei Paare von Spiegeln mit in die Breite komponierten figuralen Malereien eingesetzt - zwei große mit Gruppen von tanzenden Mädchen, die in der Mitte zwei enge, längliche Spiegel mit spielenden Kindergestalten verbunden werden. Das symmetrische Konzept der Gewölbedekoration wird auf der Seite bei den Türen noch durch zwei weitere kleine Spiegel ergänzt. In jedem ist eine genrehaft wirkende Gestalt zu sehen (ein sitzender Knabe mit Dudelsack und ein anderer ohne Instrument). Die Stuckrahmen und die Kartuschen sind an den Berührungsstellen durch kleinere gemalte ovale Medaillons mit Stillebenmotiven (Blumenvasen) verbunden. Die realistisch dargestellten Blumen (besonders die modernen Tulpen) sind auch Bestandteil aller figuralen Szenen am Gewölbe.

An der Gewölbeeinfassung, in den Lunetten längs der seitlichen, längeren Wände (je vier an jeder Seite - über den Fensternischen und gegenüber) befinden sich runde Kartuschen mit Landschaftsmotiven. An jede legt sich ein Medaillon in ovaler Form mit einer Malerei von liegenden Männergestalten (über der Grotte an der schmälere Seite gegenüber dem Eingang setzen sich nur die großen Kartuschen mit den Landschaften fort, von ihnen gibt es also um zwei mehr).

#### Die Ikonographie der Dekoration der sala terrena

Bekanntlich war die frühbarocke Dekoration der Repräsentationsräume der Adelsitze nicht nur Dekoration. Ihre Ikonographie bestimmte schon im voraus der Auftraggeber. Neben Schmuck und Repräsentation bildete die Entstehung solcher Ensembles eine Gelegenheit, durch die Auswahl der Themen seine Vorstellungen und Ideale, nicht selten auch seine politische Haltung auszudrücken (Tencalas Fresken in Eisenstadt). Die abgebildeten biblischen oder mythologischen Gestalten und auch ganze Szenen (mit einer allgemeinen, zur Entstehungszeit lesbaren Bedeutung nach der literarischen Tradition) waren häufig verdeckte, manchmal sehr bizarre Allusionen auf die adeligen Auftraggeber, ihre Heldentaten oder eine allegorische Form, die Verbindung der Adelsgeschlechter durch die Heirat verherrlichte Epithalamia u.ä. Die kunsthistorische Forschung zielt in der letzten Zeit immer häufiger auf die Dechiffrierung dieser inhaltlichen Seite ab, und mehrere Beispiele solcher Interpretationen finden wir auch in den Arbeiten der Forscher, die sich mit den Werken von Carporo Tencala befassen (W. Kitlitschka, I. Schemper-Sparholz u.a.)

Es ist jedoch nicht möglich, das ikonographische Programm des Dekorationsensembles der sala terrena in Červený Kameň eindeutig zu bestimmen. Die Zwei Hauptgemälde mit den tanzenden Mädchengestalten sind offensichtlich keine narrativen Szenen (mit mythologischem Thema oder allegorischer Bedeutung). Die Gestalten in bunten Kleidern, die sich an den Händen halten, je vier in jeder Szene, tanzen auf einer Lichtung mit Vegetation im Hintergrund. Manche halten auch Musikinstrumente (Flöte, Tambourin). Nach der Art der Darstellung könnten sie irgendwelche Feen, Musen oder Wiesennymphen (Dryaden) sein. Unklar ist aber die Bedeutung der fünften Gestalt, die in beiden Szenen die Schlüsselstellung einnimmt.

Eine Frau in antikisierendem Gewand mit Röckchen, Schmuckhelm mit Federbusch und einem Speer oder einer kurzen Lanze in der Linken, die eine der tanzenden Nymphen an der Hand hält und aus der ersten Szene in die Richtung des Betrachters blickt, könnte wohl Athene sein (ihre anderen üblichen Attribute fehlen hier aber). Die Hauptgestalt der Gruppe in der zweiten Szene könnte dagegen das vorgebeugte, im Profil erfaßte Mädchen rechts sein, mit einem Rosmarinkranz auf der linken Hand und Blumen im Haar (Hera oder Flora?). Bei der Identifikation des Themas hilft auch die Feststellung der konkreten graphischen Vorlage der ersten Gestalt nicht, die der Maler wörtlich aus einem Kupferstich nach dem Entwurf des französischen Malers Claude Vignon übernommen hat, welcher Le Moyne's Traktat „La Galerie des Femmes Fortes“ illustrierte (Paris 1647). Der Stich stellt Zenobia, die Königin von Palmyra, dar. Der Vorlage entspricht die tänzerische Pose der Gestalt, kleinere Abweichungen gibt es nur in den Details des Anzugs und der Attribute.

Auch die beiden kleineren Szenen mit den Kindergestalten (wiederum je fünf in jeder Szene) ergeben keinen deutlichen Sinn. Der im ganzen genrehafte Charakter der putti, die dargestellten Aktionen, auch die sachlich gegebenen Requisiten, die zu ihrer vorausgesetzten allegorischen Bedeutung gehören (die Sinne, die Jahreszeiten u.ä.) entsprechen einander nicht. In der einen Szene sind halbnackte spielende Kinder zu sehen, das Pendant ist eine Abbildung auf die Art eines Frieses mit musikalischen Motiven und tanzenden Kindern.

Auch hier handelt es sich nicht um eine eigene Invention des Malers. Die vier bei einem Mäuerchen spielenden Kinder sind aus einem Ölgemälde aus der Werkstatt von Tizian übernommen, das sich in der Sammlung des Grafen Lanckoronski in Wien befand (heute Sammlung Chrysler Jun.); die drei Zentralgestalten in der zweiten Szene wiederholen (obwohl seitenverkehrt) die Figuren Puttis aus dem Bilde, das bis zum Jahre 1945 in Münchner Sammlung Bruckmanns gewesen ist. Beide Bilder sind Teile eines gemalten Frieses mit spielenden Kindern, das aus der Dekoration des Saales des Tizian-Hauses bei Venedig stammt.

Einen gewissen Zusammenhang könnte man in der Tatsache sehen, daß die Entstehung der Malereien in eine Zeit fiel, da der lang ersehnte Stammhalter des Geschlechts geboren wurde, des Grafen erster Sohn Nicolaus V. Pálffy (die Arbeiten an der Dekoration der sala terrena wurden bis dorthin fortgesetzt). Die Figuren von Mädchen und Kindern am Gewölbe wie auch die beiden Frauengestalten an der Stirnwand mit dem Wappen (die tugendhafte Lucretia, die Statue der Aphrodite) deuten an, daß sie sich alle auf Pálffys Gattin beziehen. Als Quelle für eine solche Wahl konkreter gestalten und Szenen, die ihre Beziehung zur Schloßherrin erklären, könnte mit großer Wahrscheinlichkeit einer der damaligen „Bestseller“ der (französischen?) Literatur gedient haben. Einer der Themenkreise ihrer Ikonographie (der nach alledem Fruchtbarkeit, Schönheit, eheliche Treue usw. symbolisierte und der auch in der Ausschmückung der Zimmer im Stockwerk weiter ausgesponnen wird), könnte also die Huldigung an die Gräfin von Harrach zum Inhalt haben, über deren Leben keine näheren Angaben existieren. (Es ist nur bekannt, daß sie später als Witwe in Wien Erzieherin der Kinder Kaiser Leopolds I. wurde.)

Ebenfalls rätselhaft ist vorerst auch die Wahl von Landschaftsmotiven für den zweiten Themenkreis - die Malereien in den Kartuschen der Lunetten am Gewölbe der sala terrena. Schon die bisherigen Autoren haben auf die Tatsache hingewiesen, daß sich hier reale Landschaften (identifizierbare Veduten) mit fiktiven Landschaftsmotiven abwechseln, mit romantischen Szenerien von Burgen, Festungen, architektonischen Ruinen, abgewandelt mit bewaldeten Flußlandschaften. Bei allen steht zwar das Wasser im Vordergrund, aber bei den meisten ist es nicht möglich zu bestimmen, ob das Ganze einen Zyklus konkreter europäischer Flüsse darstellen soll, wie es häufig der Fall war. Aus dem Charakter des ganzen kann man eindeutig feststellen, daß es sich auch hier nicht um die üblichen figuralen und landschaftlichen Allegorien (Weltteile, Elemente, Jahreszeiten) handelte.

Schon K. Garas, V.V. Štech und andere Autoren haben in den gemalten Flußlandschaften der sala terrena auch konkrete römische Motive identifiziert. Wie es bei der Ausschmückung der mitteleuropäischen Interieurs, die von italienischen Meistern ausgeführt wurden, häufig der Fall war, wählte der Auftraggeber auch Motive, die ihn an Erfahrungen und Erlebnisse aus seiner Jugend erinnern sollten. Die Erinnerungen von seinen Reisen hatten offensichtlich auch Nicolaus Pálffy beeinflusst und äußern sich in der Auswahl der Motive und der abgebildeten Realien in der sala terrena der Burg wie auch in der Heranziehung eines noch unbekanntes norditalienischen Malers zu ihrer Ausführung.

Die einzige Vedute, die man von den abgebildeten Landschaften eindeutig identifizieren kann, ist der Blick auf die bekannte Engelsburg in Rom mit der Brücke über den Tiber im Vordergrund (in einer der Lunetten über den Fenstern). Der charakteristische zylindrische Bau auf dem Festungsfundament am rechten Tiberufer ist in Frontalansicht von Süden wiedergegeben. Vorlage für den Maler war eine Vedute des Kupferstechers Beatrizet aus dem Jahre 1550, die den Zustand mit dem Gebäude im Vordergrund und den Statuen der Apostel Petrus und Paulus auf der Brücke festhält (Berninis barocke Engel entstanden erst später, in den Jahren 1667-72). Aus der hundert Jahre älteren Vorlage übernahm der Maler die ganze Komposition, er ergänzte nur die figurale Staffage in der aktualisierten Kleidung der Zeit des 17. Jh.

Das Landschaftsmotiv in der ersten Nische über dem Fenster an der gleichen Seite evokiert das antike Rom, mit der Ruine eines Säulentempels, der auf einem Hügel über dem Fluß emporragt. Am Ufer steht ein Fischer mit seiner Angel. An der Vorderseite des Hügels sind Ruinen mit Resten von bogenförmig überwölbten Räumen zusehen. Auch die genrehaften Gestalten eines Besuchers und seines Führers, der mit dem Finger auf etwas zeigt, fehlen nicht. Wenn wir des Malers künstlerische Freiheit berücksichtigen, könnte die Szenerie in ihrem Charakter an den Blick auf den Sibyllentempel in Tivoli erinnern, aber ohne die bekannten Kaskaden.

Damit sind allerdings die erkennbaren topographisch konkreten Veduten zu Ende. In den übrigen Kartuschen sind offenbar frei komponierte Flußlandschaftsszenarien dargestellt (eine davon wieder mit dem Motiv einer antiken Ruine), von denen man aber vorerst nach den markanten Zeichen der dargestellten Burgen, Festungen, Städte und anderen Architekturen oder den Konfigurationen des Terrains keine eindeutig identifizieren kann.

Ganz verschieden von den anderen ist die Malerei in der Kartusche der letzten (vierten) Lunette über dem Fenster. Es ist die einzige, die nicht eine Binnenlandschaft mit Fluß festhält, sondern das offene Meer. Darauf sind zwei untergehende Galeeren auf dem grünen, aufgewühlten Wasser mit schaumigen Wellen zu sehen, weit vom Ufer, und in der Ferne am Horizont eine weiteres Schiff mit gespannten Segeln.

Die Landschaftsszenarien in den Kartuschen werden ergänzt durch kleinere Medaillons mit monochrom gemalten männlichen Gestalten, die an Statuen erinnern. Die teilweise nackten, bärtigen, halbliegenden Figuren vorwiegend älterer Männer sollten logischerweise wohl Personifikationen der einzelnen Flüsse bzw. Flußgottheiten sein. Keine von ihnen aber hat die zugehörigen Attribute, wie sie bei solchen Flußallegorien üblich sind und die ihre Identifizierung ermöglichen würden. (Analoge „Pseudostatuen“ alleinstehend oder als Teil einer Szene, finden wir oft auch in späteren Werken Tencalas, zum Unterschied von den Kartuschen in der sala terrena ist aber ihre allegorische Bedeutung immer durch bezeichnende Inschriften oder eindeutige individuelle Attribute gegeben.)

Die halbliegenden Posen dieser Gestalten sind Variationen bekannter Bildhauerarbeiten dieser Art, die Wasserläufe darstellen (Tiber, Donau, Rhein, Nil usw.). Nur eine einzige von ihnen

- die in der Lunette der letzten Fensternische links (zu der statt der Flußlandschaft die erwähnte Meeresszene gehört) entspricht der Nachbildung einer konkreten römischen Statue, die als Personifikation der Nilgottheit bekannt ist. Ihre Vorlage konnte eine der verbreiteten gestochenen Übersetzungen dieses Prototyps sein, so wie bei der Gestalt in der zweiten Lunette über dem Fenster zu belegen ist, die der Maler wörtlich aus der graphischen Vorlage übernommen hatte. Der sitzende Mann mit dem Gesicht im Profil, ist identisch mit der Repousoirschen Gestalt des Bettlers auf einem der Kupferstiche zur Illustration von „*La Pompa della solenne Entrata fatta nella città di Milano dalla Serenissima Maria Anna Austriaca...*“ (Mailand 1652), für die der Kupferstecher Giacomo Cotta die Vorlage von Johann Christoph Storer aus der Dekoration der Triumphforde reproduzierte, die 1649 in Mailand zur Begrüßung der Erzfürstin Maria Anna errichtet wurde, der Braut des spanischen Königs Philipp IV.

Völlig verschieden und im ganzen Kontext rätselhaft ist aber die Malerei im Medaillon über dem Fenster in der ersten Lunette (beim Eingang links, unter der Landschaft mit den antiken Ruinen). Statt einer liegenden Gestalt stellt sie die Ecke eines Gebäudes mit dem Torso einer Statue auf einem Sockel dar, mit einer perspektivisch abgebildeten Straße einer Stadt im Hintergrund. Ein Teil der Szene, der ihre Schlüsselbedeutung ausdrückt, sind die Inschriften in italienischer Sprache in Kursivschrift auf dem Sockel der Statue und auf drei Zetteln, die an die Ecke gemalt sind.

Gerade diese Abbildung kann man aber eindeutig identifizieren. Es geht um den Torso einer hellenistischen Statuengruppe, genannt „Pasquino“ - die älteste und bekannteste der römischen „sprechenden Statuen“ (Statue parlante). Die gedrehte Dreiviertelfigur ohne Hände und mit geneigtem Kopf, die mit den Resten des Rumpfes einer anderen Figur verbunden ist (sie wird für Menelaos gehalten, der die Leiche des Patroklos aufhebt - Ilias, 17. Gesang) nach dem Original aus Pergamon (3. Jh. v. Chr.) stammt wahrscheinlich aus dem Stadio di Domiziano. Nach der Auffindung des zerschlagenen Torsos in der Erde ließ sie der Kardinal Oliviero Caraffa 1501 auf einem Sockel an der Ecke seines Palastes aufstellen (Palazzo Orsini, später Braschi, unweit der Piazza Navona), wo sie heute noch steht. Die Statue erhielt in der volkstümlichen Tradition den Namen Pasquino und wurde bald zu einer der Kuriositäten der Stadt.

Die Statue des Pasquino war ein Symbol der öffentlichen Meinung des damaligen Rom, die durch die päpstliche Zensur gefesselt war. Sie hatte verschiedene Aufgaben bei Volksfesten und beim Karneval, an der Ecke wurden anonyme Epigramme wie auch ironische und schimpfliche Pamphlete angeheftet, die persönliche Ausfälle und politische Satiren beinhalteten (sie wurden nach der Statue „pasquilli“ genannt). Oft waren sie als Dialog zweier „sprechender Statuen“ abgefaßt - des Pasquino und des Flußgottes Marforius (fallweise auch weiterer Gesellen, des ältlichen Silen Babuino, einer Frauenbüste, genannt Madama Lucrezia, Il Facchino mit dem Faß oder L' Abbate Luigi). Die Schriften waren gegen die kirchlichen Autoritäten und die weltliche Obrigkeit gerichtet. Diese Renaissance-tradition überdauerte auch das folgende Jahrhundert, und es entstand ein spezifisches literarisches Genre (pasquinate - pasquille), das sich

bald in ganz Europa verbreitete und auch andere Kulturkreise beeinflusste.

Tencalas Malerei ist wiederum von einer hundert Jahre älteren graphischen Vorlage inspiriert worden. Die Abbildung des Pasquino und die Inschriften sind eine ziemlich genaue Reproduktion des verbreiteten Kupferstichs aus der Produktion der Römischen Offizin von Antonio Lafreri, für die seit der Mitte des 16. Jh. mehrere bekannte Kupferstecher arbeiteten - der Lotbringer Nicolas Beatrizet, Étienne Dupérac aus Paris, der Niederländer Cornelisz Cort, der Flame M. de Vos usw. Repliken des Stichs von Lafreri (der selbst das Original seines Vorgängers und Kompagnon Antonio Salamanca von 1542 reproduziert) verwendeten seine Erben bis ins 17. Jh., wobei sie die Details der Komposition nach und nach abwandelten. Ihre Nachstiche wurden im Druck herausgegeben und entweder selbständig oder zusammen mit anderen in Konvoluten von Illustrationen Römischer Sehenswürdigkeiten verkauft, wie es z.B. Lafreris Album „*Speculum Romanae Magnificentiae...*“ war, aus dem auch Beatrizets Stich der Engelsburg stammt. Die kompletten Exemplare des Albums, die in ganz Europa in Sammlungen erhalten sind, hat R. Huelsen (1921) bearbeitet. Nach ihm ist der Stich des Pasquino schon seit der Erstausgabe ein Bestandteil des Albums. Seine weiteren Varianten, die sich durch die Präzision der Bearbeitung, durch Anzahl und Platzierung der Zettel und den Inhalt der Inschriften unterscheiden, entstanden bis ins 17. Jh. (neben anderen inspirierte dieser Stich z.B. auch Tencalas Freund Joachim von Sandrart im Band seiner Academie, die der antiken römischen Bildhauerei gewidmet ist).

Auffallend ist die Platzierung der Szene des Selbstmords der Lucretia in der Kartusche an der Eingangswand (über der Aphrodite-Statue in der Nische, mit den Familienwappen an den Seiten). Die Komposition der Wandmalerei ist mit dem Ölgemälde (von Tencala?) desselben Themas aus dem lambergischen Besitz identisch, das als ein Werk eines unbekanntes Malers im Jahre 1828 in die Sammlungen der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien kam. Dieser Vorfall aus der römischen Geschichte gehört zu den befolgenswerten Beispielen heldenhafter Frauen („*donne famose*“), die den tugendhaften und treuen Gattinnen als nachahmenswertes Muster gegeben wurden. Die Gestalt der Lucretia am vorrangigsten Platz in der Dekoration der sala terrena bildet gleichzeitig den Übergang zur Ikonographie der biblischen, mythologischen und historischen Heldenfrauen in den Zimmern im ersten Stock, die in ihrer Bedeutung an sie anknüpfen und dieses moralisierende Motiv weiterentwickeln.

### Die Räume im ersten Stockwerk

Die Gewölbe in den Wohn- und Repräsentationsräumen im ersten Stock des Burgpalastes sind mit Fresken geschmückt, deren Ikonographie der ursprünglichen Bestimmung und Funktion der einzelnen Gemächer angepaßt ist. Ein Teil von ihnen wurde im 19. Jh. mehrmals überstrichen (die Reihe von Räumen an der Außenseite des Flügels) und erst nach und nach wieder restauriert. An den Gewölben in drei aufeinanderfolgenden

Räumen an der Innenseite des Flügels (mit den Fenstern zum Hof) sind es hauptsächlich umfangreiche Szenen mit dem Thema biblischer alttestamentarischer Gestalten (Hagar mit Ismael in der Wüste, Joseph und Potiphars Weib, Susanna und die Alten), die von einer reichen Stuckdekoration umrahmt sind. In den ersten beiden Räumen werden sie auch durch sekundäre Szenen mit sitzenden allegorischen Frauengestalten in Kartuschen ergänzt (Divitia, Liberalitas, Praemium und Abundantia) bzw. im zweiten mit Paaren von Medaillons von Putten mit Musikinstrumenten.

Unterschiedlichen Charakter hat die Dekoration der Gewölbe in den vier Räumen an der Außenseite des Flügels (mit den Fenstern nach Südwesten, mit Ausblick auf das Dorf Pila unter der Burg). Hier sind die Gewölbe ohne plastische Stuckverzierung und die Malereien mit Themen aus der griechisch-römischen Mythologie sind in flache Spiegel eingesetzt, die nur durch ein profiliertes Stuckgesims geformt werden.

An den Gewölben der ersten beiden aufeinanderfolgenden Räume befinden sich Szenen aus der Geschichte des ahelden Kadmus (aus dem II. Buch von Ovids Metamorphosen), die von Kupferstichen aus dem umfangreichen Zyklus von 151 Ovid-Illustrationen von J.W. Baur aus den Jahren 1639-41 inspiriert worden sind. Den graphischen Vorlagen entsprechen nur der grundsätzliche kompositorische Entwurf und die Posen der Figuren. Zum Unterschied von der Vorlage sind in beiden Szenen die Hauptgestalten vom Umfang her in den Vordergrund geschoben und der Hintergrund auf die für Tencala typische Weise unterdrückt. Aktualisiert wurden Details der Kleidung und Rüstung.

Das erste der Bilder stellt die dramatische Szene dar, in der Kadmus den Drachen des Ares erschlägt. Eine der Schlüsselszenen der Geschichte, die in vielen Abwandlungen bekannt ist, wird oft ausgetauscht mit Abbildungen anderer antiker Helden, die mit fabelhaften Ungeheuern kämpfen. Auch hier war die Bestimmung bis jetzt unsicher (Kadmus wurde irrtümlich für Jason, Perseus oder Theseus gehalten oder gar für Georg mit dem Drachen). Trotz der identifizierten Vorlage bewirkte auch die atypische Abbildung des Helden als älterer, muskulöser Krieger in antikisierender Rüstung, mit Helm und Federbusch statt des üblichen Löwenfells Zweifel über den Gegenstand der Szene.

Erst die Aufdeckung eines Gemäldes am Gewölbe des folgenden Raumes ermöglichte die Lösung der Frage des Themas und die definitive genaue Bestimmung der Ikonographie. Dieses Bild stellt die Szene dar, die an die vorangegangene aus demselben Bauerschen Zyklus anknüpft. Das Gemälde, bis jetzt überweilt, stellt das Thema der Drachensaat dar, das eindeutig zur Geschichte von Kadmus gehört. Der Held in Rüstung, mit der Lanze in der Hand, steht in der Mitte der Komposition vor seiner Beschützerin Pallas Athene, die ihm auf einer Wolke im Profil sitzend erscheint. An der linken Seite sind die Krieger zu erkennen, die aus den Drachenzähnen geboren wurden, die Kadmus auf ihre Aufforderung in die Erde gesät hatte, und die sich nun gegenseitig erschlagen.

Nach den Ovidschen Themen aus der Geschichte des Kadmus setzen sich die Szenen im benachbarten Raum mit dem

Gemälde einer weiteren weiblichen Heldin - Kleopatra - fort. In einen Stuckspiegel mit profilierter Leiste ist die Szene von Kleopatras Tod eingesetzt. Sie ist in die Breite komponiert und an der Peripherie gesäumt von einer länglichen gemalten Umrahmung nach der Art eines Tafelbildes. Der Maler inspirierte sich auch hier an einer graphischen Vorlage. Es war der Kupferstich von Raphael Sadeler über das gleiche Thema nach der Komposition des flämischen Malers Gillis Coignet vom Ende des 16. Jh. Die stämmige Gestalt, ein „weiblicher Laokoon“ mit großem Rumpf reproduziert getreu den Frauentypus der von uns identifizierten Vorlage (nur schwer kann man sich darunter die sagenhafte Ägypterin vorstellen, die berühmt war wegen ihrer Reize, mit denen sie Caesar und Marcus Antonius bezauberte).

Ein mythologisches Thema liegt auch der Malerei im vierblättrigen Rahmen am Gewölbe des letzten Raumes in dieser Reihe zugrunde, die eine weitere Ovidische Geschichte von Boreas, dem Gott des Nordwinds darstellt, der die Königstochter Orithya entführt (Met. VI). Die sehr unsicher gemalten Gestalten sind eine vollständige Rekonstruktion aus den aufgedeckten erhaltenen Fragmenten. Heute ist es schwer zu beurteilen, ob auch sie zu den Werken Tencalas gehört haben könnten.

Die Repräsentationsräume setzten sich im selben Stockwerk auch im südöstlichen Flügel fort. Nach dem Brand von 1758 blieben von ihnen nur die Reste der gemalten Rahmen auf den Decken und die (jüngere?) Stuckdekoration des Gewölbes in einem länglichen Raum erhalten. Die gemalten Landschaften mit figuraler Staffage, die sich heute in den Kartuschen und Medaillons befinden, sind nicht die ursprünglichen. Ihre Bewertung und Einordnung wird erst nach der Aufdeckung der ursprünglichen Schicht möglich sein.

### Die Burgkapelle

Aus dem geräumigen viereckigen Saal am Ende des Flügels (heute besitzt er eine neue gerade Decke ohne Dekoration) kommt man in die der Jungfrau Maria geweihte Kapelle, die in der südlichen Ecke des Palastes gelegen ist. Ihr Interieur bildet ein Raum mit zentraler Disposition mit achteckigem Grundriß, der von einer Kuppel überwölbt ist. Die frühbarocke bildhauerische Ausschmückung besteht aus drei Altären und zwei Plastiken von Lebensgröße in den Nischen an der Eingangsseite (der hl. Antonius von Padua und der hl. Bischof Nikolaus). Die Heiligengestalten sind die Patrone der Burgbesitzer Nicolaus Pálffy und seines Cousins Johann III. Anton, des ältesten Sohnes des Palatins Paul Pálffy. Über dem Eingang befindet sich an der Innenseite auf dem Gesims das plastische Stuckwappen von Ferdinand Pálffy, eines weiteren Miteigentümers der Burg, mit seinen bischöflichen Insignien (er wirkte als Jesuit an der Universität von Tyrnau, trat 1671 aus dem Orden aus und wurde Bischof von Csanád, später von Erlau).

Die Kuppelgewölbe ist durch Bänder, die im Gewölbescheitel zusammenlaufen, in einzelne Felder gegliedert - abwechselnd vier breitere und schmalere, die mit den ungleichen Umfassungswänden des achteckigen Kapellengrundrisses korrespondieren. Die ganze Oberfläche bedeckt eine weiß angestrichene Stuckde-

koration, deren plastische figurale Motive an den Bändern und die Kartuschen in den einzelnen Feldern von Malereien in Medaillons und Spiegeln abgelöst werden. Das achteckige Feld am Gewölbescheitel ist heute leer.

In den vier schmäleren Feldern halten plastische Engelsfiguren wie Karyatiden über ihren Köpfen Kartuschen mit Szenen aus dem Marienleben: Verkündigung, Heimsuchung, Verlöbnis und Flucht nach Ägypten. Die zeichnerisch gemalten Szenen nach der traditionellen Ikonographie sind monochrom auf gelbbraunem Untergrund mit weiß aufgesetzten Lichtern gemalt. Unter ihnen befinden sich an den vier Seiten größere Kartuschen mit den Halbfiguren der Evangelisten Johannes, Lukas, Markus und Matthäus in Lebensgröße, mit ihren Büchern und Symbolen.

An den vier Seiten im unteren Teil der breiteren Gewölbefelder dominieren große Kartuschen mit Gruppen von singenden und musizierenden Engeln auf Wolken, die oben durch kleinere Medaillons in Herzform verbunden sind. In ihnen sieht man farblich lebhaft wiedergegebene Gestalten von fliegenden putti, die in Bewegung und in verschiedenen Posen dargestellt sind. Sie wechseln sich als Kontrapunkt mit den marianischen Szenen im Scheitel der Kuppel ab.

### Das Gesamtprogramm der Dekoration

Wie wir bei der Dekoration der sala terrena festgestellt haben, ist es offensichtlich, daß die Auswahl der Themen nicht zufällig war und die Wahl konkreter Szenen im Zusammenhang mit der Persönlichkeit des Auftraggebers stand, der sich gewöhnlich an ihrer Formulierung beteiligte. Man muß dabei eine mögliche einheitliche Konzeption des Ganzen berücksichtigen, eine inhaltliche Verbindung der Gemäldezyklen, in denen die Künstler das von der Absicht des Auftraggebers abgesteckte Programm realisierten. Daraus ergibt sich die Verknüpfung der einzelnen Themenkreise, die auf typische Weise parallel entwickelt werden und denen wiederum die Platzierung, Form, Ausmaße und die Farbigkeit der Gemälde entsprechen. Die Bemühungen der Forscher sind in dieser Hinsicht nicht immer von Erfolg gekrönt. Die Interpretation dieses Planes ist bei den erzählenden Zyklen leichter, wenn ein Leitfaden für die eindeutige Identifizierung der Ikonographie vorhanden ist, die Zusammenhänge der Werke bekannt ist und die Persönlichkeit des Auftraggebers und seine Aspirationen eine solche Rekonstruktion ermöglichen. Im Fall einer inhaltlichen Interpretation des Programms der Malereien in Červený Kameň stehen wir in dieser Hinsicht noch am Anfang.

Bekanntlich sind für Tencalas Werk selbständige ikonographisch verschiedene Themenkreise typisch (meistens drei gleichzeitig), die im Ensemble der Dekoration simultan entwickelt werden.

Einer dieser parallelen Themenkreise in der sala terrena könnte vielleicht das Fließen der Zeit sein, das Motiv des Untergangs und der Vergänglichkeit der irdischen Dinge, bekannt auch aus Ovid - antike Ruinen, ein Schiff in den Wellen - ein solches Motiv ist auch der Hinweis auf den Pasquino als ironisch glos-

siertes Zitat (als Kontrapunkt zum dominanten „goldenen Zeitalter“ und den sorglos tanzenden Nymphen und spielenden Kinder sowie der bukolischen Gestalten der Musiker in den Haupt-szenen am Gewölbe).

Auffallend ist das Motiv des Wassers, das sich auch in der malerischen Komponente der Dekoration der Innenräume wiederholt, besonders im Zyklus der Flußlandschaften und dem Bild des stürmischen Meeres in den Lunetten der sala terrena. Ihre Dekoration mit Wassertieren (Muschelnabdrücke) ergänzte auch wirkliches Wasser, das ursprünglich aus dem Springbrunnen in der Grotte kam und auch beim Blick auf den Hof mit dem Brunnen in der Mitte zu sehen war. Mit dem Element des Wassers in seinen verschiedenen Formen hängen auch die Themen mehrerer Malereien in den Sälen im ersten Stock zusammen.

Die thematische Verknüpfung des Motivs der Heldenfrauen (Donne Famose, Femmes illustrées), kann man jedoch nur rahmenhaft konstatieren. Es beginnt mit Lucretia in der sala terrena und setzt sich im ersten Stock mit einem Zyklus weiterer weiblicher Heldinnen fort, legendären und historischen, deren Schicksale als Beispiele im positiven und negativen Sinn genommen werden (Hagar, Potiphars Weib, Susanna, Kleopatra, Orithya). Sie werden auch durch sekundäre allegorische Gestalten getrennt, die die moralisierende Absicht dieser Kombination akzentuieren. Zu diesen treten auch die männlichen Eigenschaften, wohl in den Räumen des Grafen - die Treue (der biblische „castus Joseph“) und die Tapferkeit (der antike Kadmus).

Der Sinn des ganzen könnte allgemein in der Verherrlichung des Geschlechts gesehen werden, die auch wohl (Beispiele aus analogen Werken deuten dies an) politische Allusionen enthielt. Jedes der dargestellten Themen enthält in sich auch eine Botschaft: die Befreiung Roms, die durch Lucretias Opfer angeregt wurde, das große Geschlecht, das aus Ismael hervorgehen sollte, die fünf Sieger des Bürgerkriegs, die aus den von Kadmus gesäten Drachenzähnen geboren wurden und mit denen er dann die berühmte Stadt Theben gründete usw.

Auf der Grundlage der erhaltenen Werke und der bisherigen Feststellungen kann man aber die einzelnen thematischen Kreise nur in ihrer allgemeinen Bedeutung interpretieren. Es ist nicht möglich, aus den abgebildeten Themen irgendeine vorausgesetzte Gesamtabsicht des Auftraggebers genauer zu rekonstruieren, diese Frage können wir vorerst nicht lösen. Obwohl auch unsere Feststellungen zur Präzisierung der Ikonographie der

Malerei beitragen können, muß man gleichzeitig konstatieren, daß viele der beschriebenen Abbildungen atypisch sind und daß die Gesamtidee deshalb sehr uneindeutig bleibt (das gilt besonders für die sala terrena). Diese wenigen vorläufigen Erwägungen können deshalb nur mögliche Richtungen des weiteren Forschens andeuten, die zum Ausgangspunkt für die Lösung der angedeuteten Fragen in der Zukunft werden könnten.

### Schlussbetrachtung

Die erhaltenen Kompositionen besitzen alle wesentlichen Merkmale von Tencalas Malstil, der in der italienischen Tradition seit dem 16. Jh. verankert ist und wie ihn übereinstimmend die Autoren charakterisieren, die sich mit seinen Werken beschäftigen. Die Malereien in Červený Kameň, das bis jetzt chronologisch früheste Werk Tencalas, waren der Prolog zu seiner ganzen späteren Tätigkeit nördlich der Alpen, die in den Fresken von Passau gipfelte. Schon hier stellte er sich als souveräner, stilistisch ausgereifter Künstler vor, so wie wir ihn aus seinen späteren Werken der Jahre 1665-79 kennen. Die Datierung der Entstehung der Malereien für Nicolaus Pálffy schon in das Jahr 1655 trägt bedeutend zur Erkenntnis von Tencalas Tätigkeit bis zu diesem Zeitpunkt bei, von der nichts bekannt ist (nur sehr annähernd und wenig konkret sind die bis jetzt gesicherten Angaben über seine Vorbereitung und Schulung in den Jahren 1640-1655).

Wie B. Faßbinder und andere Forscher feststellten, war der eklektische Tencala im Kontext der europäischen künstlerischen Entwicklung selbstverständlich kein Bahnbrecher oder Neuerer. Technisch und handwerklich war er aber zweifellos ein geschickter Dekorateur mit Gefühl für Farbe und Detail, als Freskomaler ins seiner Zeit respektiert und von seinen Auftraggebern hoch geschätzt.

Mit seiner Wahl antizipierte Nicolaus Pálffy den Geschmack der allerhöchsten Hofkreise, der Kaiserinwitwe Eleonora und Tencalas späterer aristokratischer Auftraggeber, die Angehörige der namhaftesten Adelsgeschlechter seiner Generation waren. Für uns ist außerdem nicht unwichtig, daß in Hinblick auf die Gesamtsituation in der Slowakei im 17. Jh. seine Malereien in Červený Kameň das Beste an Qualität repräsentieren, was sich bei uns aus der frühbarocken Entwicklungsphase der Ausschmückung von profanen Innenräumen erhalten hat.

# K technológii fresko-secco malby „Kadmus zasial dračie zuby“ na hrade Červený Kameň

Jana ŽELINSKÁ

Z hľadiska určenia historickej technológie má využitie moderných inštrumentálnych metód nezaštupiteľnú funkciu predovšetkým v tých prípadoch, keď si umelecké dielo vyžaduje komplexný fyzikálno-chemický prieskum. Príspevok na konkrétnom príklade informuje o výsledkoch, získaných analýzou použitých materiálov elektrónovou mikrosondou, ktorá bola súčasťou technologických prieskumov vykonaných v súvislosti s reštaurovaním výjavu v štukovom zrkadle na klenbe jednej z miestností 1. poschodia hradu Červený Kameň (R. Mercell, 1994-95). Výsledky analýz použité pri príprave a stanovení postupu reštaurovania by sa mohli zároveň stať východiskom pre ďalšie porovnávacie štúdium technologickej stránky Tencalovej malby.

Elektrónová mikrosonda, ako jedna z röntgenových metód, sa stala bežnou a všeobecne uznávanou pre exaktné prvkové stanovenie materiálu. V technologickom prieskume maliarskych diel sa využíva na prvkový rozbor anorganického zloženia priečneho rezu jednotlivými vrstvami malby. Predmetom skúmania je mikroskopická vzorka odobratá zo skúmaného materiálu, zaliata do živice a následne analyzovaná v priečnom reze.

Princíp metódy je založený na zobrazení povrchu, kde sa využívajú sekundárne elektróny uvoľňujúce sa z malých hĺbok vzorky. Fokusaný primárny zväzok elektrónov je vychylovaný systémom kolmých cievok tak, že sa pohybuje po povrchu vzorky po radoch (líniiach) a synchronne s ním sa pohybuje aj elektrónový zväzok televíznej obrazovky. Obraz povrchu preparátu vzniká na obrazovke po bode, riadok po riadku (bodová a líniová analýza). Charakteristické žiarenie, ktoré vzniká v mieste dopadu primárneho zväzku, je prevádzané na elektrický signál a zobrazené vo forme „píku“, ktorý je charakteristický pre stanovenia jednotlivých prvkov v preparáte (Tab. A).

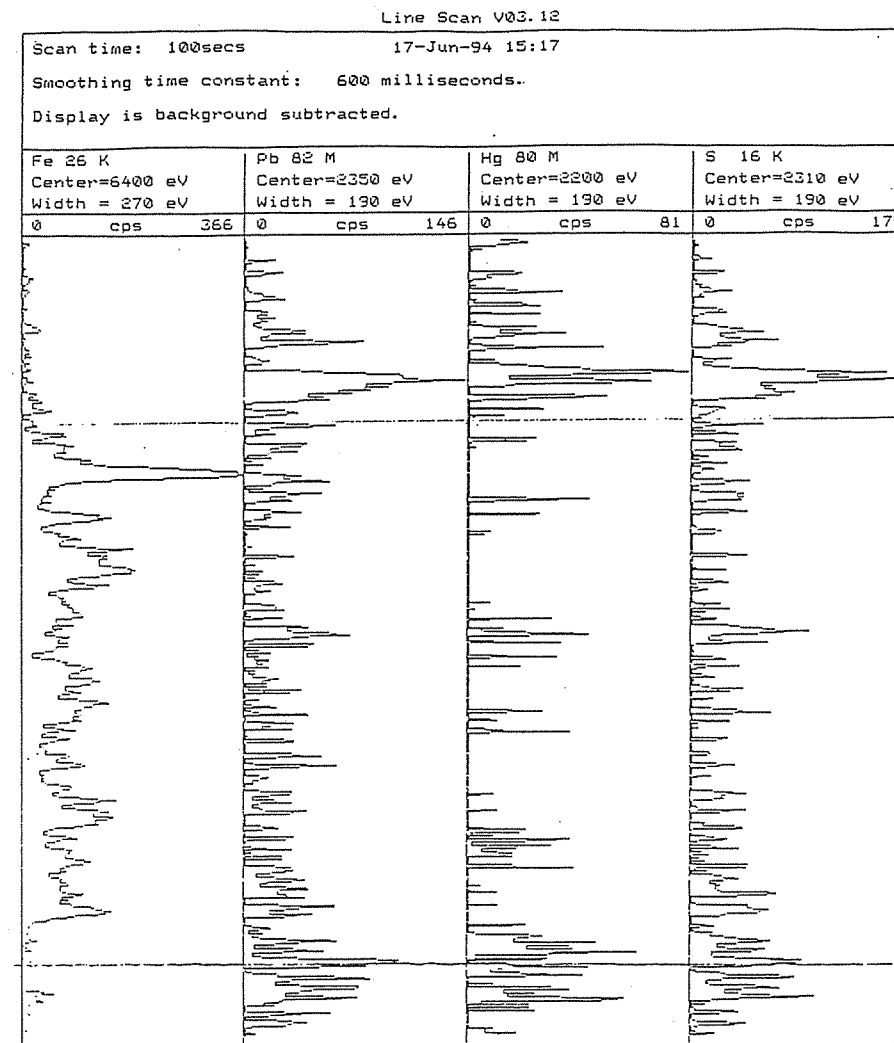
Vlastnú analýzu vzoriek odobratých pred reštaurovaním ranobarokovej malby realizovalo chemicko-technologické laboratórium Katedry reštaurovania Vysoké školy výtvarných umení v spolupráci s Chemicko-technologickou fakultou Technickej univerzity v Bratislave na rastrovacom elektrónovom mikroskope zn. JEOL-JXA-840A s energiovo disperzným spektrometrom KEVEX.

## Výňatok z technologického prieskumu

Z plochy nástennej malby boli odobraté vzorky z modrých a zelených častí oblohy, fialovej voluty rámovania, červeného plášťa ústrednej postavy hrdinu, jeho kopije a šedého štítu a zo zelených častí vegetácie v pozadí. Vzorky boli skúmané mikroskopicky a mikrochemicky, následne boli pripravené prierezy podkladu a vrstiev malby dokumentované mikrofotograficky a analyzované elektrónovou mikrosondou. Pigmenty a ich zmesi boli odseparované a zaliate do kanadského balzamu pre optické stanovenia v polarizovanom svetle. Spojivá boli skúmané skúškami rozpustnosti a farbením histochemickými farbivami na priečných rezoch. Výsledkom je zistené zloženie jednotlivých vrstiev.

**Podklad:** V odobratých vzorkách bola identifikovaná pieskovo-vápenná omietka s vysokým obsahom kremenných zrn v plnive. Prítomnosť spojiva bielkovinového alebo olejového charakteru nebola dokázaná.

**Podmalba:** Dokázaná bola tenká vrstva pigmentovanej omietky, v ktorej bola určená prítomnosť vápenného spojiva. Z pigmentov bol identifikovaný smalt, zem zelená (zelená hlinka), červené až červenooranžové prírodné hlinky a žltý prírodný oker.



Tab. 1. Rozloženie koncentrácií prvkov v jednotlivých vrstvách. Dôkaz Hg, S (rumelka HgS) v zmesi s Pb (mínium  $Pb_3O_4$ ) podmalba žltá, dôkaz Fe (žltý oker)

**Malba:** V najvrchnejších vrstvách pôvodnej malby bola histochemickou skúškou na priereze dokázaná prítomnosť spojiva bielkovinového charakteru. Z červených pigmentov sa najčastejšie objavuje červený železitý pigment v zmesi s rumelkou, ako aj mínium. Zo zelených pigmentov je opäť prítomná zelená hlinka v zmesi so zeleným mednatým pigmentom (medenka). Modré časti malby obsahujú smalt v zmesi s modrým indigom. Dokázané boli žlté prírodné okre.

Pre porovnanie uvádzam k vybraným zisteným pigmentom historický prehľad ich použitia:

**Smalt** ako najstarší z kobaltnatých pigmentov (v Ázii dokázaný na nástenných malbách už z 11.-

13. stor.) sa v Európe objavuje v rokoch 1540-60. Spočiatku bol používaný pre keramiku, neskôr sa jeho výskyt rozšíril.

**Indigo** ako prírodné farbivo hlavne pre textil nebolo v Európe až do 17. storočia priveľmi rozšírené. Ako umelecký pigment sa používalo predovšetkým v zmesi s málo krycími pigmentami.

**Zem zelená** je pigment minerálneho pôvodu, ktorého názov je prevzatý z miesta zdroja (napr. zem zelená česká, tirolská, cyperská, benátska, atď.). Používaný bol už v staroveku, identifikovaný je napr. na nástenných malbách v Pompejach. Najznámejšie jeho použitie bolo v podmalbe inkarnátov na stredovekých tabuľových malbách.

*Rumelka* ako prírodný materiál bola identifikovaná na európskych malbách takmer zo všetkých období; používala sa v Grécku 6. stor. pr. Kr., v Ríme i v starej Číne. Prírodný pigment (cinabarit) bol dostupný do r. 1880. Jeho syntetická príprava suchou cestou bola zrejme známa už v pokročilejšom stredoveku, zatiaľ čo mokrá proces výroby bol objavený až r. 1687 v Nemecku.

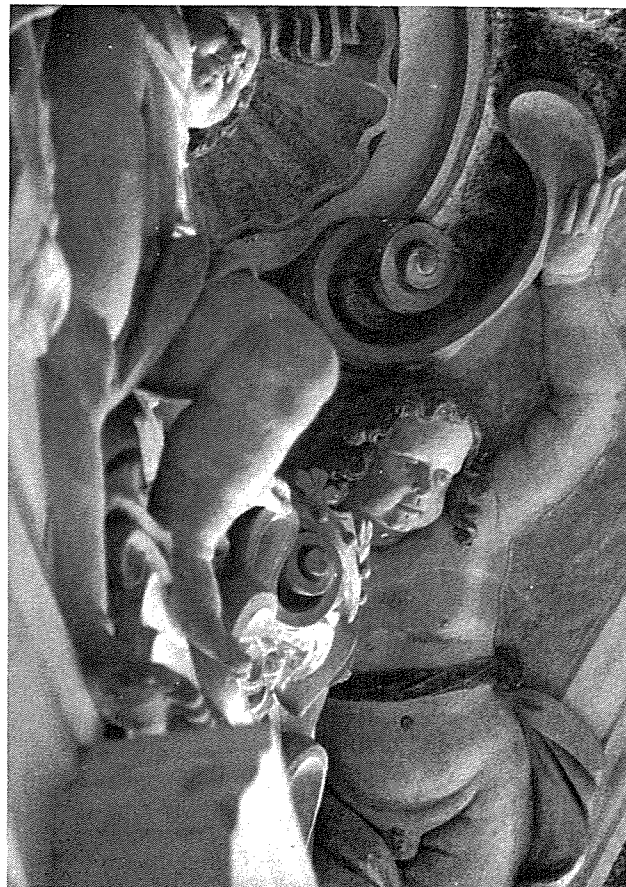
*Minium*, prírodný minerál, bol ako pigment používaný len v najstarších dobách. Je to jeden z najstarších umelo vyrobených pigmentov. Bol identifikovaný na rímskych malbách z 2.-4. stor., na nástenných malbách a obrazoch na hodvábe v Strednej Ázii z 10.-11. storočia, na čínskych drevených a kamenných plastikách i nástenných malbách z 5.-9. stor. Vyskytuje sa bežne na obrazoch stredoeurópskej proveniencie, menej na nástenných malbách.

Použité materiály zodpovedajú dobe vzniku maľby v polovici 17. storočia. V odobraných vzorkách sa nenašiel žiadny z pigmentov, ktorého výskyt by bol špecifický pre neskoršie obdobia. Aj výsledky exaktných analýz preto potvrdzujú závery sondážneho reštaurátorského prieskumu, že všetky pôvodné vrstvy zatretej ranobarokovej maľby sa zachovali v autentickom stave, bez 7neskorších premalieb.

#### ZÁKLADNÁ LITERATÚRA K PROBLEMATIKE

- BLOCHOVÁ, H.: *Využití rastrovací elektronové mikroskopie a rentgenové mikroanalýzy při průzkumu gotických deskových obrazů*. In: *Technologia artis 2*. Praha 1992, s.146-150
- TLÁSKAL, J.- VESELÁ, A.: *Rastrovací elektronová mikroskopie a lokální analýza (REM)*. Tamtiež, s.144-146
- ŠIMŮNKOVÁ, E.- KARHAN, J.: *Pigmenty, barviva a metody jejich identifikace*. Praha, VŠCHT 1993





Na predošlej strane: Hrad Červený Kameň, výzdoba klenby saly terreny (Foto H. Fialová, archív Pamiatkového ústavu v Bratislave.)

Detail štukovej výzdoby saly terreny (Foto M. Čičo)

Číslo vydané v roku 1995 s príspevom Grantovej agentúry pre vedu v súvislosti s riešením projektu č. 2/1270/95 „IBAS – Ikonografická databáza barokového umenia Slovenska“

## ARS 3/1994

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 Togner, 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

- Petr Fidler:** Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg - Červený Kameň ..... 213
- Jozef Medvecký:** To the Beginnings of the Activity of C. Tencala. Early Baroque Frescoes at the Castle Červený Kameň and their Iconography ..... 237

### MATERIALS – INFORMATIONS – REVIEWS

- Jana Želinská:** To the Technology of the Fresco-Secco Painting "The Warring Men Born to the Serpent's Teeth" at the Castle Červený Kameň ..... 312

On the cover:

*Carpoforo Tencala: The Bagpiper, 1655. The detail of Sala Terrena Decoration at the Castle Červený Kameň.*

Photo Thea Leixnerová

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

## ARS 3/1994

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 Togner, 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

- Petr Fidler:** Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Bibersburg - Červený Kameň ..... 213
- Jozef Medvecký:** Zu den Anfängen der Tätigkeit Carpoforo Tencalas. Die frühbarocken Fresken auf der Burg Červený Kameň und ihre Ikonographie ..... 237

### MATERIALIEN – MITTEILUNGEN – REZENSIONEN

- Jana Želinská:** Zur Technologie der Fresco-secco Malerei „Kadmus ausgesäete Drachen-Zähne“ auf der Burg Červený Kameň ..... 312

Auf dem Umschlag:

*Carpoforo Tencala: Putto mit der Dudelsack, 1655. Detail des Gewölbefreskos in der sala terrena auf der Burg Červený Kameň.*

Aufnahme Thea Leixnerová

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Hefen. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám.Slobody 6, SK-810 05 Bratislava.